

EL OBJETO PURAMENTE INTENCIONAL Y LA CONCRETIZACIÓN EN LA PROPUESTA DE ROMAN INGARDEN

ANGÉLICA TORNERO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS (MÉXICO)

Resumen: El objetivo principal de este ensayo es destacar la importancia de los ámbitos ontológico y epistemológico en el análisis fenomenológico de la obra de arte literaria, desarrollado por el filósofo polaco Roman Ingarden, a partir de dos nociones fundamentales: el objeto puramente intencional y el acto de la concretización. Para profundizar en esta discusión, se ofrece al lector, por una parte, una exposición más amplia de la noción de objeto puramente intencional, intentando ahondar en el vínculo que Ingarden estableció con la fenomenología de Edmund Husserl y, por otra, algunas consideraciones sobre el concepto de concretización y sus implicaciones metodológicas tanto para el lector esteta como para el estudioso de la literatura.

Palabras clave: Obra de arte literaria, fenomenología, concretización.

Abstract: The primary target of this essay is to emphasize the importance of the ontological and epistemological realms in the phenomenological analysis of the literary work of art developed by the Polish philosopher Roman Ingarden. Two fundamental categories lead this analysis: the purely intentional object and the act of concretization. In order to analyze the discussion, it is intended to offer to the reader a broader exhibition of the notion of purely intentional object, trying to deepen the link that Ingarden established with Edmund Husserl's phenomenology. It is also analyzed the concept of concretization and its methodological implications as much for the aesthetic reader as for the scholar interested in literary issues.

Key words: Literary work of art, phenomenology, concretization.

Résumé: Cet essai a pour objectif principal de souligner l'importance des domaines ontologique et épistémologique dans l'analyse phénoménologique de l'œuvre d'art littéraire, développé par le philosophe polonais Roman Ingarden, à partir de deux notions fondamentales : l'objet purement intentionnel et l'acte de la concrétisation. Pour examiner cette discussion, on essaye d'offrir au lecteur une exposition plus vaste de la notion d'objet purement intentionnel, en tentant de approfondir dans le lien que Ingarden a établi avec la phénoménologie d'Edmund Husserl. On analyse de même le concept de concrétisation et ses implications méthodologiques tant pour le lecteur esthète comme pour l'étudiant de la littérature.

Mots clés: Œuvre d'art littéraire, phénoménologie, concrétisation.

Roman Ingarden (1893-1970) es conocido sobre todo por sus aportaciones al estudio del arte y de la literatura. No obstante, sus investigaciones no se limitaron a este ámbito. *La obra de arte literaria* (1931), uno de sus estudios más conocidos, le permitió indagar en asuntos de orden epistemológico, ontológico, axiológico, en los que profundizó más tarde en vastas obras relevantes, aún poco exploradas. Una de sus inquietudes fundamentales, expuesta y analizada ya en esta investigación estética, fue la crítica al idealismo y al realismo. En su intenso afán por separarse del “giro trascendental” hacia el cual se había encaminado su maestro Husserl, Ingarden insistió –y dedicó parte de su vida y obra a ello– en demostrar que el mundo real tiene existencia al margen de la conciencia.

Ingarden se preocupó por el *objeto* de la conciencia y no por el análisis intencional de la conciencia misma, como le ocurrió a Husserl. Ingarden consideró necesario investigar el modo de ser de los objetos antes de sacar conclusiones acerca de su relación con la conciencia y su posible dependencia de ella. Y esto es precisamente lo que hace en su estudio sobre la obra de arte literaria: indagar su “modo de ser”.

En *La obra de arte literaria* y en *La comprensión de la obra de arte literaria* (1937) se conjunta la mayor parte de las investigaciones fenomenológicas sobre la literatura realizadas por el filósofo polaco. En estas obras se describen los componentes intencionales de cada estrato y su interactuación para lograr la armonía polifónica, en relación con la función de las concretizaciones llevada a cabo por un lector esteta. En el primer libro destaca, asimismo, la discusión epistemológica y metafísica en torno del realismo y del idealismo, que articula de manera central la propuesta.¹ Es importante señalar que, aun cuando en la traducción al español no aparece,² en el original en alemán este libro lleva como subtítulo: *Investigación de los límites de la ontología, la lógica y la teoría literaria*,³ lo que

¹ Algunos autores coinciden en señalar que esta obra de Ingarden constituye una reflexión preliminar sobre el problema ontológico que desarrolló en su obra posterior considerada como su máximo aporte: *The Controversy over the Existence of the World* (Gierulanka, 1989:14). Ingarden escribió dos tomos de la primera versión de esta obra en polaco entre 1947 y 1948. Hay también una versión, que incluye un tomo más, escrita por él en alemán, titulada: *Der Streit um die Existenz der Welt* (los dos primeros tomos publicados en 1964 y el tercero en 1974). Algunas partes del tomo I han sido traducidas al inglés con el título *Times and Modes of Being* (1964). El título *The Controversy...* no corresponde a la obra traducida al inglés sino simplemente a la traducción del título.

² Me refiero a la traducción publicada en México, traducida por Gerald Nyenhuis (véase bibliografía).

³ *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft.*

indica el amplio rango de problemas que Ingarden aborda en la obra. No se trata solo ni principalmente de un estudio sobre la literatura. Se trata de una exploración, en primer lugar, sobre el objeto en cuestión como objeto intencional y, en segundo, sobre los límites y posibilidades de pensar en la obra de arte literaria no únicamente a partir de la epistemología, en términos de sujeto al que se le antepone un objeto para ser estudiado, sino de la ontología (cómo existe el objeto), la lógica (estatuto lógico de juicios o proposiciones de la obra de arte literaria), la teoría de la literatura (el lugar de la teoría y metodología de los estudios literarios en relación con la ontología).

Para Ingarden la investigación a través del método fenomenológico es, al final, investigación ontológica. A diferencia de Husserl que consideraba la ontología (estudio de los objetos de la conciencia) como parte de la fenomenología (estudio de las estructuras de la conciencia), Ingarden consideró esta última como método para aprehender el “modo de ser” del objeto. Así, la propuesta ingardeniana debe ser comprendida como una fenomenología que tiene por objeto descubrir el “modo de ser” de la obra de arte literaria. Este ensayo tiene como objetivo principal destacar la importancia de la discusión de Ingarden sobre la obra de arte literaria en los ámbitos ontológico y epistemológico, a partir de dos nociones fundamentales: el objeto puramente intencional y el acto de la concretización en relación con el lector esteta y el lector investigador. Es preciso mencionar que en las obras sobre literatura escritas por Ingarden, se aborda de manera muy breve el tema del objeto intencional.⁴ Se intenta aquí ofrecer al lector no solo una exposición más amplia sobre este asunto, sino también un bosquejo del antecedente, proveniente de la fenomenología de Edmund Husserl, que permite esclarecer la discusión.

I. Punto de partida: el concepto de intencionalidad en Husserl

Husserl intentó hacer de la filosofía una “ciencia rigurosa”⁵ que sirviera de base segura para todas las ciencias y proporcionara una certidumbre general. Para lograr este objetivo, el filósofo exploró distintas posibilidades. Según algunos estudiosos de su obra, es posible diferenciar, por lo menos, tres momentos

⁴ Este tema es desarrollado más ampliamente en otras obras filosóficas de Ingarden, como *Der Streit...* Aquí intento reconstruir parte de la discusión.

en su pensamiento: fenomenología descriptiva, trascendental y estática, y finalmente una fenomenología genética (Bech, 2001:44).⁶ En este apartado destacaré sobre todo la intencionalidad, aspecto central de la primera etapa, que Ingarden retoma para desarrollar la noción de objeto puramente intencional.

