



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por **Miguel Angel Garrido Gallardo**



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

arte [de la literatura] Del latín *ars*, calco del griego *τέχνη*: capacidad, habilidad o regla para hacer algo. (ing: *art*; fr: *art*; it: *arte*; al: *Kunst*; port: *art*).

Actividad humana que tiene por fin crear o recrear con la palabra. Resultado de tal actividad.

En el principio probablemente todo empezó con la actividad espontánea de cantar canciones y contar cuentos. A lo largo de varios milenios, el concepto y el oficio se ha ido complicando de tal forma que resulta imposible ofrecer una descripción precisa. La entrada “arte de la literatura” pretende explicar por qué la literatura es arte. Naturalmente, se complementará con la entrada en que se expone la polisemia de “literatura”, considerada como término.

Es natural que de entrada surja la pregunta por el desencadenante originario antropológico o psicológico de la creación artística y literaria en particular. ¿Es una manifestación espontánea e inconsciente o un acto deliberado e intencional o una mezcla de las dos? V.M. Aguiar e Silva (1972, 103ss.) propone una distinción entre el poeta inspirado o poseído que se nutre de fuentes irracionales, místicas o trascendentales y el poeta artífice cuya producción es de índole más pragmática y artesanal. Ya en el Romanticismo se atribuyeron capacidades creativas al inconsciente, a los sueños, a lo irracional, a las fuerzas ocultas del yo; era una perspectiva psicoanalítica *avant la lettre*.

Asumiendo un enfoque psicoanalítico la atención de los psicólogos se dirige a partir de Freud a tres ámbitos literarios no estrictamente separados: la creación y el creador, la recepción y el receptor y la interpretación de textos literarios, la psicocrítica. Freud es en cierto sentido heredero de la tradición romántica e intenta encontrar a través de categorías psicoanalíticas una explicación racional y científica para las manifestaciones del inconsciente en el comportamiento cotidiano y la creación literaria en particular (Köppe/Winko, 2007, 317-323). La concepción del genio creador solitario, atormentado, entregado a

Arte (de la literatura)

poderes ocultos nace también en el Romanticismo y sobrevive en el simbolismo y el surrealismo. Psicológicamente hablando el artista se asemeja a un tipo de neurótico.

Freud sostiene que el artista se comporta, siente y actúa determinado ocultamente por fuerzas e impulsos inconscientes. Estas tendencias tienen su origen en la infancia en la que se va formando la personalidad; están relacionadas con pulsiones sexuales primitivas que a la hora de pretender realizarse entran en colisión con el yo consciente y el super-yo que controla las reacciones inhibitorias y de represión. La consecuencia son conflictos perturbadores que tienen dos salidas: o bien se racionalizan y subliman en actividades creativas o sociales o bien actúan en el inconsciente generando neurosis. En esta línea se menciona primordialmente la libido, la obsesión sexual. Así es como nacen los tan traídos y llevados complejos que han dado inagotable alimento a los críticos literarios y de arte en general en sus interpretaciones psicologizantes; el complejo intra-uterino, el de Edipo y de Electra, el de Narciso o el complejo de castración. ¿Cómo se manifiesta la sublimación de estos complejos en la creación literaria? Pues, las actuaciones censuradas por el super-yo se expresan en imágenes y representaciones simbólicas como una especie de compensación de deseos y aspiraciones inconscientes. La creación compensatoria huye de la realidad adversa y crea un mundo ficticio sobre el que proyecta los complejos reprimidos. Por tanto, la literatura solo nace en el límite con la neurosis; es, por así decir, un procedimiento terapéutico. Ahora bien, sería un error identificar al artista con el neurótico manifiesto ya que por regla general el artista no permanece atrapado en el mundo imaginario.

¿Los lectores consumen literatura como terapia de sus inclinaciones neuróticas? Sería como una comunicación inversa, los complejos compensados por el escritor en la obra literaria vuelven a aflorar en la recepción, facilitando la identificación con la problemática evocada y ayudan a superar la neurosis; hasta causan placer, no hay que olvidar la teoría freudiana que sostiene que uno de los afanes predominantes del hombre es la maximización del placer. Sugiere que la creación de una obra literaria aporta placer al autor y posteriormente

Kurt Spang

al receptor; la lectura se convierte, por así decir, en sustituto de una consulta psicoanalítica liberadora.

La pregunta decisiva es si estas teorías pueden aportar realmente conclusiones convincentes y aclaratorias sobre la naturaleza del acto creador y de la obra de arte y, en nuestro caso, sobre la literariedad de la obra literaria. No hay pruebas fehacientes de que la capacidad humana de crear una sinfonía, un cuadro, un relato literario sea realmente de origen neurótico. No han faltado críticas de la validez y la aplicabilidad de los métodos freudianos.

Otra de las tempranas reflexiones no directamente centradas en la creación artística pero luego aplicadas a ella procede de Carl Jung y su teoría del inconsciente colectivo (Jung, 1946). Plantea la interesante hipótesis de que el hombre no es radicalmente individuo, sino que hereda rasgos físicos y psíquicos de sus antecesores. El inconsciente colectivo es como la fuente de la que manan estos rasgos que también el artista plasma en su obra presentando las llamadas imágenes primordiales o arquetipos que forman una especie de erario de la humanidad. Ahora bien, la teoría del inconsciente colectivo no está ideada en primer lugar para el estudio de la creación artística sino antes bien para analizar la constitución psíquica del hombre. Así es que resulta harto difícil detectar si una obra surge de la plasmación de un mito o un arquetipo o si su descubrimiento posterior se deriva simplemente de conocimientos mitológicos previos de los receptores. Tampoco es fácil probar fehacientemente si la doctrina de Jung es acertada y si el inconsciente colectivo existe realmente.

Una rama de los estudios literarios intencionalmente dedicados a la aplicación de descubrimientos psicoanalíticos en la crítica surge en los años 50 y 60 del siglo pasado con el protagonismo de Charles Mauron (1957, 1963) que denomina la disciplina: "psicocrítica". Postula que, si "admitimos que toda personalidad comporta un inconsciente, el del escritor debe ser considerado como una 'fuente' muy probable de su obra" (1963, 31). Con todo, el método no está exento de posibles errores interpretativos; es difícil demostrar que las metáforas realmente emanan de una obsesión inconsciente o si son deliberada invención del autor.

Arte (de la literatura)

Si se ponderaran estadísticamente las categorías que se juzgan fundamentales en la definición de la literatura o incluso de las diversas artes, el concepto más frecuentemente aducido sería sin duda el de la belleza; una belleza que en el receptor produce deleite. Cabe preguntarse dos cosas: primero, el concepto de belleza que manejamos generalmente es acertado, y segundo, realmente la belleza es el único ingrediente fundamental de la literatura, incluso podríamos preguntarnos si el deleite es el único efecto que produce la literatura o si transmite y propone también conocimientos sobre el hombre y el mundo; dicho en términos horacianos si la literatura tiene la doble función de *delectare* y de *prodesse*, de proporcionar gozo y saber. Es más, a mi modo de ver el concepto de belleza que se maneja habitualmente es reductivo porque en realidad no solo es un esplendor externo y refinamiento formal que puede llegar a deslumbrar; para mí la verdadera belleza se asocia con la verdad y la bondad y es capaz de revelar la perfección o la imperfección del hombre y de las cosas (Spang, 2009a). Falta el espacio para indagar aquí en la problemática de la belleza de lo feo. ¿La imperfección del hombre y de las cosas se puede representar estéticamente? ¿Puede haber un gozo contemplando la fealdad sabiamente representada? Recuerdo los *Caprichos* de Goya o el *Guernica* de Picasso. Con otras palabras, la belleza es como un crisol en el que se amalgaman los ingredientes que hacen transparente el ser en la obra de arte. Por eso Horacio pudo afirmar que la literatura es gozosa y valiosa a un tiempo. Hasta no es descaminado hablar de una belleza falsa y por tanto intrínsecamente fea porque es mentirosa y engañosa.

Urge añadir que resulta útil una diferenciación entre dos tipos fundamentales de belleza; por un lado, la funcional, que se plasma, por ejemplo, en objetos de uso, en vestimenta, en muebles, coches, publicidad, etc. y, por otro, la belleza autónoma plasmada en obras de arte sin otro propósito que su contemplación desinteresada, deleitosa y formativa. En otras ponderaciones puede resultar útil distinguir entre belleza natural y belleza artística. Se entiende que los límites entre las dos son fluidos.

