

Roman Ingarden (1893-1970). La obra de arte literaria. *Bases ontológicas para una filosofía de la literatura*¹

Huellas fenomenológicas para una Filosofía del Relato

Walter Hernández

Este documento va dedicado a Oswaldo Salazar, PhD, para quien es posible la realidad narrativa en nuestra ilusión cratíllica que posibilita las cuasi realidades del habitus: evento de gracia y epifánico de nuestras vidas

Introducción

Ingarden delinea la posibilidad de una teoría literaria, para él una obra de arte literaria presupone al *lector esteta*. *La obra de arte literaria* tiene por objetivo iniciar al estudiante en los caminos filosóficos posibles de investigación sobre el relato o la llamada "experiencia narrativa". La pretensión del ejercicio en el arte (tecné) estética para poder captar proposicionalmente la experiencia intencional de la obra de arte en el estado de cosas que expone ella como objeto "conjunto de circunstancias" o "estados de asuntos", sachverhaltes, del objeto intersubjetivo al que se refiere Ingarden.

La heterogeneidad con respecto a las experiencias psíquicas por un lado y las objetividades ideales por el otro, permite el descubrimiento en la obra literaria de una esfera peculiar de objetividades especialmente estructuradas, sumamente importantes por razones ontológicas. Casi al final de su propuesta describe el fenómeno de la "vida" de la obra literaria y a las interrelaciones entre la obra misma y sus concretizaciones y, por eso, su relación con las operaciones subjetivas y las experiencias.

La obra se **concretiza** frente al receptor, ella contiene *elementos potenciales indeterminados*: lugares, tiempos, eventos, personajes, etc. No totalmente

¹ Este documento constituye un ensayo monográfico sobre el libro *La obra de arte literaria* de Roman Ingarden, traducida por Gerald Nyenhuis, de la Universidad Iberoamericana de México,

cualificados, porque es tarea del receptor suplir esta cualificación de acuerdo con su percepción de lo físico y completar, en su imaginación, las *áreas indeterminadas*: los objetos representados, que existen dentro de la obra se perciben "como si fueran" totalmente determinados. Sin embargo, las concretizaciones pueden variar en detalles, de lector a lector y de lectura a lectura. Tal pléyades de "determinaciones" no se pierden o relativizan sino que encuentran su salvación cuando asumen el contenido de la obra como "esqueleto" o "esquema" y llenen tales estructuras esquemáticas con los detalles que revelen el valor estético que se presente potencialmente.

Roman Ingarden enfoca la problemática del sentido a través de los presupuestos fenomenológicos de Husserl: las condiciones del conocimiento epistemológico, el trabajo de la intencionalidad correlativa de la estructura noética-noemática de las cosas dadas por ellas mismas. Se mantiene en la postura de que nuestro conocimiento está **adaptado** a los objetos del conocimiento. Por ello, echa mano de una teoría del juicio ya planteada por su maestro Husserl en *Investigaciones lógicas*, para quien la descripción psicológica [del psicologismo], realizada en la experiencia interna, aparece equiparada a la descripción de los procesos externos de la naturaleza, realizada en la experiencia externa, excluye las interpretaciones trascendentes de los datos inmanentes.

La orientación en el procedimiento metodológico que asume Ingarden a partir de la teoría del juicio, es eminentemente un asunto epistemológico que nos lanza hacia una posición metafísica en el sentido fenomenológico. En las *Investigaciones lógicas* Husserl se refiere al tema de la **expresión y significación**, en la investigación primera; ésta tiene un carácter propedéutico, invita a pensar, guía la mirada del fenomenólogo principalmente hacia los primeros y difíciles problemas de la conciencia de la **significación**, concepto eminentemente noético aún.

Antes de abordar el tema de la significación (*Bedeutung*) o sentido (*Sinn*), hablaremos brevemente de la **Prolegómena a la lógica pura** que anteceden a las investigaciones. En su brevísimo recorrido que hace Husserl de la historia

de la lógica, caracteriza tres tendencias de la misma, a saber: la tendencia psicológica, la tendencia formal y la tendencia metafísica (*Inv. Lóg., Prolegómena* §1). Sin embargo, él prefiere denominarla como un arte (tecné), como algo práctico, no obstante metafísico y fundamental (*Prolegómena* §3). El problema sería el conciliar al artesano con el científico, a esto le llama imperfección teórica por la imposibilidad de investigar los principios en que descansa la eficacia de sus métodos, ninguno da cuenta justo de los principios [fundamentos] de su arte, o sea, la eficacia lógica de dichos métodos y de sus límites. En otras palabras, no satisfacen teóricamente (§4). Entonces, ¿quién da la teoría de dichos métodos? La opción o respuesta que en tal ocasión da Husserl es de un tipo [clase] de investigación que permanezca a la esfera metafísica porque debe referir a lo que hace que las ciencias sean ciencias en efecto, posibilidad de disciplina de las ciencias o teoría de la ciencia (§5). La lógica como teoría de las ciencias implica aspectos normativos y prácticos. La ciencia se refiere al saber: a la verdad. La verdad se posee como **objeto** de un juicio justo; sin embargo, este no constituye un saber del **ser**. La búsqueda de la certeza, la luminosa certeza de que aquello que se reconoce es para no caer en el escepticismo extremo. El acto de saber implica el juicio que va enlazado con el claro recuerdo de haber pronunciado anteriormente un juicio de idéntico contenido. El concepto saber, referir a ciertas "notas" que notifican la existencia de la situación objetiva admitida, o la justeza del juicio pronunciado. La descripción psicológica [del psicologismo, en expresión del mismo Husserl], realizada en la experiencia interna, aparece equiparada a la descripción de los procesos externos de la naturaleza, realizada en la experiencia externa, excluye las interpretaciones trascendentes de los datos inmanentes.

El capítulo primero de la investigación primera Husserl aborda las distinciones esenciales entre *Ausdruck* (expresión), significación (*Bedeutung*) o sentido (*Sinn*).

Distingue en el signo lo indicativo y la señal (*Inv. Lóg. Cap. I § 1*) Todo signo es signo *de* algo. Pero, no todo signo tiene significación (sentido) que esté expresado por el signo, no designa aquello de lo cual es llamado signo.

Designar no vale siempre tanto como aquel "significar" que caracteriza a las expresiones. Los signos expresan algo cuando significan. Expresiones en conversación viviente. El concepto de señal es análogo con el de expresión es más amplio extenso. En el discurso comunicativo la expresión, además de significar es una señal. Las expresiones desenvuelven su función significativa también en la vida solitaria del alma; y en esta no funcionan ya como señales.

Signo §2	
Indicación	Señal
Signo de... (indicativo) Estigma, signo del esclavo La bandera, signo de la nación	Notas Objetos que se encuentran
Signo indicativo: Algo que sirve efectivamente de señal de algo	Señalar: a) <u>referencia</u> a una <u>acción</u> que crea la nota indicadora b) en el sentido de señal misma con <u>referencia</u> a lo que hay que <u>indicar</u> , al objeto

Cuando se crean cosas con el propósito de que funcionen como indicativos, les damos el nombre de signos, cumplan o no su función. Husserl, aparte de distinguir en el signo lo indicativo y la señal, habla de *circunstancias (objetos) y situaciones objetivas*.

Se dice de la existencia cuando alguien tiene conocimiento actual. **La motivación** establece una unidad descriptiva entre los actos de juicio (en que se constituyen las situaciones objetivas indicadoras indicadas). La unidad que motiva los actos del juicio tiene ella misma el carácter de una unidad de juicio y tiene un correlato objetivo aparente.

Una situación objetiva unitaria (donde existe y está mentado). Para Husserl, la situación objetiva de la cosas que pueden y deben existir, porque otras cosas son dadas. El porque es el correlato objetivo de la motivación.

Mostrar y demostrar

Presentar y representar

La situación fenomenológica mostrada por señas que demuestra fundamentando. La analogía: inferir con intelección la existencia de una

situación objetiva de la existencia de otras situaciones objetivas. Se trata de demostración lógica.

Esta regularidad es la que llega a nuestra conciencia en la fundamentación intelectual. La ley regulativa llega a nuestra conciencia por REFLEXIÓN ideatoria sobre los contenidos de los juicios vividos unitariamente en la conexión actual de la motivación.

En la señal queda extendida la intelección y el conocimiento de un nexo ideal entre los CONTENIDOS de los juicios en cuestión. En caso en que existe objetivamente una conexión de fundamentación (un nexo inmediato) hablamos de SEÑAL. La señal (conexión de motivación, en que se manifiesta esta relación que se presenta como objetiva) no tiene referencia esencial ninguna al nexo de necesidad.

Cuando una cosa señala a otra, cuando la convicción que la una es la convicción de que la otra es. Hablar de señal no supone una determinada referencia a consideraciones de probabilidad. Al hablar de señal nos basamos no en meras sospechas, sino en juicios firmes.

La motivación es entendida como término que comprende al mismo tiempo la fundamentación y la señal indicativa empírica.

Génesis del signo por asociación de hechos psíquicos de señal (concepto) por asociación de idea.

Función asociativa

La asociación evoca los contenidos en la conciencia y el enlace de los contenidos dados. Las unidades se fundan puramente en los contenidos. La asociación crea nuevos caracteres y unidades fenomenológicos, cuyo momento abstracto cuyo fundamento legal no se encuentran en los contenidos mismos vividos (conciencia "que vive"), lo que la conciencia percibe, lo que recuerda, lo que representa (objeto mentado = intencional). P/ej. Si A evoca a B en la conciencia, se impone una conexión PALPABLE, según la cual la una señala a la otra y ésta existe como PERTENECIENTES de aquélla.

Configurar con las cosas coexistentes unidades intencionales que parezcan copertenecientes. Configurar con las cosas coexistentes unidades intencionales que parezcan copertenecientes, continua operación de la función asociativa.

Esfera de los hechos

Hechos de señal donde objeto o situación objetiva que recuerda y señala otro y éste a su vez testimonia al otro e INCITA a la admisión de que este otro tiene también existencia, palpable en la descripción.

Signos indicativos (señalativos)

Signos significativos (expresiones)

Expresión

Todo discurso o parte de discurso, signo, es una expresión. Husserl, en el presente análisis excluye de las expresiones los ademanes y gestos sin propósito comunicativo. Tales exteriorizaciones no son expresiones en el sentido del discurso.

La expresión está unida en unidad fenoménica con las vivencias exteriorizadas, en la conciencia del que exterioriza. Al exteriorizar las manifestaciones, le falta al sujeto la intención de presentar unos "pensamientos" en modo expresivo tanto a otros como a sí mismo. El **otro**, aquí ya Husserl ve la relación trascendental del conocimiento del Mismo con el otro, interpreta nuestras manifestaciones involuntarias y saber por ellas algo de nuestros pensamientos y emociones internas. Nuestras manifestaciones "significan" algo para el otro, por cuanto que él las interpreta como señales indicativas.

Dos distinciones de toda expresión Distinciones importantes de relaciones entre Significación e Intuición ilustrativa evidenciativa	
Función simbólica	Función cognoscitiva
Su parte física , sensible (signo), la foné (vocal articulado), el signo escrito	Conjunto de vivencias psíquicas enlazado por asociación a la expresión como expresión de algo (sentido o

	significación de la expresión)
El nombre "notifica", vivencias psíquicas	El nombre "significa", el sentido, el "contenido" de la representación nominal.
El nombre "lo que nombra"	El objeto de la representación

Función comunicativa de la expresión

La voz (fone, vocal articulada) y su grafé (escritura) se vuelve palabra hablada, discurso comunicativo: el que habla tienen el propósito de "manifestarse a cerca de algo", se presta en ciertos actos psíquicos un sentido que quiere comunicar al que escucha.

La comunicación se hace posible porque el que escucha comprenden la intención del que habla lo concibe como un apersona que habla, ejecuta ciertos actos de prestar sentido, que quieren notificar o comunicar que posibilita el comercio **ESPIRITUAL, discurso que enlaza a dos personas**, correlación establecida por la parte física del discurso NEXO: coordinación mutua.

Hablar y oír. Notificar (vivencias psíquicas) con la palabra y tomar nota de la audición. La función notificativa: todas las expresiones funcionan como señales (para el que escucha, señales de los "pensamientos" del que habla) de vivencias psíquicas que dan sentido.

Contenido de la notificación: vivencias psíquicas notificadas. El sentido de predicado notificado, en su sentido estricto (actos de dar sentido) y amplio (todos los actos del que habla, que en el discurso pueden el oyente suponer en el que habla).

La comprensión

La comprensión no es un saber conceptual de la notificación no un enunciar sino que el oyente APREHENDE (apercibe) o percibe intuitivamente el que habla o expresa tal o cual cosa. El oyente percibe la notificación igual que a la persona notificante. PER-SONA sus fenómenos psíquicos que no pueden estar en la intuición de otra persona tales como son.

El habla concede percepción de vivencias psíquicas de personas extrañas. El carácter esencial de la percepción: suponer intuitivamente que aprehendemos

una cosa o un proceso como PRESENTE. Tomar nota de notificación, percibir el oyente que el que habla exterioriza sus vivencias psíquicas, percibe esas vivencias pero no las vive teniendo de ellas una percepción "externa", no "interna". Presunta aprehensión de un ser sobre la base de una representación intuitiva (inadecuada).

Ser vivido (parlante)

Ser supuesto (oyente)

Papel de las expresiones en la vida solitaria del alma, que no se comunica en comercio mutuo (función modificada). Las expresiones tienen sus significaciones como en el discurso comunicativo, muere la palabra como sensible voz. Sin embargo, cuando VIVIMOS EN SU COMPRENSIÓN la palabra siempre expresa y expresa siempre lo mismo, vaya o no dirigida a otra persona.

La pregunta que se hace Husserl es si ¿el habla solo se habla a sí mismo sirviéndole como sería las de la propia vivencia psíquica? No, pero sí siguen funcionando las palabras a modo de signos y de señalación.

En nuestra fantasía (vida solitaria del alma) se cierne un signo verbal hablado o escrito; sin embargo, este signo no existe. Existe, no el sonido verbal imaginado o el signo impreso imaginado (recuerdo físico). La REPRESENTACIÓN IMAGINATIVA de ellos (sonido, escritura). Tal función significativa. Se une a la función notificativa (cuando el pensamiento es expresado o comunicado por un verdadero hablar y oír).

Hablamos también en el discurso solitario (aprehenderse a sí mismo como uno que habla y que habla consigo mismo). Monólogo del fluir de la conciencia interna. En tal discurso monológico las palabras no tienen una función de señalar, notificar la existencia de actos psíquicos porque tales actos son vividos por nosotros en el mismo momentos.

El nombre nombra su objeto en cuanto que no MIENTA. Cuando se cumple la intención significativa la referencia objetiva y la nominación se convierte en una referencia consciente del nombre a lo nombrado.

La intención significativa (signo, señal, indicación) vacía de toda intuición. La experiencia está llena de intuición.

Actos sensibles donde se verifican la aparición de la expresión como voz o sonido verbal (fone) [acto de dar sentido]

Actos de dar sentido, intenciones significativa, actualizar la referencia al objeto.

Los actos que se funden con los de dar sentido en la unidad del conocimiento o del cumplimiento: actos de cumplir el sentido (sin confundirlo con la vivencia total la intención significativa halla su cumplimiento en el ACTO CORRELATIVO.

Una vez realizada la referencia de la expresión a su objetualidad se une la expresión animada de sentido con los actos del cumplimiento significativo.

Objetualidad: se trata de objetos y de significaciones objetivas, de notas, formas reales, categoriales, etc. Cuando predomina no el interés fenomenológico, sino el ingenuo objetivo; cuando vivimos en los actos intencionales en vez de reflexionar sobre ellos, el discurso naturalmente resulta llano, claro y sin rodeos.

Todo enunciado, ya esté en función de conocimiento (esto es, que cumpla y en general pueda cumplir su intención en intuiciones correspondientes y en los actos categoriales que las forman) o no lo esté, tiene su mención, y que en esta mención, como su carácter unitario específico, se constituye la significación.

Las proposiciones dicen algo, y eso que dice es completamente distinto de lo que notifica. Lo que dice no es mi acto psíquico de suposición hipotética, aun cuando naturalmente tengo que haber ejecutado dicho acto para poder hablar verídicamente, como lo hago. Pero mientras este acto subjetivo es notificado, queda expresado algo objetivo e ideal, a saber, la hipótesis con su contenido conceptual, que puede ofrecerse como la misma unidad intencional en múltiples posibles vivencias mentales y que puede enfrentárselos con evidencia como uno y lo mismo en la consideración objetivo-ideal, que caracteriza todo pensamiento.

Toda expresión no sólo dice algo, sino que también lo dice *acerca de algo*; no tiene sólo su sentido, sino que se refiere también a algunos objetos. Esta

referencia es, a veces, múltiple para una y la misma expresión. Pero nunca coinciden el objeto y significación. Naturalmente ambos pertenecen a la expresión merced al acto psíquico de dar a ésta sentido; y sin con respecto a esas "representaciones" distinguimos entre "contenido" y "objeto", esto quiere decir lo mismo que cuando, con respecto a la expresión, distinguimos entre lo que significa o "dice" y aquello *acerca de lo cual* dice.

Los nombres nos ofrecen los ejemplos más claros de la separación entre significación y la referencia objetiva. Con los nombres se emplea la expresión de "nombrar". Dos nombres pueden significar distinta cosa y nombrar la misma.

Igual puede decirse de todas las demás formas de expresión. Por ejemplo, las proposiciones enunciativas de la forma *S es P*. Regularmente se considera que el objeto del enunciado es el objeto que hace de sujeto, o sea aquel "de quien" se enuncia lo que se enuncia. Pero hay también otra concepción posible, que concibe *toda* la situación objetiva correspondiente al enunciado como el análogo del objeto nombrado en el nombre y distingue entre esa situación objetiva y la significación de la proposición objetiva.

Conexión significación y referencia objetiva

Una expresión adquiere referencia objetiva sólo porque significa y que, por lo tanto, se dice con razón que la expresión designa (nombra) el objeto *mediante* su significación; y respectivamente que el acto de significar es el modo determinado de mentar el objeto en cuestión, sólo que este modo de la mención significativa y, por tanto, la significación misma puede cambiar, permaneciendo idéntica la dirección objetiva.