En las *Investigaciones lógicas*, obra que corresponde a esta primera etapa, Husserl se mostraba ambivalente en relación con las cuestiones del realismo y del idealismo. El filósofo criticaba la psicología, porque partía de la noción de objeto real, lo cual la convertía en una ciencia de hechos; la lógica pura partía de la noción de “objetividades”, objeto ideal, por lo que era considerada como una ciencia ideal. Desde luego, el autor privilegió la lógica sobre la psicología; esta última no aportaba las bases necesarias para pensar en esa ciencia que ocupaba su atención. No obstante, las soluciones epistemológicas de su época no lo convencían. A lo largo de esta búsqueda, y con el afán de superar las propuestas, que consistían en confrontar un espacio interior, subjetivo, con uno exterior, objetivo (41), encontró una solución distinta, la fenomenología. En la época de las *Investigaciones lógicas*, la fenomenología será concebida como una ciencia descriptiva de las vivencias del pensamiento y del conocimiento. Como la psicología, la fenomenología reflexiona sobre actos, vivencias y fenómenos psíquicos, pero a diferencia de la psicología, no reflexiona sobre estos tal como se presentan en el mundo, sino que en su esencia o idea. La fenomenología era una ciencia ideal, de esencias, y no empírica, de hechos. En esta ciencia pura eidética, el análisis se dirige a las ideas lógicas y no a los actos psíquicos. Así la fenomenología:

⁵ Retomo esta expresión del mismo Husserl (1982). Coincido con César Moreno en que esta frase ha sido utilizada para dar “[...] en muchas ocasiones una imagen demasiado estereotipada *ad nauseam* [...]”. Es cierto que su formación orientó su pensamiento a favor de una filosofía como *ciencia estricta*, pero lo que dicha ciencia dejaba al descubierto no era muchas veces nada “estricto”: mejor, casi nunca era nada estricto (Moreno, 2000:17). Es preciso recordar también que distintos autores coinciden en que al hablar de fenomenología no se habla de algo acabado, de una doctrina, sino de un movimiento. Merleau-Ponty escribió: “La fenomenología es laboriosa como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valéry, de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro, con la misma exigencia de conciencia, con la misma voluntad de captar el sentido del mundo o de la historia en estado naciente (1945:20-21). Paul Ricoeur dijo sobre la fenomenología que es la suma del pensamiento husserliano y de las herejías por él provocadas. La fenomenología es un vasto proyecto que no se encierra en una obra o en un grupo de obras específicas. Es menos una doctrina que un método del que Husserl ha explotado un pequeño número de posibilidades (Ricoeur *apud* Moreno, 2000:22).

⁶ Las etapas del pensamiento de Husserl han sido inventariadas de maneras diversas. Retomo aquí la distinción de Elisabeth Ströker y Paul Janssen, citada por Bech.

No quiere explicar el conocimiento, el suceso efectivo en la naturaleza objetiva, en sentido psicológico o psicofísico; lo que quiere es aclarar la idea del conocimiento en sus elementos constitutivos (y respectivamente sus leyes). [...] quiere comprender el sentido ideal de las conexiones específicas en que se documenta la objetividad del conocimiento; quiere elevar a claridad y distinción las puras formas de conocimiento y las puras leyes, retrocediendo a la intuición adecuada y plena (Husserl, 1982:229).

La idea de una ontología formal (o general) surge en las *Investigaciones lógicas*. Husserl consideraba esta disciplina como una teoría *a priori* de la ciencia, cuya misión radicaba en la fijación de las condiciones de posibilidad del conocimiento científico. La ontología formal trasciende las esencias disciplinares y nos da un conocimiento válido para todas las disciplinas. Las ontologías regionales se ocuparían de la ontología específica, de los diferentes campos de conocimiento. Frente a las distintas ciencias concretas que atienden una determinada región ontológica, la ontología formal se ocupa del universo vacío del objeto en general. Estas formas juegan el papel de estructuras fundamentales de la objetividad. Es precisamente, como veremos más adelante, lo que se propuso Ingarden al explorar la obra de arte literaria: describir ese “armazón fundamental” en el que se articula la objetividad de la obra de arte literaria. Ingarden interpretó este “modo de ser” como esquema que se emplea en la conciencia, pero cuyo ser será independiente de ella. Para Husserl, las formas no pueden analizarse más; el método fenomenológico nos permite captarlas gracias a la intuición, pero son algo último y originario que no puede ser definido conceptualmente, solo descrito.

En las investigaciones iniciales de Husserl, el sentido de esta ontología está estrechamente vinculado con uno de los hallazgos más importantes de su propuesta: la intencionalidad. Este concepto se halla presente ya en la investigación primera, de las *Investigaciones lógicas*, titulada “Expresión y significación”. En esta investigación, la atención de Husserl se centra en la pregunta ¿qué significa significar? La justificación para iniciar investigaciones lógicas en el ámbito del lenguaje se relaciona con la necesidad de obtener, para las proposiciones de la lógica, una claridad filosófica que se logrará con el auxilio de consideraciones de orden idiomático que disuelvan los malentendidos (Husserl, 1982:216-217). Aquí, el punto de partida de la fenomenología es la posibilidad de llevar a la expresión (al lenguaje) la esencia de las vivencias del conocimiento. Si bien la fenomenología es una ciencia de las esencias,

estas deben poder expresarse mediante el lenguaje. Las esencias lógicas se dan en vivencias de conocimientos (o actos) en los cuales se vinculan unas intenciones de significación a unas expresiones lingüísticas en una unidad fenomenológica de intenciones y expresiones verbales. La tarea de la fenomenología consiste en describir estas unidades en lo que tienen de significación idéntica, es decir, en su esencia. Los conceptos y las leyes de la lógica nos son dados en principio en forma verbal, por consiguiente es preciso llevarlos a claridad y distinción, que solo se dan en el ámbito de la significación. Este ir a la evidencia o “retorno a las cosas mismas” significa un regreso desde las formas verbales (palabras) hacia las intuiciones de las esencias (sentidos y significaciones) que fundan las leyes y conceptos. Así, se puede decir que la fenomenología es una ciencia eidética que persigue claridad y distinción mediante la intuición reflexiva.

En las *Investigaciones lógicas*, el punto de partida es la relación con las cosas por medio de los signos. El acto primordial de la conciencia es designar, *meinen*, “querer decir”. Este acto de significar contiene el rasgo esencial de la intencionalidad. El filósofo estuvo convencido de que la fenomenología llegó a ser gracias a la conversión del concepto escolástico de intencionalidad, realizada por Brentano. Sin embargo, se alejaría del concepto de su antecesor, el cual se instalaba en el ámbito de una conciencia psicológica. Para Husserl, el objeto no es ni real ni ideal, sino intencional. La conciencia es siempre conciencia de algo y Husserl denomina intención a esta condición de toda conciencia. La conciencia intencional guarda relación con el objeto, por lo que la pregunta debe estar orientada a la relación que el sujeto establece con el objeto y no al sujeto o al objeto. Así, el concepto de intencionalidad de Husserl está basado en la idea de relación: aquello que tiene lugar entre la conciencia (el ser) y aquello que aparece ante ella, el fenómeno. Es por esta relación (entre el ser y la apariencia) por la que la experiencia adquiere un sentido.

En la primera investigación de *Investigaciones lógicas*, el concepto de intencionalidad adquiere consistencia conceptual a partir de dos actos: la significación y la percepción. Los actos de significar y percibir contienen el rasgo esencial de la intencionalidad: escapar de sí mismo en dirección a una alteridad (Bech, 2001:45). Estos actos ponen de relieve el doble impulso de la intencionalidad, que se expresa en la dialéctica sentido y presencia. El sentido es la con-

dición de posibilidad de significar y/o percibir algo, es la contrapartida estable de los actos de significación y/o percepción. La presencia realiza el sentido.

