



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

El fenómeno imaginacional como fundamento ontológico de la obra de arte literaria
en la teoría de Roman Ingarden

Tesis para obtener el grado de
Maestro en Humanidades

Presenta

Lic. Luis Manuel Be Huchim

Directora de Tesis

Dra. Angélica Tornero Salinas

Cuernavaca, Morelos, 27 de noviembre 2023.

Maestría en Humanidades está acreditada en el
Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACYT,
a partir del 23 de agosto de 2021.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: LA CONSTRUCCIÓN FENOMENOLÓGICA DEL OBJETO IMAGINACIONAL EN INGARDEN.....	8
1. 1. HUELLAS BAUMGARTIANA Y KANTIANA EN INGARDEN.....	10
1. 1.1 <i>De Baumgarten a Kant.....</i>	<i>10</i>
1. 1.2 <i>Huellas en Ingarden.....</i>	<i>20</i>
1. 2. HUELLA HUSSERLIANA EN INGARDEN.....	24
1. 2.1 <i>Distanciamiento de la epojé trascendental.....</i>	<i>24</i>
1. 2.2 <i>La idea de intencionalidad de la conciencia.....</i>	<i>28</i>
1. 2.3 <i>La intencionalidad correlativa de la estructura noética-noemática.....</i>	<i>36</i>
1. 2.4 <i>El fenómeno de la obra de arte literaria.....</i>	<i>39</i>
CAPÍTULO 2: LA ANATOMÍA FENOMENOLÓGICA DEL OBJETO IMAGINACIONAL EN INGARDEN.....	45
2. 1. LA EXISTENCIA HETERÓNOMA DEL OBJETO EN LOAL.....	47
2.1.1 <i>Cuestiones iniciales.....</i>	<i>47</i>
2.1.2 <i>La articulación de un idealismo-realismo para una ontología de LOAL.....</i>	<i>52</i>
2. 2. LA ESTRUCTURA MULTISTRATIFICADA DE LOAL.....	56
2.2.1 <i>La “anatomía” esencial de LOAL.....</i>	<i>56</i>
2.2.2 <i>La descripción de la “anatomía” esencial de LOAL.....</i>	<i>57</i>
2. 3. LA ESTRUCTURA ASCENDIENTE DE LOAL.....	67
2.3.1 <i>La armonía polifónica.....</i>	<i>67</i>
2. 4 LA INTERMEDIACIÓN DEL FENÓMENO IMAGINACIONAL EN LOAL.....	69
2.4.1 <i>La cuestión de la estratificación de LOAL.....</i>	<i>69</i>
2.4.2 <i>La intermediación del fenómeno imaginacional de LOAL.....</i>	<i>73</i>
CAPÍTULO 3: EL PROCEDIMIENTO FENOMENOLÓGICO DE COMPREHENSIÓN DEL OBJETO IMAGINACIONAL EN INGARDEN.....	76
3.1. ESPACIOS DE INDETERMINACIÓN Y LA CONCRETIZACIÓN.....	77
3.1.1 <i>Palabras iniciales.....</i>	<i>77</i>
3.1.2 <i>Los espacios de indeterminación.....</i>	<i>78</i>
3.1.3 <i>La concretización.....</i>	<i>82</i>
3.2. LA PROBLEMATIZACIÓN A LA PROPUESTA DE INGARDEN.....	92
3.2.1 <i>Palabras iniciales.....</i>	<i>92</i>
3.2.2 <i>La problematización de la concretización.....</i>	<i>93</i>
3.3 CONCRETIZACIÓN Y HERMENÉUTICA.....	105
3.3.1 <i>Condición de posibilidad.....</i>	<i>105</i>
CONCLUSIÓN.....	111
BIBLIOGRAFÍA.....	115

Introducción

Ingarden fue un pensador que, en los años treinta del siglo pasado, se abocó al estudio de la obra literaria desde la metodología fenomenológica. Su pensamiento sobre este asunto se encuentra disponible en dos obras fundamentales: *La obra de arte literaria* (en adelante LOAL) y *La comprensión de la obra de arte literaria*¹. El filósofo desarrolla su teoría literaria fenomenológica a partir de los postulados fenomenológicos de su maestro Husserl². Es verdad que también escribió sobre temas estéticos y asuntos relacionados con el teatro, la música, la ética, etc.; sin embargo, primeramente se enfocó en orientar sus investigaciones hacia las obras literarias. Dicho de otro modo, su paso a otros horizontes de la actividad filosófica ocurrió después de haber desarrollado un proceso reflexivo que le permitió entender el fenómeno literario como obra de arte.

Es cierto que algunos escritos pueden ser estudiados como documentos de cultura o históricos, incluso pueden ser sometidos a escrutinio filosófico o a un análisis lingüístico. El cuento, la poesía, la novela, el ensayo, el drama, escritos políticos, tratados filosóficos, y los relatos pueden ser analizados con rigor por el investigador. Sin embargo, Roman Ingarden revela las diferencias esenciales de LOAL y las obras que pretenden referirse al mundo real que es independiente existente. Cuando logra establecer esta distinción, consigue realizar una emancipación de la literatura como arte frente a otros tipos de escritos. Él será, por decirlo de un modo, quien proveerá las bases fenoménicas para la configuración de una hermenéutica literaria, la cual será desarrollada más tarde por sus seguidores, además de que los estudios literarios podrán ser tomados como una disciplina

¹ Ingarden, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2005.

— *La obra de arte literaria*. Ciudad de México: Taurus, 1998.

² Roman Ingarden retoma algunos puntos principales de *la investigación lógica* I, III, IV, V, y VI de Husserl, para exponer su noción de obra de arte literaria.

independiente. Debido a esto, el estudio de la literatura puede considerarse una rama del conocimiento humano y su interpretación como una actividad académica legítima.

El conocimiento que emerge por la distinción que realiza Ingarden se basa en una comprensión de lo que es LOAL, es decir, de lo que constituye ese objeto imaginacional y cómo podemos acercarnos cognoscitivamente. Sin el reconocimiento de esa identidad no será posible un entendimiento sistemático que ponga al descubierto la operación de todas las funciones de los elementos que constituyen LOAL. En este sentido, la tarea de entender inicia con una descripción del objeto que implica un análisis de la interacción funcional de sus elementos y, después, saber cómo se le puede acercar a dicho objeto imaginacional.

El filósofo polaco Roman Ingarden señala que si ha de haber ese conocimiento es menester cumplir con dos condiciones. Primero, el objeto de este conocimiento (LOAL) tiene que ser intersubjetivamente accesible sobre la base de su modo de existir. Dicha posibilidad, según Ingarden, se encuentra en la existencia heterónoma de la LOAL. Segundo, el conocimiento sistemático de cualquier tipo de objeto requiere de una reducción a un modelo básico que revela sus características esenciales que se encuentra en todo objeto del mismo tipo. Así, *p.ej.*, no existe la disciplina médica si no hay un modelo del ser humano, es decir, cada alumno inicia sus estudios con la anatomía y fisiología, en donde con base a ese conocimiento realiza el ejercicio de su profesión. De la misma manera, no hay un entendimiento de una obra literaria sin un estudio sobre la “anatomía” de la misma, sin un análisis de sus funciones “orgánicas” y “fisiológicas”. La ontología fenomenológica de Ingarden pretende proporcionar dicha información.

El cultivo de la literatura es una pretensión para mejorar la calidad de la vida y el desarrollo de la persona humana. No cabe duda de que esto requiere de disciplina, esfuerzo, tiempo y paciencia; sin embargo, en tanto llega a cumplirse, el aprecio y el deleite por la literatura se acrecientan. Pero la respuesta a LOAL depende, en cierto sentido, de

las competencias del lector, porque, el no entrenado en la obra literaria solamente hace una lectura “ingenua” para disfrutar de ella. Básicamente es un “consumidor” de la literatura que participa vicariamente con experiencias (enojo, gozo, sufrimientos, etc) de los personajes, ya que se deja llevar por los sentimientos y tiende a confiar en sus propias reacciones. Esta actitud no permite observar la estructura de LOAL, de su modo de existencia y sus relaciones funcionales de sus elementos. No le permite analizar lo que se hace cuando se lee, ni qué es lo que hace la lectura en él. Por otro lado, el lector “competente” se supone que se entera de lo que hace cuando lee, analiza sus reacciones y se entera de lo que el texto hace en él. Este conocimiento de lo que es LOAL, cómo funciona y lo que provoca en el lector hace a un lector “epistemológicamente autoconsciente”³, por lo que no sólo tiene un gran aprecio por la obra literaria, también está abierto el ojo de la mente para percibir sus valores estéticos y le proporciona un entendimiento más profundo de la vida.

La presente investigación versa sobre la teoría de Román Ingarden. Para él, la obra de arte literaria es un fenómeno imaginacional ópticamente dado que se encuentra plasmada en las intenciones lingüísticas, las cuales, trasciende los actos creativos tanto del autor como del lector de la obra. La tesis se centra en el fenómeno imaginacional de su propuesta en cuanto al fundamento óptico del mundo que brota de LOAL en el momento de la lectura, porque en la medida que se reconozca el fenómeno imaginacional, también se podrá saber cómo llega a existir una comprensión de la obra de arte literaria que se diferencia de otras obras. En tanto que el mundo imaginacional se encuentra plasmado lingüísticamente (objeto de estudio de la obra literaria) hace también necesario un proceso descriptivo fenomenológico para su conocimiento, es decir, una noción de “hermenéutica”.

La obra de arte literaria es un objeto intencional multiestratificado. En cuanto un autor concluye su obra literaria, el objeto imaginado concebido por sus actos creativos de

³ Nota tomada de clase y material del Dr. Gerald Nyenhuis, 2014.

su conciencia intencional deja su fuente, para quedar plasmado lingüísticamente en la literatura escrita. Dicho objeto, por decirlo de alguna manera, permanece guardado o mantenido listo, en donde por la actividad de leer se provoca una intersubjetividad en los lectores estetas que hace necesario un proceso de análisis que corresponda para su entendimiento. Esta noción se presenta como una primera hipótesis en un sentido amplio; sin embargo, no es posible simplemente dar como evidente la afirmación sin que primeramente se busque el análisis de esta para entender su relación entre sí

Por lo anterior, la relevancia de la presente investigación radica; en primer lugar, en contextualizar la teoría literaria del filósofo polaco Roman Ingarden. Es decir, con esta acción se busca puntualizar que su teoría literaria no fue un asunto aislado en los horizontes de los estudios literarios de su época. En segundo lugar, se pretende destacar que en los actuales estudios literarios no se puede evadir y dejar en segundo plano la discusión de lo que se debe considerar como obra de arte literaria y qué procedimiento conduce a su entendimiento. En este último, el filósofo Ingarden realizó una aportación original para explicar el proceso de la comprensión de la obra literaria, a saber, la concretización. Con dicho proceso, según el polaco, se abre “la posibilidad de una aprehensión objetiva de los valores estéticos y artísticos en la obra de arte literaria” (Ingarden, 2005, p. 15). Cabe agregar, que los teóricos literarios después de Ingarden retomaron el concepto para primar al lector⁴, o pretender a desarrollar una hermenéutica⁵.

La investigación pretende exponer la trascendencia de la obra de Ingarden como una base de legitimación de la academia literaria formal sobre la noción de lo que es LOAL en su teoría⁶. Así que, se pretende colocar, a la vista, la aportación de Ingarden sobre el

⁴ Algunos de ellos son: Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss.

⁵ En México tenemos: Gloria Vergara y Silvia Ruiz Otero.

⁶ Se aclara que no se pretende colocar la teoría de Ingarden como la única del siglo XX, sino que se desea destacar que fue otra teoría que interactuó con otras y que abonó para un cambio hacia el estudio literario de su época. De hecho, la propuesta de Ingarden es una crítica a la hermenéutica

modo óntico de existir de LOAL, el cual será el fundamento que la distinguirá de otras obras escritas. Ya que su aportación, en su momento histórico, abrió más la brecha para posibilitar los estudios literarios como una actividad académica legítima. Por consiguiente, si los estudios literarios son una actividad académica, entonces los procedimientos requeridos para su comprensión tampoco pueden evadirse ni dejarse en un segundo plano en el estudio.

La tesis se desarrolla en tres capítulos que en lo general esboza, en primer capítulo de la investigación, los conceptos particulares que retomó de los filósofos Alexander G. Baumgarten⁷, Immanuel Kant y Edmund Husserl, para la construcción de su objeto de estudio. En concreto, se puede decir que Ingarden toma la noción de “arte” de los filósofos Alexander G. Baumgarten e Immanuel Kant⁸, además formó parte de un posicionamiento particular de ellos. Asimismo, el polaco retoma el concepto “intencionalidad” del filósofo Edmund Husserl⁹ y, luego, se distancia de él. Se aclara que no se pretende ser exhaustivo en todas las obras de esos filósofos que sirvieron de fuentes a Ingarden, sino únicamente exponer los conceptos particulares que retoma y reinterpreta para fundamentar su teoría literaria fenomenológica. Esta etapa permitirá conocer bajo qué tipo de fenomenología específica se posiciona para presentar la teoría imaginacional y qué noción relevante tendrá para una epistemología hermenéutica literaria post-ingardeana.

literaria de su tiempo, al menos a la filología moderna gestada en el positivismo psicologista de la última parte del siglo XIX y de las prácticas de estas del primer tercio del siglo XX. Cabe agregar, que Ingarden no fue el único que reaccionó, también el Formalismo y la Escuela de Praga presentaron sus aportaciones al estudio literario con el propósito de pugnar por una “ciencia literaria”. Es interesante que las tres propuestas (Rusia, Praga e Ingarden) en paralelo detonaron un cambio de paradigma para abordar los estudios literarios, además la presente tríada teórica demuestra tener raíces fenomenológicas.

⁷ Baumgarten, Alexander G. *Estética breve*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CIF *excursus*, 2014.

⁸ Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime: Edición bilingüe alemán-español*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

⁹ Husserl, Edmund. *Investigaciones Lógicas I*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

El segundo capítulo de la investigación se concentra en la cuestión acerca de qué es LOAL, según Ingarden. Se presta atención sobre todo a la constitución del modo de ser de la obra literaria, y cómo estos elementos esenciales permiten su constitución. Para esta parte de la investigación se considera *La obra de arte literaria* como fuente principal. Además, en esta etapa se pretende presentar que la teoría ingardeana es respuesta soterrada a otras posturas teóricas de su época. No se pretende hacer un diálogo con aquellas otras posturas, más bien se desea destacar que la tarea filosófica, como lo fue en este caso particular del polaco, no es una tarea aislada.

En el tercer capítulo de la investigación se enfoca en el tipo de procedimiento que conducirá a un entendimiento de LOAL, cómo llega a existir una comprensión y a qué conduce o puede conducir. Es en este punto donde se plantea la analítica fenomenológica de Román Ingarden. Dicha metodología fenomenológica está expresada en *La comprensión de la obra de arte literaria*, misma que será nuestra referencia para la presente investigación. Ingarden plantea una propedéutica descriptiva fenomenológica que, más tarde, será desarrollada por sus seguidores como una hermenéutica filosófica necesaria para la comprensión del fenómeno literario. Con estas acciones se busca “tocar la puerta” para exponer de nuevo la necesidad de un repensar de las obras de arte literaria en el proceso de su entendimiento.

Personalmente extiendo mi sincero agradecimiento a todos los que aportaron y facilitaron sus aportaciones, comentarios, elementos precisos y necesarios para la presente investigación. A la Dra. Angélica Tornero Salinas, directora de la tesis, quien con su extenso conocimiento en el campo de la literatura y filosofía este trabajo de investigación tuvo una ruta precisa; al Dr. Gerardo Argüelles Fernández, que durante el proceso de la tesis dio puntual seguimiento y aportaciones relevantes sobre el trabajo teórico de Roman Ingarden; a la Dra. Estefanía Agraz, que dio lectura y sugerencias a cada capítulo de la tesis; y a mi

amada esposa quien con su paciencia y profesionalismo contribuyó a mi formación profesional, sobre todo en revisar la redacción de la tesis.

LMBH

Capítulo 1: La construcción fenomenológica del objeto imaginacional en Ingarden

Ingarden nació en Cracovia, Polonia, en 1893 y murió en 1970. Recibió influencia de las obras de grandes pensadores, como A. G. Baumgarten, Immanuel Kant, y a principios del siglo XX, de Edmundo Husserl, quien fue el fundador de la fenomenología, así como su maestro, y cuyos conceptos básicos lo impulsaron a reflexionar sobre LOAL como objeto de conocimiento.

Eso último fue porque los estudios literarios de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX estaban dominados por la filosofía positivista. Según Comte, “el verdadero espíritu positivo consiste, ante todo, *en ver para prever*, en estudiar lo que es, a fin de concluir de ello lo que será, según el dogma general de la invariabilidad de las leyes naturales” (Comte, 180, p.31). Bajo esta consideración, una filosofía auténticamente científica solamente es posible con análisis lógico del lenguaje de la ciencia. Consecuentemente, los textos literarios fueron considerados como hechos positivos, o sea, les daba un valor de documento para construir su propia historia, además de que se interpretaban en relación con la biografía del autor y de su época. Es decir, el ser humano crea un texto y ese autor humano es quien figura como el objetivo último del estudio de la obra literaria, como su propia época. La situación vital del autor y su historia estaban en el centro de las investigaciones literarias bajo esa filosofía. Con la llegada del nuevo siglo (XX) el lenguaje llega a ser el centro de las investigaciones filosóficas, exponentes como Ferdinand de Saussure en el *Curso de Lingüística General* y de Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus*, influenciaron en el ambiente de las investigaciones literarias, porque pronto colocó su atención sobre el lenguaje y se convierte en centro de las mediaciones filosóficas

como elemento esencial del discurso filosófico¹⁰, en donde el lenguaje se llega a considerar, en términos generales, en su aspecto sintáctico, semántico y pragmático.

Ahora, el formalismo llega a ser el énfasis en los estudios las obras literarias. Es decir, hay una fuerte atención en las partes que constituye una obra literaria, el signo como la unidad mínima de sentido, la forma de codificación y la configuración única del individuo que la crea. Es en este ambiente donde la pregunta sobre LOAL tiene que ser integral para Ingarden y no sólo sobre las partes porque, según él, es un problema del todo y no solamente de las partes, ya que LOAL es un todo superior y no la suma de sus partes. Por lo mismo, cuando él habla del asunto menciona que si no se asume una actitud integral del mismo no se podrá responder la cuestión de qué es LOAL. Dicha actitud requerida es una actitud fenoménica porque la obra literaria como objeto de investigación requiere ser abordada con una mirada que centre su atención a su esencia, más allá de las diversas formas de existencia que tenga.