Kurt Spang

Todo ello nos lleva a la cuestión por antonomasia debatida en este ámbito, a saber, la pregunta por la naturaleza y la definición del arte. De entrada, debe recordarse que la voz 'arte' es tan polifacética como la de 'literatura' porque en sus orígenes designaba simplemente una capacidad artesanal, una técnica de cualquier índole para transformarse posteriormente en designación primero de la capacidad y segundo de los productos elaborados artísticamente. Si no tuviera también esta significación material y colectiva no tendría sentido hablar de un museo de arte moderno. Nos interesa la dimensión creativa del quehacer humano, la dimensión representativa que avala la universalidad del arte y garantiza su permanencia. Cabe preguntarse si en la actualidad no estamos viviendo una peligrosa devaluación y trivialización de los conceptos de cultura y arte (González Quiroz, 2003).

La función principal del arte y de la literatura en particular, es su carga cognitiva, su capacidad de hacer transparente el ser a través de la belleza y el gozo. Aquí aflora también la exigencia de reconocibilidad que debe albergar toda obra de arte; los artistas intentan dar a conocer de innumerables maneras la realidad de los hombres, los conflictos y las circunstancias en las que pueden ser involucrados; los receptores aspiran a re-conocer lo representado. Va sin decir que, en diversos modos de plasmación artística, sobre todo en la no figurativa en pintura y escultura, el reconocimiento puede resultar precario y por consiguiente también el enjuiciamiento de obras de este tipo.

Un hecho que atañe a todas las artes y es origen de discrepancias y conflictos en la creación y el enjuiciamiento: los artistas aspiran, por un lado, a la validez universal y la permanencia de sus obras y, por otro, a la innovación y originalidad de la hechura. A ello hay que añadir que el arte es el reino de la libertad; los innumerables 'ismos' que los teóricos del arte han elaborado para distinguir y caracterizar las innumerables maneras de representar la realidad sugieren la casi ausencia de límites. Sin embargo, las artes no son pensables sin pautas y limitaciones materiales e intelectuales. El pájaro no puede volar en el vacío, necesita el aire como resistencia. Hasta para la creación original e individualizadora hay términos.

Arte (de la literatura)

Una palabra todavía acerca de la contemplación de la obra de arte y el juicio estético. El estético se distingue del juicio lógico primero por su espontaneidad y la inicial ausencia de conceptualización y, segundo, por producir agrado si la obra o el objeto contemplado es bello o desagrado si es feo. En su *Crítica del juicio* Kant (1790) lo define como agrado desinteresado (interesseloses Wohlgefallen), es decir, la belleza produce en el receptor un placer sin afectar sus necesidades o intereses materiales. Lo que no impide que el agrado pueda ser 'interesado' en otro sentido, porque el arte y la belleza abren perspectivas sobre la realidad y el ser. Cabe preguntar si la capacidad de juicio, sobre todo del juicio estético es innata que hace posible la coincidencia de juicios. No faltan indicios que confirman que todos los hombres poseen por lo menos una facultad mínima de distinguir lo bello de lo feo, un sentido de la belleza, y no cabe duda de que esa facultad es perfectible. Es curioso observar como en el juicio estético se tiende a reclamar universalidad; es más frecuente la afirmación: el cuadro "es bonito" que la más cautelosa "me gusta este cuadro".

Esta circunstancia lleva a un tema estrechamente relacionado con el juicio, a saber, la pregunta de si por ser arte una obra ya es perfecta o si puede existir arte y literatura mediocres y malas; dicho de otra forma: ¿la definición del arte implica ya de antemano un juicio de valor o solamente es un modo de caracterizar una manera de hacer y de realizar una obra? Para este juicio es preciso poseer criterios adecuados. En lo que sigue intentaré presentar algunos aspectos capaces de suministrar criterios de enjuiciamiento de la artísticidad de obras literarias.

Antes se plantea la pregunta ¿cómo nace la obra de arte o cómo hay que imaginarse el proceso de creación? Suelo distinguir tres fases no claramente delimitadas, pero sí estrechamente vinculadas: la inspiración, la planificación y la elaboración. Como en todo lo que sigue me referiré numerosas veces a mi libro *El arte de la literatura* remito al interesado a los apartados correspondientes (Spang, 2009a).

Inspiración y planificación Por inspiración entiendo el impulso que desencadena la creación. Puede ser externo: un acontecimiento, una noticia, una lectura; a veces es interno: un conflicto, una preocupación,

Kurt Spang

una aspiración o una obsesión. Esta inspiración da origen generalmente a un tema alrededor del cual se plasmará la obra.

La fase de la planificación parte del tema y de un concepto global y formará una especie de esqueleto y andamio. Es la fase en la cual lo puramente mental de la inspiración empieza a transformarse en elementos y estructura materiales. Teniendo en cuenta que la obra de arte es la materialización de un proyecto de representación, en esta fase el artista decidirá sobre el sustrato que va a utilizar, sobre el modo, el género, el tono y otros detalles. Para el literato el sustrato siempre será la lengua, para él no hay otro; al escultor, por ejemplo, se le ofrece una selección más amplia puesto que puede trabajar en mármol, madera, metal o cualquier otro material manipulable. Más adelante hablaremos con más detalles sobre los modos, baste por ahora mencionar que distingo tres modos de perspectivizar una obra de arte: el modo lírico, el épico y el dramático. Igualmente decisiva en la planificación de una obra es el género en el que va a plasmarse (Spang, 1993, 2009b). Implícita o explícitamente cada arte ha desarrollado un sistema genérico que constituye una especie de estructuración básica, unas pautas organizativas de la totalidad de una obra. Para los tonos véase en este diccionario: 'tonos'). Va sin decir que según el temperamento del artista esta fase de la planificación puede desarrollarse con más o menos cuidado o escrupulosidad. Los golpes de fortuna de obras geniales surgidas, por así decir, de la nada son relativamente raros; es más bien una casualidad si una obra se logra sin la adecuada planificación.

La elaboración La tercera fase, la elaboración, se refiere a la realización material de la obra; se ponen aplican las capacidades, por así decir, técnicas y en muchos casos artesanales del artista. Muchos artistas refieren dolorosamente sus luchas contra las resistencias del material que se opone a amoldarse a su intención expresiva. Por ejemplo, el esfuerzo que requería la elaboración de una sola página diaria de una novela como comenta Flaubert. Se refiere también a las innumerables correcciones que suelen introducir los escritores en las a veces múltiples revisiones de una obra.

¿Qué es literatura? Para poder contestar a esta pregunta central en este artículo propongo seguir un método analítico en el que se averigüen

Arte (de la literatura)

los componentes principales y permanentes que se manifiestan en todas las obras literarias y que son capaces de suministrarnos una especie de andamio y “esqueleto” que se repite con variantes en todas las obras. A pesar de que el resultado de esta búsqueda de supuestos rasgos permanentes es un ‘constructo’ que no se da en la realidad como fenómeno material y palpable, existe, sin embargo, mentalmente en el sentido de que sus características, sus potencialidades estructuradoras y unificadoras se repiten, su carácter permanente y su utilidad intelectual son reconocibles y demostrables (Spang, 2009a). En el tratamiento de estos componentes tendré en cuenta también las fases de la creación que acabo de esbozar. Distingo tres tipos de componentes: los conceptuales, los formales y los funcionales. Teóricamente se aplican a todas las artes, en nuestro contexto los ejemplificaré exclusivamente desde la perspectiva de la literatura.

Componentes conceptuales Empiezo con los componentes conceptuales: el tema, el fondo y el mensaje. Como se desprende del membrete se trata de componentes ideales que solo en fases posteriores de la elaboración se materializarán. La lista presupone que la obra literaria se elabora con una intencionalidad manifiesta, a saber, la de transmitir una idea a través de un tema y un fondo que conforman un mensaje originado por una preocupación, una aspiración o una emoción. El hecho de que la obra de arte tiene algo que decir se manifiesta de modo más evidente en la literatura que en otras artes, porque ‘dice’ algo en el sentido estricto de la palabra. La lengua por naturaleza obliga a la conceptualidad y a la referencialidad, no hay literatura no referencial. Los experimentos de Dada y del letrismo han fracasado cuando abandonaron el nivel léxico y una sintaxis mínima; revelan más afinidad con la música y la pintura que con la literatura.