La esencia de la expresión reside exclusivamente en la significación. Pero una misma intuición puede ofrecer cumplimiento a diferentes expresiones, en cuanto que puede ser aprehendida categorialmente en diferentes modos y enlazada sintéticamente con otras intuiciones. [A modo de concretización de la obra de arte literaria de Ingarden]

Distintas significaciones pueden pertenecer a la misma intuición (pero concebida categorialmente de distinto modo) y, por lo tanto, también al mismo objeto. Cuando, por otra parte, a *una* significación corresponde toda una *extensión* de objetos, entonces en la propia esencia de dicha significación está el ser *indeterminada*, esto es, el admitir una esfera de posible cumplimiento.

Luego de esta extensísima exposición sobre el tema de la significación y expresión del sentido, volvamos a Ingarden quien buscó hacer de la "cultura literaria" una disciplina rigurosa para clarificar este objeto como un *objeto de clarificación*. El planteamiento del cual parte es del centenario tema fenomenológico de las *Investigaciones lógicas* ¿cómo el objeto es dado a la conciencia? Las tendencias a las respuestas que encontramos en Ingarden es la relación existente entre los valores artísticos y estéticos. Su consideración de los problemas estéticos se da a través de su interés ontológico.

Las dos preguntas que él trata de responder sobre la obra de arte literaria están orientadas en su interés a los temas epistemológico y ontológico de su modo de ser:

- 1- ¿Cuál es el objeto de conocimiento de la obra de arte literaria, cómo es su estructura y existencia?
- 2- ¿Qué proceso o procedimiento dirige a la comprensión de la obra de arte literaria, cual es el modo posible de dicho conocimiento y qué resultados podemos esperar de ese conocimiento?

La obra de arte literaria para Ingarden es compleja pues, depende de la estratificación del objeto, la existencia de los actos intencionales del autor y espectador como actos idénticos. Por ello, es necesario aclarar que para él la obra de arte literaria tiene cuatro estratos:

- 1- El estrato del sonido verbal (estrato fónico, cuasi físico).
- 2- El estrato de lo verbal y significados de oraciones (estrato semántico o unidades de sentido).

- 3- Estrato de los objetos proyectados por los estados de las cosas (sachverhalt o asuntos), los correlatos intencionales de las oraciones.
- 4- Estrato del aspecto sobre los que el objeto aparece en la obra.

Para Ingarden, la **intuición** artística crea una **interacción** entre esos estratos, lo cual posibilita aquello que insistentemente denomina como *unidad semántica*. La obra de arte literaria es un objeto intersubjetivo. Sin embargo, la obra de arte no es en sí misma un objeto estético. Contiene muchos elementos posibles y lugares indeterminados, acción, cosas, eventos.

Otro concepto importante para Ingarden, ya anunciado arriba, es el de **concretización** de la obra de arte literaria. La misma obra de arte es luego una ficción convencional hermenéutica, esto lo afirma, casi al final del libro, con el sentido de salvar el problema de la identidad de una obra de relato por similitud de concreción.

La obra de arte en sí misma es un *objeto de conocimiento*. Análisis reflexivo en el modo de ser y estructura formal de un objeto puro intencional. El análisis de la intención del espectador de la obra de arte, tiene que tener en cuenta la pregunta guía ¿Cómo el objeto es dado a la conciencia? ¿Cómo obtenemos conocimiento del objeto y del dominio de los resultados cognoscitivos podemos esperar obtener (captar) y cómo podemos valorar su validez?

1. Primera parte

En el primer capítulo de *La obra de arte literaria* se contemplan y consideran las siguientes preguntas (§ 1):

¿Qué es la obra de arte?

¿Conocimiento teórico?

¿Conocimiento de su esencia?

Ingarden arremete desde el inicio contra los prejuicios de expertos o críticos que expresan presupuestos y convicciones filosóficas de su formación anterior: "prejuicios anacrónicos por hábito y tradición académicas o como asunto de conocimiento en general".

El análisis que pretende Ingarden es llegar hasta la "anatomía esencial" de la obra literaria, instrumento para llegar a una consideración estética de la obra. Para ello es necesario asumir una actitud fenomenológica hacia el objeto de investigación, dirigida hacia la esencia de la cosa, para no teñirlas de psicologismo, que reducen e identifican la obra literaria a datos y relaciones psíquicas.

Para realizar el análisis de la obra de arte literaria, Ingarden propone una delimitación provisional (suspensión) de la gama de objetos (§ 2). La advertencia de que no se le puede encasillar a la obra literaria a cuestiones de valor (categorías) de buena o mala sino a una estructura básica común a todas las obras literaria. Trae al mismo nivel obras de todos los géneros literarios: tragedia, dramas, novelas, cuentos, poesía, producciones como piezas literarias por "entregas" (obras científicas, aunque no sean su objeto de estudio, pero que en un sentido todas son esencialmente la misma cosa), artículos periodísticos que tratan de acontecimientos o problemas importantes o se ocupan de asuntos policíacos, diarios, autobiografía, memorias, etc., cine, comedias, dramas, pantomimas, obras teatrales.

Desde su inicio, Ingarden asume la posibilidad de una *ontología* de la obra de arte literaria a través de la consideración en su *modo de ser* (§ 3).

¿Es la obra literaria un objeto real o ideal?

Desde el inicio, a Ingarden le interesa el estatus óntico de la obra de arte literaria. La respuesta al problema de su identidad lo dejará casi al final de su libro. No obstante, pese a las ingenuidades de muchos "críticos" literarios, aborda la situación desde el dualismo ideal-real. La autonomía de la obra de arte literaria responde a esta pregunta. Los objetos reales o ideales son en sí

ópticamente autónomos y, a la vez, ópticamente independiente del acto cognoscitivo dirigido hacia él.

La autonomía óptica de los objetos ideales se distingue de los objetos reales ya que éstos tienen su origen en un punto *de* tiempo, existen por un lapso, susceptibles de cambio en su devenir hasta que dejan de existir. Los objetos ideales, en cambio, gracias a su "atemporalidad", no son sujetos del cambio, aunque todavía no está claro cual es la base de su INMUTABILIDAD. Pero una obra literaria, ¿dónde la ubicamos, en lo real o en lo ideal?

El problema lo podemos describir como "o/o", excluyente. Ingarden resuelve este problema aseverando que una obra, como objeto real, seguramente, llegó a ser en un punto preciso en el tiempo, época de formación (existencia) sujeta de cambios de algún tipo como cuestiones de omisión en la edición que a su pesar la obra puede quedarse igual o la misma siempre que dichos cambios no sean extensos. Lo real de toda la obra es la multiplicidad de sus enunciados ordenados. Dichos enunciados, oración gramatical, no es nada real gracias al sentido constituidos en un tejido de conceptos (Bedeutungen) que, tomado como un conjunto, forma una totalidad, género propio. Por lo tanto, la obra literaria no puede tomarse como un objeto ideal porque esta llega a ser en un tiempo dado que luego cambiará en el devenir de su existencia.

¿Cuál es la identidad de la obra literaria?

¿Serán acaso las grafías impresas que sirven solamente para comunicarnos con la obra literaria o conocerla, aquello que el autor experimentó durante el proceso de su creación?

La posibilidad de mantener comunicación directa con la obra o conocerla ¿el contacto que tengamos con las letras (grafías), nos capacitan para comprender las experiencias de otro? Solo a través del hábito o la convención tales grafías (manchas) "se enlazan" con ideas nuestras correspondientes (§ 4).

Así imaginamos lo que estos caracteres denotan: las experiencias del autor en el momento de la creación. Durante el proceso, experimentamos aun otros "estados psíquicos" producidos por estas o ideas manifestadas en las

proposiciones. Todo lo que nos sería directamente accesible serían solo nuestras ideas, pensamientos o estados de ánimo. ¿Es la obra directamente comprensible?, ¿Es idéntica la obra a nuestra experiencia?

Intentar identificar la obra literaria con el conjunto de las experiencias psíquicas pasadas y caducas del autor sería un absurdo. Las experiencias del autor dejan de existir en el momento en que la obra creada por él llega a existir sin embargo, notamos que Ingarden va limpiando de todo esto a la obra de arte literaria para llegar a la estructura esencial o sentido de ésta.

Parece ser que la identidad de la obra literaria es su *carácter de fantasía*, (§ 5) un objeto "imaginacional", sin embargo, esto es muy difícil de afirmar partiendo del hecho que el mismo Ingarden asegura que es una falsa interpretación decir que la obra literaria sea un "conjunto de datos psíquicos experimentados por el autor durante la creación de la obra" (pág. 36). Su fluir de la conciencia, sus propias experiencias, sino AQUELLO a lo que sus experiencias subjetivas se refieren: los objetos de los pensamientos e ideas del autor.

Los objetos (personas o cosas relatados en la obra) se constituyen en lo que es esencial en la estructura de la obra literaria.

Estos objetos no son algo ideal sino son FORMAS DE FANTASÍA libre del autor, son OBJETOS PURAMENTE "IMAGINACIONALES", algo psíquico. Por ello la obra puede originarse en el tiempo y por ser temporal es susceptible de sufrir cambio de destino y tipo y desaparecer. La unidad y singularidad de la obra literaria se aseguraría por virtud de la IDENTIDAD de estos "objetos imaginacionales" (ideales).

Surge entonces la pregunta ¿cómo es posible alcanzar tales "objetos imaginacionales" como UNIDADES IDENTICAS y cómo garantizar su IDENTIDAD? No son los objetos representados los que fundan la identidad de la obra. Sino que ellos mismos son los que tienen que fundarse en la identidad de la obra. Esta identidad tiene su unidad estructural esencial. A los dos dominios que Ingarden se está refiriendo son al dominio básico de objetos existentes: los reales y los ideales. Los reales o cosas físico-materiales y los ideales se refiere a los individuos psíquicos que experimentan con sus estados de ánimo. Dada esta situación dual, se advierte que lo objetos representados

en una obra literaria no se pueden incluir en ninguno de los dominios mencionados; aunque roce la esfera del segundo (ideal), y se les llame "objetos imaginacionales" u "objetos de fantasía", quedan eliminados de los objetos psíquicos, por lo que no es necesario aclarar que también quedan eliminados de los objetos físicos ¿Por qué? Porque los objetos representados serían idénticos a personas, cosas y destinos que existieron en un punto del tiempo-espacio determinados, este tipo de identidad no puede ser mostrada en sí misma. Entonces, si no muestra nada (físicamente hablando) ¿qué es lo que muestra la obra literaria? No se puede hablar de identidad de algunos objetos con la historia sino más bien se puede hablar de una REPRESENTACIÓN que (se) compara (con) los objetos "reales" (§ 5).

Es necesario concebir los objetos representados dentro de las experiencias subjetivas (del autor). La identidad de la obra tiene que basarse en estas experiencias. Tales experiencias son unidades individuales distinguibles cualitativamente entre sí y todo lo que se constituye como parte de ellas, individual y particular como la experiencia. Por lo tanto, es imposible al lector aprehender la "objetividad imaginacional" concebida por el autor como para el autor imaginar repetidamente el mismo objeto. En medio de esta incertidumbre e inasible identidad irrepetible ¿cómo es posible salvaguardar la unidad y la identidad de la obra literaria? Parece ser que este no es el camino adoptado por Ingarden.

En la página 39 del párrafo cinco empieza a esbozar el método a seguir; no obstante, advierte las cosas a las que debe atenderse el "lector esteta" para que pueda identificar el modo de ser de una obra literaria y su identidad.

2. Procedimiento de investigación

- A) Admitir la existencia de unidades ideales de sentido sin incorporarlas en la obra literaria.
- B) Solicitar la ayuda de las unidades ideales de sentido con el propósito de asegurar la identidad y la unidad de la obra literaria.

"Todo lo que impide la vista tiene que ser quitado desde el principio...
determinar lo que no pertenece a la obra literaria" (p. 40)

En la tarea de delimitar la gama del objeto de estudio, debe suspenderse el tiempo puntual de la acción artística para no confundir los campos de investigación, estos son: el de la ontología de la obra de arte literaria y el de la psicología de la creación artística y literaria (§ 6 y § 7). Sin embargo, hay que atender a aquello donde la estructura de la obra literaria misma nos remite a actos de la conciencia o a conjuntos de estos actos (p. 41). Ahora bien, Ingarden advierte que el análisis de tales actos de conciencia es muy diferente de un análisis psicológico de la creación artística; aún más, eso permite que no se confundan dichos actos con la obra literaria misma.

Desnudar de aquello que no pertenece a la obra literaria no es algo fácil porque tienden a confundirse.

- I) Primero, sacamos fuera al autor y sus estados constitutivos porque ni sus experiencias durante la creación son parte de la obra. Así, tanto el autor como su obra son dos "objetos heterogéneos" (p.43) Resulta necesario establecer la división entre estos dos objetos. Ingarden afirma que no hay que dar por sentado este carácter ópticamente autónomo de la obra de arte literaria sí misma por lo cual es sumamente necesaria la aclaración a través de la percepción de la estructura esencial de ella.
- II) El segundo paso se trata de un cambio de actitud, abandonar la actitud de lector "natural" o "ingenuo" para encaminarse hacia una estética que no sea meramente placentera o emocional o como un estímulo externo evocativo de sentimientos y estados psíquicos don el deleite, placer llegue a constituir su "valor". Este vendría a ocultar su verdadero valor inherente. Por el contrario, "la actitud estética... se muestra en una cierta paz interior contemplativa, en una inmersión en la obra misma que

no nos permite ocuparnos de nuestras experiencias" (p. 46). Este cambio de actitud permite el resquebrajamiento del prejuicio (falacia) epistemológico de los psicólogos para quienes, según Ingarden, "solamente es objetivo lo que siempre se da como propiedad del objeto a cada sujeto conocedor con una total pasividad en este último bajo cualquier condición" (p.46), el alcance de la actitud psicologista hacia la obra de arte literaria es que consideran lo "dado" en sí mismo como algo "meramente subjetivo" que llega a constituirse en algo psíquico para desembocar en una teoría psicologista de los valores.

- III) Por último, se tiene que excluir de la estructura de la obra de arte literaria, todo el "estado de cosas" que constituyen "el modelo" de los objetos que aparecen en la obra.

En la segunda parte del libro *La obra de arte literaria* (capítulo 3) Ingarden describe en qué consiste la estructura básica de la obra literaria de una forma estratificada (§ 8). La estructura esencial de la obra de arte literaria se funda en el hecho de que es una "formación constituida en varios estratos heterogéneos" (p.51). Mas, no es "una gavilla desatada de elementos yuxtapuestos, sino que es una estructura *orgánica* [el subrayado es nuestro] cuya uniformidad se funda ... en el carácter único de cada estrato" (p.51). Es precisamente una de esas estructuras la que provee la armazón estructural de toda la obra y a la que Ingarden denomina "Estrato de unidades significantes" o "unidades de sentido", es el que les da base óptica a los otros estratos. La diversidad de la materia y de los papeles o funciones de los estratos individuales hace que la obra tenga un carácter POLIFÓNICO. Para nuestro autor, es necesario este carácter *consencual*-polifónico debido a que "De ahí brota una multiplicidad de cualidades estéticas de *valor* que se constituyen [no como en la teoría psicologista] en una *totalidad* uniforme pero polifónica" (p. 52), el subrayado es nuestro.

El estrato necesario para toda obra literaria en su unidad interna y carácter básico con:

- 1- El estrato fonético: sonidos verbales (palabras, cuasi físicas) y formaciones fonéticas constituidos por los sonidos verbales.
- 2- El estrato semántico: unidades significativas o de sentido de distintos órdenes.
- 3- El estrato de los objetos proyectados o representados, aspectos múltiples esquematizados, de aspecto continuo y series. Es el estrato del *sacverhalt* o estado de cosas (correlatos intencionales de cosas).
- 4- Estrato de objetividades representadas y sus vicisitudes. Aspectos esquematizados bajo los cuales los objetos aparecen en la obra o que "logran representación en los enunciados correlativos" (p. 52)

Esta naturaleza multi-estratificada, descrita por Ingarden, no agota la esencia peculiar de la obra de arte literaria porque se hace necesario descubrir el factor diacrónico que atraviesa la obra literaria, se está refiriendo es este caso al elemento temporal (elemento que causa que cada obra literaria tenga un "principio" y u "fin". La innovación de Ingarden en este proceso de crítica literaria, es que pretende esclarecer la estructura básica y esencial de la obra de arte literaria, que da cuenta del conjunto de estratos heterogéneos, mutuamente condicionados y unidos por múltiples conexiones.

3. Primer estrato

La función principal y esencial del sonido verbal es la de determinar el sentido de una palabra dada (§ 9)

El primer estrato, es según nuestra percepción, el más importante en la analítica de Ingarden, pues la génesis de la obra de arte literaria. Se trata del estrato fonético, éste lo analiza en detalle en los párrafos § 9-15, capítulo 4 como un intento de dar a conocer la génesis constitutiva de las palabras.

Ingarden en el análisis de las palabras y sonidos verbales lo conduce a través de la pregunta ¿Qué cosa son las formaciones lingüísticas de tales sonidos? El despliegue del análisis nos lleva a una postura de la consideración del estatus ontológico del lenguaje. El lenguaje pertenece a la estructura de la obra literaria y se dan así: palabras, enunciados y series de enunciados.

¿En qué sentido pertenece el "lenguaje" a la obra literaria?

¿Es el lenguaje solo un *medio* que permite acercamiento hacia la literatura?

¿Es el lenguaje una parte esencial y constitutiva de la obra misma y de la parte esencial en la obra literaria en tanto obra de arte?

En cada obra literaria se hallan formaciones lingüísticas -palabras, enunciados series de enunciados. Hay que distinguir dos lados o componentes de las formaciones lingüísticas: a- la materia fónica determinada, diferenciada y ordenada de múltiples maneras [lógica, gramática] y b- el sentido que está implícito en tales formaciones lingüísticas cuando fungen en el diálogo entre personas o en una obra literaria.

Empezaremos por lo más elemental o particular de dichas "formaciones lingüísticas: la palabra sola. En la palabra se encuentran el sonido verbal (o **resonancia interna**) y el sentido (sinn). Su función es llevar un sentido y transmitirlo en el intercambio intelectual en las relaciones intersubjetivas de dos o más sujetos conscientes. Tal intercambio intelectual permite lo que Ingarden denomina como "la demarcación de la materia fónica en *discretas totalidades tonales*" (p. 56). La "totalidad total" concreta (materia fónica concreta) no es lo mismo que el "sonido verbal".

La "misma" palabra pronunciada varias veces en varios tonos alto, agudo, bajo, suave) es idénticamente la "misma" cuando se toma en cuenta que es el sentido lo que es intencionalmente idéntico en cada pronunciación tonal. Aclarado esto surge otra pregunta ¿cuál es este *único* y mismo sonido verbal y cuáles son las *condiciones* que de hecho *no se dan* en la articulación de la palabra? (p. 56-57).