En la descripción de la significación, que se expresa en la dialéctica del sentido y la presencia, Husserl elucida de qué manera una significación vacía resulta realizada por una presencia intuitiva. La intención significativa está inicialmente vacía; al cumplirse esta intención se realiza la referencia objetiva y la nominación se convierte en una referencia consciente del nombre a lo nombrado. Esta distinción entre intención significativa vacía de toda intuición (le falta el momento del cumplimiento) y la que está llena de intuición (tiene cumplimiento) conduce a Husserl a separar, en la descripción fenomenológica de la expresión, por una parte, actos sensibles en que se verifica la aparición de la expresión (voz, sonido verbal) y, por otra, dos clases de actos. Los “actos de dar sentido” o “intuiciones significativas” que son esenciales a la expresión, si esta ha de ser “sonido verbal animado de sentido” y los actos que no son esenciales a la expresión pero que mantienen con ella una relación lógica fundamental de cumplir la intención significativa más o menos adecuadamente y por tanto de actualizar su referencia al objeto. Estos actos, llamados “actos de cumplir el sentido”, se funden con los de dar sentido en la unidad del conocimiento. El sonido verbal es uno con la intención significativa y esta a su vez se une al correspondiente cumplimiento significativo.

Así, los actos de conocimiento se llevan a cabo a partir de la modificación de la intención significativa. Si a la expresión le falta la intuición que le da fundamento y objeto, queda irrealizada, encerrada en la mera intención significativa. Si el objeto existe intuitivamente se cumple la intención y se realiza la referencia objetiva. Solamente de este modo es posible el conocimiento.

La quinta investigación es también relevante en términos de la descripción de la intencionalidad. Para Husserl, nuestros procesos mentales son actos intencionales. Cuando la percepción se dirige al objeto material, este es presentado. Esto significa que aun cuando solo vemos una parte del objeto (una cara del cubo) la presentación suministra a la conciencia la posibilidad de prolongar sus experiencias. Toda apercepción consta de presentaciones y estas abren a la conciencia “ámbitos de posibilidad” o en otras palabras “horizontes”. La constitución de un objeto por la presentación no solo aporta a la conciencia el objeto correspondiente; sobre todo hace surgir un horizonte. Un objeto está

siempre incrustado en un horizonte, lo que hace posible que, en la actitud natural, nos enfrentemos al objeto como si este fuera “en sí mismo”, o sea trascendente. La fenomenología se propone negarse a este acto de fe trascendente.

La intencionalidad, por lo menos desde el punto de vista descriptivo, escapa a la alternativa entre realismo e idealismo (46). El objeto trasciende la conciencia y al mismo tiempo está en la conciencia intencionalmente, no realmente. La conciencia no está dentro de sí misma, sino volcada hacia el mundo; en otro sentido, la conciencia se encuentra “fuera de sí” de distintas maneras, como objetividad, de orden derivado, o como percepción, de forma fundamental.

Como se verá en el apartado siguiente, estos elementos desarrollados por Husserl se convirtieron en el meollo de la propuesta de Ingarden, en lo que respecta a la descripción del objeto puramente intencional.

II. El objeto puramente intencional

En *La obra de arte literaria*, Roman Ingarden discute dos tendencias teóricas desarrolladas en su época, en el ámbito de los estudios literarios. Por un lado, critica el “neopositivismo”, el cual postula que la obra literaria es igual al fenómeno físico, lo que supone que se reduce a letras sobre papel. El segundo es el enfoque psicologista, el cual propone que la obra no puede ser objeto de investigación científica porque se realiza solo en cuanto el sujeto la experimenta. Para alejarse de estas aproximaciones, así como de la tendencia de los formalistas rusos a estudiar el texto utilizando conceptos y metodologías provenientes de la lingüística, Ingarden acude a la fenomenología.

A través de la fenomenología, Ingarden exploró el “modo de ser” de la obra de arte literaria; es decir, su perspectiva fue ontológica. Como punto de partida de la investigación se identifica una discusión específicamente epistemológica relacionada con la refutación de Ingarden al idealismo trascendental, camino por el que optó su maestro y del cual decidió separarse hacia 1918, cuando Husserl dio el giro definitivo que lo condujo a centrarse en las estructuras de la conciencia, yendo más allá de su propia propuesta, hacia el idealismo (Thomasson, 2004). Es posible, como afirman algunos críticos, que en esta obra de Ingarden no se distingan elementos propios de su ontología, mucho menos una teoría acabada en este sentido. Lo que sí parece con-

tener es una amplia discusión para afirmar, por lo menos a partir de la reflexión realizada sobre la obra literaria, la existencia del mundo objetivo independientemente de la conciencia. Esta crítica de carácter epistemológico al realismo y al idealismo, condujo a Ingarden a una serie de hallazgos que no solo aportaron a sus investigaciones ulteriores, ahora sí específicamente sobre ontología, sino que se convirtieron en contribuciones relevantes para el pensamiento literario posterior, sobre todo en el marco de la estética.

En contra de Husserl, el filósofo polaco insistió en no perder de vista la necesidad de establecer la existencia del mundo material de la obra literaria, y se alejó de la tendencia a prescindir de todo lo externo y de dirigir la atención solo a la conciencia misma. Ingarden reprochó a su maestro el haber reducido: “tout objet [...] au statut de l'être intentionnel, c'est-à-dire au statut d'un être hétéronome et dérivé, produit par la conscience et n'existant que pour elle” (Ingarden *apud* Limido-Heulot, 2001:9).

En otras palabras, la fenomenología de Ingarden no está orientada a entender las estructuras básicas de la conciencia, sino “el modo de ser”; salir del giro trascendental para ir hacia la ontología. Su intención fue determinar la estructura ontológica y el estatus del objeto, con base en el examen de diferentes rasgos esenciales de la experiencia –en este caso, en la obra de arte literaria– que provee conocimiento de dicho objeto. Ingarden rechazó la idea de que el “mundo real” depende de la conciencia para su existencia y esencia, que únicamente existe para la conciencia y que más allá hay nada. Así, en el marco de una ontología existencial que poco tiene que ver con la ontología fundamental de Heidegger (Przylebski, 1997:349), el filósofo intentó ofrecer solución al problema de la dicotomía realismo/idealismo, el cual había sido abordado principalmente desde la metafísica, según el autor. Es importante señalar la distinción que hace Ingarden entre metafísica y ontología. La ontología es una disciplina autónoma a través de la cual descubrimos y establecemos conexiones necesarias entre cualidades esenciales mediante la aprehensión intuitiva del contenido de las ideas. La ontología es una preparación para la metafísica, la cual se propone elucidar la verdad de la existencia fáctica. Es el punto de partida de todo estudio filosófico; funciona como filtro para eliminar problemas y conclusiones no pertinentes en relación con el asunto que se aborde. Esta disciplina proporciona una vía dife-

rente, al ofrecer el examen de los distintos tipos de relaciones posibles entre la conciencia y el “mundo real” (Thomasson, 2004).⁷ Para el autor, las consideraciones ontológicas, teóricamente están antes y son más generales que los aspectos específicos que abordan las ciencias.

Dos son las premisas de las que parte Ingarden: 1) la obra de arte literaria es un objeto puramente intencional; 2) tienen una estructura básica común. Y dos las consideraciones que guían la investigación: 1) admitir la existencia de unidades ideales de sentido, sin incorporarlas a la obra de arte literaria, y 2) pedir su ayuda solamente para el propósito de asegurar la identidad y la unidad de la obra literaria. En caso de no lograrlo, dice Ingarden, “se tendría que negar por completo la existencia de una obra literaria” (Ingarden, 1998:40).

En cuanto a la primera premisa, en las páginas iniciales de *La obra de arte literaria*, Ingarden pone en evidencia la imposibilidad de considerar dicha obra como objeto real o ideal, y la necesidad de continuar con la investigación que le permita identificar el “modo de ser” de este objeto. Con esta primera conclusión, Ingarden se prestó a intentar conocer este objeto; a encontrar su esencia estructural.

