



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

trascendentales. Del lat. transcendentia/transcendentalia, (ing. transcendentals, fr. transcendentales, it. trascendentali, al. Transzendentalien, port. transcendentales).

Conceptos que se derivan del ser y se aplican a todos los entes, a saber, unidad, verdad, bondad y belleza.

El lector se preguntará si los trascendentales tienen derecho de ciudadanía en un diccionario de términos literarios; máxime en una época en la que todo lo referido a la metafísica no goza del beneplácito de todos. Los trascendentales son conceptos metafísicos y describen cualidades propias de todo lo existente. La voz procede del verbo latín *transcendere* en el sentido de superar los límites, es decir, los trascendentales se aplican a cualquier ente, por tanto, también a la literatura lo que justifica su presencia en este diccionario. Son categorías que superan todas las categorías, son, por así decir, transcategorías. Como todo lo existente participa de alguna manera de los trascendentales deben ser aplicables a un sinnúmero de eventualidades materiales y espirituales en las que puede plasmarse lo uno, lo verdadero, lo bueno y lo bello. Con los trascendentales se ofrece una posibilidad de descubrir el límite y la transición entre lo ideal y lo real, entre lo físico y lo metafísico, la difícil captación de lo general en lo particular, el modo de discernir la verdadera realidad detrás de las apariencias de superficie. No siempre se contemplaron cuatro trascendentales; Platón distinguía dos, la bondad y la belleza, otras clasificaciones reúnen unidad, verdad y bondad; últimamente parece consolidarse la tétrada: unidad, verdad, bondad y belleza. Las obras literarias representan y configuran vida virtual o potencial plasmada mediante las palabras. El lector y el crítico, para comprenderlas e interpretarlas cabalmente, precisan conocimientos y experiencias

existenciales para poder aprehender y juzgar las vivencias y problemáticas presentadas en ella. En todas las actuaciones humanas y en los fenómenos de la naturaleza en general, se observa la presencia de los trascendentales como categorías y criterios fundamentales de reconocimiento, análisis y valoración.

LITERATURA Y TRASCENDENTALES

El grado de presencia y elaboración de los trascendentales suministra también pistas para la averiguación y evaluación del perfeccionamiento artesanal y artístico de la obra puesto que es precisamente en la integración formal de los trascendentales que se materializa el mensaje transmitido por el autor. En todo ser humano, todo animal, planta y mineral, en los fenómenos intelectuales y emocionales, es decir, en la realidad entera es posible detectar rasgos de los trascendentales; la cosa es saber descubrirlos e integrarlos en una imagen coherente del fenómeno observado. Hacer la mente a un hábito de observación y discernimiento de estos rasgos es una de las mejores escuelas de observación del ser humano, de la naturaleza y de la cultura. Tal vez resulte dificultoso y pesado al principio pero una vez adquirida la habilidad y el hábito, será inmensamente formativo y enriquecedor, un remedio infalible contra la superficialidad.

Reconocer en la obra literaria la presencia de los trascendentales es equiparable al reconocimiento de los componentes de fondo y forma que constituyen la obra, al tiempo que suministran criterios para su análisis. Reconocimiento del fondo significa en este contexto descubrir en las configuraciones literarias las más diversas situaciones existenciales equiparables con experiencias personales o humanas en general. El amor, el dolor, las alegrías y las tristezas de las figuras literarias coincidirán total o parcialmente con vivencias, conocimientos y recuerdos personales, si no

fuera así, resultaría difícil re-conocerlos. En ellos se incorporarán rasgos de lo uno y lo diverso, de lo verdadero y lo falso, de lo bueno y lo malo, de lo justo y lo injusto, de lo bello y lo feo.

Por todo ello nos interesa ver con más detalle cómo se manifiestan los trascendentales en general y cómo contribuyen a constituir el fondo y la forma de obras literarias, qué papel desempeñan en sus diversos aspectos. Veamos, pues, cada trascendental y sus repercusiones en la literatura.

UNIDAD

La premisa general del concepto de la unidad es que lo uno y lo diverso se implican mutuamente. El universo es a la vez un 'diverso', si se me permite este neologismo, o un 'multiverso' como lo designa P.P. Florini (2010). La unidad no debe entenderse como una totalidad monolítica, por el contrario, está constituida por la multiplicidad de los elementos que la componen. Es decir, la unidad incluye necesariamente la diversidad, tanto en la realidad observable como en la creación artística. Resulta engañosa nuestra tendencia espontánea a asociar los conceptos de unidad y diversidad con algo grande compuesto por varios elementos pequeños o, mejor dicho, con la contraposición de lo mayor y lo menor; la distinción no es en absoluto cuantitativa, incluso en el átomo se observan la unidad y las diversidades del núcleo y los protones y electrones, es decir, cada unidad, por muy pequeña que sea, es constituida por diversidades. Las mismas circunstancias se observan en el ámbito intelectual y los afectos.

Desde una perspectiva filosófico-literaria, la unidad de la obra literaria constituye un reflejo de la unidad del mundo, del ser, tanto en su creación como en su recepción. Cuando un autor inventa un mundo literario y lo propone al lector parece querer significar que también el mundo real es así. Esa reivindicación ya subyace a la concepción de la epopeya que se

concebía como intento de abarcar toda una cultura, todo el mundo conocido y todo el espíritu de un pueblo en la época contemporánea a su creación. En muchas obras diríase que su mensaje sublimar es: “El ser humano y el mundo son así”. La efectiva individualidad de la figura literaria y sus vivencias no impiden su similaridad y coincidencia en muchos aspectos con otros o incluso con todos los humanos. Es el fenómeno de la universalidad en la individualidad al que alude Alice Ramos (2012, 212): “Para Aristóteles una obra de arte comunica al espectador ciertas cualidades generales del sujeto [...]; lo que se comunica es lo universal en lo particular.” Las circunstancias evocadas en una obra tampoco son tan radicalmente distintas de las que pueden observarse en otras obras de otras épocas y en la misma realidad. En la mayoría de los casos son intersubjetivas, en el sentido de accesibles a otros sujetos, que no cuesta descubrir un determinado grado de unidad a pesar de los matices que hayan podido generar las discrepancias históricas.

No se debe confundir unidad con unicidad, aunque la unicidad no es completamente ajena a la unidad; la unicidad se apoya en el concepto de individualidad e irrepitibilidad, se aplica a la unicidad del ser humano, de los seres vivos, de objetos naturales y artificiales, de fenómenos sociales y naturalmente también de las obras de arte que por definición son únicas e irrepitibles. Se puede definir como conjunto de elementos que forman una entidad inconfundible. En el arte unicidad o singularidad significan que puede haber similitud pero nunca identidad con otras obras. Forman una unidad en la diversidad de las demás obras.

Los trascendentales de unidad, verdad y bondad en su conjunto instauran como resultado de su interrelación la belleza; de modo que tenemos que preguntarnos ¿qué es lo que produce la sensación de unidad

en la literatura? ¿Y cuál es el papel de la unidad en la plasmación de la belleza? Se trata de averiguar de qué factores depende la sensación de unidad y diversidad y qué efectos produce a la hora de la recepción.

Es recomendable distinguir entre unidad formal o externa y unidad temática o interna. Empecemos con los elementos externos que crean unidad, es decir, los componentes estructurales, lingüísticos y formales capaces de instaurar la impresión de unidad. De entrada una señal patente de unidad es la combinación de título y texto. En textos escritos, aparentemente existe una diferenciación gráfica entre uno y otro; sin embargo, la práctica cultural ha hecho que espontáneamente percibamos como unidad cualquier texto que va acompañado de un título, también el no literario. La expectativa nos hace suponer de antemano que entre el título y su texto existe una relación de fondo. En la inmensa mayoría de los casos el título anuncia de alguna manera el contenido o incluso el tema.