Por ende, el polaco refuta los argumentos de los neopositivistas, quienes consideran la obra literaria como idéntica al fenómeno físico. Señala que esta toma de postura es reduccionista porque considera la obra literaria como un mero papel impreso como los demás textos, mientras que para él es algo que se distingue de ellos, de acuerdo con lo desarrollado por él en su primera obra¹¹ (Ingarden, 1998, p. 33). Además de esto, también objeta al psicologismo por tratar de identificar la obra literaria con el conjunto de expresiones psíquicas del autor al momento de crearla (Ingarden, 1998, p. 34). Estas impugnaciones

¹⁰En ese tiempo surge el estructuralismo de Ferdinand de Saussure y, por el otro lado, la filosofía analítica con sus raíces lógico-matemáticas, representada por Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, y el círculo de Viena con la tendencia al neopositivismo (Xirau, 1990, 492-493).

¹¹ En *La obra de arte literaria* responde a la cuestión, ¿cómo está estructurado ese objeto de conocimiento que es LOAL? Aquí, es donde expone sus conceptos básicos de la existencia de LOAL y de la estructura existencial de la misma. Ingarden, presenta una ontología y el punto de partida de la investigación porque para él no es una entidad física, ni una entidad psicológica, sino un "objeto imaginacional" cuya fuente existencial es por los actos intencionales del autor y del lector, pero no es idéntica a éstos.

conducen a Ingarden a reflexionar sobre LOAL en los niveles lingüísticos-ontológicos, ya que él pretende explicar la relación entre la estructura esencial de LOAL con el modo de ser de la misma. Para lograr lo anterior, en primer lugar, construye su noción de “obra de arte literaria” a partir de algunos elementos que retoma de las propuestas Alexander G. Baumgarten, y de Immanuel Kant sobre la estética. En segundo lugar, Roman Ingarden esboza una posibilidad de una teoría literaria con algunos principios planteados desde la fenomenología de su maestro Edmund Husserl¹². En este capítulo de la investigación, en primer lugar, se presenta las huellas de Baumgarten y Kant sobre la noción teórica de la obra de arte en Ingarden. En segundo lugar, en el mismo hilo de ideas, se expone las huellas de Husserl en el filósofo polaco, sobre todo en aquel primer momento¹³ de la metodología fenomenológica de su maestro, para la presentación de su propuesta fenomenológica objetiva, no trascendental, de modo de ser de LOAL.

1. 1. Huellas baumgartiana y kantiana en Ingarden

1. 1.1 De Baumgarten a Kant

Para conocer el andamiaje del filósofo polaco sobre LOAL se presenta, en términos generales, el sentido filosófico de la palabra “estética”, a partir de las aportaciones de Baumgarten y Kant¹⁴, quienes proponen un concepto que permite entender la “estética” como la reflexión sobre el “arte”¹⁵. Básicamente, ambas propuestas tienen en común la identificación de un ámbito de la realidad, y la necesidad de una reflexión sobre ella. Dicho

¹² Más adelante se usará sólo los apellidos de estos pensadores (Baumgarten, Kant, Husserl)

¹³ Roman Ingarden retoma algunas consideraciones de las *ideas I* y de *las investigaciones lógicas* de Husserl, para construir su propuesta teórica fenomenológica de *La obra de arte literaria*. Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro primero. Ziri6n Quijano, A. / Gaos, J. (trads.), M6xico: FCE, 1997. Husserl, Edmund, *Investigaciones l6gicas*. Tomo I y II. Garc3a Morente y Gaos, J. (trads), Madrid: Alianza Editorial, 2015.

¹⁴ Cabe agregar, que estos dos pensadores, en t6rminos generales, son representativos de la “est6tica” de la modernidad.

¹⁵ La presente investigaci6n no es una aplicaci6n de alguna metodolog3a para destacar la “est6tica”, sino que se intenta usar la forma de an6lisis de estos pensadores para comprender la propuesta ingardeana.

de otro modo, la “estética” designa tanto un ámbito de realidad (lo estético), como una disciplina filosófica (la estética). Lo anterior quiere decir que el término implica una dimensión ontológica y una dimensión del conocimiento; experiencia del ser y una experiencia de la significación. Se aclara, que en esta sección no se pretende poner a discutir a Baumgarten y Kant, sino solamente plantear los conceptos que ambos desarrollaron, y de los cuales se servirá Roman Ingarden como la materia prima para su propuesta de la obra de arte.

El estudio de la belleza y el arte (pensado desde Occidente) se puede remontar hasta los griegos; sin embargo, el nacimiento de la disciplina filosófica que se ocupa de la belleza como un saber específico y autónomo bien puede ser situado con Baumgarten. Él será el primer filósofo que emplea el término “estética” como una rama de la filosofía.

La comprensión de la estética como ámbito de la realidad tuvo lugar en la ilustración¹⁶, pero encontró su avance como una disciplina independiente un poco antes, en la obra de Baumgarten,¹⁷ hacia 1750. El filósofo define la estética como una ciencia, pero de un tipo muy peculiar y específico. Una primera determinación es:

§ 1. ESTÉTICA (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte del análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensitivo¹⁸.

En la definición anterior, en lo que se encuentra entre paréntesis se habla de la estética como un arte del conocimiento análogo del pensar racional. Pero al mismo tiempo, resulta contradictoria la mención de que es la ciencia del conocimiento sensible. Al parecer, en este párrafo la estética está determinada de una manera híbrida, es decir, se menciona

¹⁶ El concepto que imperaba acerca de la belleza, en el siglo XVII, es que se pensaba que lo “bello” debe ser objetivo. Es decir, así como existen leyes universales e inviolables en la naturaleza, del mismo modo tiene que haber leyes semejantes a la imitación. Para esa época se consideraba que lo verdadero, lo bello, la naturaleza y la razón son expresiones de este inviolable orden del ser.

¹⁷ Baumgarten, Alexander G. *Estética breve*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CIF excursus, 2014.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 30.

que la estética como arte pertenece a la “gnoseología inferior”, pero no lo entiende como algo “confuso” u “oscuro”, sino que lo sensible debe ser elevado a la dignidad del conocimiento, análogo de la razón. Según Baumgarten, este conocimiento no puede simplemente ser reducido a las meras sensaciones, en virtud de que en la sensibilidad se incluye la memoria, la fantasía y la imaginación en general. Esta elevación del arte hace eco en la propuesta ingardeana cuando señala que LOAL también puede proporcionar una cierta clase de conocimiento, según el polaco, cuando se logra saber lo que constituye su modo de ser.

Entendida la estética como el saber filosófico sobre ese ámbito de la *aisthesis* o conocer sensitivo, para Baumgarten la estética queda definida como *scientia cognitionis sensitive*¹⁹. De esta forma se configuró, después del siglo XVII, la estética como saber filosófico, es decir, como reflexión sobre el saber sensible. Para Baumgarten, y en general para el pensamiento de su época, la estética queda establecida como gnoseología o teoría del conocimiento “estético” como una epistemología de la *cognitio sensitiva*. Lo estético o sensible (lo que Baumgarten denomina “estética natural”) es el objeto sobre el que la estética como conocimiento reflexivo se vuelca, por decirlo así y, no ella misma, la cual en tanto filosofía que es (Baumgarten lo llama “estética artificial”), no es un conocimiento estético-sensible, y no tiene por qué serlo, sino más bien ha de ser un conocimiento conceptual. Ahora bien, el carácter *subjetivo-sentiente* (subjetivo-sentimental) de lo estético fue lo que dificultó la constitución de la filosofía de la estética. Ya que frente a la tradición platónica se enfrentaba el arte y la filosofía, menospreciando el conocimiento sensible mientras que se reservaba el acceso a la verdad para el conocimiento racional filosófico.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 15-16

La segunda determinación baumgartiana sobre la estética es aquella donde circunscribe el objeto formal de la estética:

§ 14. 14: La finalidad de la Estética es la perfección del conocimiento sensible como tal, es decir la belleza. Ella debe evitar la imperfección del conocimiento sensible tal cual es, es decir, la fealdad²⁰.

El objeto formal de la estética, según Baumgarten, es la perfección del conocimiento sensible, perfección²¹ que se expresa por “belleza”. Lo anterior, es en el sentido de que la belleza no es algo que trasciende las apariencias, o que sea una entidad metafísica profunda. Sino que la perfección es algo siempre fenomenal, o sea, constituye una perfección de las apariencias. Así, él es un fenomenólogo en el sentido de querer permanecer en el plano de las apariencias, sin embargo, se aclara que acepta, en términos generales, la propuesta leibniziana de que entender algo no es captarlo como un fenómeno *a posteriori*, sino *a priori* en términos de su causa, como un punto de vista general de las cosas. Pero Baumgarten mantiene en relación con la belleza, al asentar que existe un campo de conocimiento sensible, en donde la reducción de los fenómenos a sustancias básicas está sujeta a fuertes limitaciones, *p.ej.*, al contemplar el paisaje de un atardecer, si se intenta transmitir la impresión que provoca dicho paisaje dividiendo sus apariencias en partes componentes como cuando describimos su lugar geográfico dado, el tiempo, etc., no cabe duda que se ganará nuevos conocimientos geográficos, climáticos y científicos, pero eso no dejará ninguna pizca de la belleza. A esto se refiere con que no se puede ir más allá de las apariencias, por lo mismo la unificación de los elementos de un objeto bello sólo se logra

²⁰ La presente traducción se puede encontrar en: Montoya, V., Jorge. *Alexander Baumgarten: De la belleza del pensar a la belleza del arte: proyecto fondo de desarrollo de la docencia 2012*. Chile: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012., p. 113.

²¹ Cabe señalar que, por lo general, cuando se escucha la palabra “perfección” la determinación baumgartiana se tiende a considerar como puramente leibniziana, esto debido a que Baumgarten fue un discípulo de Christian Wolff, siendo este último un seguidor de Leibniz. Pero no es así cuando se analiza el punto, porque hay aspectos de la idea baumgartiana de lo bello que no son completamente leibnizianos. Además, pienso que no es el tema de la investigación aclarar estos puntos, tal vez en otro momento y espacio.

en la esfera de lo pre-conceptual; sin embargo, esto solamente se consigue por lo que llama gnoseología inferior. En Ingarden también resuena la idea de un campo de conocimiento sensible, en su caso, con el arte literario, ya que para él no puede ser reducida a meras experiencias subjetivas del autor o las grafías impresas en el libro. No cabe duda de que habrá conocimiento de algún tipo de esas disposiciones, pero según él, ese conocimiento no es sobre LOAL. La división de las disposiciones de LOAL en estructuras de las oraciones, de la forma de codificación y la configuración única de un individuo en la obra, no proporciona el conocimiento de esta, sino que la constitución de la obra de arte, en un primer momento, es bajo la noción de un objeto puramente intencional estético unificado, en el momento de leer la obra literaria como un todo.

Bajo el planteamiento baumgartiano se despliega un nuevo núcleo temático fundamental en el debate filosófico ilustrado-moderno, el cual configurará desde entonces el mundo cultural moderno. Por consecuencia, la estética será un saber filosófico si su objeto es un ámbito legítimo y, para ello, solamente se podrá lograr si se afirma como un ámbito autónomo, dotado de una propia peculiaridad, básicamente cognoscitiva.

Lo anterior significa que para que esta disciplina estética adquiriera derecho de ciudadanía, por llamarlo de esta manera, en el universo del saber filosófico se tendría primero que legitimar el conocimiento sensible sobre el que aquella disciplina debía reflexionar, en otras palabras, reconocerle su derecho a la autonomía. Precisamente esto era lo problemático para una tradición que había infravalorado la dimensión sensitiva, pero fue especialmente con Baumgarten que se dio esta legitimación, sin olvidar también que en su época estaba en auge el movimiento crítico de autodelimitación racional del siglo XVIII. Así, fue él quien destacó la importancia de la estética para un reclamo a su derecho de autonomía del conocimiento sensible respecto al conocimiento racional o conceptual. No se debe olvidar que en el contexto de su época aún se planteaba el lema para lo conceptual

que era “claro y distinto”, mientras que para la naciente disciplina estética es confuso, pero no es oscuro, sino claro.

Baumgarten pretende con ello corregir la propuesta racionalista de Leibniz, porque a juicio de este último pensador solamente existía entre lo sensible y lo inteligible un juicio de grado y no de naturaleza. Para Leibniz, la sensación era nada más una percepción confusa de algo que podría ser aclarado racionalmente. Por ende, el conocimiento sensible no puede aportar nada en exclusivo, carece de autonomía, de valor propio, no hay necesidad de una filosofía de la estética. Pero a diferencia de este último filósofo, en la nueva propuesta se considera que el conocimiento sensible es irreducible al racional, lo que implica la afirmación de la autonomía de la verdad estética. Ante esto, Baumgarten no puede sino reconocer que frente a la distinción, claridad y precisión de las matemáticas que caracterizan al conocimiento racional conceptual, el conocimiento sensible o estético se caracteriza, por lo contrario: *confusión, inexactitud e imprecisión*²². Pero será precisamente esto último lo que legitimará su autonomía como disciplina filosófica, porque si, como sostiene Baumgarten, la filosofía debe reflexionar sobre el conocimiento sensitivo y en general sobre el ámbito de la belleza y el arte, esto es en virtud de considerar que en dicho ámbito hay una verdad que no es conceptual, es decir, que el conocimiento sensible desvela una verdad no conceptual.

Además, únicamente eso, desde la postura Baumgartiana, se permitirá que el arte, entendido como el ámbito donde se despliega ejemplarmente ese conocimiento estético, logre en la modernidad plena autonomía y dignidad espiritual. Asimismo, se puede decir que la dignificación y legitimación de la estética como un saber filosófico no puede darse sin la dignificación del arte y de su conocimiento estético. Bajo el pensamiento de Baumgarten, el conocimiento estético se considera como una aproximación a la verdad que

²² *Ibíd.*, pp. 30-38

no puede traducirse al concepto. Solamente en la medida de esta comprensión estética del arte es que el arte se convierte en un ámbito espiritual/cultural legítimo como cualquier otro. Por lo mismo, Baumgarten afirmó la necesidad de dos tipos de conocimiento, el sensible y el racional (uno de naturaleza sensible y la otra sensitiva), pero como el conocimiento sensitivo no logró estar a la par del conocimiento racional en su época, terminó definiendo el conocimiento sensible como *analogon rationis*, como conocimiento análogo al verdadero conocer o modelo ideal de conocimiento: la *cognitio rationalis*. Como todo un racionalista de su tiempo, a él también le fue incuestionable que el conocimiento “claro y distinto” sea superior frente al conocimiento confuso e impreciso. Por ende, al legitimar la intuición estética como disciplina filosófica autónoma la dignificó, pero al intentar relacionar lo sensitivo con lo racional en términos de jerarquía, básicamente condenó el futuro del conocimiento estético.

Kant también busca la autonomía y legitimación filosófica, pero a diferencia de Baumgarten²³ no lo hace por el camino de la afirmación del carácter de conocimiento legítimo de lo estético. Él define lo “estético” como el ámbito de la afectación subjetiva, a saber, el ámbito del modo en que el sujeto es afectado sentimentalmente por sus representaciones. Para él, la región estética es la región de la referencia de las representaciones al sentimiento del placer y el dolor del sujeto, razón por la que esa referencia y, en general, mediante la *aisthesis* “no se designa absolutamente nada en el objeto, sino que en ella el sujeto se siente a sí mismo tal y como es afectado por la representación”²⁴. Por lo anterior, toda representación puede ser considerada desde su relación de determinación con el objeto (conocimiento), o desde su relación con el sentimiento de placer o dolor del sujeto que ella misma produce en él (estética). Entonces,

²³ Cabe señalar que Baumgarten fue maestro de Kant.

²⁴ Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977, p. 102

para Kant la belleza es categoría central de la estética, es entendida desde la relación con el sentimiento placentero del sujeto, por lo que decir de un objeto que es bello es equivalente a decir que sentimos placer en su contemplación. Dicho de otro modo, lo estético no dice la relación al objeto sino al sujeto, es equivalente a lo subjetivo-sentimental.

Además, Kant menciona que los juicios de gusto o estéticos son sintéticos en el sentido de que “pasan por encima del concepto y hasta de la intuición del objeto, y añaden a ésta, como predicado algo que ni siquiera es conocimiento sino sentimiento de placer o dolor” (Kant, § 36). En tanto que lo estético se refiere a la relación de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor del sujeto, y no al objeto, no es conocimiento. Básicamente el elemento subjetivo de una representación es el sentimiento de placer o dolor que va unido a ella, y por lo tanto no puede ser un elemento de conocimiento porque, según Kant, nada se puede conocer del objeto de la representación por los sentimientos. Así que, el juicio estético o del gusto nada aporta al conocimiento, ya que lo que hace es “referir la representación mediante la cual se da un objeto, sólo al sujeto, sin determinar ninguna propiedad del objeto” (Kant, 128).

Para Kant, lo estético es “lo que en la representación de un objeto es puramente subjetivo, o sea, lo que constituye la relación de esa representación al sujeto y no al objeto” (Kant, p. 88); mientras que lo lógico es “lo que en esa representación sirve o puede servir a la determinación del objeto, al conocimiento” (Kant, p. 101). En este tenor, el juicio de gusto es estético porque su base de determinación solamente es subjetiva, que diferencia del juicio lógico de conocimiento, su base está determinada por el objeto. Para este filósofo, lo estético no es conocimiento en ningún sentido, no sólo no es conocimiento racional, claro y distinto, sino que tampoco es un conocimiento inferior o confuso tal como lo pretendía su maestro Baumgarten.

Siguiendo el método crítico-trascendental de Kant, la legitimación filosófica de la estética no se encuentra en la afirmación del carácter del conocimiento autónomo de lo estético, sino en la afirmación de la existencia de principios trascendentales *a priori* en el ámbito de lo estético, esto es en la región del sentimiento de placer y dolor, igual que los hay en otras facultades del espíritu humano, el conocimiento y el deseo. Por lo que se viene exponiendo, lo que asegura para Kant la posibilidad de un tratamiento crítico-filosófico de la estética, y su constitución en disciplina filosófica es que también en el sentimiento hay principio *a priori*, o sea, que también existe la forma trascendental del sentimiento de placer y dolor²⁵. Su filosofía se distingue porque usa el principio metódico fundamental de colocar límites; por lo mismo, lo trascendental o categorial está limitado a lo sensible, es decir, que solamente tiene sentido referido a lo sensible. Pero la referencia es constituyente o condición de posibilidad, lo que hace posible. En el ámbito de lo estético, según Kant, cuando se juzga un objeto bello, cuando me place como bello, juzgo que ese objeto también producirá la misma satisfacción en todos los sujetos, y lo juzgó de manera *a priori*, es decir, de manera universal y necesaria sin tener que esperar los juicios concretos de los otros sobre ellos.