El filósofo polaco sostiene que la obra de arte literaria no es una entidad real ni ideal, sino un objeto puramente intencional⁸ o “imaginacional”. Así, desde el punto de vista epistemológico, la obra no puede ser conocida partiendo de la idea de que se trata de un objeto que se pone delante del sujeto, precisamente porque hay que ir más allá, al plano ontológico para aprehender su “modo de ser”. Por otro lado, desde el punto de vista metafísico, la obra de arte literaria (las oraciones) no puede “ser” real o ideal; cualquiera de estas determinaciones negaría la existencia de la obra misma (o de las oraciones). ¿Qué clase de objeto es entonces la obra de arte literaria? ¿Cómo existe?

Este “modo de ser” se tiene que descubrir mediante una descripción fenomenológica, primero, de la clase de objeto de que se trata y, segundo, de su existencia. Ingarden llegó a la conclusión de que el objeto de la obra de arte literaria es puramente intencional.

⁷ Gran parte de estas ideas están desarrolladas en *Der Streit...* (véase nota 1).

⁸ En su analítica ontológico-existencial, Ingarden afirma que es posible lógicamente pensar en cuatro “modos de ser”: absoluto (entidades absolutas); ideal (entidades ideales); temporal (entidades reales) y puramente intencional (entidades imaginacionales) (1964). En el caso de la obra de arte literaria, se habla solo del objeto puramente intencional.

⁹ Ingarden desarrolló esta distinción en *Der Streit...* (véase nota 1).

Para Ingarden los objetos puramente intencionales son: [...] objects which derive their existence and their entire endowment from an intending experience of consciousness (an “act”) that is laden with a determinate, uniformly structured content. They would not exist *at all* but for the performance of acts of this kind; yet, because such acts are performed, these objects do exist, but not autonomously (Ingarden, 1964:47)

Los objetos puramente intencionales existen porque estos actos de conciencia son llevados a cabo, no obstante, no existen de manera autónoma sino heterónoma. Esta distinción es fundamental en la ontología de Ingarden⁹ y se explica porque la obra.

[...] existe como una formación ópticamente heterónoma 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. (Ingarden, 1998:421)

En otras palabras, los objetos puramente intencionales, como la obra creada y las oraciones creadas, no son objetividades ópticamente autónomas sino objetividades puramente intencionales. Desde luego, la obra existe tan pronto como esté creada, pero existe como formación ópticamente heterónoma, debido a que su existencia depende de los actos intencionales del autor, por un lado, y de conceptos ideales y de signos verbales, por otro. En la obra de arte literaria, el rojo de un objeto o su esfericidad, la altura de un personaje, no tienen existencia ópticamente autónoma. Por ejemplo, si no se especifica la estatura del personaje principal de la novela, esa cualidad es inexistente; en cambio, en un objeto real está siempre ontológicamente determinado. No obstante, no se puede negar que las cualidades de los objetos existen de algún modo. En este sentido, es posible aceptar su existencia ópticamente heterónoma.

Y de nuevo encontramos la discusión articuladora. Con esta distinción Ingarden refuta la posibilidad de pensar la obra de arte literaria (o la oración) como ser real o ideal. Es absurdo exigir, dice Ingarden, de un contenido de sentido de una oración que sea real o ideal. No puede ser ni el uno ni el otro (423). Si se parte de esta distinción y se opta por cualquier de los dos térmi-

⁹ Ingarden desarrolló esta distinción en *Der Streit...* (véase nota 1).

nos, se niega la existencia de las oraciones y al hacerlo se niega la existencia de las obras literarias y, en otro sentido, de las teorías. Ahora bien, si se acepta la existencia ópticamente heterónoma de las oraciones, tienen que aceptarse sus bases ópticamente autónomas. Los conceptos ideales y la base de su “llegar a ser” en las operaciones subjetivas constituyen la base óptica de las oraciones y el principio regulador de su formación. La objetividad ópticamente heterónoma, dada por la idea de que los elementos ideales de sentido sirven al autor solamente como modelo de las partes componentes del contenido de sentido actualizado, no tiene su base óptica en sí misma; más bien se refiere a otra entidad, a una entidad ópticamente autónoma (422).

Con estas conclusiones, Ingarden ratificó que la obra de arte literaria no es texto sobre papel ni impresión psicológica, sino una estructura formal relacionada con una situación existencial. Detrás de la estructura formal está la intención del autor como significación artística, y más allá del texto, la interpretación del lector de esta significación, posible por la actividad intencional. Es decir, la obra no es letras sobre papel o puro texto, sino intercambio entre el artista y el lector. De esta reflexión se desprende una distinción más: el objeto artístico y el objeto estético, la cual retomaré más adelante.

III. La concretización

La segunda premisa, expuesta arriba, que guía la investigación de Ingarden, dice: la obra tiene una estructura básica común. De aquí se desprende la idea de que se trata de un objeto complejamente estratificado o multiestratificado. Esta es la naturaleza de la obra de arte literaria; los estratos en su conjunto son su esencia. Ingarden distingue cuatro estratos: 1) el estrato de los sonidos verbales, formaciones fonéticas y fenómenos de orden superior; 2) estrato de las unidades de sentido, sentidos de enunciados y sentido de grupos enteros de enunciados; 3) estrato de los objetos representados, expuestos en las relaciones intencionales y proyectadas por las frases; 4) estrato de los aspectos esquematizados, en el cual aparecen objetos de diverso tipo expuestos en la obra.

Estos cuatro estratos tienen relación entre sí y juntos forman una armonía polifónica en la reconstitución de la obra, pues los estratos se ayudan mutuamente (la polifonía es diferente en cada obra). De esta armonía polifónica brota una multiplicidad de cualidades estéticas de valor que constituyen una totalidad uni-

forme. Esta idea es fundamental en la propuesta ingardeniana y uno de los puntos críticos, como se verá más adelante. Me interesa, por ahora, aclarar que la idea de los estratos no supone la comprensión de la obra literaria vía la suma del análisis de cada uno de ellos, sino que radica precisamente en esta armonía polifónica y en el papel desempeñado por el lector durante el proceso de lectura.

Un comentario más antes de continuar con el análisis de la función de concretización. En *La obra de arte literaria*, Ingarden hace una detallada descripción de la manera en que se estructura el objeto de la comprensión,¹⁰ es decir, de los estratos. Es imposible siquiera resumir aquí tan amplio desarrollo, por lo que me limitaré a abordar, como lo mencioné en la introducción, aspectos relacionados con los conceptos de espacios de indeterminación y concretizaciones.¹¹ Este binomio constituye, en la teoría de Ingarden, la descripción de la comprensión de la obra de arte literaria por parte del lector. La exploración de este aspecto nos proporciona, además, importantes elementos para entender el desarrollo y las propuestas de las actuales teorías de la recepción¹² y, de alguna manera, de la hermenéutica.

Los dos últimos estratos, el de los objetos representados y el de los aspectos esquematizados, ofrecen al filósofo la posibilidad de pensar en las nociones de espacios de indeterminación y concretizaciones. Al concebir la obra como una formación multiestratificada, con espacios de indeterminación, se concluye que esta estructura, una vez percibida, está sujeta a diferentes transformaciones o concretizaciones. Veamos cómo sucede en cada uno de los estratos.

El estrato de los objetos representados es aquel con el cuál el lector está más familiarizado; con el que se relaciona al realizar una lectura simple de la obra. En la medida en que el lector sigue las intenciones de sentido del texto, los objetos representados siempre son lo primero que le llega a la atención (Ingarden, 1998:259). Estos objetos representados de la obra de arte literaria son objetos puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido.

¹⁰ Retomo la palabra utilizada por Gerald Nyenhuis en la traducción al español de *Vom Erkennen des Literarischen Kunstwerks, La comprensión de la obra de arte literaria* (2004). Al elegir la palabra comprensión en lugar de comprensión, precisa Nyenhuis, quiero destacar el uso especializado del término en la obra de Ingarden (2004:12).

¹¹ En *La comprensión de la obra de arte literaria*, Ingarden desarrolla la manera en que nos aproximamos a la lectura a partir de los estratos de los sonidos verbales y del sentido, descrito en *La obra de arte literaria*. No obstante, en estos dos estratos no habla de concretizaciones.