El tema es como el núcleo energético de una obra literaria que en mayor o menor medida influye en todos los elementos que la componen. El tema ‘informa’ la obra en el sentido estricto de la palabra, le da su forma. En la mayoría de los casos el tema no se menciona explícitamente, lo que dificulta a veces su identificación y formulación. Esta labor forma parte de lo que llamé ‘reconocimiento’ en la recepción,

Kurt Spang

requiere experiencia y capacidad de empatía de parte del receptor que tiene que 'destilar' el tema analizando los conflictos, los estados anímicos y las circunstancias que presenta la historia o la vivencia evocada en cada obra.

La desconcertante multiplicidad de circunstancias y conflictos plasmados en obras literarias parece sugerir que el número de temas es inabarcable. Pero en realidad, el tema casi único de la literatura es el hombre en sus numerosas circunstancias y problemáticas existenciales; son ellas las que generan la impresión de multiplicidad, precisamente porque son ellas las que varían, no los contados temas. Por esta razón puede resultar útil y conveniente distinguir entre tema supratextual que constituye una especie de potencialidad todavía no aprovechada y materializada en una obra concreta y el tema textual que ya ha hallado su plasmación definitiva en una circunstancia determinada.

¿Qué es el fondo de una obra literaria? Con este término técnico todavía nos movemos dentro del ámbito conceptual, el fondo aún no es una materialización del tema sino una estructuración previa de los ingredientes y recursos de la obra. En términos retóricos es una especie de *dispositio*, una organización estructurante de la totalidad. En la recepción el fondo es un estímulo que pone en marcha las capacidades imaginarias y 'con-creativas' del lector. Recibir un texto literario desde la perspectiva del fondo es reconstruirlo siguiendo las pautas de desarrollo propuestas por el autor y aportando experiencias y conocimientos propios. Otra cosa es el gozo estético que puede proporcionar a la vez. La diferencia y la vinculación inseparable de fondo y forma en la obra literaria es irrefutable; siempre es la forma de un fondo y el fondo de una forma.

El presupuesto de la existencia del mensaje es el hecho de que el autor quiera decir algo. Incluso si es adepto de la llamada "escritura automática" para la que el que dicta y configura el mensaje es el subconsciente, el mandato del mundo onírico o la droga. El mensaje, si se ajusta al control de la razón, es como la quintaesencia de un texto que resume la intencionalidad comunicativa del autor y encierra la concepción del hombre y del mundo que profesa el autor. Cada texto al

Arte (de la literatura)

querer decir algo tiene por lo menos un mínimo de sentido aunque sea de poca profundidad o deliberadamente absurdo o engañoso. El receptor intentará confrontar y comparar el mundo posible y ficticio del texto con el mundo real y descubrirá coincidencias y discrepancias. Para ello debe disponer de criterios fiables que no siempre se pueden presuponer. De ahí la importancia de la crítica literaria íntegra y leal que se comprenda como guía de lectores. El mundo de la literatura tiene innumerables estancias en las que caben todas las fantasías, solo se trata de procurar que el mundo ficcional no se convierta en un mundo falso que impida u oculte la visión de la realidad tal como es o como debería ser, en términos aristotélicos. En este orden de ideas la responsabilidad del escritor no es menor que la de cualquier ciudadano juicioso, es más, dado su alcance público es más bien mayor. Todos los mensajes tienen en común que se emiten en clave, son mensajes cifrados sobre el hombre y el mundo. Por tanto, en la mayoría de los casos no se presenta explícitamente como una tesis sino de forma contextualizada, debe deducirse de las circunstancias evocadas en la obra literaria. El texto literario es como un 'pretexto' en el sentido de invitar al lector a con-crear y luego a interpretar aplicando el mensaje a la vida propia y la vida en general.

Componentes formales Con este grupo de componentes ya entramos en la segunda fase de la creación artística y literaria, la de la materialización de los componentes conceptuales del apartado anterior. También distingo tres: el sustrato, es decir, el lenguaje, los modos y los géneros.

Los estudios sobre el lenguaje en todas sus ramificaciones son tan abundantes que en nuestro contexto no hay más remedio que remitir a alguna bibliografía correspondiente (Rodríguez Fernández, A.M, 2000; Grupo μ , 1970; Coseriu, E., 1972; Garrido Gallardo, M.A., 1982; Lotman, J., 1982; Gómez Redondo, E., 1994; etc., etc.).

La primera distinción que nos interesa es la diferencia entre el lenguaje literario y el no literario. Dos posturas destacan: primero, la formalista y estructuralista que sostiene que la característica del lenguaje literario es su desviación del llamado "lenguaje estándar" o

Kurt Spang

como dirían los transformacionalistas, del “hablante ideal”, que ambos no existen, (Formalismo ruso, 1974, Grupo μ , 1970); la otra, propuesta por E. Coseriu (1972), considera que el lenguaje literario aprovecha plenamente todas las posibilidades que ofrece la lengua. De modo que hasta las desviaciones forman parte del uso pleno del lenguaje. Ambas perspectivas son plausibles y poseen su atractivo.

La referencialidad de la lengua implica que la misma palabra se refiere a todos los fenómenos designados con ella, aunque varíen grande o levemente entre sí; la palabra árbol se refiere a todos los árboles, tiene, por así decir, categoría universal. Saussure sostiene que los signos son arbitrarios fónicamente hablando. Cuando Lacan (1971) e Eagleton (1983) confunden esta arbitrariedad fónica con la versatilidad y la adaptabilidad de las palabras deducen de ella una contingencia semántica, con lo cual tergiversan la circunstancia beneficiosa de la categoría universal de las palabras. Alimentan sospechas relativistas ilícitas e injustificables y no facilitan la labor definitoria, interpretativa y comunicativa en general.

Ya hablamos del lenguaje como sustrato único de la literatura y la particularidad de que este mismo lenguaje se utiliza tanto para la comunicación cotidiana como para la elaboración artística en las obras literarias. La diferencia más palpable entre las dos es que el lenguaje no literario se utiliza para informaciones más o menos directamente referidas a hechos y circunstancias reales, mientras que el literario crea realidades ficticias. No vamos a entrar aquí en matizaciones salvo tal vez referir el hecho de que gran parte de las obras literarias están versificadas (Spang, 1993a). Ahora bien, la versificación en sí no es indicio de literariedad. Conviene distinguir también tanto en el lenguaje cotidiano como en el literario entre el lenguaje hablado y el escrito. En los inicios de la creación literaria debemos suponer que a lo largo de la historia ha habido un cultivo más prolongado de la llamada literatura oral que de la escrita.

Por tres razones la lengua como sustrato literario ocupa una posición específica: por su fonicidad, su conceptualidad y su referencialidad. Tiene la capacidad de suscitar en la mente del receptor los fenómenos que designa con las palabras, es decir, la

Arte (de la literatura)

representatividad de la palabra no es la misma que la de los sonidos, los colores y volúmenes, las palabras son referenciales y para su comprensión y efectividad tienen que ser 'elaboradas' mentalmente.

La fonocidad del lenguaje se debe al hecho de que las palabras están constituidas por letras que corresponden a sonidos articulables a través de la voz humana. A través de recitaciones y representaciones teatrales el texto literario puede ser recibido auditivamente, lo que lo asemeja a la recepción de la música. En la actualidad, sin embargo, la recepción más frecuente es la visual realizada a través de la lectura.

Por conceptualidad del lenguaje entiendo la capacidad de la palabra de evocar conceptos a través de los cuales apela al entendimiento. El origen de la conceptualidad es la referencialidad de la palabra que en el texto informativo tiene una función meramente instrumental, la de transmitir informaciones. En cambio, el lenguaje literario además de la capacidad informativa adquiere un valor adicional a través de su configuración material. Es decir, no solo importa el 'qué' informativo sino también el 'cómo' de la formulación particular; la forma posee la misma dignidad que el contenido. La unicidad de la obra literaria descansa en la indisolubilidad de su fondo y su forma, el lenguaje se amalgama con el contenido y se convierte en objeto artístico.