Al parecer, el hilo conductor en este punto de la filosofía kantiana no está en que el placer de lo bello satisfaga a todo sujeto, sino en que presupongo que sea así *a priori*, de modo necesario. Pero para que yo pretenda la aprobación universal de mi juicio del gusto, o sea, para pretender de forma *a priori* que mi sentimiento de placer ante un objeto que considero bello también lo experimente otro sujeto ante la representación de ese mismo

²⁵ Como un dato que valdría la pena señalar es que en la *Crítica a la razón pura* (1781), Kant no había visto la existencia de tales principios; por consecuencia, tampoco el carácter filosófico de la estética. Fue hasta finales de 1787 en una carta a Reinhold que Kant reconoce la existencia de otra clase de principios *a priori* que los descubiertos hasta ese momento. Descubre que los principios del sentimiento de placer y dolor son la base de una crítica del gusto. Antes de esto el mismo consideraba la imposibilidad de encontrarlos. De hecho, será en el prólogo de la *Crítica del juicio* en donde insistirá que los juicios estéticos “muestran una relación inmediata de esta facultad de conocer con el sentimiento de placer o dolor, según algún principio *a priori*” (Kant., p.67)

objeto, es decir, para que también lo considere bello, el sujeto ha de “poner” algo, una estructura *a priori* trascendental que lo hace posible. Lo trascendental está en el sujeto, y lo que pone la subjetividad es la síntesis *a priori* entre el sentimiento de placer y la representación del objeto declarado bello, siendo esto lo que establece la necesidad y universalidad del sentimiento de placer en lo que juzgamos como bello. Por lo mismo, para Kant el ámbito de lo estético puede ser tratado filosóficamente porque hay en él síntesis *a priori*, porque el sujeto trascendental estético sintetiza *a priori* la representación del objeto bello con el sentimiento subjetivo. Ingarden retoma esta condición de posibilidad de síntesis *a priori* con un nuevo sentido, para señalar que la obra de arte no solamente existe por la multitud de posibilidades significativas de las que dispone, sino por la realización de tales posibilidades en las lecturas que de ella hace. En otras palabras, la recepción en su “concretización” constituye la obra de arte literaria.

Con estos dos pensadores, Baumgarten y Kant, la estética moderna al colocar el acento en la *aíthesis* -esté con la capacidad cognoscitiva o sin ella- quedó centrada en torno a las sensaciones del sujeto, es decir, la estética en el sentido estricto se funda sobre lo subjetivo-sensitivo. Por consecuencia, en la estética moderna, la obra de arte quedó reducida a lo que produce sensaciones subjetivas obviamente, y la belleza a una sensación peculiar subjetiva, dominando, así, el ser humano sobre ellos. Este concepto restringido de estética es la reducción del arte y la belleza a sensaciones del sujeto, dejando que se explique solamente desde la base de estas sensaciones. Entonces, la estética busca una facultad o una especie de sentido peculiar para enjuiciar esas sensaciones y particularmente la sensación de la belleza, a saber, el gusto que viene a ser el fundamento de esta operación reductiva y, por lo tanto, de la disciplina moderna denominada “estética”. El gusto como sentido de posibilidad de esa sensibilidad peculiar del sujeto que es la belleza deviene en tribunal que juzga lo artístico en esta perspectiva estética. Sin embargo, esto

equivale a decir que de la concepción moderna de lo estético como *aisthesis* se desprende una comprensión “estética” del arte y de la belleza. Dicho de otro modo, la estética en sentido estricto implica “estetizar” o “subjetivizar” el arte y la belleza, o sea, comprenderlos esencialmente como fenómenos “estético-subjetivos”, como vivencias del propio sujeto.

1. 1.2. Huellas en Ingarden

Ingarden, en *La obra de arte literaria* inicia un estudio con una actitud fenoménica para lograr una definición y especificación ontológica de LOAL como objeto estético y sobre el valor cognitivo de su esencia. En *La comprensión de la obra de arte literaria*, plantea los procesos que entran en la comprensión de LOAL durante su lectura como después de ella. El filósofo polaco construye su noción de arte con los planteamientos sobre la estética de Baumgarten y de Kant, aunque hace algunos ajustes a dichas ideas dadas con la fenomenología de su maestro Husserl.

En primer lugar, retoma de ambos pensadores que el objeto de conocimiento de la estética no es el objeto mismo, sino el conocimiento mismo. Por decirlo de alguna forma, la belleza no exige la perfección del objeto, más bien es la perfección del conocimiento en donde aún lo feo puede conocerse bellamente. Implícitamente, en lo anterior, se coloca el acento en el aspecto subjetivo esencial. En el caso de Baumgarten la belleza artística no se encuentra en la simple imitación o fragmentación de los objetos bellos, sino que consiste en el acorde universal de los pensamientos en la medida que se prescindan de los signos y las partes que la expresan porque estos vienen a formar un todo único que sea un fenómeno. En el caso de Kant, el “juicio puramente subjetivo (estético) sobre el objeto, o ser la representación por la que el objeto es dado, precede al placer referente a este objeto, y es el fundamento del placer que hallamos en la armonía de nuestras facultades de conocer; más esta universalidad de las condiciones subjetivas del juicio sobre los objetos, no puede dar más que valor universal subjetivo a la satisfacción que referimos a la

representación del objeto que llamamos bello” (§ 9)²⁶. De ahí que, para Ingarden la suspensión del juicio del gusto y juicio crítico sobre el gusto acerca de LOAL no será tema de la apercepción fenomenológica en el estudio de esta²⁷. En ambos pesadores retoma el aspecto subjetivo esencial del objeto de conocimiento sobre el arte.

Sin embargo, Baumgarten no abandona completamente el idealismo racionalista, porque su estética siempre es gnoseología inferior. Por ende, entre los tipos de orden que conforma la perfección poética es la unidad en la variedad, pero si la belleza no es más que un vago modo de captar la unidad en la variedad, que también puede ser captada mejor con el entendimiento, se le tiene que objetar que no ha alcanzado de indicar cuál es la frontera clara entre la lógica y la estética, así como su mutua dependencia. Por lo mismo, entre la poesía y otro discurso no-poético no habría diferencia específica pues todo parece depender de grados cuantitativos de perfección, el conocimiento estético sería una simple etapa para un conocimiento superior. En el caso de Kant, ese sujeto transcendental que realiza la síntesis *a priori* y, por ende, el juicio de lo bello pareciera ser que se encuentra solo en la sentencia y por lo mismo, hace de esta manera dependiente el objeto estético del sujeto kantiano. Fundamentar lo estético en la subjetividad transcendental pura hace de la obra de arte (y en el caso de la presente investigación arte literario) una cosificación de lo artístico, en otras palabras, una especie de *tabula rasa* sobre la cual un sujeto proyecta las emociones que mejor les plazcan, por lo que la obra de arte literaria puede ser ya cualquier “cosa emocional”.

Debido a esto, Ingarden plantea un estudio ontológico de LOAL desde la metodología fenomenológica objetiva o realista, a saber, hace una deliberación sobre su modo de ser en cuanto a la percepción como objeto artístico en donde cuenta algo, pero en

²⁶ *La crítica al discernimiento* de Kant.

²⁷ Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 34.

el sentido de que no es un objeto ideal, además indica un proceso para aprehender y comprenderla con el proceso de la concretización por un sujeto lector.

Para el filósofo polaco, la obra arte literaria presenta dos modos de ser. En primer lugar, es un objeto artístico *sui generis* conformado por un aspecto esencial y metafísico. El aspecto esencial reconoce un objeto desde su particularidad material, es decir, un libro donde se cuenta algo con ciertas características lingüísticas y culturales. Para lograr lo anterior, se requiere una suspensión del juicio del gusto (a lo kantiano) porque no pertenece al objeto, asimismo el juicio crítico sobre el gusto o disgusto sobre el objeto tampoco es tema de la actitud fenoménica. En el aspecto metafísico, está constituido como algo que trasciende al autor, lector y tiempo, pero sin que sea considerado como algo ideal. En segundo lugar, se requiere dos tipos de reconocimiento que el lector tiene que realizar, a saber, una vivencia y una experiencia estéticas. Entiéndase por el primero aquel reconocimiento de la peculiaridad de la obra literaria durante la lectura, y por el segundo ese reconocimiento después de la lectura. En tercer lugar, el polaco remite al tema de los objetos intencionales que retoma de su maestro Husserl en las *Investigaciones lógicas*²⁸. En donde el acto de conciencia es una vivencia psíquica dirigida hacia algo y a eso que la conciencia se dirige por el acto psíquico, es lo que llama “objeto intencional”. Aunque, como se verá más adelante, Ingarden se distanciará de aquella idea de su maestro de hacer depender la realidad de la conciencia, como lo parece insinuar en la propuesta kantiana. En suma, para el filósofo polaco LOAL se constituye primero de forma inmanente y después trascendente. Su estética trata sobre la constitución de la obra de arte desde la noción del objeto puramente intencional en el que subyace un objeto artístico imaginacional dirigida a convertirse como objeto estético intersubjetivo, pero que trasciende al autor, el lector y al tiempo.

²⁸ La sección corresponde a la quinta de las investigaciones lógicas (§ 11).

En segundo lugar, Ingarden también retoma de Kant el concepto del tiempo que desarrolla en la *Crítica a la razón pura*, pero bosqueja una noción distinta en *La comprensión de la obra de arte literaria*²⁹. Kant plantea, “El tiempo 1) no es un concepto empírico [...]. 2) El tiempo es una representación necesaria que sirve de fundamento de todas las intuiciones. Con respecto a los fenómenos en general, no se puede suprimir el tiempo mismo, aunque muy bien se puede sacar del tiempo los fenómenos. Por consiguiente, el tiempo está dado *a priori*. Sólo en él es posible toda la realidad efectiva de los fenómenos. Estos pueden todos desaparecer; pero él mismo (como la condición universal de la posibilidad de ellos) no puede ser suprimido³⁰”. Según Kant, el tiempo no es un concepto que se extrae de la experiencia, sino que es “*a priori*”, es decir, es una representación necesaria que funciona como la base de todas las intuiciones sobre algo que existe simultánea o sucesivamente, y dicha representación será la forma de acceso a los objetos en la medida que se tenga una ordenación de los datos sensoriales.

El polaco retoma el concepto de tiempo, pero no distingue entre tiempo “experimentado” y “no-experimentado”, sino que lo aborda como un objeto en sí-mismo, tal como se da en los objetos temporalmente determinados, para dejar constancia de que es posible investigarlo con independencia de la consciencia. Al abordar el tema de la temporalidad en LOAL, Ingarden señala la necesidad de distinguir entre el tiempo objetivo y el tiempo representado, porque como lectores a pesar de que se perciba los acontecimientos de la obra literaria con nuestra idea de tiempo, no es sino una analogía de tiempo real que no es idéntico ni en sus fases ni en su estructura. Por ende, para él es indispensable la distinción del tiempo representado del tiempo en que fue escrita la obra, como también del tiempo de la lectura donde tiene lugar el tiempo que se experimenta. La

²⁹ Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria*, pp. 135-177.

³⁰ Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*: Edición bilingüe alemán-español. Ciudad de México: FCE, UAM, UNAM, 2009, p.79.

perspectiva temporal de LOAL será presentada más adelante³¹ en la presente investigación, pero se indicó lo anterior para subrayar que el tiempo no está supeditado a la conciencia pura trascendental, al estilo kantiano.

1. 2. Huella husserliana en Ingarden

Roman Ingarden fue alumno de Husserl a principios del siglo pasado (1912-1918), y bajo una actitud fenomenológica que aprendió de él se dirige al objeto de su investigación, LOAL. Cabe mencionar, que el filósofo polaco no se sumó a la propuesta de Husserl totalmente; por medio de su proyecto ontológico ofrece argumentos contra el idealismo trascendental de su maestro. Por lo anterior es importante precisar la fenomenología de Husserl para poder apreciar el distanciamiento, que según el polaco era necesario realizar. Se aclara que no se pretende presentar toda la discusión sobre este punto, sino sólo presentar la discrepancia con su maestro acerca de la metodología fenomenológica, sin embargo, a pesar de la diferencia, para Ingarden no fue un impedimento en la construcción su noción fenomenológica de obra literaria. En términos generales se expone cuatro puntos básicos de la huella metodológica de Husserl en Ingarden: (a) el distanciamiento con la epojé trascendental, (b) la intencionalidad de la conciencia, (c) la intencionalidad correlativa de la estructura noética-noemática, y (d) el fenómeno de la obra de arte literaria.

1. 2.1. Distanciamiento de la epojé trascendental

La propuesta fenomenológica de Husserl del cual retoma Ingarden aparece en *Ideas I*. Básicamente³², es una investigación metodológica acerca de cómo un sujeto, en primera persona, que puede sumergirse en su propia subjetividad vivencial es capaz de expresar

³¹ Será en el capítulo III donde se abordará el asunto en la investigación.

³² Admito, que en este párrafo se presenta una simplificación de la propuesta de Husserl, tal vez en otro espacio será posible habar ampliamente de su pensamiento, baste por el momento esa simplificación para los propósitos de la investigación.

un juicio sobre algo, mientras que al mismo tiempo apela objetividad de su referencia e indica que es la misma cosa sobre la cual otros predicán sobre ella.

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, 2015, p. 229).

Por lo anterior, la fenomenología reflexiona sobre los actos, vivencias y fenómenos psíquicos, pero se diferencia de la psicología porque no reflexiona sobre estos tal como se presentan en el mundo, sino de su esencia o idea. La idea de una ontología formal surge de la propuesta fenomenológica de su maestro Husserl, es decir, la ontología formal trasciende las esencias disciplinares para brindar un conocimiento válido para todas ellas, y se ocupa del “modo de ser” del objeto en general. Esto será lo que Ingarden se propone plantear de la obra de arte literaria al retomar la propuesta fenomenológica de su maestro, o sea, describir su “estructura formal” en donde se articula la objetividad de la obra literaria, no obstante, ese modo de ser empleado por la conciencia es independiente de ella. En este último punto es donde se encuentra la discrepancia de la propuesta fenomenológica de Ingarden con la de su maestro Husserl. Porque su maestro abogará por una fenomenología trascendental que hace dependiente al objeto de la conciencia anulando así, según el polaco, la existencia del mundo material. Por su parte, Ingarden insiste en la necesidad de una fenomenología ontológica no trascendental, el cual permite la existencia del mundo objetivo en independencia de la conciencia. La fenomenología del filósofo polaco no se orienta a entender la estructura básica de la conciencia sino del “modo de ser” del objeto intencional. Para él, la ontología será una preparación para la metafísica, es decir, habrá la posibilidad de elucidar la verdad de la existencia fáctica.

Un paso necesario para lograr lo anterior es la *epoché*, o sea, aquella operación mediante la cual se puede acceder a la conciencia pura por medio de una “reducción” o “suspensión”³³, y esa suspensión es nominada por él como “la reducción eidética”. Esto último consiste en tomar las objetividades que se presentan en la conciencia, por decirlo de alguna manera, para “intuir” la naturaleza esencial que se obtiene por este proceder eidético. El sujeto que ejecuta esa reducción descubre un mundo en tanto que mundo vivido por él, y esta suspensión de la creencia en la realidad del mundo hace que se concentre necesariamente en el campo de la vida de la conciencia pura en el que éste aparece y adquiere, si se puede llamar, su carácter de “realidad”. Esta reducción trascendental será, en Husserl, lo que posibilite el campo de una conciencia pura permitiendo captar ahí lo que aparece en términos de esencias y de las relaciones esenciales, en otras palabras, hay una irrupción de un *a priori* universal de la correlación entre el objeto de la experiencia y los modos de darse. A esta actitud asumida se le denomina actitud trascendental.

Inicialmente, Ingarden descubrió que la fenomenología de su maestro dio cuenta de la correlación existente entre el conocer y el objeto de conocimiento. Notó que el modo de ser del objeto, sus aspectos formales y materiales, exigía un comportamiento cognoscitivo específico, que de no darse haría imposible el conocimiento o conduciría a una mala interpretación de esta. Ingarden presta atención a las nociones plantadas en *Ideas I* por Husserl. Pero el conflicto del filósofo polaco con la fenomenología trascendental “idealista”³⁴, como suele llamar a la propuesta de su maestro es que, según él, Husserl señalaba “la suspensión ahora no solo de los objetos asumidos en la tradición ontológica como ideales, sino también de todos aquellos que desde cualquier ontología objetiva eran

³³ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una...*, 1997, parágrafo 57.

³⁴ Ingarden, Roman. *Introducción a la fenomenología de Husserl: Lecciones de Olso 1967*. España: Avarigani Editores, 2017, pp. 287-289.

definidos como objetos reales”³⁵. En otras palabras, el idealismo metafísico al cual se inclinó Husserl es aquella filosofía que tiende a reducir el ser del mundo externo al ser de la conciencia, haciendo de esta manera dependiente el ser de este mundo del ser de la conciencia. Bajo este tipo de fenomenología idealista, lo único que existe es la mera conciencia, mientras que el mundo externo termina siendo relativo a ella. El primer paso hacia el idealismo, a entender de Ingarden, ocurre cuando su maestro considera que las cosas que nuestra percepción externa nos ofrece en sí mismas, es decir, los escorzos, las sensaciones, y los actos, son componentes efectivos de la conciencia. Mientras que el segundo paso hacia ese idealismo se da, a juicio del polaco, cuando Husserl sostiene que la cosa percibida, a pesar de no formar parte de la conciencia y de ser trascendente a ella, es su correlato intencional³⁶.

Por su parte, Ingarden emprende su camino bajo los supuestos del idealismo teórico-cognoscitivo. Su postura fenomenológica es caracterizada por aquella que se prohíbe a sí misma extraer o llegar a conclusiones sobre la existencia exterior del mundo o no, con argumentos que no sean sacados del análisis de los actos cognoscentes en donde se realiza el conocimiento de los componentes del mundo. En esta propuesta ingardeana, se llega a la conclusión de que el proceso del conocimiento no se permite afirmar racionalmente la existencia independiente de objetividades distintas a la conciencia. Además, desde su posicionamiento, pudiera ser que el mundo exterior existiera con independencia de la conciencia y, aun así, no estar en condiciones para demostrarlo filosóficamente³⁷. El polaco reconoce la importancia de la reducción fenomenológica como método de trabajo filosófico, para analizar las operaciones de la conciencia pura y estar en

³⁵ Argüelles, F., Gerardo. *Roman Ingarden: teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2015., p. 22.

³⁶ Para más información sobre estos puntos en conflicto se puede consultar las *Lecciones de Oslo 1967*, pp.257-392.

³⁷ *Ibíd.*, p. 16.

la posibilidad de decidir acerca de la existencia del mundo exterior. La actitud fenomenológica formará parte de las operaciones de su investigación, en este caso particular, respecto a LOAL, “mientras no asumamos una actitud fenomenológica hacia el objeto de nuestra investigación dirigida hacia la esencia de la cosa, tendremos la tendencia de pasar por alto lo específicamente literario, de reducirlo a algo que ya sabemos”³⁸.