¹² Wolfgang Iser retomó de Ingarden los conceptos de espacios de indeterminación y concretizaciones.

El estrato de los objetos representados contiene “manchas de indeterminación”, donde es imposible, con base en las oraciones de la obra, afirmar si un cierto objeto o una situación dada, tiene cierto atributo o no. A los objetos que no están determinados, Ingarden los denomina “punto (o mancha o lugar) de indeterminación” (Ingarden, 2004:71). Cada objeto, persona, cosa, presentado en una obra literaria contiene un gran número de lugares de indeterminación, especialmente en las descripciones de lo que pasa a personas y cosas. Estos espacios de indeterminación varían de una obra a otra y pueden llegar a constituirse como especificidad de cierta obra e incluso de los distintos géneros literarios.¹³

En cuanto a los aspectos esquematizados, se definen en términos de aquello que un sujeto perceptor experimenta ante un objeto determinado y, dice Ingarden, “exigen una percepción concreta por parte del sujeto para ser experimentados de modo concreto y efectivo. Solo cuando se da esta experiencia cumplen su función, la de hacer aparecer un objeto determinado que se percibe en ese momento” (Ingarden, 1989:41). Es decir, para actualizar los aspectos, el lector debe ejercer una función análoga a la de la percepción, puesto que los sujetos representados no son efectivamente perceptibles. El lector, al actualizar, completa los aspectos esquemáticos con detalles que corresponden a su sensibilidad, sus hábitos de percepción, su preferencia por ciertas cualidades. En este proceso, el lector se refiere a sus experiencias previas y se imagina el mundo representado bajo el aspecto de la imagen del mundo que él ha construido a lo largo de su vida. Estos aspectos esquematizados están en relación estrecha con las objetividades representadas pero no deben confundirse. Teóricamente, dice Ingarden, a los objetos representados pertenecen todos los aspectos esquematizados en los cuales se dan aquellos objetos, generalmente (Ingarden, 1998:312). Así, a los “posibles” aspectos esquematizados les corresponden objetividades representadas. Estos aspectos esquematizados no aparecen en la obra sino que solamente están ahí, “guardados disponibles” o “mantenidos listos”, para cumplir con su función de efectuar la aparición de los objetos (Ingarden, 2004:78).

¹³ En los estudios que Ingarden realizó sobre los tipos básicos de poemas líricos, en 1934-35, descubrió el papel fundamental de los espacios de indeterminación en el poema lírico. Al parecer, mientras más puramente lírico es el poema, menos será la determinación eficaz de lo que se declara positivamente en el texto; la mayoría de las afirmaciones entran en lo no dicho (Ingarden, 2004:73).

Los aspectos esquematizados tienen dos funciones. Primera, posibilitan aprehender intuitivamente los objetos representados en tipos predeterminados del modo de aparición; al mismo tiempo, ganan cierto poder sobre los objetos representados influyendo en su constitución. Segunda, los aspectos tienen sus cualidades y constituyen cualidades de valor estético, en este sentido, desempeñan un papel esencial en la percepción estética de la obra (Ingarden, 1998:325). Los aspectos, en su actualización de los objetos representados, son responsables no solamente de la intensidad y riqueza con la que se intuyen estos objetos, sino también introducen factores estéticos valiosos. Estos factores están casi siempre vinculados con cualidades metafísicas.

Tanto en el estrato de los objetos representados como en el de los aspectos esquematizados, la presencia de las manchas de indeterminación suscita dos maneras de leer: considerar las manchas para aprehender la obra en su estructura característica y/o pasar por alto estas manchas e involuntariamente llenarlas o completarlas con determinaciones que no son justificadas por el texto. Evidentemente, en la concreción entra en juego la actividad de lector. Para Ingarden, esta es cocreativa. Por su propia iniciativa y con la actividad de su imaginación, el lector “rellena” los varios lugares de indeterminación con elementos escogidos de entre los muchos posibles y permisibles, aun cuando, afirma el filósofo, los elementos escogidos no sean siempre posibles en términos de la obra (Ingarden, 2004:74).

Una importante reflexión se desprende de aquí. Los espacios de indeterminación son concretizados de distinta manera sin que esto altere la armonía con el estrato semántico de la obra. Esto significa que las distintas concretizaciones no entran en conflicto con el texto de la obra y que todas no solo son posibles sino igualmente admisibles. Ahora bien, según Ingarden, desde el punto de vista del valor, no todas las concretizaciones admisibles son recomendables. El lector esteta deberá hacer las concretizaciones que le conduzcan a la “correcta” aprehensión de la obra de arte literaria. En este sentido, dos asuntos centrales entran en juego: un componente axiológico fundamental y el problema de la evaluación.

Se introduce, así, el tema fundamental de la axiología, que se desplaza paralelamente al de la descripción del esquema de los estratos y que, desde luego, se relaciona con el acto de la concreción.¹⁴

Las investigaciones realizadas por Ingarden sobre los valores estéticos son amplias y se extendieron mucho más allá de sus tratados sobre la obra de arte literaria. Las cuestiones que aborda en *La obra de arte literaria* son paulatinamente desarrolladas y afinadas en trabajos ulteriores. Además, su interés por los valores trascendió el ámbito estético. El filósofo polaco abordó las dos controversias tradicionales sobre el tema: el conflicto entre objetivismo y subjetivismo, en términos del modo de ser de los valores y la oposición entre relativismo y absolutismo. La discusión de Ingarden es amplia y enriquecedora, no obstante, es imposible abordarla aquí. La intención es exclusivamente esbozar algunas ideas generales de esta teoría de los valores estéticos, relacionadas con el acto de concretización.

Para intentar más claridad en la exposición, haré algunas precisiones iniciales. La axiología ingardeniana debe ser comprendida a partir de la caracterización del modo de ser del objeto de la obra de arte literaria, del que ya hablamos antes, el objeto puramente intencional. Este objeto tiene la fuente de su ser en los actos creativos de la conciencia del autor y su fundamento físico en el texto fijado por escrito.¹⁵ Además, el estrato dual de su lenguaje permite que la obra sea intersubjetivamente accesible y reproducible. Esto hace que el objeto se convierta en objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores. No es un fenómeno psicológico; trasciende todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector (Ingarden, 2004:28). Este objeto, además de ser puramente intencional intersubjetivo, es estético. Lo que intentaré responder a continuación, desde luego a partir de Ingarden, es el modo en que este objeto es estético y cómo interviene en esto el hecho de que sea puramente intencional.

Ingarden afirma que lo que hace a la literatura una obra de arte son las cualidades de valor estético que se encuentran en los diferentes estratos, pero no en los estratos en sí mismos. Para que la obra sea artística en estos estratos debe haber cualidades de valor estético. Si no es así, la estructura correspon-

¹⁴ Es imposible en este espacio referir las importantes reflexiones realizadas por Ingarden en este sentido, sobre todo hacia los años 50 y 60, en los que se dedicó a exponer con gran detalle su perspectiva axiológica. Fue después de la Segunda Guerra mundial, cuando el filósofo polaco comenzó a publicar sus importantes textos sobre el tema. En 1948 publicó *Remarks on the Relativity of Values*. Entre 1956 y 1966 publicó sus obras centrales: *Aesthetic Value and the Problem of its Objective Grounding* (1956), *Remarks on Aesthetic value Judgment* (1958), *Principles of the Epistemological Analysis of Aesthetic Experience* (1961), *Artistic and Aesthetic Values* (1964) y *What Don't We Know About Values* (1966) (Dziemidok, 1989:72).

¹⁵ Ingarden se refiere específicamente, en este punto, a la literatura escrita.

de a otro tipo de texto que no es obra de arte literaria. Estas cualidades constituyen una armonía polifónica que no existe independientemente de la obra de arte, pero que tampoco lo es por sí misma (Ingarden, 1998:432).