Como actualmente las obras literarias se nos presentan mayoritariamente en forma de libro un anuncio muy palpable de la unidad es la propia materialidad del libro que directamente concebimos como unidad. Sin embargo, es pensable también como relativa diversidad a partir del momento en que una obra se imprime en varios volúmenes, como trilogía o tetralogía. Pero en estos casos la narración literaria y el título del conjunto confieren elementos de unificación. Baste pensar, por ejemplo, en la trilogía *Los gozos y las sombras* de G. Torrente Ballester que con este título confiere unidad a los tres volúmenes que tienen cada uno su título particular.

También el modo y el género en los que están concebidas las obras literarias constituyen un elemento de unidad preestablecida que a su vez admite diversidades. Su reconocimiento presupone naturalmente

conocimientos acerca de las particularidades de los modos y géneros. Aportamos expectativas distintas a la unidad de textos líricos que a la de textos narrativos o dramáticos. Las expectativas a la unidad externa del texto narrativo se centran generalmente en un texto en prosa más o menos extenso, eventualmente subdividido en libros, capítulos, intervenciones del narrador y de las figuras. Son características que se repiten en miles de obras narrativas y testimonian la pertenencia a uno de estos tipos de unidad literario genérica llamados epopeya, novela, cuento, romance, etc. La unidad que presuponemos en un texto dramático se presenta ya externamente a través de su elaboración como réplicas precedidas del nombre de la figura (Spang, 1991, 281ss), aunque sean subdivididas, la mayoría de las veces, en actos o cuadros. La unidad externa del texto lírico se revela de modo inmediato por su brevedad y luego por los versos (con excepciones) y eventualmente por la subdivisión del poema en estrofas.

Las distintas extensiones de los textos literarios pueden transmitir la sensación de diversidad. De un modo general los textos narrativos suelen ser más extensos que los líricos y dentro de los narrativos una novela es más extensa que un cuento, etc. Sin embargo, con el paso del tiempo se han formado hábitos de recepción de este tipo de textos, ciertos cánones de extensión que determinan nuestras expectativas; sabemos que una novela es más larga que un cuento, que un romance es más corto que una epopeya. Es más, los textos dramáticos y narrativos se conocen como textos con historia, en el sentido de que en ellos se elabora una combinación estructurada de figuras en conflicto intelectual o afectivo en un tiempo y un espacio presentada por un narrador o actuada en un escenario; peculiaridades también aptas para conferir la impresión de unidad. En cambio, los textos líricos no tienen historia, carecen de figuras, tiempo y espacio en sentido estricto. Su unidad es de índole afectivo y emocional,

porque plasman un estado anímico o una vivencia que les dan coherencia y producen la sensación de unidad, por muy difícil que sea a veces descubrirla. La unidad en textos líricos es una unidad predominantemente temática aunque observamos también elementos unificadores formales, sobre todo en el nivel métrico en el que la unidad de versos, de estrofas, de rimas crea la sensación de coherencia que en los llamados poemas libres no se respeta; lo que no significa que estos carezcan completamente de elementos unificadores.

La sensación de unidad y diversidad se nos revela también desde el punto de vista del género en el que se plasma una obra literaria; existe la posibilidad de crear unidad con más o menos elementos diversos: muchos o pocos episodios, muchas o pocas figuras, muchos o pocos espacios y tiempos. Si en una narración extensa el escritor se propone evocar una ciudad entera con múltiples figuras, escenarios y tiempos esta acumulación se convierte en su ‘unidad’, intencional y sugestivamente confusa y agitada; lo que en realidad proporciona la unidad profunda en este caso es la coherencia y la consecuencia de los múltiples ingredientes, su verosimilitud, que es la condición de la posibilidad de reconocer la historia como posible. Un ejemplo temprano de la diversidad de figuras, espacios y tiempos con el elemento unificador del viaje es la *Odisea*. El esquema se repite en la novela bizantina y todos los relatos de viaje. En cambio, la *Colmena* recibe unidad a través del bullicio que llena los diversos episodios, su unidad es esa especie de ‘colmena’ que es la ciudad tumultuosa y variopinta en la que se desarrollan las secuencias.

Entre los recursos creadores de unidad en la obra literaria encontramos algunos cuya atribución a componentes formales o temáticos es difícil o por lo menos dudable. Y como la obra literaria es la forma de un fondo resulta difícil separar nítidamente estos dos aspectos porque el fondo

siempre se expresará con recursos formales y estos, a su vez, siempre serán un reflejo de un aspecto temático o de fondo. La división aristotélica de la historia narrativa y dramática en principio, medio y fin ¿es un procedimiento externo o interno?, ¿el conflicto mismo es externo o interno o las dos cosas a la vez? De todos modos, los aspectos de principio, medio y fin son creadores de unidad y no han perdido vigencia. Sería difícil detectar que una historia empieza *in medias res* o termina con un final abierto si no existieran estas distinciones previas. Por otra parte, uno de los elementos de unidad es el conflicto; mientras que el tema es, como veremos luego, el núcleo energético de una obra, el conflicto es su especificación y ramificación estructural en la trama.

Renunciar deliberadamente a una ordenación coherente puede convertirse un tipo específico de estructuración con intenciones expresivas determinadas. Lo inacabado como lo fragmentario en general son muestras de una ruptura deliberada de la unidad que, no obstante, puede tener valor informativo y expresivo porque es capaz de representar con más intensidad la falta de orden, el desconcierto y el caos interior y exterior. La diversidad parece imposibilitar la unidad. Una mente o una sociedad perturbadas pueden reflejarse en la falta de unidad de una obra. Novelas deliberadamente caóticas como *Ulysses* de James Joyce o *Fragmentos de Apocalipsis* de G. Torrente Ballester demuestran que la aparente falta de unidad en la trama se revela como imagen fiel de la turbulenta imaginación del autor o, en el caso de Torrente, nos permite vislumbrar la complejidad de la elaboración de una novela y también su irrefrenable afán lúdico. *Fragmentos de Apocalipsis* es la representación perturbadora y también divertida de la creación de una novela y de la imaginación desbordante de su autor y, paradójicamente, su unidad es la deliberada falta de unidad. La diversidad se independiza con aires de seudounidad.

¿Las figuras literarias pueden conferir la impresión de unidad? Pienso que es posible observar por lo menos dos factores que contribuyen a que una figura dé la impresión de unidad en el sentido de coherencia, a saber, el aspecto cuantitativo y el cualitativo. Habría que distinguir de antemano entre la figura dramática de la que normalmente conocemos directamente todos los aspectos externos porque la vemos encarnada en el escenario (Spang, 1991) y la figura narrativa que solo conocemos a través de lo que el narrador quiera contarnos de ella. Por aspecto cuantitativo entiendo que la figura en cuestión puede ser evocada detalladamente de tal modo que sabemos cómo es externamente y cuáles son sus rasgos caracterológicos. Evidentemente la cantidad de informaciones caracterizadoras de las figuras depende también de la extensión de la obra en cuestión; el autor debe observar cierta economía caracterizadora. La impresión de falta de unidad se produce cuando el comportamiento o el razonamiento de las figuras no es consecuente y no corresponde a la imagen que nos hemos ido formando de ellas conforme íbamos recibiendo la obra. Espontáneamente concedemos a las personas reales un margen de libertad en cuanto a su comportamiento y también poseemos criterios para detectar y medir la infracción de estos límites. Lo mismo ocurre con las figuras ficticias de la literatura.