Cuando escuchamos una palabra, lo que estamos *preparados* a escuchar no son ciertas partes o aspectos especialmente seleccionados de la materia fónica concreta percibida después como una forma (gestalt) fónica típica, Ingarden hace caso omiso de aclarar la teoría de la Gestalt. Tal forma solo se muestra por medio de la materia fónica concreta, la forma fónica inmutable- idénticos por las repetidas expresiones de la palabra- es lo que se llama el "sonido verbal" de la palabra.

Se conocen los sonidos verbales al descubrirlos como **entidades atemporales e inmutables y existentes**. ¿Qué trata de proponer Roman Ingarden con esta afirmación?

R// "Un *sonido verbal* se *construye* solamente en el devenir del tiempo y bajo la influencia del condiciones culturales reales y su fe con el correr del tiempo numerosos cambios, modificaciones y alteraciones. No es real, pero está anclado en la realidad y se cambia de acuerdo con los cambios de ésta" (p. 58) En otras palabras, aunque una misma palabra se puede pronunciar numerosas veces, y la materia fónica concreta es siempre nueva, el "sonido verbal" permanece el mismo.

Pero, ¿qué causa la diferencia entre el sonido verbal y la materia fónica concreta? El uso de la materia fónica como portadora de un -único y mismo- sentido nos conduce a la demarcación del sonido verbal como una forma fónica idéntica pero distinta de la materia fónica concreta. "El significado de una palabra requiere de un marco de referencia externo dentro del cual se pueda expresar" (p. 58)

Aunque la materia concreta no es siempre lo mismo sino meramente similar *como si* y que mientras que esta materia no es ella misma el "sonido verbal", se realiza en la base sensorial para la concretización de la -única y misma- *forma*

típica que luego funciona como el "sonido verbal". La forma típica se otorga a la materia fónica concreta por medio del sentido idéntico y así se manifiesta. Es también **ALGO** que pertenece al sentido y lo lleva.

El sentido verbal caracteriza una palabra dada y define su significado en el sentido de que su aprehensión por el receptor (oyente o lector) dirige el entendimiento al significado correspondiente y conduce a la ejecución del sentido intencional por una persona que lo comprende.

Las palabras vivas

Siguiendo la pista gramatical, los sonidos verbales individuales no se establecen sin regla. Siempre es un SISTEMA TOTAL de *términos* que se forma con base en un principio unificado. Lo ideal es formar las palabras o "signos" de tal manera que su forma externa refleje las CONEXIONES con los conceptos correspondientes (§ 10).

El objetivo que se persigue en *La obra de arte literaria* refleja la tendencia a liberarse de una aprehensión intuitiva de los objetos que pertenecen a los términos y reemplazarla por un uso combinatorio de términos muertos (p. 63) que no se entienden por carecer del principio de formación que se tornan incomprensibles o no se les entiende. Contra todas estas palabras hay que contrastar las palabras "vivas", vibrantes, potentes que se emplean en las conversaciones del cotidiano vivir el mundo, palabras cuyo sonido cumple con la función de una "expresión directamente inteligibles". Los caracteres especiales del sonido verbal (el tono en que son emitidos) revelan lo CONCRETO, la inmediatez e las experiencias el hablante que están ocurriendo en ese preciso momento, al grado que pueden ser comunicados "gráficamente" al oyente sin ayuda de inferencias o conjeturas. Así "las experiencias del hablante o sus estados psíquicos se *exhiben*" (p. 64)

Otro orden de palabras "vivas" son aquellas que producen del sentido hacia el sonido verbal y lo "coloran" con la cualidad que es característica del objeto designado. Aquí no es la "función expresiva" la que entra en escenario, sino la actualización de la relación entre el que percibe con el objeto determinado por

el sentido de la palabra EVOCAN en el oyente imágenes gráficas del objeto dado, y pueden gradualmente facilitar la comprensión intuitiva. Con el empleo de las palabras "vivas", los múltiples aspectos de los objetos dados pueden ser "reactualizados" en una modificación imaginacional que nos permite "percibir" el objeto. Mantienen DISPONIBLES los aspectos que pertenecen al objeto "intencional" realizados por ellas otorgándole al objeto plenitud intuitiva.

Primero la palabra, luego el verso... por último el enunciado

En el lenguaje vivo, nunca o casi nunca la palabra se encuentra aislada (§ 11). En la contemplación del flujo monológico de la conciencia Roman Ingarden propone que en la articulación del lenguaje la palabra individual, como elemento del mismo, finge un aislamiento "del enunciado y su constitución como una totalidad en sí es un fenómeno tardío" (p. 65). En el lenguaje vivo la palabra nunca se encuentra aislada. La palabra autosuficiente solo es una "abreviatura" del enunciado o serie de enunciados (oración gramatical). El enunciado, como unidad de sentido, contienen una distribución (temporal) que permite distinguir las palabras elementales. Lo temporal inherente es la causa de que todos los sonidos verbales individualmente existente ya que resulta imposible pronunciar "sonidos oracionales". Sin embargo, hay frases que en el habla cotidiana suenan como una sola palabra (buenos días), oraciones comprimidas acentuándose la marcación de los sonidos verbales individuales. La sucesión de los sonidos verbales lleva a formaciones fónicas porque un cierto sonido verbal lo precede y otro lo sigue. A veces pueden aparecer, en los sonidos verbales,, características relativas perceptibles que tienen su origen en su vecindad con otros sonidos verbales: momentos fónicos donde se producen modificaciones, por ejemplo, "a los sonidos verbales de un apacible sonido suave sigue un sonido verbal agudo y [fuerte]... por contraste" (p. 67) por sonido y sentido.

Otro aspecto importante con respecto a los fenómenos fónicos [tiene que ver con los aspectos de ritmo y tiempo. Cada texto literario está provisto de

algunas cualidades rítmicas. Con respecto al ritmo del lenguaje evocado por las cualidades rítmicas producidas por el sentido del enunciado.

Los ritmos introducen un nuevo fenómeno fónico: el tempo, que no es la velocidad de realización de una lectura individual, sino una característica determinada del lado fónico del lenguaje, su "agilidad", su "lentitud", su "ligereza" o su "floja pesadez". Propiedades del ritmo inmanente en el texto y es producida por la velocidad que es peculiar a él y dictadas por él.

Sentimos la presencia de las cualidades emocionales, que aparecen en el lado fónico del lenguaje.

Al distinguir la materia fónica concreta y el sonido verbal permite, según Ingarden, dar por sentado que se debe eliminar la materia fónica concreta de la obra literaria. Pero los SONIDOS VERBALES no pueden ser eliminados de la obra literaria (§ 12). Los factores fónicos que cumplen la función de "expresar" los estados psíquicos experimentados por el autor en un momento dado. Estas cualidades fónicas estrechamente ligadas con lo que se expresa con ellas Ingarden las denomina "CUALIDADES MANIFESTANTES" o "DESPRENDEDORAS" (más adelante en § 19) lo cual permite la manifestación de los escondidos estados psíquicos del autor o hablante.

Papel del estado fonético en la estructura de la obra literaria

1- Constituyen un elemento particular en la estructura de la obra. Enriquecen en estrato fonético, la totalidad de la obra por una materia singularmente formada y por valor estético particular que constituyen la polifonía peculiar de la obra literaria. Esto es, las formaciones y los caracteres que "poseen" su "propia voz" en tal polifonía queda demostrado en el cambio drástico que surge una obra cuando es traducción a otro idioma porque lo distinto de los sonidos verbales individuales inevitablemente traen consigo las otras formaciones fonéticas y sus caracteres de multiplicidad de conjuntos de complejos de características. El aspecto fonético del lenguaje no es ajeno al valor artístico ya que por un lado aparecen como formaciones fonéticas y por otro como algo espiritual.

2- Cumplen con sus propias funciones en el desdoblamiento de los otros estratos. La estratificación de la "materia" de cada estrato producen en la obra literaria una notable "polifonía" de caracteres estéticos muy diferentes que entran en relaciones mutuas y así surgen nuevas síntesis, armonías y desarmonías de manera que los elementos no desaparezcan detrás de los momentos sintéticos, sino que permanezcan visibles y palpables tras éstos. La totalidad es precisamente una polifonía. Las cualidades estéticas de valor que se constituyen en el estado fonético conducen a la creación de particulares, armonía de los caracteres sintéticos de valor solo posibles por al presencia del estrato fonético en la totalidad de la obra. Los papeles que este estrato juega deben verse como ontológico el primero y fenomenológico con referencia a la función con que cumple para un sujeto y psíquicos cuando la totalidad de la obra es dada y recordada en el segundo.

El estrato fonético (conjunto de sonidos verbales) como punto experto de apoyo para los otros estratos como expresión externa (§ 13). El fundamento constitutivo, propio de la obra literaria individual, reside en el estrato de unidades de sentido de un orden inferior superior. Tales sentidos están ligados esencialmente con los sonidos verbales.

"El sentido encuentra en su cáscara su "expresión" (p. 79), su portador externo. Sin el sonido verbal no podría ni siquiera existir. Por eso, si previamente había dicho Ingarden que "se debe eliminar la materia fónica correcta de la obra literaria". Si se eliminara la materia del sonido verbal, el estrato de cualidades de sentido dejaría de existir, y con él, todos los demás estratos de la obra también desaparecerían.

El estrato fonético juega un papel esencial den la aprehensión de la obra por el sujeto psíquico debido a que forma la cáscara externa pero indispensable, del estrato de unidades de sentido y de toda la obra. Por ser los sonidos verbales portadores de sentido revelan la obra total, su logro de hecho es que determinan los sentidos CONCOMITANTES (elementos de compañía) tan pronto como se establece la coordinación entre los sentidos y los sonidos

verbales ¿Cómo acaece esto? R// cuando un determinado sentido verbal es aprehendido por el sujeto psíquico la aprehensión conduce directamente a la ejecución de una acto intencional en el cual el contenido del determinado sentido es intencionado (p. 80). El sentido no se da aquí como un objeto, sino que está más bien inserto en una función determinativa de los sentidos correspondientes, los sonidos verbales que cumplen con otras funciones para revelar la obra literaria.

Cuando una palabra existe no solamente en su función determinativa de sentido sino también en su "función manifestante" (kundgabe-funktion) en obras dramáticas; la materia del sonido verbal y, en que la palabra se articula, juegan un papel insustituible en manifestar los varios estados psíquicos de las personas co-presentadas.

El tratamiento que Ingarden da al estrato de unidades de sentido es exhaustivo e intenso, por no decir meticuloso, el objetivo lo traza al inicio del capítulo 5, en el § 14.

4. Segundo estrato

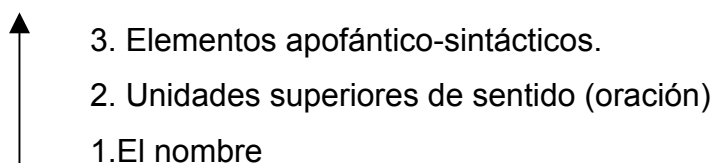
El segundo estrato, estrato semántico o unidades de sentido de la obra de arte literaria en sus formaciones múltiples y sus funciones. Él propone aquí un análisis que va de la esencia general del sentido de las palabras pasando a las unidades superiores de sentido (proposicional) para poder resolver el problema de la IDEALIDAD de las unidades de sentido.

1- Significado de nombres

Elementos en el significado de un nombre

- a. Factor intencional direccional
- b. Contenido material
- c. Contenido formal
- d. Momento de caracterización existencial
- e. Momento de posición existencial

El sentido de un nombre forma una unidad de sentido distinguible en sus elementos independientes e interconectados (íntima conexión hylemórfica)



a. Factor intencional direccional

"una mesa"

expresión que designa un objeto y se dirigen a un objeto. Debido a que en su sentido cada uno de ellos contiene MOMENTOS que deciden qué tipo de objeto es al que se refiere y cómo se constituye este objeto "algunos sonidos

verbales parecen ser particularmente capacitados para llevar sentidos muy específicos y cumplir con funciones lingüísticas especiales por ello, las palabras no son arbitrarias o accidentales (§10, p. 62), sonido verbal y sentido determinado. A tales momentos de sentido verbal Ingarden los denomina "contenido material del sentido verbal". Sin embargo, al momento en que la palabra "se refiere" a este objeto en particular: esto es, "una mesa"; a ello le denomina Factor Intencional direccional (p. 85). Este factor intencional direccional puede ser heterogéneo puede ser a) constante y actual, cuando la expresión designa un objeto real o ideal que es numéricamente determinado de manera total, v.g. "el triángulo", o b) variable y potencial, si se toma la palabra "mesa" en el sentido de "una mesa", su factor intencional es potencial y variable (potencial en este caso, pero que puede ser actualizado o realizado aplicado a la palabra a un objeto individual⁹, también puede aplicarse a varios objetos individuales.

El factor intencional direccional aparece en cada sentido verbal nominal, tanto en el sustantivo como en el adjetivo pero ausente en casi todas las palabras funcionales como los conectivos "y", "o", etc.

b. Contenido material.

Determina la constitución cualitativa de un objeto característico de nombres y no de conectivos funcionales. Su función (operación) consiste en ejecutar la determinación por ser un supuesto intencional. El contenido material "atribuye" aspectos materiales determinados al objeto intencional y lo "crea" en relación con el contenido formal del sentido verbal nominal. Junto a los momentos intencionales aparecen también "momentos genéricos", por ejemplo:

"una cosa coloreada"

su contenido material determina el objeto intencional en cuanto al hecho que tiene que ser "cosa" y "coloreada" porque al hecho que tiene que tener un color es inherente al hecho de que la cosa es una cosa coloreada.

Primero: tiene que estar presente en el contenido material del sentido verbal un MOMENTO que determina el objeto intencional como "coloreado" en general: *constante fija*.

Segundo: ha de estar presente un momento que lo determina como poseedor de algún color determinado: *momento calificativo interior, momento "variable"*, por ejemplo "rojo", de tono determinado.

El momento de "variable" del contenido material permite la variabilidad de los posibles momentos individuales que eliminan lo indeterminado. Las variables pueden aparecer en el contenido material del sentido verbal nominal. Reconocer su existencia permite resolver varios problemas lógicos como:

- Ordenar los varios "conceptos" según su grado de generalidades.
- Cuando se habla del "contenido" de un concepto pensado sólo en la gama de "constantes" del contenido material de un sentido verbal nominal se creía haber abarcado el contenido pleno del concepto.
- La variabilidad del factor intencional direccional de un nombre está íntimamente conectada con la aparición de las variables en su contenido material.

c. Contenido formal.

¿Cómo proyectar un objeto a partir del sentido verbal nominal, en su contenido material y el factor intencional direccional?

Parte de la esencia de cada objeto ideal (intencional) en su conjunto determinante cualitativo MANIFESTAR (Kundgabesatz, ver §13 y § 19) una estructura formal característica. Es una estructura que cambia según se trate y sea un objeto ópticamente independiente, o una "cosa" en particular, cualidad o estado, etc., poseedores de tal o cual construcción formal.

La estructura formal de un objeto (v.g. de una mesa) no se intencional e la misma manera explícita en el sentido verbal nominal como se intencionan los

determinantes materiales. Sin embargo, los momentos de una estructura formal llegan a "co-presentarse" de un modo FUNCIONAL. Así, el sentido formal nominal cumple con una FUNCIÓN 'FORMATIVA' con respecto al objeto (p. 91)

En otras palabras, por el TRATO con lo que es determinado por el contenido material como una ENTIDAD ESTRUCTURAL, formalmente determinada. como una "cosa", una "propiedad de algo", un "proceso", un estado. TRATAR ALGO COMO UNA "COSA" es lo que constituye el contenido formal del sentido verbal nominal. Es posible para el "contenido formal" presente solo de manera funcional hacerse explícito.

d) y e) Momentos de caracterización y posición existencial.

El momento de la caracterización existencial aparece de una manera funcional en el sentido verbal nominal. Se trata de concebir algo que existe idealmente que, según su modo de ser es real. Modo existencial e "realidad". A ello falta una posición (momento posicional), existencialmente real: como algo que realmente existe de hecho, que no solo remite a una realidad existencial de espacio y tiempo, sino en una realidad ficcional creada por los contenidos de sentido de una obra de arte literaria.

2- la diferencia entre nombres y palabras funcionales.

Procedimiento:

Enfocar la esencia de las expresiones nominales contrastadas con las palabras funcionales.

Los nombres (expresiones nominales)	Palabras funcionales
Se distinguen por la presencia de un factor direccional y un contenido material en su sentido.	Ausencia de factor direccional y de contenido material por lo menos parcialmente.
¿No pueden ejecutar ninguna función?	Ejecutan varias funciones.
Proyecta objetos que permite la aparición de las palabras funcionales	No indica su sentido, por sí mismo ningún objeto con respecto a sus propiedades cualitativas porque no "proyecta" ningún objeto.
Ejemplo: palabra funcional "lindante" (junto a...) "la	Palabras "indicadores". Su función consiste

silla lindante a la mesa". La palabra "lindante" caracteriza el objeto del nombre con respecto a su posición en el espacio en relación con otro objeto.	en poseer un factor intencional direccional en su sentido / palabras direccionales: este, aquel, aquí, pero dependen su variabilidad o constancia y cuál dirección indica de los nominales con que aparecen.
Parece que también los sentidos verbales nominales pueden ejecutar funciones con respecto a sus objetos, pero solo cuando es sentido verbal nominal compuesto porque el contenido esta normalmente presente en ellos de una manera funcional. p. ej.: "una esfera lisa y roja"	La distinción de los nombres y las palabras funcionales no deben debatirse en el plano de la ejecución de las funciones sino en su gran variedad de funciones que cumplen ambas.
La distinción es más puntual en el problema de la proyección de objetos intencionales por la cualidad particular del CONTENIDO FORMAL del sentido verbal nominal que determinan (proyectan)	No pueden proyectar intencionalmente un objeto

El sentido formal (formante de objeto) de las expresiones en lo que los convierte en nominales y pueden ser caracterizados como objetos conceptuales.

3. El sentido del verbo finito

Analizar un verbo finito para encontrar los elementos heterogéneos de los sentidos verbales nominales.

Contenido material del verbo finito es aquel elemento que distingue en qué tipo de actividad está involucrado y la manera en que está cualificado. p. ej. "Escribe" y "el escrito". Ambos se refieren a un mismo tipo de actividad, una actividad determinada se PROYECTA como algo terminado o cumplido y existente en su cumplimiento, manera de proyección de la creación, del tipo peculiar de la intencionalidad de tales contenidos (formales y materiales) lo que distingue si un contenido es nominal.