Antes de continuar con la descripción de la manera en que surge la armonía polifónica, es preciso introducir aquí una diferenciación más. Ingarden distingue entre los valores artísticos, que radican en la obra misma, y los valores estéticos, que radican en los actos de concretización. El valor artístico es el del instrumento que tiene la capacidad de hacer aparecer un valor estético si las circunstancias lo favorecen. El lector procede a la concretización correspondiente en la que el valor estético consigue su presencia fenoménica (Ingarden, 1989:48-49). Los valores artísticos y los estéticos son de diferente naturaleza. Los primeros son relativos y relacionales, debido a su carácter instrumental y subordinado, de aquí que sean los valores susceptibles de ser observados, en términos “científicos”. En cuanto a los valores estéticos, aun cuando no se puede decir que sean absolutos en su totalidad, tampoco son relativos. Son absolutos porque no cambian si el objeto no cambia; esto no significa, sin embargo, que sean universales. Los valores estéticos están relacionados con un objeto que existe en cuanto es determinado por el receptor de la obra de arte. Por otro lado, son relativos en dos sentidos: primero, no son ópticamente autónomos y no existen como los objetos reales. Sin la actividad del sujeto el objeto estético no puede llegar a ser. Segundo, son relativos porque no son accesibles a todos los sujetos, sino solo a sujetos especialmente calificados, cuyas facultades perceptivas y emocionales cumplen con requerimientos específicos poco comunes (Dziemidok, 1989:85).

Como se observa, Ingarden no solo rechaza el relativismo radical, sino también el absolutismo radical. La misma naturaleza del objeto le impide pensar en cualquiera de estos dos extremos. Los valores artísticos son relacionales; los estéticos, aparentemente, no lo son. No obstante, su caracterización conduce a pensar en esta posibilidad; es decir, la existencia del objeto estético y sus valores estéticos se relacionan con la percepción de un receptor. En diversos momentos, el filósofo polaco se refiere al acto de concreción para constituir el objeto estético, lo cual implica a un receptor. Además, sugiere que las cualidades de valor estéticas están condicionadas por este receptor y el contexto cultural (Ingarden, 2002:70). Esta aproximación ingardeniana a los valores estéticos ha llamado la

atención de diversos críticos que consideran que el filósofo se contradice al afirmar, en varios de sus escritos, el carácter no relacional de los valores en general (Dziemidok, 1989:87). En efecto, la negativa a la idea de la relacionalidad es difícil de sostener en su pensamiento estético. No obstante, es importante destacar que su pensamiento ha sido fundamental para reflexionar sobre los valores estéticos, no en términos absolutos, sino en relación con el ser humano. Asimismo, esta distinción hace posible pensar en la tarea del investigador de la literatura, como especialista en problemas de poética, como se verá más adelante.

El lector esteta será aquel que actualice “lo que es valioso”; aquel que lea identificando indeterminaciones como parte de la propuesta estética de la obra, sin intentar explicarlas, por lo tanto, aquel que lea “correctamente”, aquel que concretice de manera que el valor estético consista en alcanzar esas cualidades metafísicas que exhibe el estrato de los objetos representados. Las cualidades de valor estético, así como las cualidades metafísicas, no alcanzan un desarrollo pleno por sí mismas, sino que quedan en estado latente de “mantenerse listos”. Cuando la obra de arte alcanza la expresión adecuada en una concretización hay una “exhibición intuitiva” de todas estas cualidades (Ingarden, 1998:435). Estas cualidades existen en un sentido verdadero solamente en su concreción.

En ocasiones se ubica a estas cualidades como un estrato más.¹⁶ La estudiosa de Ingarden, Anita Szczepańska, no coincide con esta opinión y sugiere que las cualidades de valor estético constituyen una estructura que establece una compleja interrelación con la estructura multiestratificada (Szczepańska, 1989:46). Según la autora, aun cuando esto no es claramente expuesto por Ingarden, está implícito en su concepción. En *Lectures and Discussions on Aesthetics* (1963), el filósofo polaco se refiere a esto así, “The problem appears to be much more complicated and it is not as if the strata I am presently going to speak of were, let us say, a continuation or completion of the strata which I have discussed before, when I was examining the structure of the literary work of art, painting, etc.” (Ingarden *apud* Szczepańska, 1989:46).

¹⁶Gerald Nyenhuis dice al respecto: “A veces se habla de un quinto estrato, el de las ‘cualidades metafísicas’ que parece más un aspecto de todos los estratos que un estrato en sí, aunque se puede tratar por separado” (Nyenhuís, 1998:19). El mismo Ingarden dice que sería falso entender estas cualidades como un estrato separado, cruzando la obra literaria entera [...] o como un objeto por separado con el que podemos tratar únicamente en términos de la actitud estética y que esconde por completo de nosotros tanto la compleja estructura estratificada de la obra literaria como la obra misma (Ingarden, 1998:431).

Estas dos estructuras, la de los estratos y la de los valores, se interrelacionan; esta penetración mutua conduce a pensar que las cualidades se manifiestan en cada uno de los estratos de la obra de arte literaria y no solo en algunos de ellos, aun cuando ciertos rasgos del lenguaje puedan o no presentar valor estético. Esta perspectiva es de alguna manera sostenida por Ingarden, quien afirma que tanto los estratos individuales como la totalidad que surge de ellos se muestran en una multiplicidad de cualidades de valor estético que, unidas, producen una armonía polifónica. Esta armonía hace que la obra literaria sea una obra de arte (siempre y cuando las cualidades metafísicas de la obra estén manifestadas) (Ingarden, 1998:432).

Lo que primero llama la atención del lector es lo temático, lo que surge del estrato de los objetos representados, mientras que los otros estratos son co-dados de manera más periférica. En este estrato es en el que se manifiestan las cualidades metafísicas (lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, etc.). Según el filósofo polaco, estas cualidades revelan un “sentido más profundo” de la vida y la existencia, debido a que ellas mismas constituyen ese sentido escondido. Cuando las vemos, estas fuentes primarias de la existencia son reveladas al ojo de la mente. En la vida real, estas revelaciones son raras; el arte puede darnos una calmada contemplación de estas cualidades metafísicas (343-344).

Las obras artísticas alcanzan su cima en la revelación de estas cualidades metafísicas, y lo particularmente artístico se basa en la manera en que son reveladas. El objeto puramente intencional, ópticamente heterónomo, tiene una particular manera de realizar, en relación con la concreción del lector, las cualidades metafísicas. Estas no tienen un modo real de existir, sino solamente un modo intencional; fingen un *habitus* de realidad. Esta relación del lector con la obra, su existencia ópticamente heterónoma, impide que las cualidades lo modifiquen como si se trata de la acuciante realidad. En este sentido, afirma Ingarden, las cualidades metafísicas de la obra de arte permiten su contemplación con cierta calma.

Ingarden sugiere que estas cualidades metafísicas se desencadenan al suscitar en el espectador la *Ursprungemotion* (emoción original), una intuición emotiva no analizable de la que la obra es expresión. Así, el fin de la interacción texto-lector es la reconstrucción del efecto estético originario que estaba depositado en el texto. El objeto estético se constituye como resultado de la comunión entre el lector y la obra de arte, posible por la actitud estética.

En *La comprensión de la obra de arte literaria*, Ingarden introduce un matiz en relación con el papel –en el primer libro, protagónico– de las cualidades metafísicas. Aquí dirá que el “centro cristalizador” está constituido, en ocasiones, por las cualidades metafísicas; en otras, la estructura temporal de la obra misma constituye este núcleo estéticamente valioso. Hay otras obras en las que el núcleo se funda básicamente en las cualidades particulares de la melodía del verso (Ingarden, 2004:112). El “centro cristalizador” se explica así: solo algunas de las cualidades estéticamente valiosas sirven como un “centro de cristalización”, otras formas funcionan como una especie de “acompañamiento”, “a fin de que el valor final constituido, que cualitativamente es determinado por sí mismo, pueda llegar a su aparición concreta [...]” (111).¹⁷ En ocasiones, este núcleo, dice Ingarden, puede considerarse como la “idea” de la obra en sentido estricto. Por idea de la obra, el filósofo polaco entiende: “un complejo ‘demostrado’, sintético y esencial, de cualidades mutuamente moduladas y estéticamente valiosas, que llega a aparecer en la obra o por medio de ella” (111).