Con ello, ya nos acercamos al aspecto cualitativo de las figuras literarias. La unidad personal, si queremos llamarla así, se manifiesta en la verosimilitud o plausibilidad de una figura en el conflicto y en todas y cada una de las circunstancias evocadas en una obra. A estas alturas cobra importancia el criterio de la normalidad, estrechamente ligado con el de la verosimilitud, que ha de respetar el autor y que debería aportar también el lector por ser imprescindible para detectar y ponderar una anomalía. No hace falta recordar la precariedad de los márgenes que se conceden a la

llamada normalidad. Tampoco significa que una figura literaria deba ser ‘normal’, sino solamente que su comportamiento se medirá y se juzgará con este criterio. Lo que se valora es la coherencia dentro de un carácter y las actitudes seleccionados para una figura concreta con relación al conflicto. El comportamiento de don Quijote dista bastante de lo que entonces y hoy se considera normal; su unidad se revela en su consecuente inconformidad con el orden establecido, es más, en el fondo la novela denuncia la existente seudonormalidad precaria necesitada de reconsideración.

¿El espacio, al que aludí ya de paso y que resulta imprescindible en una historia literaria, puede contribuir también a crear la sensación de unidad? Hasta cierto punto la percepción de unidad espacial depende del objetivo planteado en una obra y también de la época en la que se escribe. En la época de aplicación de las llamadas unidades dramáticas de tiempo, lugar y acción en los dramas se prescribía un espacio único, es decir, la acción, también única, debía desarrollarse en un espacio único. Lógicamente estos preceptos contribuían también a que se percibiera más claramente la unidad de espacio del drama. En las narraciones, este precepto no se aplica, es más, las narraciones con un solo espacio son raras, a no ser que sean narraciones muy breves. Lo habitual es la diversidad de espacios narrados; constituyen casos extremos de multi-espacialidad los relatos de viaje, de guerra o de fugitivos; la novela bizantina es un caso paradigmático. ¿Existe unidad espacial en estos casos? Si los desplazamientos son requeridos por la temática y los espacios parciales se integran en un espacio mayor instaurado por los diversos recorridos se justifican por un espacio único superior, por así decir, ampliado, que puede llegar hasta el extremo de una vuelta al mundo o de viajes espaciales.

¿Cómo debemos concebir la unidad de tiempo en una obra literaria? En realidad el concepto de tiempo es inseparable del de espacio; percibimos el espacio en el tiempo y el tiempo en el espacio. En el ámbito literario la noción de unidad de tiempo se debe imaginar también como la realización del esquema aristotélico de principio, medio y fin de la historia, sobre todo de principio y fin. Se refiere al tiempo que ocupa la historia, a la unidad de su desarrollo cronológico, es decir, a la extensión temporal que representa en la ficción, al tiempo narrado o al tiempo dramatizado.

La presentación de este tiempo puede ser y es con frecuencia fragmentada y discontinua; con frecuencia se realiza a través de saltos o una mezcla de retrospectivas o prospectivas, por fragmentación de secuencias aunque normalmente no se estropeará por ello la unidad estético-literaria del tiempo. En términos generales el tiempo de narración no tiene límites fijos en cuanto que el autor puede hacer durar la historia cinco minutos o treinta mil años; la unidad la crea y propone él, si bien tiene que estar justificada por el tema y el conflicto. *Cien años de soledad* son muchos años pero la intención del autor no es solamente mostrar el destino de Macondo y de los Buendía, sino el de toda América Latina salpicado de reminiscencias bíblicas.

La historia nunca se presenta a 'tiempo completo', por economía el autor tiene que introducir cortes. Como lectores tendemos espontáneamente a 'reconstruir' el tiempo completo y la ordenación cronológica real de las secuencias, es decir, intentamos crear una unidad de tiempo aunque se nos presenten desordenadamente sus partes. Y solo cuando no logramos reconstruir esta unidad la obra nos decepciona por su deficiente elaboración. La falta de unidad temporal frustra, por ello los buenos autores no dejan nunca de crear la impresión de continuidad aunque solo traten por alusión los saltos y los huecos que introducen en el flujo de la narración o

actuación. Esta frustración no se produce en las llamadas narraciones abiertas; no concluyen de manera explícita, su final queda ‘en el aire’, todo lo más quedan abiertas al futuro, que se experimenta como una ampliación del tiempo narrado, como expectativa. En este sentido se asemejan a la experiencia de la vida que no concluye realmente hasta que no nos muramos.

VERDAD

En la presente época relativista la pregunta de Pilato “¿Y qué es verdad?” adquiere una dimensión actualizada que resulta aún más precaria cuando se habla de la literatura ya que las circunstancias que evoca, en cierto modo, son por definición ‘falsas’. Los autores son unos mentirosos, diría Platón en el diálogo *República*; según él, la literatura por su naturaleza ficcional no puede ser más que engañosa, a lo sumo de poca confianza.

Sin embargo, tenemos que preguntarnos si estas cuestiones procedimentales en la creación literaria invalidan o imposibilitan la búsqueda y la presencia de la verdad en la literatura. La respuesta es tajante: naturalmente que no. Hay quien afirma que el arte posee una capacidad de descubrir y profundizar en la realidad por lo menos igual a la de las ciencias. Incluso se sostiene que al contrario la verdad artística y literaria puede ser más auténtica que la verdad ‘cotidiana’ y circunstancial porque el autor selecciona para sus creaciones figuras y situaciones paradigmáticas que ahondan y sintetizan más que la documentación científica, histórica o periodística llamadas a atenerse a los hechos concretos e individuales. La verdad en el arte se esconde, por así decir, detrás de hechos ficticios, es más, esos hechos se crean para ilustrar mejor y más eficazmente la verdad ‘verdadera’. La ficción no es mentira —afirma San Agustín (*Quaestiones Evangeliorum*, 51; PL 35)— sino otra forma de

la verdad, precisamente aquella que pretende ir al grano, prescindiendo en la medida de lo posible de las contingencias.

Conviene distinguir entre tres facetas fundamentales de la verdad: la verdad fáctica, es decir, la verdad de las cosas que existen; bajo esta perspectiva todo lo que es por este mismo hecho es verdadero. La segunda faceta es la verdad de conocimiento, que consiste precisamente en la adecuación del intelecto y de la formulación al fenómeno, también se denomina verdad de correspondencia y, finalmente, la verdad ontológica u óptica que trasciende la mera facticidad de fenómenos concretos observados o conceptualizados y refleja el ser tal como es. La formulación “el ser es”, constituye una verdad óptica.

Lo que es verdadero para una persona no puede ser falso para otra. Por esta misma razón la verdad es ‘absoluta’ y también intersubjetiva, es decir, cognoscible y vinculante para todos, no existen verdades ‘relativas’, entendidas como un cúmulo de verdades diferentes, igualmente válidas que varían de sujeto a sujeto y de caso en caso.

Desde el continuo ‘¿por qué?’ que caracteriza el afán inquisitivo de los niños hasta la curiosidad de los adultos que nunca debería quedar satisfecha tenemos pruebas fehacientes de que nuestra razón por naturaleza tiende y aspira al conocimiento del ser y de la verdad. Con todo me importa subrayar que por muy difícil que sea conocer la verdad de un fenómeno esta no deja de existir; no desaparece incluso cuando nos damos cuenta de que nunca seremos capaces de descubrir la verdad completa.