El sentido verbal nominal es una unidad orgánicamente construida en la que todos los elementos se pertenecen racionalmente, mutuamente se condicionan y "obran" "en un sentido". La actuación en conjunto de todos sus elementos es a lo que Ingarden llama como la "objetivación" de lo que pretende ser la intención (nominal). Por medio de su tipo particular de intencionalidad, los sentidos verbales nominales traen el enfoque "este lado" como si fuera cosa de la cual carecen los verbos finitos: les falta el factor direccional directamente indicador y el contenido material del sentido que determina cualitativamente la

actividad "escribe" de una manera totalmente diferente porque carece de un "sujeto de aspectos" (existencia subjetiva) que le impide la proyección. No obstante, una cualificación se puede llevar a cabo en los verbos finitos pero de una manera diferente.

¿Cómo?

"Escribe"

Algo acontece la actividad es desarrollada dinámicamente, algo que ocurre, una ocurrencia, un acontecimiento, consumación. Se trata pues del *elemento temporal* que es introducido el mismo por el modo particular de la intencionalidad que en general es característico de los verbos finitos que pueden aparecer en varias "formas temporales" y desarrollar la actividad a que se refieren como ocurriendo "ahora" o como un suceso actual material y determinadamente cualificado. Manera temporal de representación. Sin embargo cada verbo finito, tomado aisladamente, tiene un sentido que requiere ser completado p. 102, ("dependientemente", según Husserl).

Un verbo llega a ser un verbo finito porque tiene "persona" y "número". Tampoco es determinado por el sujeto (él o ella) sino que su existencia no se concibe tampoco. El verbo finito meramente requiere un sujeto, en la oración el portador de la actividad se indica como requerido.

Las expresiones proporcionan "sentido" a las palabras § 16

No sólo se trata con un solo sentido, sino con una multiplicidad de sentidos ¿A qué se refiere la "mismidad" de tales sentidos, y que significa?

Dos diferentes sentidos en juego que son "equivalentes", debido a que se refieren a un mismo objeto. No obstante, la referencia al "uno y lo mismo" objeto "material" no basta para dar una "equivalencia" de sentidos. Ingarden acude a otro tipo de objetos: los "objetos formales" del sentido, por ejemplo el objeto formal de la palabra "cuadrado" es algo constituido por su "cuadratura".

Repertorio potencial del texto (de los sentidos verbales nominales). Es aspecto del sentido ideal del concepto que se actualiza en cada caso crea el repertorio actual existente del sentido. Por otro lado, lo que todavía está

contenido es el concepto dado, es decir lo que puede actualizar sin que el estado actual existente del sentido se modifique en lo más mínimo.

Puede haber una aparición "implícita" de los elementos potenciales del sentido verbal nominal.

- 1- En el sistema de significados en un idioma dado una fracción se actualiza, lo demás queda implícito (potencial).
- 2- En una obra literaria dada las palabras individuales frecuentemente aparecen en otro contexto, lo que a su vez sugiere cuáles de los elementos potenciales del sentido son, o deben ser, implícitamente intencionados con estas palabras.

Condiciones de posibilidad del repertorio

Se logra la comprensión de un objeto, y en conexión con ella también una comprensión de un concepto ideal, en un conjunto de operaciones temporalmente extendido.

Si el proceso va del sentido verbal sencillo a los sentidos verbales progresivamente más interconectados entonces asume una forma explícita. Parece que los repertorios de los elementos potenciales "preñados" crecen considerablemente en el decurso del desarrollo de las nuevas fases o partes de la obra.

Mientras el contenido formal es funcional lo más usual es que también pertenezcan al repertorio potencial de sentido. Solamente una reflexión especial sobre la estructura formal del objeto correspondiente o sobre el uso de la palabra en una oración.

Operación artificial de aislamiento

Cada palabra individual aparece no como algo aislado, sino siempre como elemento de una oración y a veces como una oración entera en sí. Su

aislamiento es artificial con propósitos de observación. Para que resalte la estructura básica de los varios tipos de palabras, sin deformar la esencial unidad de sentido (§ 17).

Apertura trascendental ante otras unidades de sentido: ocurren cambios significativos en los sentidos verbales cuando las palabras están aisladas y cuando están re-insertadas en la totalidad de la oración.

La aparición del sentido verbal en el contexto de una oración exige un cambio estructural en ambos, tanto en el sentido verbal como en la oración.

¿Se puede romper la unidad (autonomía)?

Un sentido verbal llega a estar ligado con otro, se unen entre sí para formar una nueva unidad de sentido, en la cual ellos mismos no desaparecen por completo, sino meramente pierden su rígida y mutua delimitación. Solamente esta unión permite la constitución de algo que es una "oración". Los cambios que los sentidos verbales nominales sufren en una oración van más allá de los puramente estructurales.

Transformación de lo inmutable (idealidad)

Ingarden esboza una especie de teoría lingüística fenomenológica. Las operaciones lógicas se manifiestan en las operaciones subjetivas (§ 18).

Descubrir la idea general de sentido verbal nominal y su modo de ser. Husserl en su propuesta investigativa sobre las unidades de sentido en *Investigaciones lógicas* critica la postura psicologista lógica a través de su doctrina: los sentidos verbales (Bedeutung) y las oraciones se consideran como ESTADOS PSÍQUICOS o elementos del correr (fluir) concreto de la existencia. Husserl analiza el "sentido" por medio de una investigación de la esencia del acto cognoscitivo intencional. Su sistema culminó en la observación de que los sentidos son una "ESPECIE IDEAL" de tipo especial.

La observación que Ingarden hace del Husserl de las *Investigaciones lógicas* es que identificar los sentidos verbales con "especies ideales" de un tipo

especial necesariamente implica su ATEMPORALIDAD y su absoluta INMUTALIDAD ¿cómo el UNO y MISMO sentido verbal puede cambiarse en distintos ocasiones con este o aquel sentido para formar una nueva unidad de un orden superior, a fin de que pueda aparecer en varias posiciones en la oración y ser, por ello, sujeto a varias modificaciones en su factor intencional direccional y en su contenido formal pueda adquirir varios modos de actualidad o de potencialidad de lo explícito e implícito? Luego de esta larga pregunta, Ingarden propone la separación tanto del lado psicologista como del "idealismo" husserliano. Dar respuesta al modo de ser de la obra literaria y su idealidad debe considerar los siguientes enfoques:

- 1- Dos tipos de TRANSFORMACIONES
 - a) De unidades de sentido.
 - b) Experiencias concretas conscientes.

En el caso de la oración, se trata con algo que, tanto según su modo de ser como los determinantes de su contenido y forma, se asigna al funcionamiento de ciertas operaciones conscientes.

La oración, junto con todas sus partes y elementos, forma una unidad cerrada en sí misma que no puede ser identificada con ninguna unidad concreta de la conciencia o con sus partes reales.

Los hechos constituyentes de las unidades son los que proporcionarán la materia para solucionar el problema de su "idealidad" o su "cambiabilidad".

- 2- Problema: transformación del sentido de una y la misma palabra.

¿La postura idealista (husserliana) optaría por la postura de que los sentidos verbales son inmutables y que somos NOSOTROS (los "cogitadores") lo que la emplear el sentido verbal en la formación de las oraciones nos trasladamos de un sentido a otro?

- 3- Los sentidos verbales y las unidades de sentido de un orden superior, por no ser ni elementos de la experiencia psíquica, ni de la conciencia concreta, ni una especie ideal de tipo especial (ni objeto físico, ni objeto ideal). Su tratamiento como otro tipo de objetos: **unidades de sentido**.

- 4- Respuesta lógica al problema. Ligamento de designación intencional -propiedad fónica del sonido verbal- El aspecto esencial de la palabra es que posee un *sentido* a través del cual o designa intencionalmente a un objeto y *lo determina hylemórficamente* en tal intención, o cumple con determinadas FUNCIONES intencionales con respecto al objeto ya intencionalmente proyectado.

La designación intencional no es una propiedad fónica del sonido verbal mismo es heterogénea con respecto a él y, sin embargo, está ligada a él. La heterogeneidad es lo que imposibilita que el sonido verbal esté ligado sobre la base de su propio poder (propiedades inherentes) el pensamiento intencional.

¿Cómo se constituye un nombre?

Cuando intencionalmente designamos a un objeto (en particular uno que no esté presente) y, formando la materia fónica en sonido verbal, hacemos que este último sea el "nombre" de un objeto intencional.

La designación intencional contenida en el sentido es un REFLEJO del pensamiento intencional (Meinen) contenido en el "acto otorgador de sentido".

La intencionalidad de la palabra es la intencionalidad otorgada por el acto correspondiente.

Llegado a este punto, Ingarden sufre un desliz en la economía metafísica o principios ontológicos que van hacia una teología de la **pretensión de ser**.

Nos explicamos:

El acto de conciencia crea algo que no existía antes, aunque no sea capaz de crear algo que, una vez creado, pudiera existir con autonomía óptica. En comparación con la existencia de lo real, lo ideal y lo puramente consciente, lo que es creado es análogo solamente a la "ILUSIÓN", a algo que solamente PRETENDE SER algo (o "finge" ser algo) aunque no lo es en un sentido ópticamente autónomo (p. 124).

A modo de mónadas abiertas

Cada sentido verbal, tomado aisladamente, es una unidad de sentido cerrada. Sin embargo, la mayoría de los sentidos verbales engloban dentro de sí mismos una multiplicidad de elementos. Estos elementos son SELECCIONADOS de entre todos los posibles por el "acto otorgador de sentido" de la conciencia y son combinados en una unidad.

Cada oración es formada en una operación subjetiva, temporalmente extendida. La oración no es más que el correlato de una operación que permite muchas variaciones.

En su ejecución, la operación no solamente emplea sentidos verbales sino también los forma y los reestructura a fin de que resulte una unidad de sentido de orden superior.

En la base sobre la que se forma la oración yace lo que podemos llamar el "esquema formal vacío" (estructura subyacente: en lingüística) que es predeterminado por el tipo general de la operación formadora de oraciones, y solamente cuando este esquema se llena en el curso de la ejecución uniformes de la operación cognoscitiva formadora de oraciones por los sentidos

verbales correspondientes, que poseen contenido material, llega a ser la oración con sentido (p. 125)

La oración no tiene su fuente en sí misma, ni es ópticamente autónoma en el sentido de que durante su existencia contiene en sí misma el fundamento de esta existencia.

Ingarden nunca menciona tácitamente la palabra lógica, pero siempre está aludiendo, implicadamente, a ella en la expresión "operación cognoscitiva formadora de oraciones". Previo al desarrollo de un tema prima lo lógico. En el desarrollo del tema se da la expresión. El proceso tiene dos fases, o mejor dicho la operación cognoscitiva formadora de oraciones puede ser realizada de dos manera:

- 1- Fase del tema (verdaderamente creativa): forma de una operación primaria verdaderamente formadora de oraciones la cual requiere para su ejecución una actividad especial y espontánea de parte del sujeto consciente.
- 2- Fase del desarrollo del tema. La forma de una oración que corresponde a la primaria (1) y sin embargo es esencialmente modificada, una operación duplicante o reactualizante.

Las dos fases, sin embargo, son dependientes de una operación subjetiva más amplia. Sintonizadas con la TOTALIDAD que se debe desarrollar: un solo tema puede desarrollarse o ser "representado de una multiplicidad de manera".

Esquema tensional en el desarrollo de un tema		
Presión de lo ya expresado	Específica operación formadora de oraciones. Dependiente y llevada por el impulso inicial de desarrollar un tema.	Principio orientador de lo todavía no expresado (lo que queda por expresarse)
Presión	←————→	Orientación

Para concluir este apartado diremos que Ingarden da una solución provisional a este problema: "el estrato de la obra literaria que se constituye en los sentidos verbales, de oraciones y complejos de oraciones no tienen una existencia ideal autónoma sino que es *relativo*, tanto en su origen como en su existencia, a determinadas operaciones subjetivas y conscientes" (p. 129)

¿Qué es la oración?

Es una formación multiestratificada en que se tiene que distinguir en que se tiene que distinguir: - su estrato fónico y - su contenido de sentido (§ 19).

El contenido de sentido es una unidad de sentido INTENCIONAL/FUNCIONAL que se construye como una totalidad autosuficiente. Los sentidos verbales entran en ella como componentes.

Debido a que la oración es construida, está "encerrada" con ellos por cierta cantidad de sus propiedades: es una unidad intencional que se trasciende a sí misma y apunta hacia algo que no es ella misma.

Función de REPRESENTAR

Las oraciones "representativas" representan un conjunto de circunstancias; pero con referencia a la función de representar, aprehendemos solamente que es una COORDINACIÓN de palabras a objetos y de oraciones a conjuntos de circunstancias. Tanto los objetos como los conjuntos de circunstancias son por intención elementos de realidad.

Representar constituye la base indispensable de las otras funciones de la oración.

Esencia del REPRESENTAR

No se trata de una simple "coordinación" con el objeto real el conjunto de circunstancias.

Existen muchas oraciones: las declarativas que no EXHIBEN ninguna coordinación con los objetos reales o ideales.

Hay que buscar aquella PROPIEDAD en la intencionalidad del sentido de la oración que realizan objetividades determinadas.

La intencionalidad particular de las oraciones no debe estudiarse con base en las oraciones que afirman ser verdaderas.

Cada oración es el resultado de una operación subjetiva, formadora de oraciones. Operación que normalmente está al servicio de otras operaciones como la COGNOSCITIVA y de un simple intercambio de información entre individuos psíquicos o ser empleada como el medio para influir en otro individuo psíquico.

Ir ganando momentos intencionales

COGNICIÓN DE ALGO REAL: se suele efectuar con base en una PREHENSIÓN intuitiva de un conjunto de circunstancias objetivamente existente y es adaptada en sus fases, con más o menos precisión. En el momento intencional particular el sujeto efectuante se dirige o "apunta" hacia un conjunto de circunstancias que existe en la realidad y, además, cree que con eso "dio en el blanco" y que con tal mirada intencional se ancla bien en la realidad.

La oración - "lugar" donde el reconocimiento tiene su fuente. Si se afirma ser "verdadera", llega a ser un "juicio".

¿Qué es lo que cumple la oración?

La actualización o cumplimiento de una oración depende de la totalidad de su función: esta función intencionalmente crea un correlato a la oración y, al mismo tiempo, también "coordina" este correlato con la oración. En su existencia el conjunto de circunstancias es esencialmente relativo a la oración o a su contenido de sentido; encuentra en ella su base óptica (esfera óptica, que existe "objetivamente") independiente con respecto a la oración.

Funciones de la oración o acto de intencionar

En el habla comunicativa cada oración puede cumplir con la función de "manifestar" o de "desprender" ("evocar" reacciones) § 20.

Acto intuitivo o conciencia de...

La "objetividad" es creada por un acto de la conciencia o por una formación exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original.

La palabra "intencional" es ambigua porque: - lo que contiene una "intención" se llama intencional (actos conscientes o intencionales).

Ingarden propone que el uso de los vocablos: pretender, pretensión y pretensional. En vez de la palabra intención o intencional.

La objetividad intencional constituye el blanco de una intención, para distinguirse tanto los objetos "puramente intencionales" y los "también intencionales".

- Objetos pura y originalmente intencionales: encuentran la fuente de su existencia y su esencia directamente de los ACTOS CONCRETOS de conciencia efectuados por un EGO.
- Objetos derivados y puramente intencionales: deben su existencia y esencia a formaciones o unidades de sentido de los distintos órdenes, contienen una intencionalidad "prestada".

En cada objeto puramente intencional hay que distinguir entre su contenido y estructura que la caracteriza como algo puramente intencional. Por ejemplo: un objeto puramente intencional de un ACTO INTECIONAL simple en que

"meramente imaginamos" una "MESA" determinada. Al contenido de este objeto pertenecen:

- 1- La estructura formal de la cosa: momento cualitativo (morphe inmediata)
- 2- El rango de las determinaciones materiales que califican a la totalidad como "mesa".
- 3- El carácter óptico de imaginar una mesa real o ficcional.

El objeto dado, puramente intencional, en sí tiene su propio portador: un portador de sus propias propiedades y aspectos, el acto de conciencia que tiene un contenido.

El acto de intencionar (o proyectar) tiene que efectuarse de una manera particular.

Se enfoca el contenido percibido como algo que es un objeto. El objeto puramente intencional tal como es, en sí una "nada" en términos de la autonomía óptica, que en sí ni puede existir ni es capaz de cambiarse a sí mismo. Decimos de él que es "proyectado" o "creado" por el pensamiento intencional.

Modificaciones de los objetos derivados puramente intencionales

Tanto las palabras aisladas como las oraciones poseen una intencionalidad prestada que les es conferida por los actos de la conciencia.

Los objetos derivados puramente intencionales, como correlatos de unidades de sentido, son "intersubjetivos": pueden ser intencionados o aprehendidos por varios sujetos conscientes como idénticamente los mismos gracias a que tanto las palabras y oraciones como los sentidos verbales con "intersubjetivos".

Acto intencional acompañado de múltiples intenciones. Por el DESPRENDIMIENTO de los actos concretos de conciencia, los correlatos intencionales de las unidades de sentido sufren modificaciones (§ 21).

El objeto primario intencional logra su "intuitividad", su plenitud y sus caracteres emocionales de otros elementos de la total experiencia en que la intención dada está EMPOTRADA.

Tan pronto como el objeto puramente intencional pierde su contacto directo con la experiencia (cuando se deriva de un objeto intencional) y halla su soporte óptico en la intencionalidad prestada, de un sentido verbal también pierde su "intuitividad" imaginacional y su multiplicidad de caracteres de valor y sentimiento. Del objeto puramente intencional originalmente intencionado queda solamente un esqueleto, esquema.

Como buen fenomenólogo y siguiendo a su maestro Husserl, Ingarden asume el método descriptivo al analizar la estructura particular de los correlatos intencionales de las oraciones y de los sachverhalt.

Correlatos de proposiciones ASEVERATIVAS.

Una oración no "tiene" un conjunto objetivo de circunstancias. Lo que "tiene" (de manera esencial) es el conjunto de circunstancias puramente intencional o el correlato puramente intencional de la acción, donde lo que "se tiene" no constituye parte de la oración (§ 22).

A modo de cortejo verbal.

En la oración: "la rosa es roja", la rosa aparece algo como encerrado en sí mismo. Como algo arrebatado en un solo acto "desde fuera", que mientras que en su "autoencerramiento" no se revela a nosotros, no se puede invadir así que lo que percibimos como una unidad que es, no se ve en contraste con sus cualificaciones individuales.