Ingarden concluye este tema con la afirmación de que la aparición de la “idea” descubierta en una concreción de la obra que le hace justicia revela la obra al lector en su estructura orgánica final. Uno tiene que “tomar” y “sentir” las funciones ancilares contenidas en la obra y permitirles desdoblarse. Este “tomar” y “sentir” tiene que ver con que no se trata de una investigación de estas funciones, sino de “actualizarlas” en la lectura y de esta manera emplearlas para llevar a cabo el descubrimiento de la “idea”. Así, “el lector tiene que aprovechar el conjunto de cualidades estéticamente pertinentes, sentidas de una manera sintética, si ha de llegar a la revelación de la “idea” constituida en ellas, del valor estético “auto-presente” de la obra de arte concretizada, si la experiencia estética ha de alcanzar su conclusión en la contemplación final de la obra” (114).

Es sobre todo en la introducción de las cualidades metafísicas, donde varios autores coinciden en que la teoría ingardeniana sufre una fractura en términos del argumento lógico. Según Iser, Ingarden cae en una contradicción. Si se parte de la idea de que la obra de arte literaria introduce

¹⁷ Esta idea de Ingarden parece evocar la noción de función dominante del “segundo formalismo”, propiamente sistemático, propuesto por Tinianov y retomada por Tomashevsky y Eichenbaum (Tinianov, 1995).

algo nuevo al mundo, cómo es posible, se pregunta el estudioso alemán, que esta represente cualidades metafísicas dadas. En el mejor de los casos, continúa Iser, se debe decir que el éxito de Ingarden está en haber revelado de qué manera la obra de arte literaria produce la experiencia de lo sublime, lo trágico, lo grotesco (Iser, 2006:21).

La negativa al carácter relacional de los valores, antes mencionado, conduce a pensar que los valores estéticos están en la obra misma, que pertenecen a ella de manera absoluta. Así visto el asunto, nos circunscribimos al ámbito de la fenomenología pura, que apuesta por la idea de que los valores están superpuestos en la estructura y que son inherentes a la estructura. No obstante, no me parece que esta haya sido la intención final del Ingarden. Aceptar que hay diferentes concretizaciones implica aceptar que esos valores no son absolutos, de manera radical. Ahora bien, una contradicción más se vislumbra, cuando, por otro lado, el filósofo polaco afirma que hay solo una concreción “correcta”. Lo que se deduce de la propuesta, ciertamente, es la cancelación de la dimensión histórica del lector. Si bien el lector es el que realiza las concretizaciones, esta posibilidad se resuelve como inmanencia. Estas reflexiones han conducido, si bien no a desautorizar, sí a minimizar la importancia de la propuesta ingardeniana.

Aun cuando las consideraciones en relación con los valores son contradictorias y discutibles, la propuesta ingardeniana aportó en su momento, y lo sigue haciendo, reflexiones de suma importancia para los estudios literarios. Si bien la distinción de los estratos está ya presente de alguna manera en las aproximaciones a los estudios literarios basados en la lingüística, específicamente de Saussure, iniciados por algunos formalistas rusos, una diferencia radical distingue esta propuesta: la introducción del estrato de los aspectos esquematizados. Como se dijo arriba, los objetos representados “aparecen” por medio de los aspectos y estos no pueden ser separados de los objetos; son proyectados de manera conjunta y ambos pertenecen al mundo representado. La distinción en estratos supuso una atractiva manera de comprender los textos literarios para varios estudiosos de la época. Wellek y Warren daban ya un lugar importante a esta caracterización –y, de paso, a la fenomenología– que les ofreció un punto de partida para desarrollar su propia teoría (Wellek y Warren, 1985:179-180).

El otro aporte fundamental, que, como sabemos, Wolfgang Iser retoma años después, es del de los espacios de indeterminación y los actos de concreción. La distinción en estratos y sobre todo la inserción del último y la concreción, agregan a la aproximación a los estudios literarios la posibilidad de pensar en el lector.

Importante también resulta el hecho de que Ingarden no solo se preocupara por hablar de la literatura desde la filosofía. Sus reflexiones se extendieron más allá, hacia la comprensión de problemas literarios, tratados tradicionalmente en los estudios de poética. Como último punto, introduzco brevemente la reflexión epistemológica y metodológica derivada de lo anterior, correspondiente específicamente a la aproximación del investigador a la lectura de la obra de arte literaria; Ingarden denomina a esta aproximación conocimiento preestético.

IV. La actitud preestética

En *La comprensión de la obra de arte literaria*, el autor expone de manera detallada la compleja problemática que entraña “estudiar” este tipo de textos. Ya no se trata solo de una ontología; es preciso meditar sobre la manera como el estudioso se aproxima a la obra, sin dejar de lado las consideraciones ontológicas descritas.

Según Ingarden, la actitud preestética conduce a descubrir aquellas propiedades y elementos propios que hacen artística a la obra; esto es, permite desentrañar los aspectos que forman las bases para la concretización de cualidades estéticamente pertinentes. Obviamente es en esta actitud en donde podemos distinguir la propuesta del método y es en esta en la que haré énfasis.

Este estatuto epistemológico implica, desde luego, una reflexión adicional, relacionada con la posición del sujeto frente al texto literario. La definición de la obra de arte literaria como objeto puramente intencional, nos aleja, teóricamente, de la relación sujeto-objeto, como se vio arriba, y nos permite pensar en una relación más compleja, resuelta a partir de la intersubjetividad. Al establecer la distinción entre lector esteta y el investigador de la literatura e intentar describir la manera en que este último se aproxima al texto literario, Ingarden debe pensar, necesariamente, en la objetividad. La solución no es sencilla, puesto que su intención es alejarse de la concepción convencional, que tiende a asumir al sujeto como puesto delante del objeto de estudio. Para pensar en la noción de objetividad, Ingarden

define el tipo de conocimiento “objetivo”. Este tipo de conocimiento será entendido como aquel que “es exitoso al descubrir las propiedades y características estructurales pertinentes a la misma obra de arte, que de por sí son independientes de las modificaciones que lleva a cabo el procedimiento cognitivo en distintas circunstancias, dependiendo de quién realiza este conocimiento y bajo cuáles condiciones externas ocurre” (Ingarden, 2005:282). Ingarden considera posible pensar en propiedades estructurales pertinentes al texto; es decir, propiedades inherentes que el investigador debe descubrir. No obstante, introduce una variable de suma importancia, que distancia su concepción de aquellas que consideran la aprehensión de estas propiedades a partir de una idea de objetividad de base racionalista, como fue la propuesta de algunos formalistas. Esta variable es el sentimiento, que Ingarden definirá en términos de actos de simpatía; es decir, de ponerse a uno mismo vívidamente en situaciones de la vida de los otros, en este caso la representada por los personajes. Lejos de pensar en el sentimiento como obstáculo para la comprensión de la obra, Ingarden afirma que no todo en una obra de arte literaria sería accesible al conocimiento si excluyéramos absolutamente el comportamiento emocional o con tintes emocionales (284). En el conocimiento preestético es necesario experimentar simpatía y no comportarse de manera netamente intelectual. Esta simpatía no es una reacción emocional, sino una manera de revelar ciertos aspectos psicológicos en su vitalidad y traerlos a una concretización reconstructiva” (285). Es decir, la simpatía provee al sujeto de conocimiento que le permite descubrir cómo están compuestos los elementos representados en el texto literario; dicho de otro modo, las cualidades artísticas que provocan ciertas reacciones estéticas. Con esta aproximación al texto, al investigador se le “aparecen” las cualidades artísticas, que lo conducen a buscar una explicación. Al explicarse el funcionamiento de estas cualidades, el investigador descubre las fuerzas que trabajan en el lector y pueden llevarlo a constituir un objeto estético.