Por lo mismo, Ingarden señala que si hemos de aprender un objeto como una estructura con sus varios determinantes en su configuración se tendrá que dejar a un lado sus antecedentes históricos, su forma, su tamaño, etc., y pasar a reducir el objeto a su existencia no sistematizada para poder percibir lo que es su estructura esencial, su ser invariable. Esto es lo que el filósofo polaco quiere hacer en *La obra de arte literaria*. Él quiere “reducir”, “suspender” o “poner entre paréntesis” nuestra percepción a la esencia “esencial,” -valga la redundancia, - de LOAL, porque generalmente se da por sentado que todos los objetos ya pertenecen a un sistema establecido que gobierna su método de investigación. De ser así, todas las cosas tienen que ser percibidas, según ese supuesto, en ese sistema.

1. 2.2. La idea de intencionalidad de la conciencia

Ingarden complementa su propuesta al retomar la idea de intencionalidad de la conciencia que Husserl planteó en el apartado § 84 de *Ideas* I³⁹. En esta última señalaba que el psiquismo está caracterizado por la intencionalidad, o sea, es esa operación de referirse a un sentido que se puede identificar. Se admite que no se puede llegar al psiquismo, sin embargo, indica que sí se puede captar aquello a lo que intenciona la conciencia, a ese correlato eidético y objetivo en donde el psiquismo se manifiesta. Roman Ingarden retoma esa idea de que la conciencia siempre “significa”, “apunta”, “intenciona” y siempre se dirige

³⁸ Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Ciudad de México: Taurus, 1998, p. 29.

³⁹ Husserl, 1997, pp. 278-279.

hacia algo, siempre es intencional. Complementa su investigación con esto, porque de seguir la forma general de percibir el objeto se afecta la intencionalidad de la conciencia, esto es que afecta la manera en que se señala, se apunta o se significa. La meta del polaco es la de enfocar el objeto (LOAL) sin el recurso de esos sistemas, él quiere mirar su “pura” existencia, o sea, quiere ver el objeto tal como se presenta a la conciencia sin los recursos que controlan nuestra percepción.

La dirección de la conciencia después de suspender el sistema del mundo (epojé), es la “intencionalidad de la conciencia pura”. Se desea “intencionar” o apuntar al objeto mismo y a lo que en esencia es. Sin embargo, se tiene que mencionar que no todos los objetos se presentan fácilmente de esta manera. Porque algunos están definidos por su uso y producidos para cumplir algún propósito, *p.ej.*, un cortaúñas, un destapador, una llave, etc., todos estos objetos remiten directamente a su utilidad y su naturaleza se define en términos de ella. Pero, a pesar de ello, no se quita el hecho de que tienen cierta estructura y son constituidos por una configuración de determinantes que bien pueden ser aprendidos sin recurrir a las funciones prácticas. En síntesis, se puede decir que esa intencionalidad de la conciencia pura consiste, al principio, en una percepción de lo que es dado en la conciencia, la presencia de ese objeto en su “auto-dotación”, o sea, un objeto “se nos presenta”. La “aprehensión” resulta en la percepción directa de la configuración esencial del objeto, es decir, una intuición de su identidad esencial. Además, como un paso más preliminar en el procedimiento se tiene que dejar por el momento el “contexto” en el cual el objeto puede estar dotado con cierta coloración o forma. Bajo esta actitud fenomenológica, Ingarden intenta establecer la “naturaleza constitutiva” del objeto (LOAL), sobre todo en lo que tiene que ver con la naturaleza de “significado” de las palabras aisladas y de examinar con base a ello sus “significados contextuales”. El objeto reducido, en esta forma, en la conciencia es lo que se llama un fenómeno, su proceso se conoce como reducción

fenomenal, epojé. Al tener esta actitud, la inserción en el mundo está “suspendida” o colocada “entre paréntesis” momentáneamente de los sistemas establecidos sobre ella, entonces se puede “ver” la naturaleza esencial constitutiva (eidética) como distinta a las varias características del objeto.

Es en *Cuestiones esenciales* de 1925, en donde Ingarden procura responder a las preguntas que, bajo su consideración, son fundamentales sobre la esencia de los objetos. Dando por sentado que la reducción fenomenológica se haya realizado exitosamente y que se esté listo para constituir la identidad esencial de los objetos. Lo que se busca es lo que hace que los objetos sean lo que son, esto es que se quiere averiguar la naturaleza de su constitución invariable. En el caso del objeto ideal, su naturaleza constitutiva es su cualidad concretizada, *p.ej.*, la naturaleza de un cuadrado es su “cuadra-idad” concretizada, mientras que la de un círculo es su “circularidad” concretizada. Estas cualidades son las que se llaman “esencias” y al ser concretizadas constituyen la naturaleza de un objeto ideal. En el caso de un objeto real es la realización de la configuración característica o típica de los determinantes del objeto, el cual llega a ser análoga con la esencia concretizada. Así que, una esencia concretizada y una configuración realizada de sus determinantes tienen estos la función de constituir la naturaleza invariable, o la identidad esencial de los objetos. También se tiene que señalar, que mientras que una esencia concretizada puede ser intuida como unidad, una configuración realizada de los determinantes de un objeto real puede ser entendida como una totalidad únicamente con base a los reconocimientos que son derivados de la experiencia. Asimismo, la esencia concretizada, de los objetos ideales, no es temporal y es, por decirlo así, inmutable mientras que la realización de la configuración característica de los objetos reales, a pesar de que puede parecer constante, realmente sufre varias modificaciones a través del tiempo. Pero a pesar de lo anterior, el grado de

“semi-permanencia” que tiene el objeto real nos permite contemplarla como análoga a la idea esencial de la misma⁴⁰.

Ahora, la cuestión es ¿Cuál es la relación entre la esencia y la idea general? La identidad esencial de cualquier objeto se intuye con base a los actos por los cuales está constituida su naturaleza invariable como una esencia concretizada o como una configuración característica realizada, en donde se pasa por alto las variables. *P.ej.*, la esencia de un cuadrado se concretiza en la naturaleza constitutiva invariable de cada cuadrado particular, sin referencia a sus dimensiones laterales. Sin embargo, lo anterior no quiere decir que todos los cuadrados sean esencialmente idénticos con respecto a la esencia de “cuadra-idad”. Más bien, los cuadrados particulares son idénticos solamente con respecto a su correlato ideal, es decir, la idea general del cuadrado como tal, el cual permite la variabilidad de sus dimensiones laterales. Mientras que, por otro lado, la esencia de “cuadra-idad” es una cualidad, a saber, una idea inmutable que no permite variaciones. En suma, cada cuadrado particular es una individualización de la idea general del cuadrado, de la “cuadra-idad, el cuadrado particular tiene una naturaleza, mientras que la idea general del cuadrado no puede tener una naturaleza, sino que tiene “correlato ideal” de esta naturaleza, a esto Ingarden lo llama el momento cualitativo constante. Este momento cualitativo constante es para la idea general, así como la naturaleza constitutiva invariable es para el objeto particular.

En otras palabras, se puede describir sumariamente la relación entre la idea particular y la general de la siguiente manera: un objeto individual es la particularización directa de su idea particular, sin embargo, solamente su naturaleza constitutiva esencial, y

⁴⁰ En *The poetics of Roman Ingarden*, Eugene H. Falk presenta una descripción más completa sobre la terminología básica que el polaco desarrolla sobre la obra de arte literaria. Términos como “esencia”, “idea”, “esquema”, “tipos de preguntas” y sobre los “momentos existenciales” son presentados de manera más amplia en su obra (pp. 13-23).

no sus características particulares pueden considerarse como “derivadas” del momento cualitativo constante de la idea general que la intuye. Lo anterior, es debido a que la idea general no contiene ninguna de las características variables del objeto, en seguida, la idea particular es un correlato ideal intermedio (por decirlo de alguna forma) entre el objeto particular y su idea general correspondiente, por lo mismo, este se encuentra subordinado a la idea general. Asimismo, la idea particular de un objeto puede ser tomada como un punto de referencia cuya referencia permite considerar los objetos incluidos en ella como idénticos.

Además de lo anterior, cuando se piensa en un cuadrado particular y al centrarse el paralelismo de sus lados se puede decir que es un “paralelogramo”. En esta misma línea observamos también que el “rombo”, “rectángulo” y “romboide” revelan el mismo momento absoluto en su naturaleza. Por lo que también pueden ser nombrados como “paralelogramos”. Bajo estas consideraciones, estos objetos pueden ser aprehendidos desde la perspectiva de un “esquema”, a saber, un “cuadrángulo”. Hay por decirlo así, una especie de “estructura esquelética”, un momento absoluto constitutivo común en todos estos objetos y, a la vez, permite la agrupación de dichos objetos bajo este esquema. Sin embargo, cuando se menciona el esquema del paralelogramo, es decir, esa “la estructura esquelética” que consiste en ciertos momentos absolutos: tener cuatro lados y los cuatro lados opuestos son paralelos, y no se proporciona información de más en cuanto a sus ángulos formados por sus lados, ni en sus dimensiones laterales. Cuando esto sucede, el esquema puede ser concretizado en un cuadrado, rectángulo, romboide, y rombo. Pero es hasta la especificación de ciertos datos del esquema de paralelogramo que puede ser concretizado o actualizado; la mención de otras indicaciones como equilátero permite que la concretización se logre adecuadamente. Sin estos, la actualización no sería posible. El primer esquema mencionado determinó la categoría esencial de la figura; después de

mencionar ciertos datos limitó su rango, y finalmente, una vez que se actualicen todas las potencialidades, entonces la proyección se concentra en un objeto particular. Ahora se puede “observar” un cuadrado individual con cierto tamaño, equilátero de ciertas dimensiones. Por lo tanto, las esencias, las ideas generales y los esquemas afectan la comprensión de la naturaleza constitutiva de los objetos⁴¹.

El entendimiento de lo que queremos decir con la “naturaleza constitutiva” de los objetos y de las distinciones que ya se mencionaron requiere de algunas preguntas, algunas de las cuales son: ¿Qué es eso, aquello, o esto?, ¿Qué es una X?, ¿Qué es la X en sí? La primera pregunta apunta a un objeto particular y pueden ser real o ideal. Pero la respuesta tendrá que ser una proposición determinativa, *p.ej.*, “este es un gato”. La respuesta da por sentado que ya se ha aprendido la naturaleza constitutiva del objeto al que se refiere el “eso” de la pregunta. Por lo que el “eso” de la pregunta y el de la respuesta apuntan al mismo objeto. También cualquier objeto que tenga la misma naturaleza constitutiva sea llamado “gato”, sin tomar en cuentas las variaciones que puedan existir sobre ello. Entonces, la proposición determinativa tiene la función de determinar la naturaleza constitutiva del objeto, y señala a lo distintivo de la identidad esencial de ese objeto. En la segunda pregunta se busca establecer un esquema por donde se pueda aprehender el objeto. Implícito en la pregunta ésta uno o más de los momentos absolutos que gobiernan la agrupación de este objeto con otros. *P.ej.*, un “cuadrado es un paralelogramo” y un “gato es un cuadrúpedo”. Estas son proposiciones que afirman una agrupación con base en un esquema que es un momento absoluto, y no con relaciones relativas entre ellos. Así mismo, un solo esquema no puede revelar la naturaleza constitutiva de un objeto, sin embargo, la naturaleza constitutiva de un objeto revela un esquema. Básicamente se busca una proposición que afirme una agrupación según un esquema. Donde la respuesta afirma que

⁴¹ Notas tomadas de la clase del Dr. Gerald Nyenhuis sobre el asunto (2014).

“X” pertenece al esquema “Y”. Esto significa que el mismo momento absoluto co-determina la naturaleza de “X” y también de “Y”. “X” es conocido por el esquema “Y”. La tercera pregunta proporciona en el sujeto una aprehensión de la idea general del objeto, una intuición de su esencia en su objeto, y una aprehensión de los elementos absolutos constitutivos de la naturaleza de cada objeto individual. *P.ej.*, ¿Qué es el cuadrado en sí? se responde, el “cuadrado es un paralelogramo rectangular equilátero”. Donde el sujeto de proposición, el cuadrado, es la idea general del cuadrado; a su vez, es el correlato ideal de cualquier cuadrado particular, y la “cuadra-idad” que se concretiza en la naturaleza constitutiva particular de cada cuadrado se refleja el correlato ideal de la naturaleza constitutiva. Otro modo de decirlo es que se halla el momento cualitativo constante de la idea general del cuadrado. Después, por medio de la naturaleza constitutiva particular de un cuadrado individual, se aprehende el momento cualitativo constante del cuadrado, en el que intuimos la esencia de “cuadra-idad” concretizada.

Hasta ahora, con lo que se ha estado mencionando, se ha dado por sentado que solamente hay dos modos de existencia, el real o el ideal. Sin embargo, será Ingarden quien apuntará que existen otros tipos de objetos, tales como una obra de la arte literaria, plástica, representaciones musicales y dramáticas. Desde su propuesta teórica, estos tipos de objeto no pueden estar bajo las categorías de “objetos reales” u “objetos ideales”. El filósofo polaco establecerá un criterio para la “descripción existencial” como base para percibir los momentos existenciales y estos son:

1. Autonomía existencial vs Heteronomía existencial
2. Originalidad existencial vs Derivación existencial
3. Autosuficiencia existencial vs Mutualidad existencial
4. Independencia existencial vs Dependencia existencial

Autonomía existencial	Heteronomía existencial
<p>Los objetos que tienen autonomía existencial son los que su naturaleza y subsistencia son inmanentes, por lo que una esencia, un objeto real, un acto de conciencia caben en esta categoría, porque estos objetos contienen en si todos los determinantes por lo que son.</p>	<p>Los objetos que tienen heteronomía esencial son aquellos puramente intencionales en su determinante estructura formal y material, por lo que las imágenes mentales y los correlatos de las oraciones caben en esta categoría.</p>
Originalidad existencial	Derivación existencial
<p>Los objetos tienen originalidad existencial cuando estos son imposibles que sean producidos por otros objetos. Asimismo, los objetos que tienen originalidad existencial también tienen autonomía existencial.</p>	<p>Los objetos que tiene derivación existencial son los que son producidos por otros. Y son existencialmente derivados.</p>
Autosuficiencia existencial	Mutualidad existencial
<p>Los objetos que tienen autosuficiencia existencial son lo que no requieren para existir o continuar su existencia, la co-existencia de otro objeto.</p>	<p>Los objetos que tienen mutualidad existencial son los que tienen un 'momento' de otro objeto para existir. <i>P.ej.</i> el color azul que existe en otro objeto, porque el azul no existe aparte de ser el color de un objeto, y es dependiente de tonos, intensidad, textura, etc.</p>
Independencia existencial	Dependencia existencial
<p>Los objetos que tienen independencia existencial son cuando su definición,</p>	<p>Los objetos que tienen dependencia existencial son los objetos que,</p>

<p>percepción o conocimiento no depende de otro objeto. <i>P.ej.</i>, el mar tiene existencia independiente, pero el pez no la tiene; de la misma manera el macho y la hembra no tienen independencia existencial, porque se definen en términos del otro.</p>	<p>autosuficientes, están compuestos de otros elementos. <i>P.ej.</i>, los animales y las plantas dependen del oxígeno para existir; en el mismo tenor, la oración está compuesta de palabras para comunicar.</p>
--	---

De estos dos modos existenciales de los objetos, cada uno se excluye mutuamente, así *p.ej.*, la *autonomía existencial* y la *heteronomía existencial* son excluyentes. El objeto no puede tener independencia y dependencia existenciales a la vez. Por otro lado, se puede “ver” que hay aspectos que se solapan entre los cuatro pares de momentos existenciales. Es bajo los criterios de la heteronomía existencial que, Ingarden, ubica a LOAL como un objeto imaginacional intencionado y correlativo a su estructura estratificada.

1. 2.3. La intencionalidad correlativa de la estructura noética-noemática

Para el asunto de la intencionalidad correlativa de la estructura noética-noemática de las cosas dadas por ellas mismas, Ingarden echa mano de los presupuestos fenomenológicos de su maestro para brindar una respuesta. En *Investigaciones lógicas*, Husserl se refiere al tema de la expresión y significación⁴² en donde invita a la reflexión sobre los difíciles problemas de la significación, concepto que aun considera noético. En el capítulo primero, él distingue en el signo lo indicativo y la señal, menciona que todo signo es signo de algo, pero no todo signo tiene significación (sentido) que este expresado por el signo, no designa aquello de lo cual es llamado signo (§ 1). Designar algo no vale tanto como aquel “significar”

⁴² Husserl, Edmund. *Investigaciones lógicas*. I y II (versión Manuel G. Morente y José Gaos). Madrid: Alianza Editorial, 2015, pp. 233-294. Además, el Dr. Gerardo Argüelles Fernández, en su trabajo de investigación sobre *Roman Ingarden Teoría literaria entre Husserl y Gerigk* ubica con exactitud las referencias a *Investigaciones lógicas* en la obra de arte literaria de Ingarden, p. 119.

que caracteriza las expresiones. Cuando se crean cosas con el propósito de funcionar como indicativas, se les da el nombre de signos, cumplan estas o no su función. El “sonido verbal” está cargado con intencionalidad (el sonido verbal también se le puede llamar “palabra” o “lexía”, más tarde se dará una completa descripción en la propuesta ingardeana) y su sentido es su correlato. Por esta función, el sonido verbal puede ser considerado como un signo. Además, la función del signo debe distinguirse del papel que el sonido verbal puede jugar cuando sirva de “señal” de una actitud mental hablada.

La palabra (sonido verbal) consta de una expresión y un sentido. Por lo que cada signo “significa”, es decir, una palabra es un “significador”. Un signo puede ser un “indicador”, cuando es una marca *p.ej.* una bandera; un signo conmemorativo *p.ej.*, un monumento, un memorial; o un síntoma *p.ej.*, un dolor de brazo. Cuando este indicador llega a ser objeto de mi consciencia, cuando se está enterado de él, y se reconoce su función de indicador, se formula un “juicio unificado”. Este puede ser dividido, con propósitos analíticos, en dos juicios distintos. El primer indicador está constituido como significador, mientras que el segundo, el objeto señalado llega a ser el significado. El juicio unificado se caracteriza por la certeza subjetiva empírica que se realiza en supuesto o pre-judicio, que está basado en la experiencia de que el signo que se ha reconocido como indicador, en la realidad indica presencia del objeto significado. Asimismo, cuando se realiza ese juicio, no se hace deducciones o conclusiones, aunque claro que, lo que se lleva a la experiencia se basa, en cierto sentido, en deducciones y conclusiones previas. El hecho de que el signo se reconozca como indicador, provoca en la persona un juicio unificado, en el cual el significador es constituido en su función indicadora junto con el objeto indicado, claramente se indica una “asociación” entre los dos elementos. Esta “asociación” consiste en que un objeto “apunta” hacia otra como si este segundo objeto “perteneciera” al primero. Husserl caracteriza a esto como “volver la coexistencia en correlación”.