La referencialidad del lenguaje preocupa también a los filósofos; se tematiza ya en varios diálogos platónicos y sigue siendo actual hasta en el deconstruccionismo postmoderno. Se debate si las palabras realmente remiten a la realidad o son meros instrumentos con los que se puede manipularla. A pesar de experimentos 'desrealizantes' la referencialidad sigue imprescindible porque suministra los criterios de diferenciación entre lo real y lo inventado; es la forma más adecuada de captar y comprender el mundo y las ideas y comunicarlas. Ahora bien, si partimos del hecho de que la obra literaria presenta hombres, mundos y conflictos ficticios y, por tanto, inventados a propósito se pone en tela de juicio la referencialidad del lenguaje. "Los escritores son mentirosos" sentenciaba Platón en la *República* porque inventan realidades engañosas y encandilan a los receptores. No admitía que la auténtica ficción es otra forma de decir la verdad porque establece una

Kurt Spang

referencialidad en un nivel más profundo que la mera facticidad pragmática. A través de mundos inventados a propósito, adecuados al tema y al mensaje penetran la superficie de los hechos cotidianos y triviales para transmitir una verdad más honda, más universal. El afán de saber es una aspiración muy humana, pero querer saber “lo que en lo más hondo da cohesión al mundo” (“was die Welt im Innersten zusammenhält”), aspirar a la omnisciencia y aliarse para ello con Mefisto, el diablo, es indicio del embeleso al que sucumbe Fausto y desde Adán y Eva todos los que les fascina la posibilidad de ser como Dios.

Los modos Nos movemos todavía en el ámbito de los componentes formales que contribuyen a la materialización de la obra literaria. Después del material básico, la lengua, pasamos ahora a un nivel más elevado, por así decir, al primer nivel de estructuración, a los modos. Para evitar confusiones escogí esta denominación y no la habitual de género porque en la teoría de la literatura se suele emplear el término género para designar dos realidades distintas, primero el que llamo modo y segundo el de sus subdivisiones, los géneros que trataré a continuación. Por modo entiendo tres posibilidades básicas de plasmación en la literatura: la lírica, la épica y la dramática. Lo novedoso no solo es esta denominación sino también la fundamentación antropológica de los modos que propongo, basándome en las sugerentes propuestas de Rafael Alvira (1998). Partiendo de la premisa que “Existir para el hombre, es ser en el tiempo, es decir, ser sintetizando el tiempo [...]. Vivimos en presente cargando con nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro.” (12), sostengo que los hombres responden a las exigencias de la vida o lírica o épica o dramáticamente. También el quehacer del literato, su manera de acceder y de manejar la realidad, se realiza obedeciendo a las posibilidades que ofrecen los modos. Son una manera de hacer suyo el tiempo y de configurarlo tanto en la vida como en las obras.

Lírica La dimensión temporal de la lírica es el pasado. En él profundizamos para sintetizar e integrar nuestra interioridad. No es simplemente tiempo transcurrido sino también recordado para hacerlo nuestro, interiorizarlo. En las vivencias sintetizadas e interiorizadas no solamente se vuelve a hacer presente nuestro pasado personal, los textos líricos poseen además una dimensión social e intersubjetiva

Arte (de la literatura)

porque, primero, incluyen también las experiencias colectivas vinculadas con ellas, y, segundo, plasman realidades humanas generales; lo lírico y la interiorización poseen una dimensión individual y universal al tiempo.

La lírica literaria profundiza verbalmente en estados anímicos que a primera vista parecen ser exclusivamente autobiográficos pero que en la mayoría de los casos corresponden a vivencias iguales o similares a las de todos los hombres; por ello las vivencias se trascienden, son reconocidas por los receptores. ¿Si no fuera así, cómo comprenderíamos un poema de amor chino o medieval?

Llama la atención la concisión y la brevedad de las composiciones líricas, se prefiere la intensidad a la extensión. El lenguaje lírico destaca por su cuidadosa elaboración, a menudo, aunque no obligatoriamente, es versificado y busca adaptar todos los niveles expresivos al tema y al tono que se pretende evocar: los sonidos, las palabras, la flexión, la sintaxis. No son raros los poemas elaborados con notable sensibilidad musical. “De la musique avant toute chose” reclamaba Verlaine en su *Arte poético*. Fiel al procedimiento de interiorización de la anterioridad el poema lírico no es dinámico, no desarrolla una historia, es más bien puntual, profundiza y esencializa. Lo lírico no se halla exclusivamente en textos propiamente líricos, siendo una predisposición antropológica se manifiesta en todas las expresiones humanas y, desde luego, puede intercalarse en obras que pertenecen a otros modos; no solamente en forma de poema intercalado en un texto narrativo o dramático, sino también en pasajes que se caracterizan por el afán de interiorizar la anterioridad. Así *La búsqueda del tiempo perdido*, aunque es principalmente una narración con recursos épicos, en su actitud fundamental es lírica, es interiorización de la anterioridad como todas las memorias ficticias o no.

Épica La dimensión temporal de la épica es el futuro, no como mero tiempo venidero sino como prospección y planificación del provenir, contrasta con la lírica porque sintetizar el tiempo en este modo implica orientación hacia delante, descubrir y analizar primero lo existente y realizar sobre esta base proyectos, la búsqueda de posibilidades de

mejora, de soluciones y de superación de obstáculos. “La épica es el quehacer de la vida [...] presupone la lírica en el inicio. [...]. El futuro verdadero es lucha, trabajo, construcción, realización de futuro” (Alvira, 2001, 14). Épico es el afán de construir y de realizar proyectos. La labor de los políticos y empresarios debería orientarse en este modo. Necesariamente lo épico presupone una fase lírica previa que cumple con la necesidad de averiguar primero lo dado y solo después reflexionar y planificar el futuro; así es como lo épico se puede concebir como anticipación de la posterioridad. Para representar esta tarea los textos épicos crean un espacio y un tiempo dentro de los cuales se mueven figuras; estas figuras están involucradas en un conflicto que requiere la invención de lugares en los que se desarrolla la historia narrativa. Conflicto implica obstáculos, implica planificación embocada a la solución exitosa o frustrada del conflicto, el desenlace feliz o desdichado. En las narraciones los escritores pretenden demostrar que “el mundo es así”, interpretan y juzgan la realidad como un todo. Lo que podríamos llamar tarea épica puede comprenderse como afán de dominio que se refleja en la “conquista” de un mundo a través de la evocación a menudo minuciosa de detalles. El narrador no es el autor, sino un intermediario ficticio entre la narración y el público y constituye la figura épica por antonomasia; su labor presupone la previa apropiación y dominación del mundo que se va a narrar. El mismo acto de narrar es una tarea épica, resulta aún más evidente cuando el narrador es omnisciente porque adquiere también dimensiones de omnipotencia; el narrador crea el mundo, lo domina y lo juzga. Uno de los reflejos estructurales de este hecho es que en la inmensa mayoría de los casos la historia se narra a posteriori, como ya creada y dominada.

Cabe añadir que la epicidad no es exclusiva de los textos narrativos, también en textos dramáticos aparecen intervenciones épicas siempre cuando no se quieren o no se pueden representar actuaciones y simplemente se narran. Un ejemplo destacado son los relatos de mensajero. También en la lírica suele haber ingredientes épicos. En algunos géneros líricos como la égloga o la elegía la mezcla de lo lírico con lo épico y lo dramático es frecuente.