No se puede sobreestimar la importancia de la lengua en la búsqueda y la formulación de la verdad; la lengua no es únicamente autorreferencial como afirman escépticos y deconstruccionistas, sino que es apta para representar la realidad y la verdad; es referencial, en cuanto que nos remite

a lo existente, nos capacita para reconocer la realidad y comunicarla. No cabe duda de que no siempre es fácil descubrirla o formularla. Es recomendable armarse de humildad y paciencia: nadie llega nunca a dominar la verdad entera, siempre accedemos sólo a partes de mayor o menor envergadura, a piezas de un gran mosaico de la verdad que intentamos completar a lo largo de nuestra vida sin acabar nunca realmente la tarea.

En la literatura la verdad unas veces se presenta veladamente, otras veces se manifiesta como una especie de contra-verdad detrás de la cual hay que descubrir la verdadera. Solo se podrá descubrir y declarar como falsa o engañosa la ficción literaria de la verdad estando en posesión, aunque precaria, de la auténtica verdad. Si el receptor opina que la verdad es relativa o que no existe, no estará capacitado para contrastar los hechos presentados en una obra con la verdad real y se hallará consecuentemente ante la imposibilidad de distinguir la verdad de la mentira; y no solamente en la literatura. Tendrá que aceptar y dar por bueno todo lo que se le presente. Todorov caracteriza el dilema en el que se halla el intérprete relativista afirmando que para él “el texto solo puede decir una verdad, a saber, que la verdad no existe o que es inaccesible para siempre jamás” (Todorov, 2009, 36). No hace falta insistir en la responsabilidad ética de autores y receptores que se deriva de esta situación.

En cualquier caso, los autores parten con razón del presupuesto de que el lector alerta posee preconocimientos al respecto. Solo con una actitud crítica el receptor será capaz de descubrir la verdadera verdad, el simulacro o la tergiversación o la negación de la verdad y la intención y la finalidad con la que se presenta.

Ahora bien, también es perfectamente posible que por razones críticas o satíricas un autor introduzca en su obra un tipo de fingimiento, de simulación de una verdad que no corresponde a nuestra experiencia normal y racional de la realidad, sin que por ello pretenda faltar a la verdad. Este tipo de manipulación casi siempre se lleva a cabo mediante la exageración de aspectos parciales como ocurre en *Los viajes de Gulliver*, en *Alicia en el país de las maravillas*, en *Harry Potter* o en narraciones de ciencia ficción por citar sólo unos ejemplos. Toda caricatura y toda sátira tienden a exagerar para hacer más palpable un abuso, una actitud o un comportamiento equivocados o se deforma la realidad para crear un mundo fantástico y de ensueño. El mundo fantástico de los cuentos de hadas no se plasma como intento de negar la verdad sino por corresponder a la imaginación infantil que suele ignorar las leyes de la lógica.

La verdad en la literatura, como la de cualquier otro arte, se presenta con recursos ficcionalizadores, y por consiguiente, es precaria. No puede, ni pretende ser documental; en la mayoría de los casos no refleja ni vivencias, ni sentimientos vividos en un mundo existente, sino que inventa un escenario elaborado en función de un determinado tema, eso sí, echando mano de elementos de la realidad existente. Los dos extremos imaginables en la presentación de la verdad literaria son, por un lado, lo fantástico y, por otro, el acercamiento casi documental a la realidad real. En todo caso nunca puede prescindir completamente de elementos de la realidad fáctica sin los cuales no sería comprensible.

En toda creación de mundos ficcionales juega un papel importante la verosimilitud, es decir, lo que se plasma a través de la creación debería ser similar a la verdad. La ficcionalidad produce o debería producir una verosimilitud ocurrente de modo que las realidades inventadas constituyan un reflejo de los aspectos de la verdad que quiere transmitir el autor. Aquí

se presenta nuevamente la ya comentada problemática de la normalidad, de lo posible e imposible, de lo realista y lo fantástico.

Yendo a más detalles podemos preguntarnos en qué aspectos de la obra literaria se manifiesta el tratamiento de la verdad así como el grado de respecto o deformación. De entrada se refleja en los ya conocidos ingredientes de la obra: en el tema, el conflicto, la trama, las figuras, tiempo y espacio.

Temas literarios hay pocos, se repiten los mismos desde los albores de la literatura y giran casi exclusivamente alrededor del ser humano, sus conflictos y vivencias y sus relaciones con los otros. Naturalmente todos los temas fundamentales se diversifican en un extenso abanico de variantes o subdivisiones. Pongamos por caso el tema del amor que puede ser el amor a Dios, el amor a los padres, el amor a los hijos, el amor entre hombre y mujer, entre amigos, el amor a la naturaleza, en suma, todos los amores naturales y no tan naturales.

Como pocas veces los autores anuncian expresamente el tema que van a tratar en una obra, averiguar el tema es la primera tarea del receptor y no siempre es fácil, presupone en los receptores conocimientos del ser humano y del mundo y requiere la capacidad de síntesis y la capacidad de deducirlo del conflicto y de las circunstancias en las que se evoca.

La pregunta fundamental que nos interesa aquí es: ¿Cómo se concibe la verdad de un tema? ¿Son universales los temas o cada cultura y cada nación tiene sus temas propios? La universalidad de los temas depende intrínsecamente de la universalidad del ser humano o, mejor dicho, de la naturaleza humana. Si los derechos humanos son válidos para todos ya

tenemos una base muy amplia en la que basar no solo la universalidad de los temas, sino también su verdad.

Un tema es verdadero si trata un aspecto auténticamente humano y en el fondo todo es humano, hasta el error. Un tema literario que negaría uno de los derechos humanos constituiría una manipulación de la verdad, si negaría, por ejemplo, la existencia del holocausto. En este orden de ideas hay que tener en cuenta que la tematización del mal, del crimen, del vicio en la literatura, es legítima y además frecuente con la única condición de que estos defectos se presenten como tales, como anomalías, como infracciones.

Es evidente que la verdad de las figuras difícilmente es separable de la verdad del tema porque son ellas las que lo ‘encarnan’; las figuras se inventan para hacer palpable y reconocible el conflicto y la problemática de una obra literaria y, por tanto, su verdad. La inmensa mayoría de las figuras literarias son seres humanos, a veces incluso representaciones de personas reales como sucede en la novela y el drama históricos. Sin embargo, también pueden ser animales antropomorfizados como en la fábula o en el cuento de hadas, o seres sobrenaturales, oníricos o fantásticos que, no obstante, nunca carecen de rasgos mínimamente humanos.

De este modo existen dos posibilidades de presentación de figuras literarias, o bien, las que resultan verosímiles por parecidas a personas reales, o bien, las enajenadas por deformaciones de los rasgos humanos externos. El receptor necesita re-conocer para poder conocer y comprender. Cuánto más familiarizado esté con la identidad y la diversidad interna y externa del ser humano, más fácil le resultará imaginar una figura; porque de imaginación se trata, el autor da pistas y estímulos verbales y el lector los transforma imaginativamente en figuras, por así decir, configura la

figura. La falta de conocimientos pertinentes dificulta pero no imposibilita el reconocimiento, por ejemplo, el de fantasmas, seres sobrenaturales o seres extraterrestres. Es aplicable también a las figuras literarias el criterio aristotélico de que más vale lo imposible verosímil que lo posible inverosímil.

Es útil distinguir entre una perspectiva externa e interna. En cuanto a la primera, la expectativa del lector se centra en la coincidencia externa de la figura con el ambiente en el que se mueve en la historia, es decir, su apariencia debe corresponder al período y al entorno en los que el autor la sitúa. A veces los autores juegan con el contraste por así decir anacrónico, situando figuras en un ambiente que no les corresponde en cuyo caso habrá que averiguar por qué lo hace. Pueden surgir dificultades de verificación y valoración en los casos en los que las figuras se sitúan en ambientes imaginarios, fantásticos o de ciencia ficción. Los enanos y los gigantes de los *Viajes de Gulliver* solo son un ejemplo que de modo similar se repite en cuentos de hadas o relatos fantásticos.