Cabe decir que bajo ciertas circunstancias especiales una expresión puede ser concebida como un indicador. Su función indicadora, también tiene que ser distinguida de su función portadora de sentido, esto es en que llega a ser un signo “cargado de sentido”, o por decirlo de una manera redundante, un “signo significativo”. Pero ¿qué significa que la expresión es un indicador? Esto se puede ver *p.ej.*, cuando una persona dice algo a otra en una lengua que la segunda persona no entiende. Pero, aunque la segunda persona no entiende la emisión verbal, bien puede reconocer que es la manifestación de una intención de comunicar algún sentido. La primera persona produce una emisión (expresión) que indica (o manifiesta) su intención de comunicar, mientras que la segunda capta esta intención y reacciona a ella; de tal manera que él puede reconocer la intencionalidad del acto. Por el otro lado, cuando una persona entiende el contenido de la emisión, puede concentrar su atención en lo que la persona “quería decir”, es decir, en el sentido de la emisión (o expresión), pero esto no cambia el hecho de que la expresión funciona al mismo tiempo como un indicador de la intención de comunicar, se cumple su función manifestativa. Esto es lo que se quiere decir con la expresión como indicador. Ahora, el “signo significativo” (lo que se mencionó redundantemente) obviamente no viene vacío y aislado, para poder examinar su expresión y su sentido es necesario que sean aisladas, es decir, hay que apartarlos de su contexto más amplio en el que siempre se encuentra y que tiene que ver con su sentido, para considerarlo como si no los tuviera. Cuando se mira de esta manera aislada, es una “configuración sonora” que está cargada de sentido. Una expresión es una emisión fónica unida con sentido, en función de comunicación. Lleva sentido porque el sentido con que ha sido cargada le fue conferido por convención. Cada vez que se usa o se escucha una expresión se le confiere de nuevo su sentido convencional, o sea, se intenciona este sentido. Dicho acto es el acto “intencional”, por lo cual la expresión adquiere un sentido y participa en una unidad. Es sobre esa base que se produce expresiones ya cargadas con sentido, y que se usan para referir objetos o conjuntos de circunstancias que

se “tiene en mente”, aunque estas no sean existentes “en la realidad”. Por ende, se puede distinguir dos tipos de actos intencionales. Por un lado, está el acto por el que se intenciona “directamente” los objetos y/o conjuntos de circunstancias y, por otro, es el acto intencional “indirectamente” que por medio de un “signo significativo” convencional se le da su expresión apropiada.

En suma, el análisis sugiere una concordancia mutua entre (a) el objeto que se intenciona, con base en el cual se cumple el sentido-intención de expresión, y (b) la manera en que el sentido-intención de la expresión proyecta su correlato. Luego, cada acto de sentido-cumplido implica el ser dirigido no sólo al objeto intencionado, conjunto de circunstancias intencionadas, y al correlato intencional de la expresión, sino también al correlato ideal, o sea, la idea general, con respecto al cual los dos son idénticos. Esto es lo que se tiene que entender si se va a hablar de objeto referencial de una expresión, que, desde luego, no puede ser identificado con el sentido de la expresión.

1. 2.4. El fenómeno de la obra de arte literaria

Ingarden, desde la fenomenología ontológica cognoscitiva, investiga lo qué es LOAL. Así, *p.ej.*, cuando se mira un objeto, digamos una rosa, se responde a este objeto de diversas maneras. Es posible que se quiera saber su nombre científico, su clasificación, su especie, su origen, o su hábitat. Tal vez, se quiera usar como un adorno o para comunicar un mensaje. También es posible que sólo se quiera contemplar su color, sus pétalos o la forma de ellos. Para todo esto, se requiere de emplear los distintos sentidos, los dedos, la vista, el olor, etc., para experimentarla en su totalidad en todas sus “cualidades estéticas” y en su armoniosa unidad, para así percibir la rosa y recordarla porque se ha hecho de ella un “objeto estético”. Se puede percibir que el objeto estético se basa en el objeto material que se llama rosa y su fundamento está en este objeto material que existe concretamente.

Así como la rosa, la obra de arte también es portadora de su objeto estético particular. Por más variados que sean estos objetos estéticos, en este caso, las rosas, se da cuenta de que cada uno de esos objetos estéticos están determinados por su estructura (o configuración) que se haya solamente en las rosas. La constitución de estos objetos estéticos es determinada por la configuración esencial de las rosas en general, la rosa en sí. Esto es aplicable a todos los objetos estéticos de todo tipo y, por eso, también a los de la obra literaria. Para Ingarden, cada obra de arte literaria tiene su propio surtido de cualidades estéticas; sin embargo, sea lo que sea eso, será lo que puede fundarse en LOAL como tal. Esa configuración característica es la condición fundamental para la aparición (presentación) de las cualidades estéticas literarias; desde luego estas pueden aparecer sólo en una obra de arte literaria en particular. Dichas cualidades estéticas (como también el objeto estético) pueden presentarse solamente por medio de los datos sensoriales experimentados del objeto percibido. En el caso de LOAL, el objeto percibido es el mundo presentado de la obra literaria.

Por lo mismo, para iniciar su investigación Ingarden se ciñe a la idea de un plano de la realidad independiente (lo estético) y una disciplina filosófica legítima para pensarla (estética). El filósofo polaco mantendrá esta diferencia aun cuando asume la fenomenología husserliana, es decir, la existencia de un plano de "lo estético", en este caso particular en LOAL y la actitud fenomenológica del lector esteta para conocer su modo de ser. Ingarden le da una nueva significación desde la fenomenología, es decir, se dirige a la esencia de la cosa, porque de no ser así se pasará por alto lo específicamente literario y se reducirá a algo conocido. En el caso de LOAL el objeto percibido es el mundo presentado en la obra literaria. Este mundo, tiene que ser percibido, tiene que ser perceptible, si es que va a funcionar como el portador de cualidades estéticas. Por ende, este mundo tiene que ser constituido de tal manera que pueda aparecer en la imaginación y ser, entonces,

“imaginablemente perceptible”. Las cualidades estéticas literarias pueden aparecer únicamente sobre la base de un mundo presentado, imaginacionalmente perceptible, y que se funda en una estructura que modela la configuración característica de la obra de arte literaria en sí.

Cada obra de arte literaria es una estructura cohesiva de elementos que culminan en la presentación de un mundo “autocontenido”, el mundo presentado. En esta estructura cada elemento participa en el fundamento del mundo presentado, además algunos de ellos tienen la función de “fundir” los elementos, de ligar unos con otros para poder participar directamente en la presentación de este mundo, mientras que otros tienen la función de promover su aparición fenomenal, otros cumplen con varias funciones a la vez. Según Ingarden, los elementos funcionan dentro de cuatro distintos estratos de la estructura de LOAL. Los estratos son: *los sonidos verbales, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados* (Ingarden, 1998). Los estratos y todos los elementos que en ellos están funcionalmente interrelacionados, tal como lo que pasa en una composición musical, porque esa estructura estratificada se extiende temporalmente, en cierto orden de secuencia, y cada fase de cada secuencia contiene todos los estratos. De esta cooperación resulta la presentación de un mundo y de todos los objetos de ese mundo, que se hace visible en el estrato de los objetos representados. Entonces, para Ingarden, LOAL reside en los valores artísticos, o sea, estrategias utilizadas por el autor para fraguar la obra de arte, y en los valores estéticos, las cualidades valiosas que surgen del encuentro entre la obra y el lector. Las cualidades artísticas y estéticas forman la esencia de la literatura. Los valores artísticos se hallan en el ser de la obra literaria misma, es decir, en su estructura óptica⁴³.

⁴³ Así, *p.ej.*, cuando escuchas un concierto sífónico, no se requiere de ver las partituras para “ver” que en la ejecución musical hay una estructura artística configurada por las notas, tempo, silencios,

El asunto en Ingarden es la investigación en la experiencia humana presentada y los medios de presentación. Se insiste en no estar fascinados por la mera aprehensión perceptiva de las experiencias humanas, sino a que se aprenda a reconocer su calidad, que es otra manera de indicar su “valor estético”. La obra literaria se concibe como un objeto o artefacto *sui generis*, conformado en distintos estratos, en donde el primer modo de ser es esencialista, o sea, hay un reconocimiento natural de un objeto que desde su particularidad material se cuenta algo o se evoca algo, estando dotado de ciertas características lingüísticas y con significantes culturales específicas. En un segundo modo es metafísico, es decir, constituido como algo (memoria, idea) que trasciende al autor y al lector perdurando con el paso del tiempo, pero sin decir que ese algo sea un objeto ideal. En esta última, hay dos reconocimientos de parte del lector esteta, el primero tiene lugar durante de la lectura como una actividad fenomenológica, a saber, una vivencia estética, mientras que el segundo tiene lugar después de la lectura, el cual es, una experiencia estética (Argüelles, 2015, p.30). LOAL tiene su origen en los actos creativos consientes del autor, pero habiendo sido creada, la obra puede existir independientemente de su origen de la conciencia del autor, “las letras impresas son un posible medio de trasmisión, y hacen posible la existencia continuada de la obra una vez que la conciencia del autor deja de ser su lugar” (Nyenhuis, 1998, p. 17), por lo que la LOAL no es un entidad física ni una entidad psicológica, sino un objeto imaginacional intencionado, sin embargo, a la vez tiene una base óptica, un fundamento físico, pero es trascendente a todas las experiencias de la conciencia tanto del autor como del lector.

Entonces, según Ingarden, sólo en la medida que se asuma una actitud fenomenológica teórica-cognoscitiva sobre la LOAL es que se puede “ver” su modo

etc., que dice “algo”, que trasciende al artista y espectador, y ese “algo” es una memoria que provoca una vivencia estética.

existencial, manifestando su heteronomía existencial, derivación existencial, mutualidad existencial, y dependencia existencial. Por ende, Ingarden puede expresar la pregunta ¿Qué es en sí la obra literaria?, y responder que la obra literaria es un “objeto imaginacional” (Ingarden, 1998, p. 37), y ¿Cómo está estructurado ese objeto para el conocimiento? a lo que responde que es un objeto intencional complejamente estratificado, cuya existencia depende de los actos intencionales tanto del autor como del lector, pero no es idéntica a éstos (Ingarden, 2005, pp. 26-28). Ambas afirmaciones son importantes porque, por un lado, la obra literaria es un objeto y, por otro, la obra literaria es complejamente estratificada, y ésta segunda afirmación define a la primera. LOAL es un objeto con una formación multiestratificada, esa estructura básica (esencial) consiste en una relación de estratos. LOAL es una unidad multi-estratificada, es una unidad estructural en donde sus elementos están fundidos en una unidad orgánica que sirve de base para el mundo representado (imaginacional) en la obra.

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 la autonomía óptica, no es nada. Si la queremos aprehender teóricamente, muestra una complejidad y una multilateralidad que apenas puede asimilarse; y, sin embargo, se nos presenta en la experiencia estética como una unidad que permite traspasar el brillo de esta estructura. Tiene una existencia ópticamente heterónoma que parece ser totalmente pasiva y que sufre sin defensas todas nuestras operaciones; y, sin embargo, por sus concretizaciones, evoca profundos cambios en nuestra vida; la amplía, la levanta por encima de todo 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 (Ingarden, 1998, p. 436).

En conclusión, LOAL es un objeto imaginacional intencionado que ha sido plasmado lingüísticamente para su existencia, sin embargo no es una entidad física, no es un libro, no son las vibraciones sonoras de las palabras, y no es una entidad psíquica a pesar de

que su existencia depende de los actos intencionales del autor y de un sujeto psíquico para concretizarse (lector), no se identifica con ellos. Una vez que existe no se ve afectada por el mundo real y puede ser analizado en aquellos que suponen validez intersubjetiva. Además, las obras de arte literarias tienen una estructura básica común, propia y exclusiva de ellas, pero a pesar de ello, esa estructura va más allá de sus características particulares, así como *p.ej.*, la humanidad comparte la misma estructura óptica común, sin embargo cada ser humano es único e irrepetible porque realiza su humanidad según sus características propias, individuales y particulares, de igual modo, cada obra de arte literaria realiza su *ser* obra de arte literaria con base a sus características propias. En el siguiente capítulo se pretende presentar dicha estructura, según Ingarden, de LOAL que hace que su *ser* obra exista.

Capítulo 2: La anatomía fenomenológica del objeto imaginacional en Ingarden

Roman Ingarden, en su intento por separarse del “giro trascendental” al cual se había encaminado su maestro Husserl, se dedicó, a través de sus obras a demostrar que el mundo real tiene existencia al margen de la conciencia. El polaco se preocupó por el *objeto* de la conciencia ontológicamente, y no por un análisis intencional de la conciencia misma, como lo planteó su maestro. Por lo que el enfoque de su investigación está centrado en el modo de ser, de los objetos, antes de poder sacar cualquier conclusión sobre la relación del objeto con la conciencia y de su posible dependencia de ella. Esto es lo que se propone hacer, al estudiar la obra de arte literaria: analizar su “modo de ser”.

En *La obra de arte literaria*, el filósofo polaco se ocupa de encontrar la estructura esencial y la idea de esta. Vale la pena indicar sobre este punto que, en la traducción al español de su obra⁴⁴, el subtítulo que se encuentra en alemán no aparece: “Investigación de los límites de la ontología, la lógica y la teoría literaria”. Con este complemento del título en español, se puede anticipar el tipo de problema que Ingarden aborda. Por lo mismo, al filósofo no le preocupan, por ahora, las cuestiones del autor, la creación artística, el enfoque estético, los juicios de valor, el lector, ambientes sociales porque, según Ingarden, todas estas particularidades se pueden considerar y enfocar correctamente después de descubrir la estructura esencial de la obra y sus constantes. Las particularidades son ajenas a la naturaleza de LOAL; sin embargo, cabe señalar, aquí, que él no niega la importancia de todas estas cuestiones, sino que no las considera necesarias para descubrir la estructura esencial como punto de arranque. A pesar de que deja fuera todas esas consideraciones que llaman la atención a los estudiosos de la literatura, no lo hace con las operaciones mentales que son necesarias para descubrir la estructura esencial.

⁴⁴ Aquí se hace referencia a la traducción hecha por el Dr. Gerald Nyenhuis, que fue publicada en México por la editorial Taurus.

Para Ingarden, la investigación de LOAL se trata, en primera instancia, sobre un estudio como objeto imaginacional intencionado en una estructura orgánica de “estratos”, o “capas” de configuraciones: (a) sonoras (sonidos verbales), (b) unidades de sentido, (c) objetos representados y (d) aspectos esquematizados⁴⁵. Su procedimiento consiste en estudiar los estratos aisladamente con el propósito de identificar los elementos o momentos constitutivos, para conocer qué nexos y funciones pueden ser establecidos. En segunda instancia, trata de exponer los límites y posibilidades para poder pensar LOAL bajo una ontología que le pueda proporcionar cómo existe ese objeto en cuestión. Su investigación a través del método fenomenológico es en el fondo una investigación ontológica y por lo mismo debe ser comprendida como una fenomenología que tiene por objeto el descubrir el “modo de ser” de la LOAL.

El presente capítulo, tiene por objetivo principal, retomar la noción fundamental del objeto imaginacional de LOAL como un fenómeno que posibilitará una intermediación entre la obra y al lector como un primer momento para relacionarse con la obra. El capítulo consta dos partes. En la primera parte, se presenta el modo de ser y existir de este fenómeno en la obra literaria. Para adentrarnos, en la problemática del modo de ser, se consideran tres puntos que son importantes para su entendimiento. Primero, se expone las diferencias que distinguen la existencia heterónoma del objeto presentado en LOAL con la “realidad objetiva”. Segundo, se describen los estratos de la estructura multiestratificada de LOAL. Tercero, se presenta que esta configuración, de elementos funcionales interrelacionados (estratos), es como una estructura ascendiente que forma una nueva entidad que se relaciona con otras para que, de esta manera, se formen nuevas, hasta que emerja la estructura de LOAL. En la segunda parte de este capítulo se menciona una crítica del modelo de los estratos que otros pensadores han realizado entorno a la propuesta de

⁴⁵ Más adelante se presentará una descripción de estos estratos.

Ingarden. Además, se retoma el fenómeno imaginacional intencionado de la obra, que es planteado por el filósofo polaco, no solamente como un puente entre el texto y lector, sino también como una intermediación que posibilita una “transacción” entre el lector y el texto que posibilitará provisionalmente, una posible interpretación de ambos (texto y lector).

2. 1. La existencia heterónoma del objeto en LOAL

2.1.1. Cuestiones iniciales

Comúnmente se tiene la inclinación a usar las cosas sin preocuparnos por su naturaleza. *P.ej.*, cuando compramos un celular, generalmente, no leemos nada acerca de las instrucciones y su funcionamiento, ni mucho menos preguntamos por la naturaleza del objeto. De la misma forma sucede cuando nos topamos con las obras literarias, simplemente las leemos y las clasificamos como novelas, cuentos, mitos, filosofía, etc., sin preguntar sobre su naturaleza constitutiva. Percibimos las cosas como entidades en relación, pero sin cuestionar o examinar su composición esencial. Muchas veces se pasa por alto que los detalles que averiguamos de la obra literaria como el autor, la fecha de composición, el tema, etc., no proporciona un entendimiento sobre la esencia de la obra, porque la suma de todo esto no constituye la naturaleza esencial constitutiva del objeto.

El filósofo Roman Ingarden, en su propuesta teórica sobre LOAL, especificó diferentes tipos de objetos bajo los siguientes criterios: forma de existencia y estructura formal. Según él, todo lo que es y, al mismo tiempo, lo que puede ser pertenecen a tres esferas de existencia: objetos reales, ideales e intencionales (Ingarden, 1998, pp. 31-40). Por ende, no se puede aprehender la naturaleza esencial de todos los objetos de la misma manera porque, según Ingarden, por un lado, están los “objetos reales” o empíricos, *p.ej.*, tenemos la mesa, carro, libro, gato, etc., y, por el otro, lado tenemos los “objetos ideales” como lo son el cuadrado, triángulo, círculo, triangularidad, circularidad, etc. Los primeros

("reales") tienen principio, fin, temporalidad y ocupan un espacio, en cambio los segundos ("ideales") no tienen existencia temporal, no sufren de cambios, no ocupan un espacio.

Los objetos reales son aquellos que manifiestan forma material y cualitativamente una existencia autónoma existencial. Además, el filósofo polaco los considera como el fundamento físico del ser del tiempo, ya que son la base del cambio. Los ideales son independientes, inmutables y eternos porque, en relación con nuestro conocimiento, son trascendentes, no se puede cambiar nada de su estructura, ni de su contenido. Estos contenidos de las ideas los tienen en común los sujetos con sus diferentes individualidades del mismo tipo, como también los contenidos cambiantes son propiedades potencialmente individuales de los sujetos concretos.

Sin embargo, a diferencia de esos dos, los objetos intencionales son creaciones de los actos de la conciencia y, por consecuencia, dependientes de ellos ontológicamente. Son objetos creados por la imaginación espontánea y que desaparecen junto con los estados que los crearon. A esto le siguen, los actos de la imaginación centrados en la "perduración" de estos objetos creados que se diferencian en dos grupos. Por un lado, el objeto intencional derivado, que es el objeto al cual se vuelve la intención del acto como también en cada correlación suya. Por otro lado, el objeto puramente intencional es creación y correlación del acto de la conciencia (Ingarden, 1998, pp.140-149).