Dramática La dimensión temporal de la dramática es el presente. Teniendo en cuenta que todo presente arranca en el pasado y mira hacia

Arte (de la literatura)

el futuro en una especie de diálogo es un interludio entre lo ya acontecido y lo venidero. El presente es como un punto que se mueve permanentemente en las tres dimensiones temporales, es el marco de nuestras vivencias cotidianas. Lo dramático es presencialización de la anterioridad y de la posteridad; hace presente el pasado como fundamento de nuestro quehacer y nos orienta hacia el futuro como tarea a la que aspiramos. El presente es huidizo y, sin embargo, es la dimensión existencial en la que ineludiblemente tenemos que movernos aceptando las reglas de juego y también los riesgos que trae consigo. Sintetizar el presente significa tener en cuenta el pasado y tener presentes las aspiraciones y los proyectos que nos preocupan. Desde esta perspectiva en la dramática el concepto de la representación adquiere una dimensión añadida aparte del hecho de otorgar signicidad y materialidad a personas y fenómenos; en el teatro representar significa no solamente crear la ficción materializada de figuras en conflicto sino también volver a hacer presente el pasado, re-presentar en el sentido estricto de la palabra. Para el receptor avezado ni causa extrañeza la ficción de que un personaje histórico auténtico resucite en el escenario y con él los acontecimientos que vivió o desencadenó en el pasado. No los conocemos a través del relato a posteriori de un narrador sino a través de la actuación de actores en el escenario. El espectador vive el conflicto y los acontecimientos mientras se representan, en su mismo devenir. El tantas veces reclamado pacto con el receptor es aún más palpable en el teatro que en los otros modos. Naturalmente puede haber también proyecciones y retroproyecciones en la dramática, manifestadas entre otras posibilidades a través de relatos narrativos de los mismos actores.

La estructura verbal básica del drama es el diálogo; igualmente le es inherente la dimensión lúdica, los actores “juegan” un papel por lo cual el drama se convierte en experimento lúdico-existencial. Los espectadores deben conocer las reglas de este juego dramático-teatral; a veces dejándose “hipnotizar” por la representación o por lo menos estando conscientes de asistir a una exhibición *sui generis*. Lo lúdico se manifiesta también en una serie de como síes ficcionales creados por los diversos códigos verbales y extraverbales habituales en el teatro:

Kurt Spang

bastidores, vestimenta, efectos sonoros, accesorios, gestos, etc. etc. NI Roma es Roma, ni el traje de Julio César es el suyo personal.

Presente y presencia se convierten en los pilares del modo dramático; presente por la obligatoria dimensión temporal de la actuación teatral y presencia por la visible y palpable asistencia de los actores y el apoyo del montaje.

Urge añadir que lo dramático tampoco es exclusivo del teatro; existen múltiples posibilidades de insertar pasajes dramáticos en obras concebidas en otros modos. La intercalación de diálogos en una narración o una canción ya constituye una especie de dramatización o lirificación. El llamado teatro épico es una deliberada mezcla de lo dramático con lo épico como se practica por ejemplo a través de la introducción de un narrador que no forma parte del juego dramático y hace de guía y comentarista cara al público. Es una prueba más de la permeabilidad de los modos. Insisto en que los modos son meros cauces estructurantes de las obras literarias capaces de adaptarse a las particularidades de cada texto.

Los géneros literarios. La inabarcable diversidad de obras literarias clama, por así decir, por una intervención aclaratoria y clasificatoria que permita crear unidades dentro de las cuales se pueden reconocer e identificar obras con rasgos similares constantes, es decir, con variantes e invariantes. Con otras palabras, el género es un instrumento que regula la relación entre unidad y diversidad. En la literatura, como en otras artes, el género se sitúa entre el modo como cauce creativo todavía no formalizado y la obra concreta como producto definitivo. Es una combinatoria flexible de elementos verbales con otros recursos y procedimientos de adecuación y ficcionalización. No quiero entrar aquí en discusiones acerca del estatus ontológico del género, que se debaten entre la tesis de que el género solo existe en la obra concreta o de que debe suponerse la existencia de un modelo ideal y supraindividual; en otros términos, no quiero volver a desencadenar aquí la polémica entre nominalistas y realistas (Schaeffer, 1988). Lo importante para nosotros es que la existencia de géneros en la literatura es obvia e identificable; trataremos de contemplar y analizar algunas particularidades.

Arte (de la literatura)

Una de las características fundamentales del género literario es su repetibilidad en la producción y, por otro lado, su reconocibilidad en la recepción. Con todo, hay que subrayar que el molde genérico no anula la unicidad característica de cada obra literaria; hay muchas novelas pero solo un *Quijote*. Es más, para el género se puede aplicar también la aristotélica distinción entre *ergon* y *énéргеia*; tanto es *ergon*, es decir, obra literaria elaborada dentro de las pautas de un género como *énéргеia* en el sentido de potencialidad y de modelo inmaterial. Para nuestras necesidades el género es un fenómeno transtextual y constituye una forma de architexto; ambos términos proceden de G. Genette (1982). Se reconoce por la permanencia de constantes y sus diversas realizaciones se distinguen por las variantes que los autores vayan introduciendo. Un ejemplo referido al género novela: el narrador es una constante de todas ellas e incluso de todos los géneros narrativos, sin embargo, existe una serie de posibilidades de variar esta invariante; puede ser un narrador individual o colectivo, puede ser omnisciente o poseer un saber limitado, puede convertirse en autor de cartas, articularse desde dentro o desde fuera de la historia narrativa, etc. De la misma manera existen posibles variantes para todos los recursos de todos los géneros.

El género no es un hecho físico. Estoy de acuerdo con J.M. Schaeffer que afirma que “se ve con claridad que un texto, aunque del mundo de los hechos empíricos, no está de ninguna manera obligado a ser un objeto físico. Es un hecho comunicativo específico, es decir, un conjunto complejo formado (al menos) por un canal de comunicación de estructura dada y un acto [...] comunicativo que actualiza ese canal.” (Schaeffer, 1988, 166-167).

El término técnico subgénero resulta de gran utilidad para distinguir los tipos literarios que conservan las constantes imprescindibles de un género, pero convierten posibles variantes de este género en constantes. Me explico: si en una narración el narrador es constantemente autor de cartas, tenemos que ver con el subgénero de la novela epistolar. Si en un drama se introduce una figura que no forma parte de la historia dramática, sino que se comporta como

Kurt Spang

comentarista o se llama director de teatro, tenemos que ver con el subgénero dramático del teatro épico.

En el marco de este artículo es imposible describir detalladamente todos los ingredientes y elementos constitutivos de los géneros literarios. Para más detalles remito a mis libros (1993, 2009a, 2009b). Allí distingo tres grupos de elementos identificadores: los de clasificación (denominación y tema), los elementos de composición (modalidad, extensión y dominantes) y finalmente los elementos funcionales (emisión, recepción, ficcionalización). Veamos algunos detalles.

Cada género tiene un nombre; aquí se recomienda cautela porque algunas denominaciones pueden inducir a confusión. Se sobreentiende que todas las obras literarias tienen un tema o varios. Ahora bien, la mayoría de los géneros admiten todos los temas por lo cual es una constante poco relevante y discriminatoria.

Cada género pertenece por lo menos a una modalidad o a una mezcla de varias. Ya vimos sucintamente los modos y apunté que la modalidad es el componente conceptual más general; es como el punto de partida y el cauce de la formación de los géneros dramáticos, épicos o líricos. Cada texto tiene una extensión, sin que existan extensiones fijas y predeterminadas. Sin embargo, es posible establecer una somera clasificación en géneros extensos, medianos y breves. No es un aspecto meramente cuantitativo pues la extensión decide en parte sobre la pertenencia a un género u otro. El cuento no puede ser extenso llegando a la extensión de una novela.

Por dominantes entiendo, siguiendo a Jakobson (1973, 145), el “elemento focal de una obra de arte: gobierna, determina y transforma los demás elementos. Es ella quien garantiza la cohesión de su estructura”. Aplicado al género literario esto significa que en él dominan uno o varios elementos que determinan la naturaleza del género. La elaboración retórica y lingüística es un factor omnipresente en la creación literaria y tampoco se puede tratar en el espacio disponible.

Como los elementos de la emisión y recepción tanto interesan en el ámbito de los géneros como en la literatura en general, aquí sólo se

Arte (de la literatura)

mencionan algunas particularidades referidas específicamente a los géneros. Conviene mencionar someramente las diferencias de comunicación que se pueden producir en los diversos géneros. En términos generales se debe distinguir entre la comunicación directa y la indirecta, es decir, existen obras literarias cuya recepción se realiza directamente entre emisor y receptor presentes, como ocurre en la recitación de poemas o de epopeyas y romances; es la práctica de los rapsodas y juglares. La comunicación de los dramas es también directa si se entiende drama como texto más representación. Otros géneros, actualmente quizá los más, están destinados a la comunicación indirecta, a la lectura que en la actualidad es quizá la más frecuente. Es un fenómeno estrechamente relacionado con la oralidad y la literalidad estudiada por W. Ong (1987). La innovación tecnológica ha creado una forma híbrida de comunicación literaria a través del audiolibro como versión auditiva de una lectura. Cabe advertir que en cualquier caso la recepción siempre es una con-creación, nunca es la mera acogida pasiva el texto, siempre el receptor debe colaborar con el autor tratando de reconstruir el conflicto y las circunstancias en las que se produce siguiendo los estímulos que le ofrece el emisor.