La perspectiva interna se refiere a la relación de la figura con el tema propiamente dicho, su coherencia con el conflicto. ¿La figura da realmente la impresión de que está viviendo la problemática que representa? ¿Conserva ese deje de libertad que los autores deberían reservar hasta a las figuras más obsesionadas o esclavizadas? Con otras ¿palabras resulta plausible el comportamiento de la figura?

Las figuras se mueven en un tiempo y un espacio. Conviene denominar tiempo artístico aquel tiempo que no coincide con el tiempo cronológico real y en cuya configuración interviene el artista de maneras diversas. Nos interesa específicamente el tiempo literario como creación ficticia y artística. Además, habrá que contemplar que la literatura

tradicionalmente se considera un arte en el tiempo tanto en su creación como en su recepción. En beneficio de la problemática propia de cada obra, el tiempo correspondiente se ‘arranca’ a la historia, se manipula en función de la intención del autor. Es un simulacro de tiempo real, sojuzgado y arrebatado a la contingencia con la consiguiente capacidad de trascender lo contingente. Un ejemplo destacado de la tematización y la manipulación del tiempo se encuentra, por ejemplo, en *La montaña mágica* de Thomas Mann. Una de las preocupaciones del autor es precisamente plasmar la sensación del tiempo que experimentan los pacientes del sanatorio de tuberculosos además de las constantes reflexiones del narrador sobre el fenómeno del tiempo.

¿En qué consiste la verdad del tiempo en la literatura? La primera verdad es la propia existencia del tiempo y aunque en este caso sea un tiempo ficticio, no deja de existir y siempre será un simulacro del tiempo real. Lo normal es que los receptores identifiquen el tiempo narrado o actuado con el tiempo real. Lo observamos ya en su tendencia espontánea a ‘reconstruir’ y traducir el tiempo manipulado del texto en tiempo lineal. Y ahí reside también su verdad; si, teniendo en cuenta todas las posibles manipulaciones del tiempo, resulta difícil o incluso imposible reconstruir el hilo temporal de la narración o del drama, el autor no ha conseguido elaborar debidamente su historia y resta verdad a su obra. Como ya vimos la existencia o no del espacio depende del modo; en la lírica no hay tiempo ni espacio propiamente dicho. Si hay alusiones al espacio en la inmensa mayoría de los casos son simbólicas o metafóricas (“nuestras vidas son los ríos”).

Un espacio en el que se pueden mover figuras solo se halla en las obras pertenecientes a los modos con historia. Ahora bien, no tiene por qué ser la reproducción de un espacio existente, es decir, documental en el que

las exigencias de verdad serán fácticamente realizadas y comprobables; en la mayoría de los casos el espacio literario es ficticio o, en el caso de novelas documentales o históricas es un espacio real leve o notablemente modificado. Se pueden plasmar tres tipos de espacio en la literatura, el documental, identificable más o menos con espacios existentes, el realista en el sentido de posible y verosímil, sin coincidir normalmente con ningún lugar existente y, finalmente, un espacio fantástico que se aleja casi completamente de espacios existentes, como ocurre en los cuentos de hadas, en la literatura fantástica o de ciencia ficción; es un espacio irreal. Pero tampoco en estos casos los autores pueden prescindir completamente de ingredientes básicos del espacio real como, por ejemplo, las tres dimensiones, los conceptos lejos y cerca, grande y pequeño, etc. Si estos faltan, surge la dificultad de ‘reconocimiento’ de un espacio.

¿Cuál es la verdad del espacio? En primer lugar, el espacio, en la variante que sea es, como vimos, un ingrediente imprescindible en los géneros con historia, es *conditio sine qua non* para que puedan moverse las figuras y que sucedan los acontecimientos; y como tal es verdadero. En segundo lugar, depende de la temática y ambientación de la narración o del drama. En narraciones históricas el espacio tiene que corresponder por lo menos parcialmente a los lugares y las circunstancias históricas evocadas; en las narraciones fantásticas no puede no ser fantástico, etc. La verdad del espacio se plasma en todo caso en la adaptación a las circunstancias evocadas. Los diversos espacios de *Los viajes de Gulliver* son fantásticos pero verdaderos en cuanto que corresponden a las condiciones y circunstancias creadas e inventadas en la novela. Solo si el espacio de enanos fuese invadido por gigantes, el receptor tendría razones para dudar de la ‘veracidad’.

En el drama, concebido como representación teatral, el espacio es doblemente ficticio, la ficción del espacio dramático que propone el dramaturgo, por un lado, y la ficción de su materialización presentada por el director de teatro en el escenario, por otro. Ya por razones materiales y técnicas es casi siempre altamente estilizado y se limita a alusiones más que a la evocación de un realismo imitativo. No hay que olvidar que el espacio verbal de las narraciones en el fondo es igual de ficticio o más que el teatral, ya por el simple hecho de que en la recepción cada lector crea un espacio personal siguiendo los estímulos que suministra el autor.

‘Falsedades’ espaciales pueden surgir a la hora de descubrir discrepancias entre el tema y la elaboración de la trama. El autor puede situar la historia en un espacio o ambiente que no corresponde a la problemática propuesta aunque aquí también el autor tiene la posibilidad de jugar con contrastes y hasta con contradicciones. *El asesinato en la catedral* de T.S. Eliot o *El zoo de cristal* de Tennessee Williams son ejemplos elocuentes. Para que el espacio seleccionado salga realmente malogrado debe ser incongruente, sin posible explicación interpretativa.

Finalmente cabe preguntar de una manera general si es posible pecar por exceso de verdad. Lógicamente no puede haber demasiada verdad. Conviene tener claro que una obra literaria posee sus propias normas en cuanto al equilibrio de componentes e ingredientes. Como toda obra de arte es una unidad ideológica y formal compuesta por diversidades que responden y corresponden a las exigencias de lo uno, lo verdadero y lo bueno y solo cuando se satisfacen debidamente estas exigencias se consigue belleza en una obra artísticamente lograda. Si en uno o varios de los componentes se produce un exceso o una deficiencia se perturba el equilibrio y disminuye la belleza. Este aserto va en contra de la convicción postmoderna de que la belleza puede funcionar desconectada de los otros

trascendentales, el llamado “separatismo estético” (Ramos, 2012, 216ss) iniciado por Kant y difundido por las estéticas posteriores.

Un exceso de verdad, si es que se puede llamar así, no se refiere a la veracidad de los ingredientes, sino a un exceso de reflexiones y comentarios del narrador o de las figuras y a una atención exagerada y desproporcionada a especulaciones ideológicas o filosóficas, por las cuales el texto tiende a transformarse en tratado filosófico o científico. Como las obras que nos interesan aquí suelen plasmar conflictos en una historia literaria narrativa o dramática o también en estados anímicos en la lírica, no se hace justicia a ambas situaciones insistiendo exclusivamente en pensamientos y conceptos descuidando los otros ingredientes imprescindibles que definen y caracterizan la existencia humana. Lo que en un tratado filosófico o teológico es deseable y correcto, porque su destino es la búsqueda y la difusión de la verdad, en una obra literaria puede provocar un desequilibrio que merma o destruye su belleza.