De acuerdo con Ingarden, la investigación sobre la obra literaria tiene que afrontar un complicado complejo de preguntas para obtener un conocimiento de cómo es el ser de la obra literaria, objeto en cuestión. ¿Qué clase de objeto es?, ¿es un objeto real o ideal que surge del acto de la percepción?, ¿estas percepciones son de las actitudes personales, o bien son solamente subjetivas, es decir, que es realizada en una conciencia individual, pero que no es influenciada por la personalidad?, ¿cómo está estructurado ese objeto de conocimiento?, ¿es un objeto intersubjetivo?, ¿cómo es posible que algo llegue a ser un

objeto intersubjetivamente idéntico como objeto de cognición?, ¿qué tipo de conocimiento nos dará?, estos y otros cuestionamientos no se pueden soslayar, al investigar cómo es dado el objeto en cuestión.

Ingarden levanta sus cuestionamientos contra dos conceptos sobre el modo de ser de la LOAL que estaban en auge, y que habían acaparado los estudios de esta. El primero se le conoce como “positivismo”⁴⁶ que consideraba la obra literaria simplemente como un fenómeno físico, es decir, la obra es página impresa y letras sobre papel. Dicha perspectiva, hace imposible distinguir una obra literaria de otras obras impresas, limitando de esta manera los estudios literarios. El segundo concepto, al que se opone, es el “psicologismo” que considera la obra solamente cuando es idéntica a la experiencia de ella, o sea, es accesible únicamente para el sujeto que la experimenta en el momento que la experimenta como un evento único, temporal e irrepetible.

A pesar de la distinción entre psicologismo y positivismo, como bien dice José Gaos, el primero no es más que una forma o variante del positivismo⁴⁷, porque en estos acercamientos ya no hay más posibilidad de una investigación de las obras literarias en virtud de que ambos tienen en común; en primer lugar, una epistemología en términos de un sujeto al que se le antepone un objeto para ser estudiado, consecuentemente, las “leyes” percibidas en ellas son los únicos datos que proporcionan conocimiento. En segundo lugar, en la percepción sensorial de éstos las esferas espaciales y temporales están ligadas en la búsqueda de conocimiento. Por el plano espacial, al percibir un objeto con sus dimensiones, cercanía, lejanía, debajo, alado, sobre, delante, etc., el objeto así percibido se encuentra siempre con otros objetos a la vez; por ende, aunque solamente un objeto ocupa nuestra atención, los demás también tienen lugar en la conciencia del sujeto que percibe. Además,

⁴⁶ Ferraris, Maurizio (2010). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI editores, pp. 118-123.

⁴⁷ Gaos, José (2018). *Obras completas: escritos españoles (1928-1938)* T.1. Antonio Ziri6n Quijano (coord). México: UNAM, p. 161-162.

algunos de ellos pueden ser “estáticos” pero, en la experiencia, un gran número son “dinámicos”; por decirlo de alguna manera, y se tiene que “interpretar” ese dinamismo o desplazamiento como *p.ej.*, las precepciones de objetos que se tienen mientras se maneja una bicicleta en la calle. Por el plano temporal, el asunto es algo similar, porque cuando se perciben los objetos se pueden apreciar cambios, progresos, desintegración, actualización, y mejoras en ellos. Esto significa que hay secuencias, efectos antes, después, o durante la percepción, requiriendo una “interpretación” para lograrse en donde su historia forma parte de la percepción.

Pero Ingarden, no se permite abrazar esos conceptos como base de su investigación, sino que los descarta, ya que él no se pregunta por el objeto bajo esa epistemología, ni por las dimensiones espaciotemporales de LOAL. Tampoco pregunta por las razones de su producción, las circunstancias históricas que dieron su origen por el autor, ni siquiera por el propósito que cumplen. Además, él no investiga su utilidad, su servicio en el porvenir, sino que sólo se pregunta cómo es el objeto. De hecho, su estudio sobre LOAL lo hace desde una actitud crítica frente a otros pensadores de su tiempo⁴⁸ que también trataban con esos temas. Además, a pesar de ciertas similitudes con el formalismo y el estructuralismo⁴⁹, Ingarden insiste en marcar distancia porque estas fieles a sus postulados de identificación lingüística y poética, colocaban el énfasis en el análisis de las categorías gramaticales y de la prosodia. Un caso de este acercamiento es el de Jakobson⁵⁰ cuando

⁴⁸ Algunos de estos son: Johannes Volkelt, y Oscar Walzel.

⁴⁹ El formalismo y el estructuralismo tiene en común la influencia husserliana, ya que estos acercamientos para el análisis de la obra literaria son antipsicologistas, inmanentista (se centran exclusivamente en la obra literaria y excluyen factores como biografía, historia, sociología y psicología), consideran la obra literaria como ficticia (diferenciando así de las que no son obras literarias), y muestran una preocupación por la estructura, es decir, entre otros factores, por los problemas de significación desde niveles sintácticos, lo que incluye aquellos como los sintagmáticos y paradigmáticos en relación a las capacidades auto-referenciales cuyo núcleo de significación emana de competencias culturales sincrónicas (antropológicas) tocantes a las facultades para crear y reproducir metonimias y metáforas, etc.

⁵⁰ Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística en general*. Barcelona España: Editorial Seix Barral, 1974.

analiza el verso checo en donde señala las diferencias de significado en relación con los sonidos⁵¹. En esta consideración, hay por lo menos el reconocimiento de dos estratos: el fonológico y el gramatical, pero no hay mención, de lo que para Ingarden es importante también, los estratos de los objetos representados y los aspectos esquematizados, por lo mismo la obra literaria termina siendo un producto verbal, que da como resultado una teoría del lenguaje poético nada más.

Asimismo, el filósofo polaco discrepa de los formalistas por su falta de distinción entre forma y fondo. Dicha dicotomía fue remplazada por los procedimientos del análisis de materia prima (la textura verbal de la obra), es decir, los materiales de la literatura son eficaces gracias a procedimientos como la composición, la fábula, el tiempo narrativo, argumento, etc., pero Ingarden los considera aspectos esquematizados que están integrados en la estructura y modo de existir de la obra. De este modo, los formalistas y los estructuralistas se inclinaron más, según Ingarden, por el “método morfológico”.

Para Ingarden, la investigación se centra sobre la naturaleza en sí y no por los detalles de una u otra obra en particular. Por lo mismo, tampoco busca la naturaleza esencial del objeto en cuestión preguntado por el tipo de relación personal que un lector guarda con ella. Lo anterior, es porque cada persona puede tener una reacción distinta al mismo objeto, como de igual modo una respuesta distinta en tiempos y circunstancias diferentes. Asimismo, la amplia diversidad de respuestas está más arraigada en los observadores y no tanto en el objeto mismo. Por lo que la variedad de respuestas es, en virtud de las diferencias de una persona en su carácter, jerga cultural, la actitud según las circunstancias que se da en una persona que es distinta a otra, etc. Entonces, las diversas respuestas tal vez se deban a que no se responde al modo de ser del objeto y, que en el proceso cognitivo no se ha logrado una liberación de intereses, hábitos, vicios,

⁵¹ Broekman, Jan M. *El estructuralismo*. Barcelona, España: Editorial Herder, 1990.

cosmovisiones, etc., de la persona. Cabe mencionar, que las preguntas por su origen, propósito, circunstancias, etc., son legítimas e importantes, pero estos factores; según Ingarden, no nos dicen nada acerca del modo de ser de la obra literaria. En su investigación quiere encontrar lo que la obra de arte literaria es.

2.1.2. La articulación de un idealismo-realismo para una ontología de LOAL

En *La obra de arte literaria*, el polaco resalta el ambiente sobre la discusión epistemológica y metafísica en torno al realismo y al idealismo sobre LOAL, el cual será el empuje para articular y defender una nueva noción del objeto en cuestión. Ingarden no simpatizó con el idealismo trascendental de Husserl, sino que se decidió por hallar una explicación a la tensión entre la conciencia y el mundo real como punto principal de sus investigaciones. El polaco estaba convencido de que no se podía resolver el asunto sin salir del esquema dualista idealismo-realismo. Él pensaba que la intuición eidética y la reducción trascendental eran importantes y necesarias, pero por razones epistemológicas, y no metafísicas.

Los principios ontológicos que desarrolla sobre el objeto de su interés tienen su fuente en *Prolegómenos* (§ 66 y § 67) y en la *tercera de las investigaciones lógicas*, en donde su maestro Husserl presenta las categorías lógicas que regulan el conocimiento objetivo a través del reconocimiento formal-ontológico de las “verdades esenciales” y de la “teoría de todos y partes”. Para abordar el conflicto, Ingarden inicialmente distingue dos esferas existenciales en el marco de las regiones propias de las objetividades individuales, a saber, la esfera de la conciencia pura y la esfera de la existencia y la esencia. Además, las objetividades que pertenecen al mundo real se identifican ante la conciencia como existencias propias o por otros medios, mientras que frente a los actos de conciencia pura el mundo real con sus objetividades es trascendentales. Asimismo, según el filósofo polaco, el ser de la conciencia pura es indubitable y absoluta mientras que la del mundo real es

dubitable. Es esta “dubitabilidad de la existencia y esencia (*Sein und Sosein*) del mundo real orillan a Ingarden a pensar que la totalidad de la esencia (*Sosein*), a saber, la modalidad del ser del mundo real –desde *ideas I-* necesariamente se encuentra en una relación innegable con las particularidades de la experiencia misma del mundo real [...], y para reconocer esto, habría que asumir la pregunta acerca de las posibilidades ontológicas de estos modos de ser en cuestión” (Argüelles, 2015, 139). Cuando Ingarden problematiza la negación del mundo, él distingue entre una existencia del mundo real que depende de la conciencia pura y una que es independiente, por ende, en su propuesta hay una noción de realidad contra idealidad.

Husserl, por su lado, pretendió establecer a la filosofía como una “ciencia rigurosa” como fundamento de todas las ciencias, y con el propósito de que pueda brindar una certidumbre en términos generales. En las *Investigaciones lógicas*, obra que corresponde a la primera etapa de su pensamiento, según Bech⁵², como “fenomenología descriptiva” es donde él critica la psicología debido a que su punto de arranque parte de la noción del objeto real, convirtiéndose así en una ciencia de hechos; contrario a ella, la lógica pura partía de la noción de “objetividades”, o sea, objeto ideal y por lo mismo era considerada como una ciencia ideal. Sin embargo, las soluciones epistemológicas de su época (psicologismo y el positivismo) no lo convencían en superar las propuestas de un espacio interior, subjetivo, con uno exterior, objetivo, se inmiscuyó en la búsqueda de una solución y la encontró en la fenomenología. En su obra, *Investigaciones lógicas*, la fenomenología para él es concebida como una ciencia que describe las vivencias del pensamiento y del conocimiento. Se propone reflexionar sobre los actos, vivencias y fenómenos psíquicos en su esencia o idea. De ahí surge la necesidad de una ontología general como disciplina a

⁵² Bech, Joseph, María (2001). *De Husserl a Heidegger: la transformación del pensamiento filosófico*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, p.44.

priori de las ciencias, con el propósito de poder fijar las condiciones de posibilidad del conocimiento científico, ya que esta se ocupará del universo vacío del objeto en general al establecer las estructuras fundamentales de la objetividad. Dicha aportación será retomada por Roman Ingarden e interpretará ese “modo de ser” como el esquema que se emplea en la conciencia, para describir ese “armazón esencial” de LOAL, pero que es independiente de ella.

Además, esta ontología general, en la propuesta de Husserl, estará vinculada con su concepto de intencionalidad⁵³. Se sabe que en su momento fue alumno de Franz Brentano, de quien retomará el asunto de los actos intencionales para fundamentar la orientación objetiva de la fenomenología. Sin embargo, Husserl rechazará la equivalencia establecida por su maestro entre el acto mental y su objeto (representado), esto es, la igualdad entre el tema del pensamiento, *p.ej.*, “pienso en un caballo” y la materia dibujada en el pensamiento: “ahí está un caballo”. Ahora, él propondrá por intencionalidad aquella peculiaridad de las vivencias del sujeto traducida en “ser consciente de algo”, es decir, la conciencia siempre “tiene intencionalmente conciencia de algo”, y para distinguir teóricamente la presente diferencia, en la quinta Investigación lógica usa el término de “apercepción”⁵⁴ (Argüelles, 2015, pp. 68-69), con el que pretende particularizar la relación intencional mutua entre el acto psíquico y el modo de aparición (de variación) del objeto percibido: “el amor y lo amado”, “el aprecio y lo apreciado”, “el odio y lo odiado”, etc.

De esta teoría, Ingarden retomará para presentar su propio término al concepto de “noema”⁵⁵ para referirse ahora al “objeto puramente intencional”⁵⁶. Es así como la

⁵³ El desarrollo inicial de este concepto se puede consultar en la investigación primera de *Investigaciones lógicas*, con el título *Expresión y Significación*.

⁵⁴ Esta expresión también la aplica para designar una forma especial de aprehensión en la quinta de la *Investigación Lógica*, p. 14.

⁵⁵ Husserl se refería con este término al “objeto fenomenológico”.

⁵⁶ Esto se puede encontrar en la traducción realizada por Dr. Gerald Nyenhuis en la sección: “El objeto puramente intencional del acto simple intencional”, pp. 140-149.

intencionalidad, para él, estará dedicada a la materia o el tema del pensamiento que se dirige a los objetos, personas, estados mentales, acontecimientos, sean estos concretos o ficticios, (*p.ej.*, “pensar en algo”, “temer a algo o a alguien”, “imaginarse”, “darse cuenta”, o “estar convencido de algo”), teniendo como común denominador una existencia psíquica y una correlación intencional sujeto-objeto: “Juan piensa en María”, o “Ruth imagina un unicornio”. Por tal razón, el filósofo polaco asumirá que las obras artísticas pueden ser consideradas como objetos puramente intencionales porque, por un lado, ellas responden a los actos intencionales de un sujeto creador y, por el otro lado, son objetos que están dispuestos para su percepción para ser “concretizadas” por un lector, un público, un músico interprete, etc. Así que, para Roman Ingarden, LOAL es percibida como uno de los ejemplos de objetos puramente intencionales, caracterizado por su posición psíquica única y *sui generis* en el mundo real. De esta manera él hace la distinción entre una existencia del mundo real dependiente de la conciencia pura, y una independiente.

Bajo esta distinción, la obra literaria asume una función mediadora de conocimiento entre el sujeto y su mundo real. El cual hace posible, con esta noción de Ingarden, entender la peculiaridad de LOAL desde sus elementos constitutivos que bien pueden resumirse como: lingüísticos y simbólicos. Por el primero se puede decir que LOAL presenta un mundo descrito, que es producto de una conciencia artística intencional, que está plasmado invariablemente en un lenguaje; por el segundo, la cualidad específica de su esencia está disponible para ser comprendida por un lector. Sin embargo, el hecho de que LOAL pueda ser accesible, es decir, conservadas en un libro para ser leídas y transmitidas, no es suficiente para que LOAL sea considerada como un objeto real, ya que dichas peculiaridades como la tinta, papel, portada, etc., tienen que ser consideradas, según Ingarden, como los correlatos materiales del objeto intencional. Además, tampoco es necesario pensar en el objeto intencional como un objeto ideal como lo es el “cuadrado”, el

“círculo”, o “triángulo” sino que la realidad de LOAL persiste en su contenido puramente intencional o “imaginacional” que es percibido a través de la forma invariable del texto fijado, pero que puede ser comprendido⁵⁷ de manera intersubjetiva. Entonces, desde el punto de vista epistemológico la obra literaria no es un objeto que se pone delante de un sujeto, sino que se tiene que ir más allá, al plano ontológico para percibir su “modo de ser” y, desde el punto de vista metafísico, la obra literaria no puede “ser” real o ideal, sino puramente intencional que existe por los actos de conciencia llevados a cabo, pero no es autónoma sino heterónoma, es decir, con heterónoma se piensa en objetos en donde su fundamento existencial, su determinante estructura formal y material, no está contenido por sí mismo, sino que depende de que está siendo aportado por otro objeto, que al mismo tiempo esta última es en si nada.

2. 2. La estructura multiestratificada de LOAL

2.2.1. La “anatomía” esencial de LOAL

Ingarden no se permite iniciar su análisis de una obra de arte literaria con cualquier obra literaria escrita, porque al hablar de una obra literaria es suponer una configuración como correlato ideal del cual cada obra literaria es una individualización. Lo anterior, tiende a desembocar en considerar a LOAL como aquella cuyos elementos constantes, heterogéneos e interrelacionados se funden en una configuración por medio de las funciones recíprocas que cumplen. De ahí que el proceso creativo, el “valor” estético de la obra que es derivado de otras obras, las distintas variantes temáticas y formales que resultan de la influencia psicológica, intelectual, económica, social, etc., no se toman en cuenta en su investigación.

⁵⁷ Cabe mencionar, que sobre este punto el filósofo polaco no utiliza el concepto de la palabra “interpretación”, sino que prefiere la expresión “concretización”. Esto debido a la complejidad ontológica-existencial de LOAL, la cual, no se permite pensar en una equivalencia a interpretación (Ingarden, 1998, pp. 387-413).

Según el polaco, cada obra de arte literaria es una estructura “orgánica” de “estratos”⁵⁸, es decir, sonidos verbales, unidades de sentido, objetos representados y aspectos esquematizados. Su procedimiento, en su investigación, es estudiar cada elemento aisladamente con el propósito de que puedan ser identificados, y que sus nexos como sus funciones puedan ser establecidos. Por decirlo de otra manera, Ingarden coloca su atención a las palabras (sonidos verbales) en sí antes de examinarlas en su contexto de oraciones conectadas, de esta forma procederá en su análisis de los diferentes estratos, el cual se basa en las sucesivas reducciones fenomenológicas. También, cada estrato difiere, el uno del otro, debido a sus componentes materiales peculiares, asimismo cada estrato juega un papel en relación con los otros estratos para hacer emerger una nueva entidad y la estructura de la obra como un todo. Así, la función de cada estrato está determinada por la estructura⁵⁹ esencial de la obra en su totalidad.

Dando por sentado lo anterior, según Roman Ingarden, LOAL tiene una estructura básica común, en donde se desprende la idea de que se trata de un objeto complejamente multiestratificado. Esta será su naturaleza, a saber, los estratos antes mencionados en su conjunto son su esencia, además los cuatro estratos formaran una armonía polifónica en la reconstrucción de la obra, y de esta armonía brota una multiplicidad de cualidades estéticas de valor que constituyen una totalidad uniforme.

2.2.2. La descripción de la “anatomía” esencial de LOAL

Es en *La obra de arte literaria* donde Ingarden hace una detallada descripción de la forma en que se estructura el objeto de la comprensión, esto es, de los estratos. Se tiene que

⁵⁸ Eugene H. Falk señala que es posible que Ingarden escogió la palabra “estrato” (*Schichten*) de la música, en donde una composición “polifónica” con sus distintos “estratos” (heterogéneos) contribuyen a la distintiva melodía de la estructura orgánica como un todo (Falk, 1981, p. 30).