La ficcionalización y la elaboración verbal son aspectos omnipresentes e inseparables en la creación literaria y en el arte. El género ofrece el marco dentro del cual se lleva a cabo. Dedicaremos más espacio al tema al hablar de los componentes funcionales de la literatura. Los receptores familiarizados con los recursos de codificación literaria, al reconocer el modo y el género en el que está configurado un texto, descubrirán las pistas de ficcionalización que les propone el autor; habría que hablar de una re-ficcionalización. Las expectativas que se relacionarán con un poema lírico son distintas de las que plantea una novela; el primero orienta hacia la emoción y la interiorización, la segunda a un conflicto situado en el mundo externo, por muy alienado que resulte. Al hablar del tema veíamos que el autor siempre quiere decir algo en y con su obra; el mensaje se transmite con una determinada intencionalidad. En principio cualquier tema puede tratarse en cualquier género, ahora bien, a algunos géneros puede atribuirse una función general más o menos fija, por así decir,

Kurt Spang

preprogramada como ocurre con la comedia, la tragedia, la epopeya, la fábula. Va sin decir que en cada caso se añade una función particularizante. A menudo la funcionalidad no es meramente literaria, un texto puede vestirse literariamente para perseguir fines extraliterarios e ideológicos como ocurre, por ejemplo, en la llamada literatura social o comprometida.

Ya vimos algunos aspectos de la comunicación literaria particularmente en el ámbito genérico. Como la literatura es un arte verbal la dimensión comunicativa es todavía más operativa que en otras artes, más patente y sutil precisamente porque su sustrato es la herramienta comunicativa por antonomasia. En la obra literaria el autor crea por medio del lenguaje un puente entre una realidad muy peculiar y el lector, ya que la realidad que comunica, la sintetiza y por ello más transparente para los receptores. Es el proceso de ficcionalización del que hablaremos en seguida.

El texto literario se puede contemplar desde dos perspectivas en cuanto a su status: una vez publicado se le puede designar como “objeto artístico”; con la lectura y recepción se transformará en “objeto estético”. La afirmación de que una obra literaria solo existe en cuanto se reciba no tiene en cuenta su existencia objetual. Sin embargo, es lógico que la comunicación literaria requiere la lectura, hecho que implica la participación del autor, del texto y del receptor; el tantas veces reclamado pacto del autor con el lector se realiza precisamente en esta vinculación. Además, recibir cabalmente un texto presupone, por una parte, conocimientos de las convenciones y recursos literarios apropiados a este texto y su adecuada aplicación, por otra. Interpretar una obra significa implicar la aportación de potenciales preconocimientos del lector, de sus “prejuicios” como diría Gadamer (1992).

La lectura (o audición) se convierte en lo que llamé con-creación, esta colaboración entre autor y lector resulta imprescindible. El lector ya empieza a colaborar con el hecho de aceptar la ficcionalidad de un texto puesto que con la ficcionalización se altera la parcialmente la referencialidad del lenguaje. Ya no se busca la identificación la atribución referencial directa de las palabras a la realidad existente, sino

Arte (de la literatura)

que el lector está invitado a descubrir la doble intencionalidad que persigue el autor. De modo que tiene que “reconstruir” el mundo y el conflicto ficcionales que propone el texto y solo puede hacerlo aportando conocimientos y experiencias personales y subjetivas. El esfuerzo es recompensado por la satisfacción y la fascinación que proporciona esta reconstrucción. Es además un indicio de que ninguna lectura es idéntica a otra ni las de la misma persona; lo mismo que resulta difícil averiguar el grado de recuperación de la intencionalidad del autor en cada recepción. Ahora bien, ninguna obra es totalmente “abierta” como sugirió en su día U. Eco (1979), no es nunca “propiedad” íntegra del receptor, es decir, su libertad interpretativa tiene límites impuestos por la intención del autor y las limitaciones del propio lenguaje (Eco, 1991).

Dentro de este marco general es interesante comparar las diversas comunicaciones debidas a los distintos modos; así son perfectamente diferenciables la comunicación lírica, de la narrativa y la dramática. Esta última, sobre todo, porque permite en principio dos tipos de recepción: la lectura y la representación teatral. En esta última se observan dos aspectos diferenciadores llamativos, la colectividad y la superposición de varios códigos. La recepción de un colectivo aporta una dimensión intersubjetiva que surte efectos multiplicadores: la risa o la indignación colectivas, la acumulación de entusiasmo o de exaltación. La superposición de códigos se realiza a través de la coincidencia del código verbal con códigos extraverbales como los bastidores, accesorios, vestimenta, luces, sonidos, etc. Comparar este último tipo de comunicación con la recepción solitaria de un poema o una narración resulta ilustrativo.

Ficcionalización Queda por ver el último componente funcional de la literatura, la ficcionalización. Es sin duda uno de los componentes de más peso en la elaboración de una obra literaria porque atañe a todos los elementos que la componen. La creación de un mundo posible comprende la cuidadosa selección y adecuada manipulación tanto de la totalidad como de todas las unidades menores. Significa crear en un texto una realidad distinta de la existente con el propósito de hallar las

Kurt Spang

circunstancias y formulaciones adecuadas para ejemplificar el tema y la problemática que pretende tratar el autor. J.M. Pozuelo resume acertadamente el procedimiento y sus límites: “por muy inventados que sean personajes y escenarios, por muy maravillosas que sean sus cualidades e incluso su representación, acaban refiriendo, sea directa o simbólicamente a los conocidos o imaginados por la experiencia del lector. Si así no fuese, la fuerza de la literatura [y del arte en general] y su perdurabilidad sería menos y también su sentido” (Pozuelo, 1993). Con razón se llama la atención sobre los posibles riesgos de la ficcionalización. El receptor reclama la posibilidad de reconocimiento del mundo y de los conflictos presentados; si son enajenados sobremanera se frustra la anhelada comunicación y se imposibilita el reconocimiento imprescindible. J.M. Schaeffer llama el procedimiento “modelización ficcional” que es, según él, una especie de “fingimiento lúdico compartido” (1999). Esta caracterización implica que la ficcionalización es un juego entre autor y receptor lo que significa que los dos deben dominar las reglas del juego; solo así se posibilita la creación y el reconocimiento de la ficción de parte de uno y otro.

Este fingimiento se realiza en medidas variables sobre cuatro premisas: la realidad existente, la biografía del autor, el espíritu del tiempo y el grado de ficcionalización. El autor literario no se puede alejar arbitrariamente de la realidad real, por llamarla de alguna manera, se lo impide la referencialidad del lenguaje. No existe en la literatura una alternativa “no figurativa” como la conocemos en la pintura o la escultura: han fracasado los intentos de desconceptualización del lenguaje lanzados por los dadaístas, la llamada poesía concreta o el letrismo. Se podría argumentar que *Alicia en el país de las maravillas* se aleja totalmente de la realidad real. Ciertamente está más alejada que la de *La Regenta* pero sigue figurativa con la diferencia de que el grado de verosimilitud es menor en la obra de Lewis Carroll, pero la ficcionalidad se mantiene en las dos obras.

La biografía del autor influye en el modo de ficcionalizar porque todo quehacer humano es de alguna manera subjetivo. El caso es particularmente claro en la lírica que a menudo confiere la impresión de que presenta auténticas vivencias autobiográficas. “O poeta é um fingidor” lo puntualiza Fernando Pessoa; nunca se sabe hasta qué punto

Arte (de la literatura)

los estados anímicos evocados en un poema reflejan verdaderas experiencias personales, pero solo se convierten en verdadera lírica si también exhiben una faceta universal. El poema de amor de la Edad Media o la novela china no serían reconocibles como tales si les faltara una dimensión universal. En los modos épico y dramático la biografía del autor influirá en la selección del tema y el tono de las obras. El llamado estilo personal reconocible se debe igualmente a la forma de ser, a influencias y vivencias personales.