Hay que notar que el objeto, tomado como elemento en el conjunto de circunstancias, se nos abre de una manera NOTABLE aunque se queda una totalidad delimitada. Conforme vayamos desarrollando un conjunto de circunstancias dado, meramente hacemos uso de su "apertura" e intencionadamente penetramos hacia su interior tal "apertura" no es un modo o

momento óptico porque el objeto es insensible a las diferencias entre la "apertura" y el "encerramiento" que sí tienen sus bases en su estructura óptica (apriorismo fenomenológico). Nos abrimos hacia el objeto tan pronto aprendemos el conjunto de circunstancias.

Función expositiva de la oración

En el conjunto de circunstancias, solamente la inclusión está expuesta. La función peculiar de la oración está precisamente en su plenitud en la exposición. El objeto se presente ante nosotros como una unidad "auto-encerrada" que podemos aprehender solamente "desde fuera". La superación de la oposición entre "rosa" como portador y "lo rojo" como determinación una separación que se efectúa en el conjunto de circunstancias, lleva consigo necesariamente el hecho de que "esta rosa" aparece en otro modo como una rosa determinadamente "roja".

En la INTUICIÓN, "esta rosa " aparece en nuestro conjunto de circunstancias en aún otro sentido, esto es, como una rosa provista con todas sus propiedades, con una sola excepción, la propiedad por la cual es "roja". Esta, la misma rosa que es fragante, que es delicada, que es... etc., también es roja. Sin embargo, todas las propiedades (conocidas) de la rosa son co-intencionales implícita y potencialmente cuando hablamos primeramente de una rosa y luego de esta rosa. Consecuentemente la rosa está potencialmente indicada como tal en nuestro conjunto de circunstancias.

Podemos decir que el objeto no es más que una pluralidad circunscrita y ordenada, de conjunto de circunstancias unidos por el mismo portador, de los cuales traemos solamente uno hacia una exposición particular y desarrollada en un momento dado.

Experiencia (intuición)

En la multiplicidad de conjuntos de circunstancia, o multiplicidad de los correlatos intencionales de las oraciones, se encuentran muchas diversas modificaciones de la estructura descrita.

¿Es posible la penetración en el interior del objeto característica de cada conjunto de circunstancias? El tipo de penetración en el interior del objeto del sujeto: el abierto del sujeto desempeña una acción como algo cerrado, un "individuo" no abierto.

En el párrafo 23, Ingarden esboza la posibilidad de una gramática de la redacción a partir de la descripción lógica. Didácticamente utiliza la metáfora de una tejedora, hilo de la trama que da la totalidad.

Desde el principio estamos preparados no meramente para entender las oraciones individuales, sino también para tomarlas solamente como "medidas" y, observando las conexiones que se dan entre ellas, aprehendemos la unidad que entre ellas existe (§ 23).

Conceptos de totalidad primordial

Las oraciones individuales son primordiales y sirven como base para la totalidad que se edifica sobre ellas y es constituida desde el principio por ellas. Lo que resulta primordial es la totalidad, que es determinante y constitutiva, y que las oraciones individuales son determinadas y constituidas por el sentido de la totalidad.

La totalidad sería aquella que contribuye a la constitución de las oraciones individuales, aunque las oraciones individuales mismas tienen que ser creadas por las operaciones formadoras de oraciones. Lo que yace por debajo y actúa como un factor determinante no es la totalidad formada, sino solamente su "concepto", el bosquejo (o esquema) de lo que ha de ser formado. La obra, al terminarse, suele ser notablemente diferente de lo que al principio se sentía y de lo que fue planeado por el autor. Porque la totalidad de la obra se desarrolla por medio del establecimiento de las oraciones individuales y se desvía de lo que se planeó originalmente.

Así, la obra entera es algo dependiente, que surge del contenido total del sentido y del orden de las oraciones individuales.

El proceso: retraso de la intuición, devenir, fluir necesario a la totalidad. Ineluctable condición del conocimiento.

Elemento temporal: la expectativa

Para analizar el tema de la expectativa, partiremos de un ejemplo que el mismo Ingarden utiliza.

"El niño llora." "Tiene dos diagonales perpendiculares e iguales."

Cuando se leen estas oraciones, se está preparado, al principio de la segunda, para que esta última continúe refiriéndose al niño que llora. Pero, todo lo contrario, la continuación de la segunda oración **destruye** esta EXPECTATIVA: se hace patente que no hay conexión entre las dos oraciones y que es en secuencia por razones totalmente incomprensibles. Este "extenderse" de un elemento de sentido puede brotar o de la oración precedente hacia la siguiente, o de la siguiente hacia la precedente, o, finalmente, de las dos a la vez.

En la lógica normativa: la conexión entre dos oraciones no es otra cosa sino el de ligar exitosamente el contenido de una oración con el de otra. Es característico que, a pesar de esta liga exitosa, ninguno de los contenidos de oraciones pierde su unidad ni su carácter de totalidad.

La expectativa o el "extenderse" de un elemento de sentido puede brotar o de la oración precedente hacia la siguiente, o de la siguiente hacia la precedente o una conexión de muchas oraciones.

Pero, ¿cómo será posible, sin embargo, que las oraciones individuales, que después de todo son unidades de sentido completas en sí, puedan referirse más allá de sí mismas y entrar mutuamente en un complejo de sentido de lo dicho?

De lo dicho se sigue que éstas deben de contener elementos de sentido que pueden efectuarlo.

Las oraciones que están conectadas entre sí constituyen una nueva totalidad cabalmente nueva, que no puede equivaler a una multiplicidad o a un

conglomerado de oraciones (aisladas). En un caso dado, esta "totalidad" puede ser un "relato", una "prueba", una "teoría", etc.

Apreensión de un objeto

A modo de una teoría de conocimiento, Ingarden aborda la temática de los correlatos puramente intencionales como distintos conjuntos de circunstancias que se refieren a una y la misma cosa (§ 24). Este "referirse a" puede tener un significado de doble sentido: depende de si las dos oraciones se toman como proposiciones enunciativamente aseverativas (juicios) o como proposiciones meramente afirmativas.

En la descripción de un objeto, los conjuntos de circunstancias se fusionan en una "red" en la cual el objeto está "atrapado", otros conjuntos de circunstancias también "se encadenan" de distintas maneras, y así se desarrolla un campo de conjuntos de circunstancias conectados. Hay que notar que cada objeto puede ser relacionado de varias maneras con otros objetos y que el círculo de conjuntos de circunstancias que "se refieren" a él es significativamente ampliado. Pero estos conjuntos de circunstancias se refieren no solamente a éste sino también a otros objetos; y de esta manera, gradualmente, un campo entero, compuesto de los más diversos conjuntos de circunstancias, se desarrolla, en el cual una multiplicidad de objetos, un segmento de una esfera óptica determinada, es "atrapada".

Un objeto determinado, o una multiplicidad de objetos y sus vicisitudes, llega a ser "representado" en un conjunto de conjunto de circunstancias conectados. Cuando el proceso de entender (o expresar) una secuencia de oraciones interconectadas, vemos como si estuviera ante nuestros ojos el desarrollo del conjunto de conjuntos de circunstancias, entramos en el "interior" del objeto dado y lo conocemos (nos damos cuenta de él) tal como nos damos cuenta de los acontecimientos en que éste y otros objetos participan.

Los restantes conjuntos de circunstancias que existen en el rango óptico escapan a nuestra atención, con el resultado de que el objeto resplandezca en el conjunto de circunstancias aprehendido solamente como un portador

cualificado de la determinación que le es debida y que aparece en el conjunto de circunstancias dado.

Es precisamente por medio de una concentración temática en el conjunto de circunstancias dados, y consecuentemente por medio de un necesario "dejar fuera de vista" de los restantes conjuntos de circunstancias.

Es diacrónico nuestro conocimiento es diacrónico?

El corte (castración en el sentido psiconalítico): cristalizar el cruce de circunstancias, el proceso continuo, la intencionalidad es un atrapar con la "red" al objeto.

El cruce de circunstancias o co-aprehensión de conjuntos de circunstancias que al principio se aprehendían por separado, vemos que las demarcaciones son movibles y relativas a los actos de aprehensión. Las demarcaciones aparecen como algo que no pertenece al objeto ópticamente autónomo.

El corte de acontecer fluido y corremos junto con el acontecimiento en esta actitud de hacer cortes. Si un objeto nos es disponible solamente por medio de contenidos de oraciones de un número de oraciones conectadas, se dispersa, como un rayo de luz en un prisma, en un conjunto discreto poro conectados conjuntos de circunstancias.

Cuasi-juicios en oraciones declarativas

La operación subjetiva formadora de oraciones, cuyo producto puro en un caso especial es la proposición afirmativa pura, puede cumplir con otras operaciones subjetivas y, en particular, con la operación cognoscitiva. Dentro de las operaciones cognoscitivas, una de las más importantes es el juicio sobre algo (§ 25).

El habitus: propiedad de incrustarse en al realidad, función de los cuasi-juicios. La identidad no se extiende hacia todos los momentos de los conjuntos de circunstancias si tomamos solamente los conjuntos de circunstancias realmente existentes en todos su pureza. El conjunto de circunstancias

puramente intencional que es proyectado por la proposición judicativa de que se trata, también nos impresiona con su propia intencionalidad.

La expresión "el carácter cuasi-judicial" de las proposiciones aseverativas se quiere indicar que la proposición aseverativa que aparece en la obra literaria tiene *habitus* externo de la proposición judicativa, aunque las proposiciones aseverativas no son proposiciones judiciales genuinas ni pretenden serlo.

Los correspondientes conjuntos de circunstancias puramente intencionales o los objetos se toman como si fueran realmente existentes sin que, para decirlo figuradamente, estén empapados con el carácter de realidad.

Representaciones del mundo

Toda oración está modificada de una manera análoga cuando pertenece al texto que representa el mundo representado; proyección intencional de ciertas objetividades ópticamente heterónomas, las cuales pueden dejar la impresión (huella) de una apariencia de realidad (§ 26). Pero nunca la pueden alcanzar. La intencionalidad del mundo proyectado es de múltiples niveles, como si fuera "poli-escalonado". La función manifestadora es radicalmente diferente de la proyección puramente intencional que llega a existir por las unidades de sentido.

Función representadora

El capítulo seis es una continuación de los problemas abordados en el cinco, se trata del papel del estrato de las unidades semánticas en la obra de arte literaria. O sea que, las oraciones y los conjuntos de oraciones cumplen con dos papeles diferentes en la totalidad de la obra literaria (§ 27).

- 1- El papel inherente en la actuación del sentido de las oraciones, en la creación ('proyección') de los restantes estratos de la obra literaria.

- 2- El papel en las unidades de sentido aparecen como un material particular dentro de una materia heterogénea de la obra literaria.

Función proyectante de las oraciones

Lo que está proyectado intencionada y directamente por el contenido de sentido de la oración es el conjunto de circunstancias desarrolladas (§ 28). En su función representativa los conjuntos de circunstancias son los que representan, mientras los objetos constituidos dentro de ellos son lo representados. Pero debido a que los conjuntos de circunstancias son, a la vez, algo que pertenece al propio rango óptico del objeto (constituido dentro de él), esta representación es, en el último de los casos una auto-representación del objeto que pertenece a él.

Exhibir a través de los conjuntos de circunstancias. Sobre la base del "exhibir" siempre hay una "representación". El exhibir es solamente un modo especial de representar (§ 29).

Para lograr una aprehensión más precisa de la exhibición ejecutada por los correlatos puramente intencionales, habrá que tomar en cuenta que la exhibición no puede conducirse por sí misma a un otorgamiento intuitivo del objeto dado.

Para que algo sea llevado a una aprehensión intuitiva hay que cumplir dos series de condiciones:

- 1- Objetivas: condición por la cual el objeto que nos llega a la atención tiene que tener dentro de sus atributos aquellas que contienen los momentos cualitativos que sean "auto-representativos".
- 2- Subjetivas: tal consideración descansa en la ejecución de los actos de conciencia determinadamente contruidos.

El objeto se muestra desde otro lado -como desde otra perspectiva- y, hablando figuradamente, en otros escorzos, debido a que, en los varios

conjuntos de propiedades de un objeto, una y la misma propiedad parece capaz de asumir otro papel y otra importancia en su esencia total (§ 30).

La discusión "uno y el mismo" objeto tiene que tomarse *cum grano salis*.

Cuando se lee una obra, esta coloración emotiva -particular, indefinible y peculiar- cubre los puntos de vista actualizados y envuelve con su resplandor los objetos representados que han aparecido. Si este "resplandor" desapareciera, entonces, por lo menos en muchos casos, los objetos que aparecen en los aspectos podrían resultar inalterados, pero el carácter total de la obra de arte sufriría un cambio drástico, y su valor sería destruido totalmente.

El tiempo

El tipo de conexión entre los conjuntos de circunstancias proyectados tiene su fundamento en la estructura de la oración, y el tipo de complejo de oraciones conduce a la diferencia característica en el modo de representar: aprehensión del tiempo. La diferencia entre la perspectiva temporal brota en primer lugar de las diferencias, todavía por descubrirse, entre los conjuntos de circunstancias.

La percepción como flashes fotográficos en cámara lenta. Los conjuntos de circunstancias aislados están colocados lado al lado como en un mosaico. En principio se tiene que brincar de un conjunto de circunstancias hacia otro, especialmente porque los primeros que aprehendemos son los visuales, luego los acústicos y, por fin, los conjuntos de circunstancias puramente psíquicos.

En resumen: la diferencia entre la estructura de los conjuntos de circunstancias y la naturaleza de su enlace lleva consigo una diferencia en el modo de representar los objetos correspondientes y sus vicisitudes.

En el drama ha que notar que se da la existencia, lado a lado, de dos textos diferentes: el texto "al lado" o las acotaciones y el texto principal mismo. En la proyección de los conjuntos de circunstancias los dos textos se ayudan mutuamente, se colaboran, a tal grado que las oraciones expresadas representadas proyectan, por medio de su función manifestadora, el conjunto de circunstancias de los parlamentos tanto como el complejo de conjuntos de

circunstancias de las ocurrencias psíquicas con que los personajes hablantes "se expresan", y así suplen la función de las acotaciones.

Papel de las unidades de sentido como material especial en la estructura de la obra de arte literaria para la comprensión racional de la Obra de arte literaria (§ 31)

Nos llega a lamente la idea de que el estrato de las unidades de sentido se agota por completo en su efecto sobre la constitución de los otros estratos y se pierde en la totalidad e la obra como algo que en sí mismo pasa inadvertido. Tanto en el habla viva como en la percepción de la obra literaria, hacemos uso de los contenidos de oraciones con el propósito de volver nuestra atención "temática" hacia los conjuntos de circunstancias o hacia aquel objeto al que la oración se refiere. Cuando leemos volvemos frecuentemente a los contenidos de sentido de las oraciones; y cuando concentramos nuestra atención principalmente en el correlato intencional, el contenido de sentido no desaparece por completo del campo de nuestra conciencia, sino que siempre se queda en ella, aunque en la periferia y no temáticamente.

La percepción en la obra literaria del estrato de las unidades de sentido se hace notar primordialmente en el hecho de que la obra literaria nunca puede ser una oración totalmente irracional.

Siempre hay percepción estética de la obra, una fase por la cual pasamos a través de la atmósfera de lo racional.

El estilo

Un carácter cabal: es precisamente el carácter cabal el que constituye el estilo del texto de una obra de arte literaria o aun el estilo de un poeta. Lo que constituye el "encanto" del estilo, puede ser percibido solamente por contacto íntimo con la obra misma. Y es precisamente este estilo lo que introduce un valor particular en la polifonía de la totalidad de la obra.

En resumen, el estrato de las unidades de sentido evoca en nosotros una poderosa tranquilidad o paz alegre, suave y tibia, esa satisfacción que experimentamos en el disfrute de la belleza de una oración bellamente

construida. En cada caso el estrato de las unidades de sentido manda "por su propia voz" en la polifonía de la obra de arte literaria y juegan un papel significativo en su construcción.

5. CUARTO ESTRATO

Estrato de los objetos representados

Roman Ingarden anuncia y desarrolla primero el cuarto estrato antes del tercero, lo que sucede es, como se aclaró en la introducción, que el tercero o cuarto estrato pueden variar en su orden y su interacción crea una condición ontológica. Este estrato trata de la relación entre el lenguaje y la realidad. Previo problema del conocimiento ante el tema de la representación (§ 32).

El análisis de los objetos representados es, para Ingarden, el único factor de la obra literaria que se comprende temáticamente. Los objetos representados son siempre lo primero que le llega a la atención en una simple lectura de la obra. Los objetos representado en una obra literaria son objetos derivados, puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido.

Los correlatos puramente intencionales de oraciones conectadas pueden entrar en múltiples relaciones e interrelaciones; se unen en una esfera óptica multiforme gracias a sus múltiples nexos ópticos, que constituyen un segmento de un mundo todavía en gran parte indeterminado, un segmento cuyas fronteras no están claramente delimitadas. Es como si un rayo de luz iluminara una parte de una región, el resto de la cual desaparece bajo una nube indeterminada, para que siempre esté allá en lo indeterminado.

El trasfondo

El trasfondo, junto con los objetos representados constituye *una* esfera óptica. Muchas veces este trasfondo no es necesariamente proyectado explícitamente por el repertorio actual de sentidos verbales. La esfera óptica

supera (sobrepasa) lo que está explícitamente representado en los conjuntos de circunstancias. "Objetos representados" (u objetividad), es una expresión que ha de entenderse en un sentido amplio, abarcando todo lo que *nominalmente* se proyecta. Se refiere tanto a cosas como a personas, a acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas, etc.

El *habitus*

Ya en el § 25, Ingarden había tematizado la singularidad del *habitus* con respecto a los cuasi-juicios. En los objetos representados hay solamente un *habitus* externo de realidad, que no tiene la intención de ser tomado con toda seriedad, que no tienen la intención de ser tomado con toda seriedad, aunque, cuando se lee la obra, puede darse el caso que el lector tomo las proposiciones cuasi-juiciales por juicios genuinos y así considerar como reales objetos que simplemente simulan realidad. Sería una equivocación aseverar que los objetos representados no poseen algún carácter de realidad, o que quizá tomen para sí el carácter de realidad de otro modo óptico (§ 33).

La suposición representativa

Espacio representado y "Espacio imaginacional". Si una obra literaria existen objetos representados que son "reales" según su contenido, y si su tipo de realidad se ha de conservar, éstos han de representarse como existentes en tiempo y espacio o aun como siendo espaciales en sí (§ 34).