En cambio, no cabe duda de que pueda existir carencia de verdad cuando el autor ignora u omite la verdad; o también puede significar exceso de falsedades y mentiras. Ocurre ante todo cuando un autor proclama la inexistencia de la verdad y admite solo la coexistencia de opciones y opiniones contradictorias. En todo caso, habrá que tener presente siempre que la obra literaria nunca es, ni debe ser, una reproducción idéntica de la realidad existente. Esta pretensión ya es imposibilitada por la propia verbalidad de la literatura: la historia o el estado anímico que evoca se plasman en palabras que de por sí no son y no pueden ser representaciones exactas de la realidad sino términos más bien genéricos o incluso universales. El autor, al seleccionar las palabras adecuadas, ya le da un tinte y un tono individualizador al lenguaje de su obra y el lector al leer e

interpretarlas les añade otra porción de subjetividad. Por tanto, en este sentido toda 'representación' literaria es supuestamente 'falsificadora', no es capaz ni pretende presentar la realidad exacta sino que se concibe como un sustituto interpretativo del mundo. La ficcionalidad ofrece precisamente la posibilidad de componer una realidad nueva, adecuada a las intenciones temáticas y expresivas del autor que en la mayoría de los casos aspira a representar una visión universalista de la realidad.

BONDAD

Es recomendable distinguir entre dos tipos de bondad que quedan también plasmadas en la obra de arte: la bondad del buen hacer y la bondad del hacer el bien, una bondad artística y una bondad ética. Hacer bien significa realizar debidamente cualquier actividad y comportamiento humanos y también ejecutar bien cualquier objeto, en nuestro caso una obra de arte. Por otro lado, existe la dimensión ética de hacer el bien cuya máxima aspiración es el amor. Los límites entre el plano artesanal, estético y el ético son fluidos, lo uno no es separable de lo otro; lógicamente, la decisión de hacer bien cualquier cosa ya representa una actitud ética. Hacer el bien significa actuar según criterios éticos, según las leyes naturales, respetando la naturaleza del ser humano, promover el desarrollo y el bien individual y común de los seres humanos y de la naturaleza.

Leyes naturales y naturaleza del ser humano son términos y conceptos que actualmente no gozan de buena prensa. Pero al tiempo sus fustigadores se declaran defensores exacerbados de los derechos humanos que justamente se presuponen naturales y universales.

Las Naciones Unidas afirman rotundamente: "Los Derechos Humanos son derechos inherentes a todos los seres humanos, sin distinción alguna de nacionalidad, lugar de residencia, sexo, origen nacional o étnico, color,

religión, lengua, o cualquier otra condición. [...]. Estos derechos son interrelacionados, interdependientes e indivisibles.” Ante esta disposición resulta evidente que debe haber algo común que compartido por todos los seres humanos. La raíz de la atribución de derechos humanos —a los que deberían añadirse los correspondientes deberes— es lo que llamamos naturaleza humana. Uno de sus aspectos fundamentales es la unidad indivisible de cuerpo y espíritu siendo este último garante de la identidad de cada ser humano. Una de las exigencias fundamentales que se derivan de esta unidad es la dignidad de la persona y el respeto que se debe a cada una (Spaemann, 1989a, 21-51 y 1989b).

Tal vez el aspecto de mayor envergadura al contemplar la bondad sea la libertad de hacer el bien el mal; la posibilidad de actuar incluso contra la propia naturaleza. La lista de los aspectos que configuran la naturaleza humana es mucho más larga, pero para nuestras necesidades basta con que mencionemos la naturaleza social del ser humano. Puede actuar a favor de los otros, pero también contra ellos. Las circunstancias y los conflictos que se evocan en obras literarias giran normalmente alrededor de estos dos polos de la actuación positiva o negativa, contra uno mismo o contra otros. Desde el simple hecho de robar el tiempo al prójimo hasta asesinarlo los actos individuales con consecuencias sociales abren un amplísimo abanico de posibilidades de hacer el bien y el mal. La socialidad del ser humano es tan imponente y fundamental que hasta la actuación contra la propia naturaleza personal tiene repercusiones sociales. A la actuación negativa se contrapone el hecho de que una persona puede dedicar su tiempo a sus congéneres, cuidarlos y socorrerlos si están necesitados, por citar solo algunos ejemplos de la infinitud de oportunidades que por decisión libre se convierten o bien en una impertinencia o bien en un favor o un beneficio.

Es legítimo preguntarse si presuponer una especie de ‘normalidad’ literaria no podría ser un criterio válido, con otras palabras, el catálogo de los requerimientos básicos que normalmente esperamos que tome en cuenta el autor al elaborar un texto literario en cuanto a su fondo y su forma. Entraría dentro del marco de lo que los defensores de la estética de la recepción llamaron el horizonte de expectativas que no solo se refiere a particularidades formales de interpretaciones de una obra literaria en las diferentes épocas sino también a las expectativas referentes al contenido (Jauß, 2013).

Aún a riesgo de nadar contra la corriente, creo que no ha perdido vigencia la antigua fórmula horaciana que exige de la obra literaria que enseñe deleitando, es decir, que, por un lado, contenga la adecuada porción de unidad, verdad y bondad que garantizan su utilidad y, por otro, la resultante belleza, de modo que en su conjunto sean capaces de deleitar al lector. Dicho sea de paso, el deleite no solo se deriva del eventual entretenimiento que puede proporcionar una obra sino que puede manifestarse también a través de la elegancia y la perfección formal, a través de la adecuada elaboración ‘artesanal’ y artística del ‘buen decir’. Por supuesto, estos ingredientes pueden variar según el tono y el género; la comedia será más deleitosa en el sentido de entretener y la tragedia más didáctica porque plasma situaciones existenciales serias. Lo que no quita la posibilidad de que el lector o espectador de tragedias pueda complacerse también con la elegancia y la perfección de su elaboración. Hacer el bien y hacer bien no se excluyen mutuamente.

La carencia de bondad como principio moral puede convertirse en un aspecto muy polémico, sobre todo en épocas de excesiva permisividad. En muchos casos la falta de bondad se manifiesta en un exceso de maldad; ahí están como paradigmas *A contrapelo* de Huysmans o *El retrato de Dorian*

Gray de Wilde para citar dos ejemplos famosos. La carencia de bondad como deficiencia técnica y formal de la obra se detectará a través del análisis de los aspectos, por así decir, artesanales; el artista que no domina su oficio originará deficiencias formales. Este análisis y su consecuente evaluación deben ser generosos y admitir también infracciones y transgresiones de los recursos habituales siempre y cuando se justifiquen por las exigencias del tema y del conflicto.

Los autores reclaman justificadamente un margen de libertad creativa. Es legítimo el deseo de dejar una impronta personal en la obra, una huella de su personalidad, por lo demás inevitable. La discrepancia entre lo consuetudinario y la innovación forman parte integrante de la creación artística en general. Solo es reprobable si se practica por puro afán de innovación, si se convierte en juego vacío, en arte por el arte, en belleza por la belleza. Actualmente es un aspecto que a veces se sobreestima habiéndose convertido a menudo la originalidad en valor estético autónomo desprendido del tema y del mensaje considerando la innovación y la originalidad formal el único objetivo.

Sin embargo, en mi opinión no hay obra literaria que no parta de un planteamiento ético, por muy trivial que sea. Hasta la pretendida indiferencia moral es una actitud ética y más aún el decidido e intencional amoralismo. No existe neutralidad ética para el ser humano, ni en la vida ni en la literatura. Éticamente hablando no existe tierra de nadie. En la narración y el drama la invención de un conflicto constituye la dimensión que abarca el ámbito del hacer el bien (y el mal) en la literatura. Como vimos ya, el autor también puede tematizar el mal como paradigma del comportamiento humano negativo; ahora bien, el mal solo se reconoce como tal ante el contraste con el bien. Si cualquier comportamiento se da

por bueno ya no hay ni bien ni mal. Lo que significa que para acertar el autor y el lector deben poseer y respetar por lo menos unas nociones fundamentales éticas.