El llamado espíritu del tiempo, el *Zeitgeist*, se manifiesta como una especie de clima cultural e intelectual en una determinada época histórica y en un determinado país o territorios más amplios; incluye naturalmente la propia situación histórica del período que se contemple. Acontecimientos bélicos o circunstancias políticas extraordinarias dejan una impronta particularmente insistente de la que es difícil alejarse existencial y artísticamente. El espíritu del tiempo no debe identificarse con el carácter o la idiosincrasia de un pueblo o de una nación, a los que se atribuye una permanencia más longeva. Ambos conceptos no están completamente protegidos contra la formación de clichés. Sin embargo, el *Zeitgeist* es omnipresente y muy potente en la formulación de opiniones, juicios y gustos; muy a menudo de forma inconsciente se da preferencia a determinados temas, opiniones y recursos que luego forman el estilo de un espacio temporal más o menos prolongado. Es así como reconocemos, por ejemplo, obras barrocas o románticas o la pertenencia de estilos u obras a uno de los numerosos "ismos", no solamente en la literatura.

Hay que advertir que la ficcionalización no se realiza siempre con la misma intensidad; si el autor la entiende como modelización de un mundo inventado con propósito sintetizador e ilustrativo puede y debe elegir entre diversos grados de desrealización. Un ejemplo significativo de una desrealización aparentemente mínima se encuentra en algunas parábolas bíblicas que pretenden explicar el reino de los cielos con escenas de la vida campestre de la época manteniendo casi íntegramente los elementos del entorno existente para significar, sin embargo, una realidad sobrenatural de difícil acceso. Una mayor

desrealización se practica en las fábulas en las que los animales adquieren sentimientos humanos y actúan como hombres, precisamente para llamar la atención sobre debilidades del hombre y castigar sus vicios. Dicho de otra forma, existen innumerables formas y grados de ficcionalización. La mayor o menor verosimilitud del mundo evocado podría ser una medida del grado de ficcionalidad de una obra. No siempre la ficcionalización se realiza en el mismo aspecto y objeto y además depende del modo al que pertenece la obra en cuestión.

A pesar de coincidencias generales la ficcionalidad no es la misma en la lírica que en la épica y la dramática. Las diferencias se deben a los distintos enfoques de cada modo y a la consiguiente estructuración global de los textos. En primer lugar, se debe distinguir entre dos modos con historia, a saber, la épica y la dramática y un modo sin historia, la lírica. Las narraciones y los dramas siempre se estructuran como conflicto que se manifiesta entre figuras en un espacio y un tiempo. Estos son los tres elementos alrededor de los cuales o con los cuales se lleva a cabo la ficcionalización mientras que la lírica presenta sujetos despersonalizados o, mejor dicho, universalizados y renuncia sobre todo al tiempo y al espacio; si los utiliza lo hace de una forma menos mimética. En vez de una historia evoca vivencias, sentimientos y estados anímicos. He aquí la diferencia más notable entre la ficción lírica, por un lado, y la épico-dramática, por otro.

En el caso de la ficción dramática habrá que considerar un aspecto muy significativo, siempre que se entienda por drama —como ya advertí— la combinación de texto y su representación teatral. En este caso la ficcionalización es doble; primero el dramaturgo introduce sus conceptos ficcionales al proponer en el texto dramático un conflicto, unas figuras, uno o varios espacios y uno o varios tiempos en los que se desarrolla el drama y, a su vez, el director de teatro añade, con un margen exegético muy amplio sus ideas personales de cómo se deben interpretar las propuestas del autor desde su concepción de la obra. La experiencia demuestra que las libertades que los directores suelen tomarse tanto con el texto como con el montaje de un drama pueden ser llamativas.

Arte (de la literatura)

El modo épico también presenta una historia con la diferencia de que para su presentación se añade una instancia más, el narrador; la historia no se actúa, como en el teatro, sino que se narra. Esa circunstancia requiere la existencia de una voz, como diría O. Tacca (1978) que hace de puente entre la historia y los receptores. Naturalmente el narrador es también una ficción, una figura inventada por el autor para presentar la historia. Las variantes entre las que puede elegir el autor son numerosas y van desde el lugar desde el que narra, hasta el momento de narración, el saber del que dispone y las formas en las que interviene. El lenguaje narrativo ofrece múltiples posibilidades de ficcionalización que aquí es imposible especificar detalladamente. (García Landa, 1998).

Interesa apuntar que la distinción entre verso y prosa no tiene que ver con la separación de los modos. Existen obras de los tres modos escritas en verso y en prosa, la elección depende en gran medida de la época de la que proceden las obras. El hecho de que actualmente el verso se utilice casi exclusivamente en la lírica no es un indicio de que siempre haya sido así; basta pensar en la comedia del siglo de oro, casi íntegramente versificadas.

Una de las más llamativas distinciones del lenguaje narrativo es la que se debe establecer entre las intervenciones del narrador y las de las figuras. El narrador suele llevar las riendas y no importa si es un narrador intradiegético, que narra desde dentro de la historia participando en el desarrollo del conflicto o si es extradiegético, narrando desde fuera (Genette, 1989). Pertenece igualmente a los recursos de ficcionalización la elección del momento y la forma de las intervenciones de figuras; es siempre el narrador quien les manda hablar mientras que en el drama hablan espontáneamente (en la ficción, se entiende).

Si vivir es ser en el tiempo, como subraya R. Alvira, el tiempo debe desempeñar un papel muy importante en el teatro. Ser en el tiempo no es simplemente dejar pasar el tiempo, sino sintetizarlo en el sentido de vivirlo conscientemente y aprovecharlo. Este afán se refleja en la vivencia y experiencia de las figuras literarias. Hasta la literatura en sí

Kurt Spang

es un arte en el tiempo en varios sentidos: por un lado, la obra literaria evoca y describe tiempo y es eso lo aquí que más nos interesa, y, por otro, la lectura de la obra se realiza en el tiempo, requiere demora y sosiego. No es posible percibirla de golpe como es el caso de la pintura o la escultura.

Tal como vivimos el tiempo, o bien como interiorización de la anterioridad, recuperando y sintetizando el pasado, o bien, anticipando la posterioridad en el sentido de abordar y planificar el futuro, o bien, finalmente, como presenciarización del pasado y del futuro que es la forma más frecuente de vivir y sintetizar nuestro tiempo cotidiano, de la misma manera se realiza también la ficcionalización del tiempo en la literatura. Primero, como ya vimos, debido, a la concepción fundamental de los tres modos y los géneros pertinentes; segundo, en obras concretas en las que vivencias del tiempo pueden servir para plasmar con la debida profundidad y plasticidad la sensación del tiempo que viven las figuras o la problemática del tiempo en general, el *tempus fugit* o el *carpe diem* ficcionalizado tantas veces en las circunstancias más diversas. La semantización del tiempo es uno de los recursos más remarcables en la creación literaria. Entiendo por semantización no la mera descripción del paso del tiempo sino su manipulación para darle un valor añadido. En primer lugar el autor puede jugar con la posibilidad de desarrollar la historia en un tiempo único; lo que confiere la impresión de que la narración es compacta y autónoma con su principio y su fin. En cambio, la introducción de varios tiempos permite la comparación y el contraste que resulta más llamativo cuando no se sigue una exposición lineal y consecutiva insertando retrospectivas y proyecciones. A ello hay que añadir que la elección del espacio temporal contribuye notablemente a la semantización; no es lo mismo situar una historia durante el día o durante la noche, en verano o en invierno, en épocas pasadas o del futuro.

Algunos géneros requieren una manipulación específica del tiempo, tomemos como ejemplos la elegía y el drama histórico. La problemática fundamental de la elegía moderna gira en torno a una reflexión sobre la muerte de una persona querida o apreciada. Generalmente se elabora como una *laudatio* destacando las hazañas y empresas del fallecido o de la fallecida, es decir, se interioriza y sintetiza

Arte (de la literatura)

el pasado de esta persona, sin embargo, se hace además con el propósito de asegurar su recuerdo en el futuro. Se combinan de modo sorprendente la recuperación del pasado y la anticipación del futuro. Si el autor cree en una vida futura no suele faltar una alusión o incluso el deseo de que un difunto “descanse en paz”.