Sin embargo, el espacio que está en cuestión aquí, no es espacio como en el mundo *real*, que es único, ni es "espacio orientacional", primario, espacio objetivo. Tampoco es espacio *ideal*, homogéneo y geométrico, un puro conjunto tridimensional de puntos.

Es un espacio único, singular, que pertenece al mundo "real" representado. En un sentido está relacionado con todos los otros tipos de espacio porque exhibe una estructura que nos permite llamarlo "espacio", aunque su posesión de esta estructura es solamente una posesión simulada y ficticia.

Es de la esencia del espacio en general el no tener discontinuidad. Solamente por esta imposibilidad de discontinuidad espacial puede haber un espacio fuera del objeto representado como *co-representado*. Por ejemplo: el espacio dentro de un cuarto consecuentemente llega a ser un *segmento* de espacio. Así que, cuando el autor de una novela nos "transporta" del lugar "A" al "B", **el espacio interviniente** (entre "A" y "B") no es positivamente determinado y representado; más bien es solamente co-representado, en virtud de la imposibilidad de la discontinuidad espacial. Explícitamente, el espacio correctamente representado es como un espacio caracterizado por huecos que aparecen como manchas de indeterminación. Estas son circunstancias imposibles en el espacio real.

El espacio representado no permite ser incorporado ni en el espacio real ni tampoco en los varios tipos de espacio perceptible orientacional, aun cuando los objetos representados están expresamente como "encontrándose" en una localidad específica en el espacio real.

El hecho de que, a pesar de la disimilitud entre el espacio representado y el "espacio imaginacional" de un sujeto particular consciente imaginador, existe la posibilidad de que al leer una obra podemos ver, por medio de una imaginación viva e intuitiva, *directamente* en un espacio representado dado y de esta manera, en cierto sentido, levantar un puente sobre el golfo que separa los dos tipos de espacio.

¿Objeto imaginacional?

Por ejemplo:

"Imagino" a mi amigo, quien en este momento está en una ciudad lejana, este mismo no es un objeto imaginacional. Él es un objeto real, ópticamente autónomo, para quien es puramente accidental el haber sido intuitivamente imaginado por mí. Cuando yo intuitivamente "imagino" un centauro, que nunca realmente existió, este centauro no es un objeto imaginacional. Más allá de

este objeto que es trascendente a mi experiencia está mi imaginar como un acto que es determinadamente construido y efectuado por "mí". Este acto, como un acto intencional del pensamiento, tiene su contenido particular, de hecho "no intuitivo".

En particular la actividad de imaginar con los ojos cerrados, es un caso especial de datos u objetos perceptibles. Es algo que es espacial, no debe ser identificado con la estructura del espacio visto perceptivamente. Cuando el objeto que imaginamos está imaginado en un espacio brillante (como, por ejemplo, un paisaje en un día luminoso asoleado). Es precisamente este medio lo que es "espacio imaginacional" en el sentido estricto del término, y tiene que ser distinguido cuidadosamente del espacio *imaginado* y del espacio *representado* en la obra literaria.

Los datos imaginacionales tienen sus propios determinantes cualitativos y su propio orden, los cuales no les son impuestos desde fuera por medio de la intención. Puede aparecer también en el espacio imaginacional cuando el "yo" se porta pasivamente y no cumple con ningún acto intencional y tampoco imagina, sino solamente posee este o aquel *dato* imaginacional.

Si se considera toda la experiencia imaginacional como psíquica, entonces este objeto también lo es. Es tan concreto y real como lo es la experiencia total, una experiencia que no tiene que ser verdadera en ningún sentido en el caso del objeto *imaginado*. Si se cumple con la función de representar, la intención del acto imaginacional lo concibe como un *proxy* del objeto intencional actualmente imaginado y efectúa cierta similitud entre éste y aquélla.

La *presentación* de un objeto dado. El objeto puramente intencional hacia el cual el acto imaginacional apunta necesariamente "pertenece" a este acto, pero es esencialmente trascendente a él y a toda experiencia consciente en general.

Punto cero de orientación

Las acotaciones del drama, conciencia de... espectador invisible.

El punto cero o centro de orientación que ya Husserl había tratado en *Investigaciones lógicas* Ingarden lo tematiza de la siguiente manera a propósito

de su interés en el drama: si en una obra literaria encontramos representadas cosas, animales y hombres, el espacio que se presenta junto con ellos no es espacio abstracto y geométrico, ni homogéneo y físico (§ 35). Es el tipo de espacio que corresponde al espacio perceptivamente dado. Luego, tiene que ser exhibido por medio del espacio orientacional. Tienen que ser empleados los espacio orientacionales que pertenecen a los sujetos psíquicos representados que "perciben" este espacio representado.

En el modo de representar, el centro de orientación está en el "yo" del poeta mismo. Todos los objetos representados (cosas, animales, personas) están representados como si fueran vistos (palpados, oídos, etc.) por el narrador.

El enfoque o punto determinado

El centro de orientación puede hallarse en el punto cero del yo de la persona representada y puede moverse con cada cambio e lugar que hace esta persona.

Una buena representación exige olvidar en cierto grado nuestro propio centro de orientación que pertenece a nuestro mundo percibido y que divaga por todos lados junto con nosotros, y asumir cierta actitud distanciadora hacia el mundo.

En la ficción se da el caso de que el centro de orientación de una obra no está localizado constantemente en una sola persona, sino en un *número* de personas.

Un caso especial, respecto a cómo el centro de orientación está ubicado en el mundo representado, es el creado por el conjunto de circunstancias que se encuentra en el drama: las acotaciones p/ej. "hacia la izquierda hay dos ventanas grandes, junto con ellas está un pesado escritorio de estilo..." Este centro de orientación se pasa aquél a un posible espectador, quien, después de todo, no está realmente presente en la obra dramática que solamente se lee. Es como un espectador invisible que pertenece al mundo representado, con la diferencia que éste no logra representación *explícita*. Lo que existe y

ocurre en el mundo representado alcanza con ello el carácter de algo representado, de algo exhibido para alguien.

Aprehensión en el tiempo. Memoria-imaginación: editora del fluir de la vivencia pasada. Forma de presente: actualización.

Si los objetos representados tienen la naturaleza de objetos reales, entonces, han de encontrarse en el *tiempo particular representado*, lo cual tenemos que distinguir tanto del tiempo "objetivo" del mundo real como del tiempo "subjetivo" de un sujeto consciente absoluto (§ 36).

Los acontecimientos en que participan los objetos representados son por su propia naturaleza temporales y, además, se representan o como consecutivos o como simultáneos. De ahí, se establece un orden temporal entre ellos.

No hay base para hacer distinción entre los objetos representados (cosas, personas, acontecimientos) y el tiempo representado.

Tiempos:

- 1) El tiempo homogéneo, "vacío", determinado, del mundo (astral-físico).
- 2) El tiempo intersubjetivo, intuitivamente aprehensible, en que todos vivimos colectivamente (cultural), y
- 3) El tiempo estrictamente subjetivo (inmanente).

Las obra literarias solamente se presenta una analogía del tiempo concreto intersubjetivo o del tiempo objetivo y no del tiempo físico vacío.

El tiempo concreto (intersubjetivo o subjetivo) tiene también varios tiempos en sus distintas fases, y estos tiempos dependen de lo que ocurre en las fases de las experiencias que tenemos mientras percibimos los acontecimientos objetivos y, del modo de experiencia.

Actualización del tiempo como "ahora"

El tiempo representado (intersubjetivo o subjetivo) difiere del tiempo real en ciertas maneras determinadas, en cuanto constituye solamente una analogía, una modificación, de este último. El "ahora-momento", delinea una actualidad. Esta actualidad no debe entenderse en el sentido de una vitalidad particular o una urgencia. El "hora-fase", yace en la prioridad óptica del presente tanto sobre el pasado como sobre el futuro.

Ahora bien, los objetos representados en una obra literaria son objetividades derivadas puramente intencionales, las cuales están esencialmente caracterizadas por la heteronomía óptica (diversidad óptica), que les permite solamente fingir una existencia real en su contenido, necesariamente también lleva al hecho de que el tiempo que pertenece al mundo representado cuasi-real sea solamente una **analogía del tiempo real**.

Existe cierta "nivelación" de todos los momentos temporales representados similar a la "nivelación" que ocurre cuando los anteriores "ahora-momentos" del tiempo real "ya" pertenecen al pasado. Así que no es accidente que, en la gran mayoría de las obras literarias, los objetos y los acontecimientos están representados en términos del pasado. Pero esta "igualización" de los momentos temporales no alcanza tan clara expresión. Ahí también está la base del hecho de que se escoge la forma "presente" cada vez que el carácter del mundo representado ha de ser hecho más evocativo para el lector.

La diferencia entre el tiempo real y el representado se hace más patente cuando tomamos en consideración el **modo** de la representación temporal por medio de los conjuntos de circunstancias proyectados por las *oraciones*. El tiempo real es un medio continuo que no muestra huecos ni roturas.

El tiempo está representado por medio del desarrollo de **estado de ocurrencia** (conjuntos de circunstancias de ocurrencias) que representan acontecimientos extendidos. Las fases u ocurrencias siempre son solamente segmentos aislados de la realidad, una realidad que se presenta pero que nunca es

"representable" en su continuidad fluida. El mundo representado halla la fuente de su existencia y de su esencia solamente en un número finito de oraciones.

Así como la exhibición del espacio siempre habría un centro de orientación, que puede ser introducido de distintas maneras en el mundo representado, así también en el tiempo representado habrá análogos "puntos-cero" de orientación (Husserl) y de perspectiva. En tiempo verdaderamente experimentado, cada **presente** es el "punto-cero" de orientación de una perspectiva temporal, un punto-cero que está en desplazamiento constante, y que, por su propia naturaleza, nunca para, pero que siempre progresa en una y la misma dirección. Este desplazamiento está acompañado por una indispensable transformación constante de una particular perspectiva temporal, en que las experiencias pasadas o las ocurrencias externas aparecen en retención directa o en recolección (memoria e imaginación).

Por más lejano que un acontecimiento o lapso esté en el pasado, más cerca le parece a nuestra recolección, siempre y cuando nos quedemos arraigados en el presente y echemos la vista hacia atrás desde ahí.

El ahora es lo único que no se puede suspender intencionalmente. Podemos retroceder a un momento temporal específico en el pasado, y desde allá -procediendo adelante- recolectar acontecimientos (o experiencias); en este caso, el acortamiento de perspectiva temporal (escorzo) del cual hablamos desaparece. Pero nunca podemos realmente dejar nuestro "ahora" (p. 282).

[La única excepción de la cual tengo noticias es *Pedro Páramo* de Rulfo nunca se sabe si recuerda en vida o muerto en el tiempo.]

Aun cuando nos hayamos transpuesto intencionadamente en otro "ahora", un pasado, continuamos con el continuo fluir de presente siempre nuevo y en realidad, de hecho, hacemos más grande la distancia entre nosotros y el acontecimiento que nosotros "ahora" aprehendemos en nuestra recolección. Este continuo aumento en la distancia temporal escapa a nuestra conciencia en este tipo de recolección.

El tiempo representado está representado como tiempo -o como fase temporal en una postura determinada en un continuo temporal- solamente en cuanto a su estructura general y no como un simple individuo en su individualidad.

Junto con los dos distintos tipos del modo temporal de representación, tiempo representado y tiempo real, tenemos dos tipos de perspectiva temporal:

- 1- El modo simple narrativo "informativo" o distancia temporal: los periodos temporales representados son concebidos desde un momento temporal "más tarde", aunque en otros aspectos sean indeterminados, como algo que está en el pasado.

- 2- El tiempo representado en su simple individualidad, corriendo su curso fase tras fase, puede, de hecho, también concebirse como existiendo en el pasado. Sin embargo, aparece su característica proximidad: el punto-cero de la oración temporal queda transpuesto en aquel momento del pasado cuando la escena representada se inicia y, entonces, de acuerdo con el desarrollo de los acontecimientos, se cambia constantemente en cada segmento del continuo temporal hasta el último momento de esta escena.

El representar lo que reproducen

Imagen - reproducción

Figuras literarias - representación

Representar (*Repräsentation*) es un "entrar" o "avisar" al lector con algo, pero radicalmente diferente de la "representación" (*Darstellung*) del objeto por medio de los correspondientes conjuntos de circunstancias (§ 37).

La función de representación (*Repräsentation*) está fundada en la función reproductora de los objetos representados (*Dargestellten*), en el sentido del término tal como lo hemos empleado antes. La función de los objetos representados es radicalmente diferente de la función representativa de los

conjuntos de circunstancias. Porque, mientras los conjuntos de circunstancias no son "imágenes" de objetos representados sino que solamente los "revelan" precisamente siendo conjuntos de circunstancias que existen en los correspondientes objetos, los objetos representados, reproducciones de lo que se está reproduciendo, presentándose *como si* fuera el objeto mismo. Lo que se quiere pasar como si fuese el otro objeto siempre está co-aprehendido en su "inautenticidad", en su "mera representación de otro objeto", mientras que, por supuesto, el lector no considera (falsamente) que las proposiciones aseverativas cuasi-juiciales sean juicios genuinos y no convierte una obra de *belles lettres* en un reportaje factual o en una obra científica.

La tendencia ingenua de que los lectores juzgan la obra desde la perspectiva de la "verdad" y/o la falta de ella conduce a que el lector imponga las funciones de reproducción y representación sobre el estrato objetivo.

Puntos de indeterminación

Los puntos de indeterminación que la esencia no muestra, es parte de la esencia intuitivamente aprehensible de los objetos reales. Todas las determinaciones de los objetos reales constituyen una unidad primaria concreta. Nunca podemos saber cómo un objeto real dado es determinado en cada aspecto; la gran mayoría de sus propiedades están escondidas para nosotros. Este tipo de comprensión, que procede por el camino de aprehender las determinantes individuales del objeto, es posible, de acuerdo con la esencia del objeto, ser aprehendido en una serie finita de operaciones cognoscitivas solamente en una forma adecuada (§ 38).

Cada objeto real es absolutamente individual, el objeto real individual aparece solamente en su individuación (Husserl).

La forma de un objeto nominalmente proyectado es la de la unidad concreta primaria, que potencialmente contiene una multiplicidad de determinaciones de esencias. Pero, en el caso de las objetividades representadas, esta forma es solamente un esquema en el que nunca pueden ser llenadas enteramente por determinaciones materiales.

En el objeto dado, su cualificación está totalmente ausente; hay un punto vacío aquí, un "punto de indeterminación". Cuando describimos las cosas nos contentamos con algunos rasgos como, por ejemplo, una silla "metálica" o una pelota "roja", etc. La especificación precisa de, por ejemplo, el tono de lo rojo, es difícil, incómoda y frecuentemente no es pertinente ni para el lector ni para el contexto de la obra literaria.

El objeto representado, que es "real" según su contenido, no es, en el sentido estricto del término, un objeto individual inequívoca y universalmente determinado que se constituye en una primera unidad; más bien, es solamente una formación esquemática con puntos de indeterminación de distintos tipos y con un número infinito de determinaciones positivamente signadas a ella. Con respecto a la determinación del objeto representado en ella, cada obra literaria se halla incompleta y siempre con la necesidad de mayor complementación: en términos del texto, sin embargo, esta suplementación nunca puede ser exhaustivamente completada.

Es muy obvio que no estamos conscientes de los puntos de indeterminación, los objetos representados no son visibles solamente por aquel aspecto que es positivamente determinado por las unidades de sentido. Dentro de los puntos de indeterminación se debe distinguir entre los que pueden ser eliminados puramente con base en la suplementación textual y los que no pueden participar del mismo proceso en el mismo sentido.

6. TERCER ESTRATO

El capítulo ocho desarrolla el estrato de los aspectos esquematizados, el que, para Ingarden, la mayoría de los lectores no adiestrados en el arte estético deslizan fácilmente. Los aspectos esquematizados no son más que aquellas objetividades diferentes que están dadas en muy diversos modos de apariencia. Tenemos, entonces, un campo amplio de fenómenos (§ 40).

Aspectos y esferas representadas

Por un cambio correspondiente de actitud, durante la percepción, experimentamos intuitivamente aspectos que cambian constantemente, extrapersonales, pero no objetivamente dados, de una y la misma esfera. El aspecto no es la esfera misma, aunque aparece en aquél. La esfera está "ahí" en el espacio; por ser esférico tiene un lado que está enteramente escondido de quien la percibe, y también tiene un *interior*. Así se nos presenta. La continua multiplicidad de aspectos permanece en su existencia y esencia en continua referencia a "mí", no es una "ego-ocurrencia" de mi mente. Esta relatividad de aspectos experimentado para el sujeto percibiente se muestra primordialmente en su dependencia esencial del comportamiento del sujeto. Basta cerrar los ojos para parar el continuo fluir de aspectos y reducirlo a la no-existencia. El que un acto intencional propio atrape un aspecto basta para provocar cambios radicales en él, y estos cambios a veces son tan externos que una y la misma cosa ya no se ve en el aspecto cambiado. Los aspectos entonces están en contacto continuo con los actos de conciencia continuamente efectuados por un sujeto percibiente y son sumamente sensibles a los cambios que ocurren en los actos o en los conjuntos de actos. Cada multiplicidad unificada de aspectos está sujeta a su propia transformación. El contenido actual de un aspecto presente es funcionalmente dependiente de aspectos pasados, ya no actuales.

Percepción

Vemos solamente lo dado "anterior", el que nos da su cara, como también únicamente se nos presenta la "superficie", con sus cualidades dadas de color. No obstante, nadie puede dudar de que lo que nos presenta no es el lado "anterior" de una esfera que no tiene un lado "posterior", o que no tiene interior, sino, más bien, que es una esfera totalmente determinada en la que, entonces, su lado escondido también es **co-dado**.

Transformación o variación eidética

Cualidad incompleta se refiere al lado oculto aparece a nosotros como "lado anterior". La transformación de un aspecto en los aspectos propios sucesivos refleja la transformación del antes "lado anterior" en el ahora "lado posterior oculto" y conduce a la aparición de aquel carácter que no está totalmente cumplido color ninguna cualidad, pero indica una cualidad determinada (de color, forma, etc.) Cada percepción que tiene un lado escondido, determinado y co-dado, **puede ser falsa** en el sentido que experimentamos un aspecto que esconde en sí una cualidad incompleta, totalmente determinado, se nos presenta una que está determinada de tal y tal manera.

En el fondo, está latente el milenar tema aristotélico del acto (aspecto percibido) y potencia (aspecto oculto).