⁵⁹ Nyenhuis, en el prefacio de *La obra de arte literaria*, indica que el uso de la palabra “estructura” o la frase “estructura esencial” no debe ser entendida como la organización de los materiales sino en el sentido de una interrelación sistemática de los elementos (Ingarden, 1998, p. 16).

mencionar que es imposible siquiera resumir en esta sección el amplio desarrollo que Ingarden realiza de los estratos, por lo que me limitaré en abordar el asunto en función de describir la estructura esencial de la obra propuesta por el polaco.

El primer estrato del objeto de comprensión es el sonido verbal. La función principal y esencial, del sonido verbal, es la de determinar el sentido de una palabra, en donde ambos, sonido y sentido se plasma en materia fónica (§§ 9-15). Por lo mismo, este estrato no se debe confundir con la articulación real del sonido en el sentido estricto, *p.ej.*, como cuando se oye una declamación de un poema, sino que Ingarden lo usa de una manera más amplia que incluye el ritmo, metro, patrones fónicos, connotaciones, etc. El asunto que le concierne es que en cada obra literaria se hallan formaciones lingüísticas, pero ¿qué cosa es la formación lingüística de tales sonidos?, esto es, “palabras”, “oraciones”, “complejos de oraciones”, “párrafos” y “capítulos”. La palabra es una formación lingüística sencilla que está compuesta por el sonido y el sentido verbales, mientras que la materia fónica concreta es el substrato material que soporta ambos. Es así como, Ingarden, indica que se tiene que distinguir dos lados o componentes de las formaciones lingüísticas; por un lado, se tiene que distinguir la materia fónica determinada, que es diferenciada, que está ordenada de múltiples maneras y, por el otro lado, se tiene que distinguir el sentido que está implícito en ellas, cuando fungen en el diálogo entre personas o en una obra literaria.

Los fonemas son los que conforman esa materia fónica, mientras que el sonido verbal es diferente a la materia fónica, debido a ser una entidad atemporal e inmutable. Sin embargo, cuando se vuelve idéntica al repetirse una palabra es, por decirlo así, una esencia pura del sonido que se construye modifica o se destruye con el paso del tiempo, según las

situaciones culturales reales. Así, los sonidos verbales tienen que ver con el arreglo de los fonemas, o materia fónica concreta⁶⁰.

Es por ello, que la materia fónica es el sustrato material de LOAL, el cual sostiene y mantiene la plasmación intencional de la conciencia del autor y es “la garantía para que la intención del autor pueda reconstruirse”⁶¹. Este estrato forma la cáscara externa de LOAL, en donde los otros estratos encuentran su punto de apoyo, o su expresión externa (Ingarden, 1998, pp.81-82), porque sin la materia fónica no hay posibilidad de unidades de sentido, consecuentemente, no hay posibilidad de considerar la existencia del resto de los estratos: objetos representados y aspectos esquematizados, e incluso no se podrá considerar las cualidades metafísicas. Así que, se carecería de sustento óptico sin el primer estrato.

Asimismo, la función principal y esencial de este estrato es la de determinar el sentido de una palabra dada y, es posible entenderlo, debido a que las palabras no se presentan aisladas, solas y cuando esto ocurre en un contexto de comunicación intencionada, la palabra sola es en sí una oración completa como si fuera “una abreviatura que toma el lugar de un enunciado o de un complejo de enunciados”⁶².

También, el elemento fónico permite conocer el estado psíquico, es decir, Ingarden los llama cualidades manifestantes porque manifiestan estados psíquicos del autor, narrador y de los personajes, ya que permite captar el tono en que se expresan estas objetividades (personajes) se puede reconocer sus miedos, indiferencia, ilusiones,

⁶⁰ P.ej., en la palabra “casa” su materia fónica concreta tiene fonemas de las vocales /a/, /a/, y de las consonantes /c/, /s/. Cuando se ordena los fonemas nos da el sonido verbal “casa”, la cual porta un sentido verbal que apunta a una vivienda, esto es, el significado que necesita una referencia externa para expresarse. Pero, la misma palabra puede tener varios significados y estos necesariamente conducen a la identidad del sonido verbal que le corresponde.

⁶¹ Nyenhuis, Gerald (1998). “Prefacio”, en Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 19. México: Taurus

⁶² Ingarden, pp. 61-65.

desesperación⁶³. Sin estas cualidades manifestantes la obra dejaría de ser lo que es. En síntesis, no es la palabra sola la unidad lingüística significativa con sentido, sino la oración⁶⁴, y en la oración es donde las palabras que la constituyen actualizan, al unirse con otras, los significados potenciales para que el sentido de la oración la revista hasta formar lo que el filósofo polaco nombra como “una melodía oracional”⁶⁵.

El segundo estrato son las unidades de sentido. Es el estrato semántico donde emergen los símbolos, donde se inicia la interpretación de los textos y el nivel que abre la posibilidad intersubjetiva, porque hace que la obra sea un objeto intersubjetivo, esto es, que el objeto está ahí, esperando que otras conciencias subjetivas puedan pensarlas. Es en este lugar donde se observa el punto de contacto con la fenomenología de carácter husserliano, porque “se investigan todos los principios subjetivos del intelecto humano que se proyectan de modo objetivo en la vida real y compartida (intersubjetiva), pero cuya certeza rebasa la mera constatación empírico-psicológica”⁶⁶. Quiere decir que tanto yo como los otros, podemos dirigirnos a los objetos están ahí “fuera de nuestra conciencia”, porque al menos en esencia presumen objetividad, y es a esta objetividad de los fenómenos que cada conciencia sale al encuentro de las cosas en sí mismas, dando lugar así al “entendimiento intersubjetivo” (Argüelles, 2015, p. 114). Además, el estrato de las unidades de sentido determina los objetos representados (personajes, acciones, tiempo, espacios) y forma la representación de estos objetos. También, los contenidos del sentido de las oraciones y las redes de estas son lo que preparan, perfilan, detallan y proyectan los objetos

⁶³ Ingarden, pp. 74-75.

⁶⁴ Ingarden, p. 65.

⁶⁵ Ingarden, p. 66.

⁶⁶ Argüelles, Gerardo (coord.). “¿Lectura, para qué? Virtudes de la síntesis pasiva entre Husserl y Ricoeur en la pre-comprensión hermenéutica del mundo entero en los textos”. En *Mundo de vida y presentificación. Paul Ricoeur a cien años de su natalicio*. México: Ediciones Eón, 2015, p. 144.

representados. Asimismo, los aspectos esquematizados dependen de los contenidos de sentido para acceder a los objetos representados.

En este estrato, Ingarden denomina “nombre” a las palabras categoremáticas y a su sentido le llama “sentido verbal nominal”. Una palabra aislada (fuera de la oración) está compuesta por elementos que están vinculados entre sí, que llegan a formar una unidad de sentido, y estos son: (a) el factor intencional direccional, que indica el momento de referirse a cierto objeto y no a otro, *p.ej.*, “Melibea” indica una joven llamada así y no a otra llamada “Melibea”; (b) el factor de contenido material es el momento que señala su condición cualitativa, *p.ej.*, “Melibea es blanca”; (c) el factor de contenido formal es el que determina al objeto en su esencia: al mencionar “Melibea” el lector que ha leído *La celestina* piensa en esa “Melibea” y no en otra persona; (d) el momento de caracterización existencial, que es cuando un personaje literario como “Melibea” tiene una realidad en la narración aunque no en la vida real; (e) el momento de posición existencial, que en el caso de “Melibea” su realidad en el tiempo y espacio ficción son creados por los contenidos de sentido de la obra de Fernando de Rojas. Todos estos elementos, del sentido verbal nominal, se dan como una unidad, actúan de manera conjunta y se condicionan mutuamente hacia un sentido: “Melibea”. A esta forma, Roman Ingarden la llamará “objetivación”⁶⁷.

El verbo finito que también es considerado, por Ingarden, como categoremático y con sentido, tiene la función esencial de desarrollarse como un acontecimiento puro. Sin embargo, dentro de una oración requiere de un sujeto para que éste sea portador de la actividad, como también de un contexto ya que el verbo consigna tiempo. *P.ej.*, si se menciona: cantaba, significa que alguien realiza la acción de cantar en tiempo copretérito del modo indicativo, pero si escuchamos, “en la navidad pasada mi tío cantaba un villancico alegremente en frente de la calle de su casa”. El sentido cambia al tener a una persona

⁶⁷ Ingarden, 1998, p.100.

identificada como “mi tío”, quien realiza la acción de “cantar” con la cualidad de esa acción “alegre”, en un tiempo pasado “navidad pasada”, y en cierto espacio “en frente de la calle de su casa”. Es en esta consideración que Ingarden menciona que “la operación primaria de la formación de lenguaje es aquella de la formación de oraciones”⁶⁸, hay un proceso cognoscitivo que se realiza al combinar las diferentes palabras y que permiten muchas variaciones, ya que el “sustrato de la oración es un ‘esquema formal vacío’” (p.125), que cuando se llena este esquema por los sentidos verbales correspondientes que tienen contenido material, es cuando entonces se da la unidad de sentido.

Así, LOAL está compuesta de diferentes tipos de oraciones con diferentes funciones; sin embargo, la función principal de la oración es la de representar, no en el sentido de ser un simple reflejo de la realidad, sino que su propiedad recae en la intencionalidad del sentido de la oración, esto es, en la forma en que los elementos de su contenido se ajustan con otros para construir la unidad de sentido. De ahí, que el polaco mencione que la oración desarrolla intencionadamente correlatos y conjuntos de circunstancia (Ingarden, 1998, p. 139).

Por ende, una de las características básicas de las unidades de sentido es la capacidad que tienen de provocar los correlatos intencionales, o sea, son correlatos porque tienen correspondencia al texto, en el sentido de representar en nuestra imaginación lo que ese texto está hablando, y estos correlatos intencionales también proyectan conjuntos de circunstancias que están derivados de los contenidos de las oraciones y de los conjuntos de este. Pero, estos correlatos en las oraciones literarias son distintos al conjunto de circunstancias que existe en la realidad objetiva, ya que este es ópticamente autónoma. Mientras que en LOAL tienen una base óptica heterónoma en virtud de que son objetos puramente intencionales que se originaron por los actos creativos conscientes de un autor.

⁶⁸ Ingarden, 1998, p.125.

Esto significa que en las oraciones literarias se hablan de “cuasi-realidades”, es decir, de realidades que son creadas, porque, aunque proyectan la realidad, no es la realidad en sí. Por lo que, si un personaje emite juicios, estos no son juicios verdaderos sino cuasi-juicios porque no son verdad dentro de la realidad, sino dentro de la realidad de la obra literaria.

Sin embargo, según Ingarden, un conjunto de circunstancias que causen un correlato intencional “opalescente” será mucho mejor que uno nítido y acabado. La razón de su importancia es que este permitirá más posibilidades en cuanto a la comprensión de la obra literaria, además ser opaco hace que la luz se difunda en todos los rincones y no importa si es poca o mucha. Eso hace que la obra sea una joya porque en el sentido se refracta y se multiplica de manera asombrosa⁶⁹. En suma, el estrato de las unidades de sentido en LOAL es fundamental ya que desarrolla conjuntos de circunstancias que dan forma a los objetos representados, sus vicisitudes, proyecta los demás estratos, es el estrato de irradiación en donde se encuentra el entretejido para lograr la unificación de la obra como obra de arte literaria o no.

El tercer estrato de la obra literaria son los objetos representados. Por objeto representado “ha de entenderse en un sentido amplio, abarcando todo lo que nominalmente se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o a su esencia material. Así que, se refiere tanto a cosas como a personas, pero también acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas” (Ingarden, 1998, p. 262). El filósofo polaco indica que es el estrato con el cual el lector está más familiarizado, con los que relaciona él al realizar una lectura de lo obra, son las primeras cosas que llaman su atención. Estos objetos representados de LOAL, son objetos intencionales, que están proyectados por las unidades de sentido.

⁶⁹ Ingarden, 1998, p. 170.

Este estrato contiene “manchas de indeterminación”, el cual hace imposible, con base en las oraciones de la obra literaria, afirmar si un objeto o una situación dada tiene un cierto atributo o no. Estos objetos que no están determinados son nombrados, según Ingarden, como “puntos”, “manchas” o “lugares” de indeterminación⁷⁰, circunstancias que son imposibles en el mundo real. Por lo que, los objetos representados son imaginacionales, pero no como cuando se imagina algo real que, de verdad, existe como *p.ej.*, el municipio de Jiutepec, ni como algo ideal como *p.ej.*, un ángel o el triángulo, sino que es algo construido y provocado por el imaginar de la conciencia de un autor, el cual está cargado con sentido y contenido.

Además, en el caso del espacio en la obra literaria, éste siempre es imaginacional y no imaginado, es decir, es imaginacional porque crea el espacio para los datos que también serán imaginacionales, ya que estos tampoco están del todo determinados. *P.ej.*, si se lee que: “dos atletas pelearon profesionalmente”, y no se mencionara el lugar en donde acontece la acción, significa que está indeterminado; sin embargo, el lector completa el dato pensando en un rincón o lugar para la acción por el propio bagaje del lector. Del mismo modo pasa con el tiempo, que es distinto al tiempo objetivo de la realidad, porque el tiempo en LOAL es subjetivo, es presentado al igual que los otros objetos y son momentos que se pueden alternar, algo que no ocurre en la vida real ya que es un continuo, sin huecos o rupturas. Entonces, el estrato de los objetos representados es donde se encuentra una formación esquemática que presenta puntos de indeterminación, los cuales provocan múltiples interpretaciones que enriquecen la obra literaria.

El cuarto estrato son los aspectos esquematizados. Este es el factor especial para que puedan ser aprehendidos los objetos representados intuitivamente por el lector. Se

⁷⁰ Ingarden, 2004, p. 71. Retomaré este punto en el siguiente capítulo para hablar del proceso que entra en juego para lograr una comprensión de LOAL, bajo el criterio del polaco.

puede definir como aquello que un sujeto-lector experimenta ante un objeto dado y determinado en el texto y, de acuerdo con el filósofo polaco, “exige una percepción concreta, o, al menos, un acto vivido de representación por parte del sujeto, para poder ser experimentados de modo concreto y efectivo”⁷¹. En otras palabras, el lector para actualizar los aspectos debe ejercer una función análoga a la de la percepción, ya que los objetos representados no son efectivamente perceptibles. Los completa con detalles que corresponden a sus hábitos de percepción, sus preferencias de ciertas cualidades, su sensibilidad de sus experiencias previas. Básicamente, el lector-sujeto se imagina un mundo representado bajo la imagen de un mundo que ha construido por las experiencias de su vida real. Para que este acto tenga lugar en los sujetos, hay factores en LOAL que “mantienen listos” los aspectos, como lo son algunas propiedades de los correlatos de la oración intencional, los sonidos verbales, y las formaciones fonéticas en orden superior.

Ingarden los llama “aspectos esquematizados” porque “lo que es la cuestión aquí no son los aspectos tal como los experimentamos una vez y luego de que perdimos contacto con ellos, sino más bien ciertas idealizaciones, que son, por así decirlo, un esqueleto de los aspectos concretos, transitorios y movedizos”⁷². Por lo que los esquemas de los aspectos son idealizaciones necesarias que tienen lugar por los aspectos concretos, transitorios y cambiantes, ya que ningún aspecto es igual a otro y no se presentan de la misma manera en los momentos de percepción. Además, este estrato aporta cualidades que dan valor estético en la polifonía total de la obra, porque su función esencial en la percepción estética, de la obra, es hacer aparecer los objetos representados de manera predeterminada por la misma.

⁷¹ Ingarden, Roman “Concreción y reconstrucción”. En *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, p-41.

⁷² Ingarden, 1998, p. 309.

Sin embargo, no todos los objetos representados son concretos, también existen aspectos internos como las cualidades, estados anímicos y espirituales. Lo anterior, tiene como consecuencia que, al ser leída la obra por distintos individuos, cada uno de ellos percibe aspectos a su manera, según la forma en que llene esos esquemas que son presentados por los estratos anteriores, pero el hecho de que esto tenga lugar en los sujetos, no por ello transformará la obra. En suma, este estrato tiene las funciones de (a) posibilitar aprehender intuitivamente los objetos representados en ciertos tipos ya dados, y (b) constituir cualidades de valor estético en la percepción estética de la obra⁷³.

Un punto más a considerar después de haber recorrido los cuatro estratos fundamentales de LOAL es acerca de “las cualidades metafísicas”. Estas son “lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, lo santo, lo pecaminoso, lo triste, la indescriptible brillantez de la buena fortuna, tal como lo grotesco, lo encantador, lo luminoso, lo pacífico, etcétera”⁷⁴. No cabe duda, que en la vida es algo, por un lado, extraordinario en que se revela dichas cualidades bajo un evento que se mira envuelto en un ambiente especial; por otro lado, lo extraordinario puede darse también en un suceso ordinario y, cuando éste se da, ese mismo suceso se transforma en un evento que irradia una variedad de cualidades metafísicas.

Cuando se logra la cooperación de todos los estratos al unísono, en lo que Ingarden llama “polifonía” para crear al mundo representado, es lo que desemboca en la aparición de una o varias cualidades metafísicas, la cual se puede entender por la idea de la obra de arte literaria. Sin embargo, la proyección de estas cualidades metafísicas no, necesariamente, garantiza la consistencia objetiva, ni la falta de consistencia objetiva es una barrera para su aparición, no se debe pensar que una obra literaria es verdadera porque

⁷³ Ingarden, 1998, p. 325.

⁷⁴ Ingarden, 1998, p. 342.

manifiesta cualidades metafísicas, esto no es lo esencial. Sino que “son concretizadas y reveladas, y participan en su modo de existir con las objetividades representadas; siendo ópticamente heterónoma y puramente intencionales, simulan su propia realización” (Ingarden, 1998, p. 345). En otras palabras, a pesar de su intencionalidad como esencias ideales, no se quita el hecho de que están determinadas desde el punto de vista cualitativo, lo santo es lo santo, lo grotesco es lo grotesco, lo trágico es lo trágico, etc., como ocurre en el mundo real. Son iguales en cuanto a su contenido a las reales, pero al ser intencionales en LOAL, su heteronomía óptica permite ser observada con la seriedad de la sana distancia que proporciona la concretización, en el proceso de la lectura.

2. 3. La estructura ascendiente de LOAL

2.3.1. La armonía polifónica

Las teorías literarias implican una forma pedagógica de reflexionar sobre la obra literaria. Algunas formas son el cuadro, la composición musical, arquitectónica, mecánica, antropológica y organismo. Ingarden percibe una “armonía polifónica” (Ingarden, 1998, pp. 431-436) cuando percibe LOAL, es, por decirlo de algún modo, un entendimiento de por lo menos cuatro estratos que en su conjunto componen la obra literaria. Lo que se ve es más que manchas de tinta en el papel, se percibe más que eso, y lo que se percibe no es enteramente idéntico a lo que se ve. Dicho de otra manera, se percibe la obra de arte literaria en el texto literario, el texto es un “donde”, o sea, es “donde” se percibe LOAL.