Más curioso aún es la ficcionalización del tiempo en el caso del drama histórico: atendiendo al modo al que pertenece debe “presencializar” o re-presentar el tiempo andado y a la vez hacer como si el futuro de este andar pretérito fuese el presente dramático y teatral de la representación. Julio César resucita en el escenario y hasta su futuro personal se convierte en presente teatral. Encima vemos actuar a los personajes históricos desde un futuro muy alejado. La recepción del drama histórico exige verdaderos malabarismos interpretativos del espectador. Se debe recordar que el presente de una obra nunca es el presente de su lectura, la discrepancia entre los dos puede ser enorme. No resulta fácil para los espectadores situarse correcta y adecuadamente en el tiempo. El drama histórico solo resiste el paso del tiempo si la problemática particular que le sirve de tema e inspiración es universal y aplicable a circunstancias de todos los tiempos.

Con todo, el autor debe proponerse conseguir que el receptor se olvide del tiempo y del espacio reales para adentrarse en los ficcionales que le brinda la obra; su comienzo constituye un umbral que separa dos mundos, siendo normalmente distinto el ficcional del vivencial del receptor. A este trance se añade la dificultad de que habitualmente en la literatura moderna los autores no suelen respetar el encadenamiento cronológico de los episodios en sus historias narrativas o dramáticas. Como la lírica no presenta historia tampoco evoca tiempo en el sentido de duración y sucesión; lo que no le impide contemplar y tematizar el tiempo como fenómeno vivencial: lo huidizo del tiempo, el mal aprovechamiento del tiempo, la inexorabilidad del tiempo...

La naturaleza del hombre hace que nos resulta difícil separar tiempo y espacio o vivir y experimentar el uno sin el otro, somos seres espacio-temporales o “cronotópicos”; hablamos significativamente del espacio temporal, anticipando así la sensación de la espacialidad del

Kurt Spang

tiempo. El espacio posibilita la orientación y la localización, coordina los movimientos y desplazamientos, da la sensación de distancia y cercanía. No es de extrañar que el espacio desempeñe un papel imprescindible en la literatura, ante todo en las obras narrativas y dramáticas porque las figuras deben estar o moverse en espacios entre los cuales destaca por su particular importancia el hábitat tanto en el sentido territorial como doméstico. El dentro y el fuera no son distinciones baladíes. El hábitat contribuye sustancialmente a la caracterización de una figura, siguiendo el dicho: “Dime donde vives y de diré quién eres”.

Cualquier espacio literario es ficcional a pesar de que los grados de similitud con lugares existentes, por un lado, o de desrealización, por otro, pueden ser notables. El espacio de la lírica es el espacio del alma, un espacio interior de vivencias y recuerdos. Los espacios de la épica son internos y externos, se presentan verbalmente a través del narrador y a veces también de las figuras. La ficcionalidad de los espacios dramático-teatrales es más obvia y palpable, los múltiples como-síes del drama son reveladores. A dramaturgos y novelistas les queda la opción entre un espacio identificable; existen narraciones que pueden utilizarse como guías turísticas y otras resultan tan utópicas que en vano buscamos similitudes con espacios existentes, la ciencia ficción se nutre de este tipo. En este orden de ideas resulta útil distinguir entre ubicación del espacio y su concreción. Algunos espacios épicos y dramáticos son reconocibles o incluso nombrados, otros completamente inventados, imposibles de ubicar. En ambos casos el grado de concreción depende de la cantidad de detalles de ambientación que suministre el autor y el director de teatro. En principio no tiene que ver con la identificabilidad del lugar; ahora bien, si entre los detalles mencionados figura la torre Eiffel, la puerta de Brandenburgo o el Empire State Building los indicios de concreción contribuyen a la ubicación. Un caso aparte lo constituye el espacio aludido. Lo normal suele ser que la historia dramática se desarrolle visiblemente en el escenario, si desde allí se alude a otro lugar es a través de la intervención dialógica de una o varias figuras o a través de proyecciones; en la narrativa todos los espacios son verbales y la alusión a un espacio que no sea el de la propia historia tiene que ser señalada expresamente por el narrador o una figura.

Arte (de la literatura)

Tanto en la narración como en el drama los espacios suelen ser fragmentarios en el sentido de que en el texto y el escenario se muestran solo elementos significativos que revelan los aspectos operativos para poder imaginar el lugar ideado y descubrir su adecuación al tema y a la problemática; el valor simbólico de decorados y accesorios desempeña un papel importante. El receptor consciente o inconscientemente irá rellenando los “huecos”. El autor avezado procura seleccionar los elementos apropiados para resaltar la temática; en la obra buena nada es casual. Las posibilidades de semantización del espacio pueden unirse a las del tiempo: la noche con una cueva o un bosque, el día soleado con la playa o el monte. El contraste entre el espacio interior y el exterior con el que juega García Lorca en *La casa de Bernarda Alba* no precisa comentario.

Con ello no se agotan las posibilidades de semantización del tiempo y del espacio lo mismo que con este artículo no se agotan las posibilidades de estudiar y comentar los recursos y las facetas que hacen que la literatura sea arte. Una ojeada a la producción milenaria de obras literarias incluso a las que nacieron cuando la literatura no era más que cantar y contar nos abre un inmenso panorama de las inagotables posibilidades que se idearon y seguirán ideándose a lo largo de la producción literaria de años venideros.

BIBLIOGRAFÍA:

Aguiar e Silva, V.M., *Teoría de la literatura*, trad. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972.

Alvira, R., *La razón de ser hombre. Ensayo acerca de la justificación del ser humano*, Madrid, Rialp, 1998.

Coseriu, E., “Tesis sobre el tema ‘Lenguaje y poesía’”, *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos, 1972.

Eagleton, T., *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983.

Eco, U., *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.

Kurt Spang

- Eco, U., *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Erlich, V., *El formalismo ruso. Historia y doctrina*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Freud, S., *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 2001.
- Freud, S., *Délire et rêve*, Paris, Gallimard, 1931.
- Gadamer, H.G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1992.
- García Landa, J.Á., *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ed. Universidad, 1998.
- Garrido Gallardo, M.Á., “Las funciones externas del lenguaje. Sobre una semiótica literaria actual: La teoría del lenguaje literario”, *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, CSIC, 1982.
- Garrido Gallardo, M.Á., comp., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988.
- Genette, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, G., *Figuras*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gomez Redondo, El lenguaje literario. Teoría y práctica, Madrid, Edaf, 1994.
- González Quiroz, J.L., *Repensar la cultura*, Madrid, Ed. Internacionales Universitarias, 2003.
- Grupo m, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970; trad. esp. *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Jakobson, R., *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, 145
- Jung, C.G., “Psicología y poesía”, *Filosofía de la ciencia literaria*, E. Ermatinger, ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Jung, C.G., *Psychologie de l'inconscient*, Ginebra, Georg, 1951.
- Köppe, T./Winko, S., “Theorien zur Erklärung des Phänomens ‘Literatur’”, *Handbuch Literaturwissenschaft*, T. Anz, ed., vol. 2,

Arte (de la literatura)

Methoden und Theorien, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2007, 369-371 y

Lacan, J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1971.

Lotman, Y.M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.

Mauron, Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1963.

Ong, W., *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Paraiso, I., *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.

Pozuelo Yvancos, J.M., *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

Rodríguez Fernández, A.M., *Bibliografía fundamental de la lengua española*, Madrid, Castalia, 2000.

Schaeffer, J.M., "Del texto al género". M.Á. Garrido, comp., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, 155-179.

Schmücker, R. "Funktionen der Kunst", B. Kleinmann/R. Schmücker, *Wozu Kunst? Die Frage nach ihren Funktionen*, Darmstadt, WBG, 2001, 13-33.

Spang, K., *Análisis métrico*, Pamplona, Eunsa, 1993a.

Spang, K., *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Pamplona, Eunsa, 2009a.

Spang, K., *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993b; reimpresso y revisado en M.Á. Garrido Gallardo, L. Dolezel et alii., *El Lenguaje literario*, Madrid, Síntesis, 2009b, 1211-1344.

Tacca, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.

Kurt SPANG

Universidad de Navarra