Este planteamiento se refleja en la actuación de las figuras literarias; no es raro que en la obra literaria implícita o explícitamente se proponga un juicio sobre su actuación; la trama se convierte en juicio o incluso en verdadero pleito. De todos modos, el lector avezado no dejará de formarse una opinión. El juicio ético se emitirá, por tanto, desde dos perspectivas, por un lado la del autor, y por otro, la del receptor; con lo cual, naturalmente, no se excluyen equivocaciones y errores de ambos lados. Razón de más para recomendar a los lectores hacerse con el máximo posible de conocimientos y experiencias en la materia. Es obvio que en estas circunstancias la bondad y la verdad se solapan y se relacionan, es más, se condicionan mutuamente.

Se puede distinguir entre bondad y maldad explícitas e implícitas, es decir, por un lado, el autor plasma intencional y explícitamente la bondad o la maldad en figuras y circunstancias. Puede llamar las cosas por su nombre o valorar negativamente la actuación éticamente reprochable. Esta actitud se solía denominar 'justicia poética': en la obra el malhechor es castigado de alguna forma con lo que se reestablece la justicia o sale impune, lo que constituye también un juicio.

Una breve ojeada sobre la literatura universal nos revela que en ella abundan las obras en las cuales se cometen los más horrendos crímenes; Con frecuencia observamos la aparente contradicción de que una obra artísticamente reputada presenta hechos y actuaciones éticamente condenables porque "la vida es así". Pero para el lector y el crítico lo éticamente condenable no es la evocación o representación misma de la

maldad sino la perspectiva desde la cual se muestra. Numerosas grandes obras clásicas y modernas manifiestan el mal, los vicios, el crimen, etc. pero, y, esto es lo importante, muestran el mal como mal y demuestran así que ‘enseñan deleitando’.

Vuelvo a insistir en el hecho de que para detectar y enjuiciar la bondad es imprescindible que el lector posea preconocimientos éticos, sin tener nociones previas del bien y del mal no es posible re-conocerlos ni en la vida ni en el arte. Se puede presuponer que todos los receptores en cierta medida disponen de preconocimientos innatos; naturalmente el grado de estos conocimientos varía con la edad, la formación y la experiencia. Los niños desde que poseen uso de la razón gozan de una llamativa sensibilidad por lo justo y lo injusto que debe fomentarse y consolidarse. La lectura de obras literarias es un buen campo de prácticas.

Por otro lado, un texto literario no debe manifestarse como preceptiva moral; para eso están los tratados de ética, los catequismos u otros escritos edificantes a través de los que se aspira a presentar la verdad sobre lo bueno, es decir, se enseña teóricamente qué es la naturaleza humana y cuál el correcto comportamiento. La perspectiva que escoge el literato es más amplia y más completa. La representación de un mundo potencial en la obra literaria implica todas las facetas del mundo y de la vida; no puede ni debe limitarse a la enumeración o el comentario de normas éticas.

En cuanto a los reflejos de la bondad en las figuras cabe distinguir primero entre la bondad de la hechura técnica de una figura literaria y la bondad de su actuación dentro de la historia, es decir, hay que plantearse dos preguntas distintas: ¿la figura está bien caracterizada? y ¿su actuación es buena o mala? La figura “bien hecha” debe ser apta y adecuada para desempeñar su papel en una historia concreta y esta aptitud se mide según

los criterios que detallaremos a continuación. En la práctica los dos aspectos se solapan. Sin embargo, a veces el autor juega con contrastes, lo que puede conducir a que la figura crea expectativas que luego no se cumplan o puede ser que cambie de comportamiento en el transcurso de la historia. En todo caso, el criterio de bondad sería en este contexto el de la adecuación y coherencia de la figura con el tema, el fondo y el conflicto. Cuanto más plausible resultan su semblante y su actuación mejor hecha está la figura desde el punto de vista técnico. Puede ocurrir que el lector considere que no era de esperar que una figura actuara de la forma en la que la presenta el autor; ello puede deberse a dos razones: o bien el autor no ha conseguido caracterizarla debidamente, técnicamente sería un fracaso, o bien, ha querido sorprender o chocar al lector haciendo actuar la figura de forma inesperada, no previsible, como ocurre, por ejemplo, con la figura de Quasimodo en *Notre Dame de Paris* en la que choca el contraste de la fealdad externa con la bondad de su actuación.

Para la selección y caracterización de las figuras el autor utiliza generalmente tanto aspectos internos como externos. Esta diferenciación resulta precaria por la estrecha interrelación entre los dos. Entre los aspectos internos observamos la nacionalidad, la procedencia, edad, formación o rasgos específicos como enfermedades, predilecciones, inclinaciones, hábitos, comportamiento, ideología, creencias, relación con las demás figuras, etc. Para la caracterización externa se recurre a rasgos como la estatura, el semblante, la vestimenta, los gestos, mímica, entorno, hábitat, compañía, desplazamientos, etc.

La bondad en su dimensión conductual de hacer el bien va íntimamente unida a la configuración de la bondad en una obra literaria y corre a cargo de la actuación de las figuras. Son ellas quienes encarnan el bien y el mal, a menudo como protagonista y antagonista.

¿Hata qué punto la bondad afecta también al tiempo en la literatura? Tanto en la narrativa como en la dramática se puede distinguir entre la duración y la selección del tiempo de una obra. La configuración adecuada de ambos debe resultar coherente con la temática, la problemática y su desarrollo y en este caso es legítimo hablar de ‘bondad’ del tiempo. Importa observar la selección de la época, por un lado, y la duración de las historias, por otro. Una época histórica exacta y cuasi documental será propia en novelas y dramas históricos y otras obras que se refieren a un espacio temporal concreto. El otro extremo lo forman aquellas obras que crean su propio tiempo ficcional e independiente. Sin embargo, incluso en estas obras suelen indicarse a menudo fechas imprecisas, una estación del año, un mes o un día, sin que sean tiempos localizables en el calendario; en determinados casos puede resultar incluso importante que el conflicto se desarrolle por la mañana, la tarde o la noche, en verano o en invierno porque habitualmente los conflictos en cuestión se relacionan más verosímilmente con determinadas épocas o estaciones.

En cuanto al segundo aspecto, la duración de la historia narrada o actuada, es muy difícil valorar la adecuación de tiempo y tema. De todos modos juega un papel decisivo la verosimilitud de la duración, es decir, la coincidencia con la presumible duración normal de los hechos evocados, cada discrepancia no justificable choca y resta bondad de hechura. También puede resultar desconcertante y hasta molesto si el autor manipula excesivamente las secuencias temporales de tal forma que se pierda el hilo de la narración. Dado el afán espontáneo del lector de restablecer el orden natural de los acontecimientos, la imposibilidad de conseguirlo puede resultar frustrante y es un defecto estructural.

La observación de críticos y lectores que censuran una novela aduciendo que es aburrida o que le sobran páginas a menudo se debe a una inadecuada administración del tiempo narrado y de narración por parte del autor. Ahora bien, depende también de las modas literarias que, como ocurre en la novela decimonónica, a veces se complacen en exhaustivas descripciones, en prolongadas intervenciones y comentarios del narrador. Estos recursos ‘consumen’ naturalmente tiempo de lectura sin que la acción propiamente dicha avance lo que para el lector actual puede resultar fatigoso. Por tanto, habrá que considerar también la época en la que se escribió el texto que se analiza.