Como se dijo arriba, Ingarden retoma la distinción entre valores artísticos y estéticos para intentar aclarar la manera como el investigador se aproxima al texto literario para conocerlo. Así, dirá que la revelación de los valores artísticos pertenece a la actitud investigativa y que la aprehensión de los valores estéticos que aparecen en la concreción estética de la obra de arte es tarea de un conocimiento completamente distinto, que solo puede ser llevado a cabo después de la concretización del objeto estético literario en la experiencia estética.

Para determinar correctamente el valor artístico de la obra de arte literaria es preciso que el estudioso sepa entender la labor funcional de este valor artístico en la predeterminación y la concretización de las cualidades estéticamente pertinentes. Es decir, debemos formarnos una idea sobre estas cualidades, posibles en el pasaje de la obra; idea que solo puede alcanzarse mediante la experiencia estética anterior (Ingarden, 2004:-287).

La propuesta metodológica que se deriva es de suma importancia para los investigadores. El énfasis en la necesidad de distinguir, por un lado, entre la obra en sí misma y la respuesta estética que genera en el lector y, por otro, entre las reflexiones que se realizan sobre el contenido y las representaciones imaginacionales que acompañan el proceso de lectura, es relevante en tanto permite al investigador una aproximación diferenciada. Otra consideración metodológica destaca en la propuesta de Ingarden. El investigador debe comenzar por una lectura ordinaria de la obra, no interrumpida y sin consideraciones analíticas. Esto con la finalidad de intentar construir una concreción estética de la obra. Posteriormente, se vuelve a la obra en el modo analítico. Obviamente la lectura ordinaria es de suma importancia si el análisis posterior será guiado por lo que se comprende mediante esta lectura. Lo mismo sucede entre el acto de concreción estética y la aprehensión cognoscitiva de una concretización. No es necesario que estos actos se lleven a cabo de manera sucesiva. Es posible constituir concretizaciones parciales y después continuar con las aprehensiones de las cualidades estéticamente pertinentes ya constituidas en ellas para volver después a consideraciones analíticas. En suma, el investigador debe proceder de un modo de conocimiento al otro: estético y “científico”.

Una dificultad más se suma a las anteriores. La aproximación analítica de los estudiosos supone la imposibilidad de captar la obra como totalidad. El carácter analítico de la obra implica que, de alguna manera, la obra se destruya. Esta tendencia a la destrucción puede dañar el entendimiento de dicha obra, en caso de que el análisis no fuera continuado por el intento de un conocimiento sintético de los resultados obtenidos, con respecto a la obra entera (Ingarden, 2005:288). Al final, la presentación de los resultados analíticos de la obra es, hasta cierto punto, inadecuada en relación con la obra en general (Ingarden *apud* Markiewicz, 1989:125).

Por otro lado, también desde el punto de vista metodológico, el investigador no debe leer la obra de manera unilateral, es decir, de tal suerte que prevea solo una concreción, ya que son muchas las formas posibles de concretizar la obra. La ejecución parcial de las concretizaciones es enriquecedora pero insuficiente. Ingarden sugiere concretizaciones complementarias, realizadas por varios investigadores (Ingarden, 2004:343). Hasta aquí, no se ha alcanzado aún el asunto de la evaluación. La distinción, por parte del investigador, de las formas en que el lector esteta puede concretizar, no conduce a la evaluación. Este es un procedimiento adicional, que viene después. Para evaluar la obra de arte literaria, en cuanto a su valor artístico, se debe proceder a buscar aquel cúmulo de propiedades en las que la base de un valor estético posible puede ser contenido (348). Según Ingarden, no se trata de jerarquizar valores, con base en las distinciones de las concretizaciones. El valor de la obra de arte literaria estará dado por el valor y el número de las concretizaciones estéticamente “correctas” (349).

Este último asunto nos conduce de nuevo a complicaciones, ahora en términos de la evaluación. Al final, el criterio de corrección guía también este juicio, lo cual nos lleva al idealismo. El problema de la evaluación no es de fácil dilucidación en el marco de una propuesta que se extiende más allá de la discusión de la modernidad, hacia la problemática que ha sido destacada por el pensamiento posmoderno. Ingarden, al parecer, no puede desembarazarse de su proclividad a la síntesis que presupone la desaparición de la diferencia. El investigador que evalúa a partir de estos criterios parece pensar en que es posible determinar la verdad, mediante la superación de la incompatibilidad y la yuxtaposición.

Aun cuando Ingarden intentó realizar un aporte al pensamiento literario, específicamente relacionado con la especialidad disciplinar, su perspectiva filosófica, de cuño aún moderno, le impidió lograr totalmente sus objetivos. Lo que sin duda puso en evidencia fue, y sigue siendo, la complejidad que supone no solo la configuración de una obra de arte literaria sino el proceso de su recepción. Su minuciosa descripción, sobre todo la relacionada con la naturaleza del objeto y el “modo de ser” de la obra de arte literaria, contribuye a continuar con la reflexión sobre formas diferentes y novedosas de aproximarnos a la comprensión, no ya del texto, sino del fenómeno literario en toda su complejidad.

Referencias Bibliográficas

- BECH, Joseph Maria (2001) *De Husserl a Heidegger. La transformación de Pensamiento fenomenológico*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.
- DZIEMIDOK, Bohdan (1989) "Ingarden's Theory of Values and the Evaluation of the Work of Art", en B. Dziemidok y P. McCormick, eds., *On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*, Massachusetts, Kluwer Academic Publishers.
- GIERULANKA, Danuta (1989) "Ingarden's Philosophical Work. A Systematic Out line", en *On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*, Massachusetts, Kluwer Academic Publishers.
- HUSSERL, Edmmund (1982). *Investigaciones lógicas I y II*, Madrid, Alianza Editorial.
- INGARDEN, Roman (1998) *La obra de arte literaria*, Gerald Nyenhuis, trad., México, Taurus/Universidad Iberoamericana, México.
- (1989) "Concreción y reconstrucción", en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, ed., Madrid, Visor.
- (2004) *La comprensión de la obra de arte literaria*, Gerald Nyenhuis, trad., México, Universidad Iberoamericana.
- (1964) *Time and Modes of Being*, Springfield, Illinois, Charles C. Thomas.
- (2002) *Lo que no sabemos de los valores*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- ISER, Wolfgang (2006). *How to Do Theory*, UK, Blackwell Publishing Ltd.
- LIMIDO-HEULOT, Patricia (2001) "Introduction", en *Husserl, La controverse Idéalisme-Réalisme*, París, Vrin.
- MARKIEWICZ, Herynk (1989) "Ingarden and Literary Studies", B. Dziemidok y P. McCormick, eds., *On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*, Massachusetts, Kluwer Academic Publishers.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Península.
- MORENO, César (2000) *Fenomenología y filosofía existencial. Enclaves fundamen tales*, Madrid, Síntesis.
- NYEHUIS, Gerald (1998) "Prefacio", *La obra de arte literaria*, México, Taurus/Universidad Iberoamericana.
- PRZYLEBSKI, Andrzej (1997) "Roman Ingarden", en *Enciclopedia of phenomenology*, Dordrecht, Kluwer Academia Publishers.
- SZCZEPANSKA, Anita (1989) "The Structure of Artworks", en *On the Aesthetics*, en B. Dziemidok y P. McCormick, eds., *On the Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*, Massachusetts, Kluwer Academic Publishers.
- THOMASSON, Amie. "Roman Ingarden", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2004 ed.), Edward N. Zalta (ed.); disponible en internet (10.09.06) <http://plato.stanford.edu/archives/sp2004/entries/ingarden/>
- TINIANOV, Juri (1995) "La evolución literaria", en T. Todorov, ed., *Teoría literaria de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- WELLEK, René y Austin Warren (1985) *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.