Por ejemplo: puedo percibir el mismo escritorio por otro lado e inesperadamente notar que ahora tiene una gran mancha de tinta que precisamente no había visto, la cual entonces no se me presentó en ninguna cualidad incompleta del aspecto. Se trata entonces de una instancia de desengaño. Otras instancias son aquellas en las cuales una cualidad originalmente incompleta se completa por las cualidades de color y forma correspondientes cuando uno mira la cosa desde otras perspectivas... es algo que está presente fenoméricamente y no sólo intencionado significativamente. La única manera en que una coloración uniforme puede aparecer es por medio de una cualidad incompleta. Todo esto se abre a varios problemas muy significativos para una teoría de la experiencia sensorial.

Cualidades o categorías: el tiempo

Los aspectos que experimentamos en el curso de la experiencia de una y la misma cosa cambian en distintas maneras, y algo que en un aspecto previo apareció en la forma de una cualidad incompleta puede estar presente más tarde como una cualidad completa, y viceversa.

Los aspectos visuales de las cosas, lo táctil, lo tonal, etc., en un examen más detallado nos convence de que no hay aspectos puramente visuales, táctiles o

tonales de las cosas. Momentos de apariencia que corresponden a propiedades de cosas que originalmente fueron dadas al tacto; luego, estos momentos se refieren a los correspondientes momentos táctiles.

Cada aspecto visual de una cosa constituye parte de un aspecto total del ámbito que se percibe en el momento dado por el sujeto.

Aspectos esquematizados

Hay una afiliación estricta entre cada propiedad de una cosa y el conjunto de aspectos, ordenado estrechamente de acuerdo con las reglas, en el que una propiedad dada aparece.

No hay dos aspectos [unidimensionalmente hablando] concretos de una cosa, percibidos desde la misma óptica, experimentados sucesivamente por el mismo sujeto consciente, que puedan ser totalmente similares en cada respecto (§ 41).

Es posible que dos aspectos, experimentados en distintos momentos de tiempo, y diferentes en su manera de ser experimentados, causen, no obstante la apariencia primaria de una y la misma propiedad de una cosa siempre y cuando aquellos dos aspectos contengan solamente concretizaciones del mismo aspecto esquematizado. Su totalidad entonces es repetible en los distintos, temporalmente discretos, aspectos, y constituye lo que hemos llamado un aspecto "esquematizado" (*esquemata*, p. 309).

Los aspectos esquematizados pertenecen a la estructura de la obra de arte literaria como un estrato separado. Debido a que nunca se han experimentado las calles de París narradas en una novela, en percepción primaria, su actualización nunca se logra de tal manera que los contenidos de los aspectos actualizados por él puedan ser semejantes en detalle con los aspectos que hubiera experimentado al ver estas mismas calles. Los aspectos esquematizados no están meramente coordinados con las objetividades representadas, sino que, a la vez, "se mantienen listos" (§ 42). Los factores que "mantienen listos" los aspectos en una obra literaria son inherentes, en parte, en algunas de las propiedades de los correlatos de la oración intencional. Si

los aspectos apropiados serán "mantenidos listos" por la obra literaria e impuestos al lector en el acto de leer, entonces el **estrato fónico**, vocabulario de una lengua viva, que evoquen por su constante uso en determinadas situaciones vitales concretas asociaciones fijas con aspectos de varios tipos. Formaciones fonéticas, unidades melódicas del habla, los ritmos, etc. Los aspectos se forman menos esquemática y más concretamente de los que sería con el empleo de palabras que ya están "muertas" o con la proyección de conjuntos de circunstancias inapropiados.

Son los objetos, con sus vicisitudes, sus "así-aparece", sus situaciones objetivas, etc., los que tienen que ser presentados y/o descritos. Mantenidos listos quiere decir aquí la función de efectuar la aparición de objetos, o si, en la lectura, han de ser evocados solamente de tal manera que no le son dados al lector temáticamente, sino que sólo son experimentados por él.

Los aspectos impuestos al lector durante la lectura nunca pueden ser actualizados como dados auténticamente en la percepción, sino apenas en la modificación de la fantasía. Los aspectos actualizados en el nivel de la fantasía tienen como infraestructura apenas un material cuasi-sensorial que a pesar de su actualidad.

Los aspectos dados en la percepción se distinguen de los de la fantasía por el modo como el aspecto de una cosa anteriormente percibida está aliado con los aspectos de todo lo que nos rodea.

Las cosas que en la fantasía aparecen son, por tanto, necesariamente rodeadas de un ambiente no objetivo que de algún modo pertenece al mundo objetivo dado y oculta el ambiente propio del objeto que aparece en la fantasía. Lo que aparece en la fantasía puede, naturalmente, ser toda una multiplicidad de objetos que se reúnen en una "zona". Pero también en este caso existe el círculo oscuro y nebuloso del ambiente.

Un límite que en la lectura no debemos rebasar esto es, jamás podemos aprehender por la percepción de los objetos representados. La existencia de este límite nos indica el camino en que puede ser rebasado, ciertamente ya no es una obra puramente literaria sino en una de variaciones especiales en que algunos de sus estratos hasta cierto punto son "realizados".

El cuerpo espiritual

Ingarden ahonda en el examen del contenido de un aspecto que hace aparecer cualidades anímicas corporales como "expresión" de procesos y cualidades anímicas y espirituales del individuo psíquico (§43).

Infraestructura sensorial:

Cuando se realizan una percepción "interna", se aprehenden todas las objetividades (cuando se está dirigido hacia las propias cualidades características, estado psíquicos y otros cambios del alma) no "inmanentemente" (como las propias vivencias de la conciencia), sino siempre en aspectos peculiares internos en que estas objetividades se nos aparecen.

Los datos de naturaleza preponderante sinestética localizados en "mi" propio cuerpo, hechos después "sensación afectiva" (Husserl), por ejemplo, sensaciones de dolor, sensaciones sexuales, etc., datos enteramente distintos de los datos de color, de tono, de tacto o de olfato. Son datos que parecen no ser propios de ninguna parte de mi cuerpo y con todo son "corporales", como, por ejemplo, el sentirse flaco, o estar flaco, etc. En un individuo psíquico las sensaciones afectivas acostumbran aparecer con gran vehemencia y con intensidad rápidamente creciente, esto revela el temperamento apasionado y cierta inestabilidad del individuo respectivo, etc. El contenido del aspecto interno, a su vez, depende de lo que aparece en la percepción interna de nuestros estados, procesos y características psíquicas.

Hay estados psíquicos (eventualmente procesos) y también cualidades características que aparecen en esos aspectos internos, que no tienen infraestructura sensorial. Por ejemplo, cuando cualquiera de mis cualidades puramente espirituales se manifiesta en estos o aquellos aspectos, entonces las sensaciones internas eventualmente existentes no desempeñan función esencial alguna. Es, antes, en el modo de realización de las operaciones subjetivas o de los actos, en donde se manifiesta esta cualidad espiritual. Sin

son de decisión difícil, entonces es en el modo dudoso característico del "decidirse" en donde esta cualidad de mi persona me aparece.

Las situaciones vivenciales, la resolución a tomar mi posición ante mí mismo y ante aquello sobre lo que tengo que decidir, pueden ser muy diferentes. Precisamente esta diferencia es la condición de la misma irresolución si me presentan ante aspectos diversos. Es ésta lo idéntico, lo que aparece, y las diversas situaciones vivenciales constituyen los aspectos sobre los que ella se manifiesta.

A las diferencias ya referidas entre los aspectos internos se agregan también las diversas modificaciones que resultan de las diferencias de percepción interna.

Los acontecimientos y objetividades psíquicas también aparecen bajo múltiples aspectos. Los aspectos internos convenientemente esquematizados entran en las obras literarias como los aspectos "externos".

El capítulo nueve se hace cargo de la función de los aspectos esquematizados en la obra de arte literaria (§ 44). Doble función del estrato de los aspectos en la obra literaria:

- Los aspectos puestos a disposición posibilitan aprehender intuitivamente los objetos representados en tipos predeterminados de modo de aparición
- Los aspectos tiene sus cualidades y constituyen cualidades propias de valor estético que hablan su propio lenguaje en la polifonía de la obra entera y desempeñan un papel esencial en la percepción estética de la obra.

Los aspectos puestos a disposición no sólo pueden contribuir en la aparición intuitiva, sino también en la constitución de las objetividades representadas en el sentido de que esas objetividades parecen recibir durante la lectura momentos o cualidades que no les pertenecen, a juzgar apenas por aquello que es representado por los conjuntos de circunstancias (§ 45).

Cuando las cualidades especiales de las formaciones fónico-lingüísticas llevan al "estado de disponibilidad" aspectos que hacen aparecer cualidades nuevas

del objeto no representadas por los correlatos intencionales de la frase, entonces los aspectos adquieren una función determinante propia: añaden al objeto algo nuevo, pero sólo por desempeñar como aspectos la función de hacer aparecer.

En una obra literaria pueden encontrarse disponibles aspectos de cualquier contenido posible. Asimismo, pueden emplearse en la representación de una y la misma situación simultáneamente, por ejemplo, aspectos visuales, acústicos y táctiles.

Solamente porque durante la lectura trascendemos en general lo puramente ofrecido en la obra y pasamos por alto los puntos de indeterminación, juzgamos estar en ambos casos ante "la misma" situación representada.

Es de máxima importancia para la obra de arte literaria la cualidad de las multiplicidades de aspectos que en ella son puestas a disposición.

El modo de aparecer de las objetividades representadas sobre la que desearíamos todavía llamar la atención nos salta a la vista cuando compramos las obras más antiguas de la literatura "narrativa".

Accesorios decorativos

Aquellos aspectos visuales que normalmente experimentados pero no los observamos y no los juzgamos con respecto a los efectos de iluminación (§ 46).

El estrato de aspectos de la obra de arte literaria contiene sus propias cualidades estéticas de valor y puede constituir sus propios valores estéticos de acuerdo con el tipo del aspecto y la naturaleza de su contenido y que, dentro de uno y el mismo tipo de contenido, varios sistemas de cualidades de valor. Estos sistemas constituyen los que se pueden llamar el *estilo* de un conjunto de aspectos.

Desde un punto de vista estrictamente ontológico, un conjunto de aspectos no constituye ni esencialmente condiciona los objetos ópticamente autónomos y, en particular, objetos reales, las características estilísticas desaparecerían si los conjuntos de aspectos estuvieran ausentes.

La función de las objetividades en la obra de arte literaria

Capítulo diez. En las obras en las que los objetos representados están ocupados en la función de representación, aquellos lectores quieren sólo averiguar algo sobre el mundo representado (§ 47).

Si el estrato de objetos hace algo en *la estructura de la obra de arte misma*, por lo cual otro elemento - y quizá el más importante - emerge en ella, o si su papel se agota en su mera presencia.

Epifanía de eventos en lo cotidiano: calidad atmosférica

Ingarden prefiere llamar "cualidades metafísicas" (esencias) al don de la gracia, o momento cumbre de iluminación de la obra de arte literaria.

La experiencia estética del arte portador del misterio, que sólo a través de la obra podemos experimentar (§ 48).

La vida fluye y nos pasa sin sentido, gris e impertinente, sin tomar en cuenta las grandes obras que pudieran realizarse en esta existencia de hormiguero. Entonces llega un día en que un evento nos envuelve junto con nuestras circunstancias en semejante atmósfera indescriptible. Estas cualidades "metafísicas" que se revelan de cuando en cuando, son lo que hace que valga la pena vivir la vida. Su revelación se constituye en la cima y lo profundo de la existencia.

De las cualidades metafísicas podemos afirmar lo siguiente:

- 1- Independientemente de su en sí mismas tengan valor positivo o negativo, su revelación es de un valor positivo en contraste con lo grisáceo de las confusas experiencias cotidianas.
- 2- En su forma particular, no permiten una determinación puramente racional, y no es posible "asirlas".

- 3- Sea cual sea, la naturaleza de estas cualidades se caracteriza también por el hecho de que revelan un "sentido más profundo" de la vida y la existencia en general, debido al hecho de que ellas mismas constituyen este "sentido" escondido. Cuando las vemos, estas profundidades y fuentes primarias de la existencia, frente a las cuales solemos ser ciegos y que apenas sentimos en nuestra vida cotidiana, son "*reveladas*" al ojo de la mente (Heidegger).

Las situaciones en que se realizan las cualidades metafísicas y se nos manifiestan son los puntos cumbres de la existencia desarrollándose. Su realización es una "gracia". Esto no es decir que se realizan o se manifiestan de repente, o sin causa, o que se dan, en algún sentido mítico o religiosos, por algún poder (divino, angélico o diabólico) como regalo o castigo.

En la vida real, las situaciones en que las cualidades metafísicas se realizan son rarísimas. Su realización no afecta demasiado la totalidad de su contenido.

Anhelo de la contemplación

Hay un anhelo secreto en nosotros para su realización y contemplación, aun cuando nos espantan. No tenemos la fuerza, ni tenemos el tiempo de perdernos en la contemplación; sin embargo, vive en nosotros, por alguna razón, un inextinguible anhelo precisamente respecto a este perdernos en la contemplación. Este anhelo es la fuente secreta de muchos de nuestros actos. Pero es también la última fuente, por un lado, de la comprensión filosófica y el empuje hacia lo cognoscitivo; y, por otro, de la creatividad artística y la satisfacción en ella - la fuente, entonces, de dos actos psíquicos que son totalmente diferentes y, sin embargo, dirigidos al mismo fin-. El arte, en particular, puede darnos, por lo menos en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una clamada contemplación de las cualidades metafísicas.

La función más importante con que pueden cumplir las situaciones objetivas representadas es la de exhibir y manifestar las determinadas cualidades metafísicas (§ 49). No tienen un modo real de existir, sino solamente un modo intencional, fingen un *habitus* de realidad, las capacita para manifestar la cualidad metafísica.

Después de una situación verdaderamente trágica, o después de una experiencia de genuino gozo, no podemos quedar, en nuestra esencia, como éramos antes, y por eso no nos podemos comportar enteramente como quisiéramos.

La cualidad metafísica, así como también la manera de su manifestación en la concretización de la obra de arte literaria, constituyen una totalidad estética (§ 50).

La función simbolizante, sin duda, tiene su fuente óptica en los conjuntos de circunstancias o en los sentidos de las oraciones (las unidades de sentido). Los símbolos y las simbolizaciones son indispensables cada vez que, por una razón u otra, no podemos conocer originalmente el objeto simbolizado, o por lo menos, en un momento dado, no estamos en condiciones de hacerlo (§ 51).

Finitud del símbolo

El símbolo es *solamente* un medio. Se concierne no consigo mismo, sino con los que simboliza; solamente en retrospectiva puede el símbolo alcanzar cierto sentido, siempre y cuando lo simbolizado sea significativo (§ 51). El papel del símbolo, sin embargo, se agota en su función; todo lo demás que pudiera aparecer en él, pero que no juega ningún papel en la función simbolizante, es totalmente impertinente.

Problemas de "verdad" y "vida" de la obra literaria (§ 52)

¿Se puede hablar de "verdad" en una obra de arte literaria?

R// ninguna oración en la obra de arte literaria es un "juicio" en el sentido correcto del término, y a que el poeta procura dar "realidad" a su obra se le atribuye el adjetivo de "irrealidad".

"Realidad" se entiende una relación adecuada entre una *proposición judicativa* y un *conjunto de circunstancia objetivamente existente*, por medio de su contenido de sentido. Ninguna proposición individual de la obra literaria es una proposición judicativa en el sentido correcto del término. La acusación respecto a la "falsedad" que se halla en una obra literaria no tiene sentido para todas las obras.

Frecuentemente se oye decir que una obra dada es verdadera. Así que, por "verdad" se quiere decir aquí la calidad metafísica misma o su manifestación en una obra dada. La "verdad" de una obra no es una condición de su existencia.

La idea

Una "idea" en la obra, en el sentido de la *proposición verdadera* es un inútil desgaste de esfuerzos (§ 52). La "idea" de la obra se basa en la conexión esencial, llevada a una auto-presentación intuitiva, que existe entre una determinada situación vital, tomada como la fase culminante de un desarrollo que la precede, y una calidad metafísica que se manifiesta en aquella situación vital y extrae su peculiar coloración de su contenido.

Orden de la secuencia en una obra de arte literaria

Se suele decir que la obra literaria y la obra musical son ambas obras de arte "temporal", y se quiere decir con ello que tienen una *extensión temporal* (§ 54). La afirmación es falsa, y se debe a una confusión entre la obra misma y sus concretizaciones, que se constituyen cuando la obra se lee. Esto es porque aprehendemos la obra literaria solamente en un proceso temporalmente extendido y que las concretizaciones de la obra que resultan también se hallen

extendidas temporalmente. Pero desprender de ello la conclusión de que la obra literaria *mima* está extendida temporalmente es totalmente injustificado. Así que la obra misma no es una formación que se desarrolla y se extiende temporalmente sobre el eje de su "principio" y su "fin". Puede acontecer que una oración leída al revés ya no sea una oración, en ningún sentido, y podemos entender el conjunto de palabras como significativo sólo si mentalmente restauramos el orden original (por ej. :, mesa sobre la está libro el). Es cierto que las reglas gramaticales acerca del orden de la palabra son en alto grado accidental y debido a las diversas peculiaridades y simpatías no lógicas de tribus y razas; pero, hay en ellas un núcleo de necesidad, con el resultado de que la ausencia de estas reglas produce un cambio de sentido, si las oraciones son cambiadas por inversión en palabras desconectadas, hilvanadas irracionalmente, no pueden producir un correlato intencional de la oración, ni un conjunto de circunstancias intencional. Masa, en este caso, el estrato de objetos de la obra también está ausente, o por lo menos no forma un mundo unificado representado.

Movimiento teleológico

En un drama bien construido cada escena es una preparación para las que siguen; fluye de las anteriores como el resultado de ellas; las presupone (§ 54). Cada acontecimiento deja sus huellas, estas transformaciones internas o transposición de actos o de escenas individuales. Es como un "torso", cuyo complemento no es posible mientras el lector no vaya más allá de lo que se da en el texto. Naturalmente, en una obra de arte literaria nos encontramos en el terreno de la "imaginación libre", pero esta libertad no es ilimitada. Siempre hay un límite más allá del cual las "imposibilidades" posibles en una obra de arte literaria no pueden proveer el efecto deseado.

El sentido de la secuencia de las partes de la obra literaria

Se tiene que distinguir el hecho de que una dase "posterior" en la obra frecuentemente presenta una situación que es "anterior" en el tiempo (esto es,

en el tiempo representado) que otra, una situación "ya" presente, como, por ejemplo, cuando aprehendemos de la narración de la persona representada la "prehistoria" de una situación que apenas se está representando (§ 55). El orden temporal de lo que se representa y el "orden de secuencia" de las fases individuales de la obra son, dentro de amplios límites, independientes entre sí, aunque requeriría de una investigación especial establecer si esta independencia es total o si es limitada, y si lo es, a qué grado.