Respecto del espacio se recomienda distinguir entre la selección y la plasmación del espacio. La selección adecuada es la que resulta coherente con la temática y la problemática. La selección del espacio nunca es arbitraria. Los autores procuran escoger un espacio que refleje de alguna manera la conflictividad y se adapte a los acontecimientos narrados o dramatizados. La plasmación del espacio se manifiesta en la configuración técnica y material de los elementos espaciales. En el fondo la cuestión es ¿qué espacio ha seleccionado el autor, ¿cómo se manifiesta en el texto concreto y se adecua al tema?

En principio, el espacio, como el tiempo, es éticamente neutro. Junto con el tiempo sirve de fondo y ambiente para la actuación de las figuras. Precisamente en este sentido existen determinados espacios propicios para determinadas actuaciones: p. ej. los espacios siniestros para representar la maldad, espacios alegres y soleados para actuaciones buenas. El espacio es el medio apropiado para poder poner por obra la llamada *pathetic fallacy* en el sentido de que la naturaleza participa del sentir y expresa el estado anímico de las figuras. En ciertos casos, el espacio literario puede representar un juicio ético al reforzar la vivencia mediante manifestaciones

naturales. Baste recordar los paisajes idílicos y floridos del llamado *locus amœnus* en el que se sitúan acontecimientos alegres y agradables; en cambio, la tormenta, los relámpagos, la lluvia, el hielo o el desierto, las rocas o el precipicio constituyen escenarios propios de conflictos tristes o criminales.

BELLEZA

Una definición general de la belleza forzosamente resulta extremadamente vaga no solo porque la belleza, al igual que los demás trascendentales, de por sí es difícil de conceptualizar, sino también porque existen infinitas formas de belleza natural y artística con innumerables maneras de plasmarla. J.B. Lotz (1984) afirma lacónicamente: “El ser del ser es la belleza”.

La cuestión es si sólo existe una belleza material y corporal, sensualmente perceptible o también otra espiritual. Si solo fuese material, la literatura no podría ser bella a pesar de que su sustrato, la lengua, en cierto sentido es material; las letras y las palabras forman sus elementos constitutivos. Sin embargo, la materialidad de la lengua es precaria, no es comparable a la del color, del mármol, de la piedra o del metal. La sonoridad de la lengua es físicamente medible, la letra sensualmente perceptible y, a un tiempo, es inmaterial porque la conceptualidad que encierran las palabras es inmaterial. El artista de la palabra ejerce, por tanto, sus capacidades creativas tanto en el ámbito cuasi material de los sonidos y letras como en el inmaterial de los conceptos. La belleza literaria reside tanto en la configuración material como en el fondo espiritual, su forma esplendorosa tiene una base material pero ésta se transfigura y encuentra su plenitud en lo espiritual que permite que la unidad, la verdad y la bondad hallen su asidero.

En numerosos estudios literarios la belleza se trata aisladamente como si fuera el único componente o por lo menos el más importante (son significativas a este respecto las designaciones bellas letras y bellas artes). En realidad, la belleza no es un trascendental más, sino el resultado, la cooperación y la culminación del conjunto de todos. Es decir, una obra bella o un texto literario bello lo es porque en él se realizan y se manifiestan conjuntamente la unidad, la verdad y la bondad. Evidentemente nunca será bella a la perfección pero existen modos y grados diferentes en la realización y, por tanto, también diversos grados de belleza.

El aislamiento de la belleza del resto de los trascendentales, una especie de “separatismo estético”, ha originado una larga serie de consecuencias desafortunadas, a veces desconcertantes, que seguimos padeciendo en la actualidad. Sobre todo en el pensamiento de los dos siglos pasados y del presente se ha instalado la veneración de una belleza supuestamente pura y autónoma responsable de la equivocada convicción de que en una obra de arte ya no se exige la concurrencia de todos los trascendentales, sino que en nombre de la libertad creativa se van cultivando y celebrando la arbitrariedad y la deliberada fealdad gratuita que no respeta ningún trascendental y cultiva una belleza extraña y huérfana. No se trata de embellecer lo que realmente es feo, hay suficientes fenómenos, acontecimientos y actuaciones feos cuya fealdad puede manifestarse por amor a la verdad, pero no debe aclamarse por el puro afán de chocar, provocar o excitar. Por otro lado, lo feo puede alcanzar categoría artística a través de la intervención creativa como se revela en numerosas obras pictóricas, escultóricas y literarias. Basta recordar los cuadros goyescos del *Sueño de la razón* o el *Guernica* de Picasso. Se debe tener presente que lo feo en el arte puede adquirir categoría artística como intencional y significativa muestra de carencia de los trascendentales; lo

que presupone en el receptor la expectativa inconsciente de las categorías trascendentales. En términos horacianos este arte enseñaría sin deleitar. Lo feo actúa, por así decir, como repulsivo; como llamada de atención sobre la ausencia de unidad, bondad y verdad que desencadena un anhelo de trascendentalidad a la que naturalmente aspira el ser humano.

Ciertamente, no todas las cosas e ideas son igualmente bellas ni tampoco todas las representaciones culturales y artísticas están igualmente logradas, siempre nos encontramos con diversos grados de realización de los trascendentales, si bien a ninguna le falta por lo menos un amago de trascendentalidad. La auténtica perfección es rarísima en la creación artística en general, la inmensa mayoría de las obras de arte manifiestan una mayor o menor aproximación al ideal. De ahí se desprenden también criterios de valoración y la posibilidad de comparar las obras entre sí.

Es una ilusión creer que una obra de arte puede crearse únicamente aspirando a la belleza; el arte en todas sus facetas no es exclusivamente un espejo y reflejo de la belleza sino instrumento de conocimiento de todas las facetas del ser y de la realidad.

En obras literarias, por lo general los trascendentales no se nombran explícitamente como tales sino que se ‘ocultan’ o, mejor dicho, se materializan en aspectos formales y conceptuales: en el conflicto, es decir, en las figuras y su interacción en el tiempo y el espacio creados al respecto. Como siempre, para descubrirlos y calibrarlos es menester adquirir el hábito y las destrezas correspondientes. Como ya advertí, normalmente el ser humano dispone de las capacidades básicas para distinguir la verdad de la mentira, el bien del mal, lo bello de lo feo; se trata de ir agudizando estas capacidades creando un hábito de percepción y ponderación de lo trascendental; una tarea que afortunadamente no acaba nunca.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, “Transzendental; Transzendentalphilosophie”, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 10, 1998, 1356-1435.
- Florini, P., *Tempo e multiverso*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, Faculta di Filosofia, 2010.
- JAUSS, H.R., *La historia literaria como provocación*, Madrid, Gredos, 2013.
- LOTZ, J. B., *Ästhetik aus der ontologischen Differenz*, München, Joh. Berchman Verlag, 1984.
- RAMOS, A.M., *Dynamic Transcendentals. Truth, Goodness, and Beauty from a Thomistic Perspective*, Washington, The Catholic University of America Press, 2012.
- SPAEMANN. R., “Sobre el concepto de una naturaleza del hombre”, *Lo natural y lo racional*, Madrid, Rialp, 1989a, 21-51.
- SPAEMANN. R., *Glück und Wohlwollen. Versuch über Ethik*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1989b.
- SPANG, K., *Teoría del drama*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- SPANG, K., *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Pamplona, EUNSA, 2009.
- TODOROV, T., *La literatura en peligro*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2009.

Kurt SPANG

Universidad de Navarra