7. CONCLUSIONES

¿Tiene vida la obra literaria?

Es momento de volver a la obra en contacto con el lector e introducirla en la vida espiritual y cultural a fin de ver qué situaciones y problemas nuevos resultan.

La obra puramente literaria es una formación que es un esquema en varios aspectos, que tiene "vacíos", manchas de indeterminación, aspectos esquematizados.

concretizaciones: algunos de sus elementos muestran cierta potencialidad, que hemos sugerido con la expresión "mantenidos listos", no obstante que en el trato vivo que tenemos con ella durante la lectura (§ 61). ¿Cómo aparece la obra durante la lectura? ¿Cuál es el correlato inmediato de esta lectura? Lo que se construye durante la lectura y lo que, por así decirlo, forma el modo de apariencia de una obra. La tarea de describir las propiedades de la concretización de una obra literaria y señalar las relaciones entre las concretizaciones.

Diferencia entre concretizaciones estéticas y experiencia de aprehensión psíquica

Las experiencias psíquicas que tenemos durante la lectura. Los actos perceptivos, en que los signos verbales, sonidos verbales y las formaciones fonéticas de un orden superior son aprehendidos.

La lectura evoca en la mente del lector (o espectador) varios sentimientos y emociones.

La situación que encontramos en el sujeto psíquico durante una lectura es sumamente complicada, y se requeriría de un análisis especial para poderla disecar completamente (§ 62).

La complejidad de la aprehensión total de una obra es como si el *ego* experimental tuviera demasiado que hacer simultáneamente, y no pudiera darse equitativamente a todas las partes de una total aprehensión. Del conjunto de actos entretajidos y experimentados (o ejecutados) simultáneamente y de otras experiencias, solamente unos cuantos se efectúan como centrales y con plena actividad del *ego*.

La obra literaria nunca está *totalmente* comprendida en *todos* sus estratos y componentes, sino siempre parcialmente, siempre, por decirlo así, por medio de un *escorzo perceptivo*. Estos "escorzos" pueden cambiar constantemente, no sólo de obra en obra, sino también dentro de una y la misma obra. Una y la misma obra literaria se aprehende en sus varios y cambiantes aspectos. El conjunto de aquellos "aspectos" pertenece a una y la misma lectura de la obra y es, al mismo tiempo, de significación decisiva para la constitución de una específica concretización de la obra literaria que se lee en un tiempo dado.

Actitud estética (contemplativa): condiciones para una buena lectura: la aprehensión de la obra literaria requieren que el sujeto que aprehende se proteja de todas las influencias que pudieran estorbar. Suprimir todas las experiencias y estados psíquicos que pertenecen al resto del mundo del lector. Hay como una especie de ceguera y sordera con respecto a los actos y eventos del mundo real. Durante la lectura, alejamos las posibles distracciones. Al retraernos de nuestro ambiente real nos conducimos a la situación en que las objetividades representadas que se retratan constituya un modo aparente, distante de la realidad actual. Nos capacita a asumir una actitud de pura contemplación con respecto a las objetividades representadas y

así gozar plenamente las cualidades de valor estético que aparecen en la obra. Así logramos una actitud estética (contemplativa) que es una necesidad absoluta para la aprehensión de, y comunión vital con, las obra de arte. Todo ello contribuye al "escorzo perceptivo".

Cada experiencia puede ser aprehendida solamente en la *reflexión* o en el vivir del acto, y todas las cosas psíquicas sólo en la percepción *interior*.

Concretizaciones de la obra de arte literaria

En la obra puramente literaria, los sonidos verbales aparecen como cualidades *típicamente gestalt*. Estas cualidades son llevadas por los sonidos concretos y así alcanzan expresión y plenitud concreta (§ 63).

La diferencia más radical entre la obra literaria y sus concretizaciones aparece en el estrato de los aspectos. Los aspectos llegan a ser concretos en las concretizaciones y son elevados al nivel de experiencia perceptiva (en el caso de la obra teatral) y de experiencia imaginativa (en el caso de la lectura) desde su disponibilidad y desde la esquematización de la obra misma. Cada aspecto concretamente experimentado de un objeto representado es análogo solamente a un segmento extraído del contenido entero del aspecto de la totalidad respectiva de nuestro ambiente, inmerso en la totalidad de aspectos de este ambiente, es entremezclado con él, y en varias maneras es funcionalmente dependiente del "resto" de este contenido.

Una obra literaria puede expresarse por siglos en tal concretización enmascarada y falseada, hasta que por fin se encuentre alguien que la entienda correctamente, que la vea adecuadamente, y de alguna manera muestre su verdadera forma a otros.

"Real", pero no real en serio; arrebatador, pero no tan doloroso como en el mundo real; "verdadero", y sin embargo, sólo imaginativo.

El orden particular de secuencia de las partes de una obra de arte literaria se transforma, en la concretización, en una secuencia genuina del tiempo concreto

fenomenal. Cada concretización de una obra literaria es una formación temporalmente extendida.

La "vida" de una obra literaria depende de sus concretizaciones

Analogía: la palabra "vida" significa sobre todo dos cosas: la totalidad de eventos que acontecen a un ser vivo, desde su principio hasta su muerte, y el "proceso" del devenir de estos eventos. En tanto que exista no puede haber una fase de interrupción en su vida; y, al contrario, si la vida de un individuo cesa, cesa también en individuo (§ 64).

Cada ser vivo *cambia* continuamente durante su vida. Si este cambio *tiene que* extenderse continuamente durante su vida quedará sin definirse. La idea de que lo que vive tiene que ser también un ser psíquico o aun consciente es un asunto altamente cuestionable.

Respecto a la obra literaria, una vez escrita (concebida) la obra literaria, puede existir sin que sufra cambios aun cuando ocurran las concretizaciones. Lo único necesario y palpable sobre la base de su estructura es que en algún punto *llega a ser*.

La obra de arte literaria no tienen que participar en los acontecimientos del mundo real ni estar en el fluir de ellos. Pero, precisamente porque emerge de la ejecución de las operaciones subjetivas y por eso yace fundamentalmente dentro de la esfera de acción de los individuos psíquicos, quienes pueden efectuar tales operaciones.

La obra *misma*, una vez creada, no puede, en ningún respecto, cambiarse *a sí misma*, separada de sus concretizaciones; sólo puede *ser* cambiada.

En sentido figurado: 1) la obra literaria "vive" mientras *se expresa en una multiplicidad de concretizaciones*; 2) la obra literaria "vive" mientras *sufre cambios como resultado* de concretizaciones nuevas, formadas apropiadamente por sujetos conscientes.

Si leemos una obra varias veces seguidas (o aun en intervalos largos), solemos recordar más o menos correctamente las concretizaciones constituidas en las lecturas previas y leemos *sub specie* de estas concretizaciones previas sin

estar totalmente conscientes de cuáles elementos particulares ha de ser imputados a la acción de estas concretizaciones y cuáles sean una expresión adecuada de la obra misma.

Solo un cambio en la actitud original - si es causado por circunstancias externas o por el hecho de que en ciertos momentos felices estamos más susceptibles a las idiosincrasias particulares de la obra y así alcanzamos una mejor aprehensión de ellas- puede romper de repente con esta serie conectada de concretizaciones y abrir una nueva que difiere de la primera en un buen número de factores críticos.

Es sabido que cada época en el desarrollo general de la cultura humana tiene su propio tipo de entendimiento, su propio tipo de valores estéticos y no estéticos, su propia predisposición a una y no a otra manera de aprehender el mundo en general y las obras de arte en particular. En algunas épocas tenemos una susceptibilidad especial hacia unas cualidades de valores estéticos, mientras que permanecemos ciegos hacia otras. Pero cuando somos capaces de percibir éstas últimas en las obras de arte que se nos presentan, los valores característicos de cierta época están aún más cerca de nosotros.

Decimos que una obra literaria "vive" cuando la *obra misma sufre varios cambios* como resultados de las concretizaciones diversamente formadas. Si no hubiera concretizaciones de la obra, estaría totalmente separada de la vida humana concreta como por un muro impenetrable. Las concretizaciones constituyen el eslabón que conecta al lector con la obra. , Son la única forma en que la obra puede manifestarse al lector en su plenos desdoblamiento y son la única forma en que puede aprehender la obra.

Porque cada concretización necesariamente va más allá de la obra misma. Por eso, la obra parece más llena y más sustancial de lo que realmente es. La obra cambia imperceptiblemente en las manos del lector.

Cuestión de identidad: posición óptica de la obra literaria

Luego de tomar en cuenta la gama entera de la obra de arte literaria, se puede caer en el peligro de si la obra literaria, tomada puramente en sí, aparece

primero como una formación rígida, y en esta rigidez asegure su identidad (§ 65). Aislada de todas sus concretizaciones y de las operaciones subjetivas de aprehensión por parte del lector, nos parece como algo tan heterogéneo con respecto a las operaciones subjetivas que cada pensamiento sobre su subjetivización o su psicologización debe ser, desde el principio, insostenible. Así de nuevo brotan las viejas preguntas: ¿no será correcto, después de todo, el concepto psicologista de la obra literaria? ¿No será más sencillo "reducir" la obra literaria a estas concretizaciones y simplemente considerarla como una ficción abstracta, obtenida teóricamente, que en sentido real no "existe"? Lo único que existiría entonces es un conjunto de "concretizaciones" que luego, naturalmente, serían solamente concretizaciones no de algo idéntico, sino meramente de semejantes correlatos intencionales de correspondientes conjuntos de actos (conscientes).

¿Qué garantiza la identidad de la obra con respecto a todas sus concretizaciones? ¿Qué garantía tenemos de su identidad, es decir, de su identidad intersubjetiva? ¿Qué es idéntico en este caso? Lo idéntico, ¿no es más que los que "evocan" las varias concretizaciones, es decir, los "signos" sobre el papel que se perciben durante la lectura?

Los "signos" no pueden ser esta **cosa misteriosa** que llamamos la "obra literaria".

Argumentos ontológicos, epistemológicos y lógicos: si la obra es solamente una formación de operaciones subjetivas que no puede existir con autonomía óptica, se presentan las preguntas: ¿cómo existe la obra cuando nadie la lee? ¿Qué constituye su base óptica, si la base ha de ser el conjunto de las operaciones subjetivas cognoscitivas?

Si las proposiciones no son objetividades ideales en sentido estricto, si brotan de operaciones subjetivas especiales, y si es precisamente esta circunstancia la que nos conduce a dudar si las proposiciones así construidas poseen identidad intersubjetiva y un modo de existir heterónimo respecto a las operaciones subjetivas, entonces las preguntas claramente se refieren tanto al trabajo científico como a la obra puramente "literaria".

Respuesta: las oraciones y los complejos de oraciones poseen una identidad intersubjetiva y un modo de existir heterónimo con respecto los actos conscientes, y esto es lo que los habilita para existir aun cuando no son pensados ni "leídos" por algún sujeto consciente; entonces, de la misma manera está a salvo la identidad intersubjetiva de la obra literaria como una formación esquemática. Las oraciones forman el elemento constitutivo de la obra literaria, el elemento del que todos los otros estratos.

Identidad intersubjetiva de la oración y la base óptica de su existencia

El camino fenomenológico examina los fenómenos y las operaciones subjetivas de la *comunicación lingüística intersubjetiva* entre sujetos conscientes (§ 66). Muestra cómo ocurre que dos conciencias aprehenden, y cómo pueden comunicarse con respecto a esto y llegar a tener la seguridad de que tal es el caso (se trata de una teoría fenomenológica del conocimiento).

Hay que distinguir las bases del *devenir*, el "*llegar a ser*", de una obra literaria, y la base óptica de su *existencia* (es decir, después de su formación).

¿Qué hacen las operaciones formadoras de oraciones?, ¿Son creativas en el sentido verdadero, producen algo totalmente nuevo, *ex nihilo*?

La obra creada y las oraciones creadas no son objetividades ópticamente autónomas, sino solamente objetividades puramente intencionales. La obra existe como una formación ópticamente heterogénea que tiene su fuente de existencia en el acto intencional de un sujeto creador consciente y, simultáneamente, tiene la base de su existencia en *dos* objetividades enteramente heterónomas: por un lado, en conceptos ideales y en cualidades ideales (esencias), y, por otro en *signos verbales* reales.

En la formación de una oración, puede producir solamente *actualizaciones* de los contenidos ideales de sentido de los conceptos y darles forma en nuevas totalidades. En un sentido estricto, ópticamente autónomo, la cosa creada intencionalmente no "es", por ejemplo, roja. Porque, para *serlo*, realmente tendrá que contener una realización genuina de toda la esencia de "rojo".

Si no hubiera conceptos ideales y, además, ningunas cualidades ideales (esenciales) ni ideas, no solamente no serían posibles las oraciones: las objetividades reales o intencionales serían imposibles; sería igualmente imposible lograr entre dos sujetos conscientes una genuina comunicación lingüística, en la que los dos aprehendieran un idéntico contenido de sentido de las oraciones intercambiadas.

Así, queda superado el peligro de subjetivizar la obra de arte literaria o de reducirla a un conjunto de concretizaciones. A quienes les parece que la aceptación de los conceptos ideales es peligrosa, a los que están inclinados a asumir una actitud de espera con respecto a éstos, solamente podemos sugerirles que lo que ven en esta aceptación es una hipótesis sin la cual ni la obra literaria como una objetividad idéntica como opuesta a todas sus concretizaciones, ni el trabajo científico y el conocimiento intersubjetivo, ni finalmente el conjunto de concretizaciones de la obra literaria pudieran ser aceptados.

Identidad del estrato fonético: pozo intersubjetivo de sonidos verbales

Las formaciones fónicas de una obra son idénticas, en contrasta con todas sus concretizaciones, y si pueden ser identificadas como idénticas en la lectura (§ 67).

Damos por sentado que el autor encuentra una multiplicidad de sonidos verbales en la lengua viva en que escribe su obra. El supuesto es, entonces, que la identidad intersubjetiva de los sonidos verbales en la lengua viva está asegurada. Por medio de una selección apropiada y una ordenación, el autor intencionalmente incorpora estos sonidos verbales en la obra durante su creación, ya en el modo de una simple representación oral, ya por fijarlos por escrito, donde de nuevo es necesario dar por sentada una relación intersubjetiva establecida entre los signos verbales escritos y los sonidos verbales correspondientes. El autor determina, por medio de una intención fija, que precisamente aquellas formaciones fonéticas y no otros pertenecen en la obra dada.

Hay ideas para todo lo que existe objetivamente. Los sonidos verbales que verdaderamente se expresan son entidades objetivamente existentes en las que las formaciones típicas avanzan una genuina concretización.

¿Cómo los sonidos verbales, ópticamente fundados en su identidad, manifiestan su identidad intersubjetiva cuando son leídos por sujetos distintos? Las palabras efectivamente pronunciadas son creadas desde el principio como formaciones intersubjetivamente idénticas mientras que la comunidad lingüística exista. Solamente un signo, una pista necesita el lector para saber que se trata precisamente de estas y no de otras palabras. Estos signos, que, como hemos dicho, tienen que formarse *típicamente*, son los signos *gráficos* de las *letras*. Estas letras típicas tienen que basarse en algún material individual, por ejemplo, visualmente aprehensible. Las "letras" tienen que ser establecidas como signos para los sonidos verbales correspondientes. Es este material real propiamente formado el que, junto con las operaciones subjetivas, los conceptos ideales, las esencias y las ideas, constituye una tercera, aunque indirecta, base óptica para la obra literaria.

8. ÚLTIMAS REFLEXIONES

Armonía polifónica

La armonía polifónica es precisamente el "lado" de la obra literaria que, junto con las cualidades metafísicas que alcanzan su manifestación, hace que la obra sea una *obra de arte* literaria (§ 68).

Este trabajo solo consiste en una preparación y ejercicio que no solucionó el problema verdadero.

Todos los estratos individuales como la totalidad que surge de ellos se muestran en una multiplicidad de cualidades de valor estético.

Lo que se da al lector temáticamente, lo que primeramente le llama la atención es el estrato de los objetos representados, mientras que los otros estratos son co-dados de una manera más periférica. En contraste, las cualidades de valor

estético son como un haz de rayos brillantes que irradia las objetividades representadas y, al mismo tiempo, cuando experimentamos el **gozo estético**, nos envuelve en una atmósfera especial y, dependiendo de nuestro humor, nos arrulla, nos anima o nos transporta. El punto de arranque para esta resonancia subjetiva, que es el correlato de la polifonía de cualidades de valor experimentada, es siempre la presencia de otro estrato, aunque principalmente el estrato de objetos de la obra literaria.

La polifonía de las cualidades de valor forma una totalidad íntimamente interconectada con las que nos comunicamos en la percepción y el disfrute estético. Esta totalidad es entonces el objeto estético: la obra de arte literaria.

Como con toda objetividad en general, la obra de arte literaria son posibles distintas actitudes subjetivas hacia ella. El hecho de que en estos casos nos cegamos voluntariamente a los valores estéticos de la obra de arte muestra que no la tratamos con justicia.

La obra de arte literaria es constituida una multiplicidad de cualidades de valor estético. Es precisamente por esta razón que hay una diversidad entre ellos, y solamente por esta diversidad pueden formar una armonía polifónica.

Solamente cuando la obra de arte literaria alcanza expresión adecuada en una concretización hay *un pleno establecimiento, una exhibición intuitiva, de todas estas cualidades*.

La obra de arte literaria constituye un objeto *estético* solo *cuando está expresada en una concretización*.

La obra de arte literaria es una verdadera maravilla. Existe y vive, obra en nosotros, enriquece nuestra vida en un grado extraordinario, nos da horas de deleite, nos permite descender hasta las profundidades de la existencia, y, sin embargo, es solamente una formación ópticamente heterónoma que, en términos de autonomía óptica, no es nada.

Por, sus concretizaciones, evoca profundos cambios en nuestra vida; la amplía, la levanta por encima de lo trivial de la existencia cotidiana, y le imparte una bella radiación. Es una "nada" y, sin embargo, un maravilloso mundo en sí, aunque llega a ser y existe solamente por nuestra gracia.

Bibliografía

- **Husserl**, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Trs. Manuel Morente y José Gaos. Revista de Occidente, Madrid, 1929.
- **Ingarden**, Roman. *La obra de arte literaria*. Tr. Gerald Nyenhuis, Universidad Iberoamericana de México, Taurus, 1998.