La forma musical y arquitectónica están presente en la visión del polaco, y estas configuran su noción de poética, es decir, para Ingarden, la obra literaria tiene una dimensión horizontal y otra vertical que se concreta en cuatro estratos. Cada estrato es una voz individual que cantan su propia melodía, que al hacerlo en consonancias con lo otras voces, la polifonía de todas ellas producen un acorde armónico. Cuando Ingarden habla de

esta manera, él está dando un modo de entender el espacio y un modo de “armazón” específico de la obra literaria.

Es así como para Ingarden, la intencionalidad de LOAL, crea un juego, o una interrelación “orgánica” entre los estratos. Esto es lo que hará que los estratos, antes descritos, formen una armonía “polifónica” en la constitución de la obra, porque los estratos cooperan mutuamente. Esta “polifonía” será diferente, singular y única en cada obra, la cual, puede ser constituido por la intención de los estratos que participan con las propiedades que los caracterizan y que están ligados íntimamente a los demás para poder funcionar en forma armónica esto, según las propias determinaciones que el autor en su acto creativo haya decidido.

Por lo que, en la propuesta ingardeana, se puede observar una estructura ascendiente interrelacionada. Es decir, el lenguaje es la materia prima de la obra literaria. Pues las palabras que se interrelacionan se convierten en oraciones, párrafos, capítulos y en la obra en su totalidad, son también las que aportaran la materia fónica concreta y ésta sustenta al sonido verbal, el cual tiene la función de conducir al sentido verbal. Así que, la función principal de la palabra en sí es el sentido o significado. Su estructura exterior está en el estrato de la materia fónica, en cuyo interior se encuentra las unidades de sentido, las cuales “engendran” y dan forma de acuerdo a su funcionamiento a los objetos representados (personajes, lugares, animales, cosas, tiempo, estados psíquicos, etc.), a su vez, preparan y mantienen listos los esquemas con los diferentes aspectos de los objetos representados e indeterminados, pero con ciertos factores para que el lector pueda concretizar los vacíos que en ellos se encuentra. Esto será la primera dimensión de la LOAL.

Con esta propuesta, el polaco, pretende abordar la problemática del modo de ser de LOAL. Bajo el respaldo de la fenomenología, constata que la obra de arte literaria no es

un texto sobre papel o impresiones psicológicas, sino que es de una estructura intencional formal que guarda una relación con una situación existencial. La estructura tiene su fuente de los actos intencionales del autor como una significación artística, de donde se hace posible el entendimiento de dicha significación por la actividad intencional del lector. Entonces, en este sentido, LOAL es un intercambio entre el objeto artístico y el objeto estético. En el siguiente capítulo se pretende abordar este asunto, que Ingarden desarrolla en *La comprensión de la obra de arte literaria*.

2. 4 La intermediación del fenómeno imaginacional en LOAL

2.4.1 La cuestión de la estratificación de LOAL

La concepción estratificada de LOAL, en Román Ingarden, resulta sugerente y rica en contenidos. Muchas de las ideas expuestas por el polaco provocan la reflexión y obligan a una discusión acerca de su propuesta estratificada, de la que en la presente sección solamente podemos señalar algunos puntos. Por lo mismo, no se puede cerrar esta sección sin antes mencionar algo acerca de esta discusión y, para hacer evidente esto, recupero algunos autores que rebaten la concepción estratificada del filósofo polaco. Cabe aclarar aquí, que esta sección solamente se aboca por la cuestión de la estructura de la obra literaria, ya que en el siguiente capítulo se abordará el asunto sobre la noción de la concretización.

Richard Shusterman⁷⁵ y Felix Martínez Bonati, hacen algunos señalamientos sobre este asunto de la estructura estratificada de la LOAL. El primero, considera a Ingarden como un filósofo amante de la complejidad ontológica y, por lo mismo, según él, tiende a excluir de la estructura de LOAL el estrato gráfico, o visual, es decir, la forma escrita o la letra

⁷⁵ Shusterman, Richard. "Ingarden, Inscription and Literary Ontology", *The journal of the british society for phenomenology*, 1987, vol. I, n. 2, 103-119. Cabe mencionar, que Shusterman se autodefine como "igualitarismo fonéticoinscrito", es decir, defiende que tanto lo oral como lo escrito son aspectos relevantes para la apreciación estética de la obra.

impresa. No cabe duda de que Ingarden señala la durabilidad real del texto escrito como lo que proporciona la base óptica indirecta de la obra, sin embargo, según Shusterman, relegó el texto a un mero instrumento del estrato fonético. Porque a pesar de que el polaco, después de la publicación de *La obra de arte literaria*, impartió unas conferencias donde hizo una descripción de los estratos, y dio más relieve al aspecto gráfico o a la fijación de la obra por escrito, al final siempre lo consideró como un aspecto secundario. Shusterman, piensa que el polaco actúa bajo el prejuicio del fonocentrismo⁷⁶ que tiene sus orígenes en el Fedro de Platón⁷⁷, por ende, considera a Ingarden como un pensador esencialista empeñado a buscar “esencias permanentes, absolutas, y universales en campos e investigación donde no las hay”⁷⁸. Considera a Ingarden como un aficionado a las esencias que a los hechos y, por lo mismo, critica al polaco en la dificultad que tiene en mencionar cosas tan sencillas como *p.ej.*, que lo fonético es estéticamente indispensable en algunas obras y en otras no.

Sin embargo, la crítica realizada por Shusterman, quizás tenga que ver con un desconocimiento sobre los propósitos de investigación del filósofo polaco. En otras palabras, Ingarden está respondiendo con su noción estratificada, a la concepción que el “neopositivismo” había hecho de LOAL, es decir, la obra literaria es idéntica al fenómeno físico, son hojas de papel impresa, o grafías sobre el papel. Él rechaza dicha la postura fisicalista de la obra literaria. De ahí, la insistencia del polaco, de que el signo gráfico, o la inscripción, sea un objeto físico que sirve de fundamento óptico para una letra, o formada gráfica típica, la cual, su función es ser portadora de significado. Por lo mismo, según Ingarden, la relación de similitud entre una obra literaria y su fundamento físico es como lo que hay entre el material fónico concreto y el sonido verbal. El supuesto implícito es que

⁷⁶ El fonocentrismo establece que los sonidos y el habla son superiores, o incluso, naturales que el lenguaje escrito. Bajo esta idea se tiende a privilegiar la “voz” y el “discurso” sobre la escritura. Un pensador que criticó esta postura fue Derrida, al señalar ciertas inconsistencias de la propuesta de Saussure (Derrida, 2007, pp. 11-36)

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 115.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 117.

toda entidad-tipo no es una entidad material real y lo aplica no solamente al sonido verbal, sino a LOAL completa, porque también es una entidad-tipo, la cual, trasciende sus concretizaciones.

Por otro lado, según Martínez Bonati, señala que hay una falta de descripción de la estructura estético-fenomenica de la obra literaria, o sea, “la afirmación de que la obra literaria se edifica estratificada de este modo, implica que quien tiene la experiencia cabal de ella, ha de pasar cognoscitivamente por todos los estratos. Ello, empero, no significa que el fenómeno estético vivido en dicha experiencia tenga necesariamente esta experiencia⁷⁹”. Porque, el hecho de que el lector concentre su atención al estrato de los objetos representados implica que la lectura no es una visión homogéneamente repartida entre los estratos, sino que desaparecen los primeros estratos del campo intuitivo, o permanecen en un segundo plano fuera del foco principal⁸⁰.

Desde el punto de vista estético-fenomenal, según Martínez Bonati, el objeto estético de la obra es una reordenación final del ser de la obra, en que esta viene a estructurarse de un modo nuevo sobre la base de aquel esqueleto original. Dicho de otra manera, Ingarden, no expone cuál es la estructura esencial de la obra como objeto estético, “como unidad imaginaria dada a la contemplación del lector u oyente, como fenómeno literario, y cómo se relaciona entre la estructura de la visión imaginaria, o representación estética, con la estructura óptica del objeto que la posibilita y porta” (Martínez, 1960, p. 36). Por ende, Martínez Bonati insistirá en que una lectura de la obra literaria no es dada meramente articulada por los estratos, aunque están presentes, sin embargo, es como los significados que no pueden formar parte de la estructura estética de la obra, ya que no los

⁷⁹ Martínez Bonati, Felix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, pp. 35.

⁸⁰ Maurice Merleau Ponty, también destaca este hecho en su obra *La prosa del mundo*. Él menciona que cuando “alguien - autor o amigo -, ha sabido expresarse, los signos se olvidan enseguida, sólo queda su sentido, y la perfección del lenguaje consiste en esa manera en pasar inadvertida”.

intuimos en la vivencia estética, y no se capta temáticamente, únicamente se supone que están ahí como el fundamento óptico de la experiencia.

Sin embargo, ante esta observación que puede ser considerada como verdadera, ya que Ingarden no explica dicha relación, si se tiene que tomar en cuenta que el mismo polaco puntualiza que su investigación es más un asunto ontológico, es decir, él está interesado, por ahora, en el estudio de la formación esquemática de LOAL, como algo que es distinto y contrapuesto a las concretizaciones del lector. Por lo mismo, el filósofo polaco insistirá en mantener esa diferenciación para no caer en la postura psicológica de considerar la obra literaria idéntica a la experiencia de ella, se opone a la idea de que la LOAL sea un acontecimiento único, temporal e irrepetible, y que solamente está disponible para el sujeto que la experimenta.

Para intentar solucionar el asunto dejado por Ingarden, Martínez Bonati propone los siguientes estratos: (a) el estrato mimético, (b) el estrato del narrador, (c) el estrato del lenguaje dialógico-monológico. El primer estrato se entiende como mundo, y no se percibe como lenguaje. Porque al representar el mundo se convierte en una imitación de éste, se confunde y se identifica con él, en palabras del Martínez: “el discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto” (Martínez, 1960, p. 71). El segundo estrato no lo considera solamente lingüístico, sino que también incluye potencialmente la mimesis del narrador. En otras palabras, es los aspectos idiomático-gramatical del hablar, y en la subjetividad que no es dicha, sino que es expresada a través de esas frases. Es el narrador mismo en cuanto narrador, es la subjetividad que narra. El tercer estrato es el dialogo de los personajes, y este es propiamente lingüístico, es decir, las frases de estos son la que quedan perceptibles como lenguaje, a no ser que narren o describan. La intención de Martínez Bonati, con esta propuesta es la hablar de narración en general, que es una forma de discurso o lenguaje no necesariamente literario o artístico.

Otros pensadores que abordaron este tema son: Wolfgang Kayser⁸¹ y René Wellek⁸². El checo, estructuralista de Praga radicado en EEUU, Wellek, sugiere los siguientes estratos, (a) el sonoro que son la eufonía, el ritmo, y el metro, (b) las unidades significativas, las cuales, determinan la estructura lingüística formal de la obra literaria, su estilo y el estudio estilístico, (c) el de la imagen y la metáfora, que son dos artificios que se transforman en el mundo poético y (d) el mundo poético que son los símbolos y los sistemas de símbolos llamados “mito” poéticos. Kayser, menciona los siguientes estratos (a) la sonoridad, (b) el de la palabra, (c) de las figuras retóricas y (d) el de la sintaxis.

2.4.2. La intermediación del fenómeno imaginacional de LOAL

Pero, Roman Ingarden, al llevar LOAL al ámbito de lo ontológico, se aparta de los puntos de vista que la considera simplemente como un objeto real, o ideal. El novedoso tipo de objeto intencional, introducido en sus investigaciones para hablar de la obra literaria proporciona material para abordar la intermediación del fenómeno imaginacional, y precisamente es esta idea que recupero del filósofo polaco sobre LOAL.

Anteriormente, se ha mencionado que los objetos intencionales de la obra son creaciones de los actos de la conciencia, por ende, dependientes de ellos ontológicamente. Estos objetos son creados por la imaginación espontánea del lector, a su vez, desaparecen junto con los estados que los crearon. Por lo mismo, el polaco coloca un fuerte énfasis en los actos de imaginación que se centran en la perduración de dichos objetos, los cuales puede ser objetos intencionales derivados o/y objetos puramente intencionales.

Sin embargo, ese objeto imaginacional dado en la contemplación del lector, no es abordado por Ingarden como un fenómeno de intermediación, sino que, desde el fundamento óntico busca explicar cómo es posible la comunicación artística, esto es, cómo

⁸¹ Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1981.

⁸² Wellek, René y Austin Warren. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1985.

se pasa de estas operaciones subjetivas del autor a la aprehensión de la obra por el lector. El puente para lograr lo anterior es el carácter intersubjetivo las oraciones, en donde a pesar de su dependencia de las operaciones subjetivas del autor, tienen un modo de existencia heterónomo respecto a estas y, por ende, existe después de ser concebidas, aun cuando nadie la lea. Dicho de otra manera, son trascendentes a los actos que las crearon y sobre ellas recae esa función en virtud de que es el elemento constitutivo de la obra literaria.

Debido a lo anterior, LOAL se concibe como una estructura multiestratificada, con objetos intencionales que tienen múltiples indeterminaciones requiriendo, de esta manera, de las concretizaciones de un lector esteta para conocerlas. Pero, si se considera el fenómeno imaginacional como una intermediación, es decir, no solamente como “un punto de contacto”, o “puente” entre un lector y un escrito, sino como un lugar de “intercambios” se podría hablar, en este sentido, de la lectura como una “transacción” entre el lector y el texto.

Lo anterior quiere decir que el lector trae algo al texto, pero al mismo tiempo lleva algo del escrito. Significa que, tanto el texto como el lector, no pueden ser considerados como meras entidades estáticas, inmóviles, o inactivas. Porque, el fenómeno imaginacional nos es dado como un producto del acto creativo de la conciencia del autor, que plasmado en el texto contiene intención y una intencionalidad. Que de manera sucinta se puede decir que la intención es lo que persigue el autor de manera consciente, mientras que la intencionalidad va más allá de lo previsto, es aquello que acontece en el lector de manera secundaria. Y eso que acontece en el lector es co-creado, o re-producido por sus actos creativos y, a la vez, los trasciende; pero, por la lectura se logra una “transacción” debido a la mediación del objeto imaginacional intencionado ya que trasciende tanto al texto como al lector. Esta mediación imaginacional de la obra provoca el encuentro de dos fuerzas que vienen cargados para este intercambio que ocurre en el tiempo, y que genera una lectura

interpretativa provisional tanto del lector como de la obra literaria. Sin embargo, no profundizaremos en esto que puede ser objeto de estudio en otro momento.

Ingarden ha intentado proporcionar una descripción de LOAL como una formación puramente intencional que tiene una doble base óptica. En primer lugar, las bases de su “emerger” son los actos consientes creativos de un autor, o sea, unas operaciones formadoras de oraciones. En segundo lugar, la base de su existencia una vez que deja su origen, se componen de: una base física, real, que son los signos gráficos concretos fijados en un texto escrito, y otro ideal, es decir, los conceptos y las calidades ideales que garantizan la identidad objetiva del significado de las oraciones. Debido a estos dos estratos lingüísticos, LOAL puede ser reproducida y compartida por una comunidad de lectores, pero no es algo psicológico, sino que es trascendente en relación con la vivencia mentales tanto del lector y el autor (Ingarden, 1998, pp.417-430). En el siguiente capítulo se prestará atención al procedimiento de lectura que conducirá a un entendimiento de LOAL.

Capítulo 3: El procedimiento fenomenológico de comprensión del objeto imaginacional en Ingarden

Roman Ingarden llevó el estudio de la obra literaria, a través de la fenomenología, al terreno ontológico y desde ahí mira los actos de conciencia que realiza tanto el autor como el lector, también la intencionalidad en cada unidad de sentido de la obra literaria. Por ello, la obra dependerá tanto de los actos intencionales del autor como los del lector, pero no es idéntica con ninguno de estos. Una vez que ha dado por sentado que LAOL es un objeto intencional o “imaginacional”, multiestratificado, interrelacionado, y que posee una estructura “anatómica común”, se plantea la cuestión por el procedimiento que conducirá a un entendimiento de esta, es decir, cómo llega a existir una comprensión⁸³ de LOAL, y a qué conduce o puede conducir (Ingarden, 2005, p. 16).

La obra literaria bajo el supuesto anterior, de que es un objeto intencional multiestratificado, según el filósofo polaco, también es bidimensional. La primera dimensión se ha mencionado en el capítulo anterior, y tiene que ver con la multiestratificación de toda la obra, mientras que la segunda dimensión es la dimensión “longitudinal”; es decir, la secuencia en la cual las partes se suceden ordenadamente, unas tras otras⁸⁴. En síntesis, la estructura multiestratificada, que incluye la concretización de los “lugares” indeterminados (distinguiendo estos de la obra en sí), hace que la obra sea lo que es. Cabe aclarar, que la idea de los estratos y la suma del análisis de cada uno de ellos no supone la comprensión de LOAL, sino que radica en la armonía polifónica de dichos estratos y en el papel que desempeña el lector durante el proceso de lectura, según Ingarden.

⁸³ Se retoma la palabra “comprensión” (así con “h”) que utiliza Gerald Nyenhuis en su traducción al español en donde él destaca el uso especializado del término (Ingarden, 2005, p. 12). Dice Ingarden “La comprensión, debe entenderse como un tipo de comercio intelectual con la obra que incluye cierto conocimiento de la obra que no necesariamente excluye los factores emotivos” (Ingarden, 2005, p. 19)

⁸⁴ Ingarden, 2005, p. 27.

El presente capítulo tiene por objetivo principal, retomar la noción de concretización de la LOAL como un fenómeno que es provocado por la obra literaria en la conciencia del lector, pero que esta acción realizada por el lector no es de superioridad sino de transacción entre el texto y lector como condición de posibilidad para poder conocer su mundo. Asimismo, que bajo ciertas condiciones necesarias se podrá hablar de una noción de hermenéutica para comprender/se con el fenómeno imaginacional que es provocado por la mutiestratificación de la obra literaria. Para lograr lo anterior, el actual capítulo consta de dos partes, en la primera parte se expone de manera sucinta la propuesta de Roman Ingarden sobre los espacios de indeterminación y el concepto de concretización que el desarrolla; en la segunda parte, se realiza una crítica a la concretización ingardeana a través de otros pensadores que han retomado el asunto. Todo esto con el propósito de retomar, a la luz del diálogo presentado, la relevancia que tiene el concepto de concretización para pensar desde ahí en una posible hermenéutica literaria que propicie una comprensión del mundo del receptor en el proceso de la lectura.

3.1. Espacios de indeterminación y la concretización

3.1.1 Palabras iniciales

En el capítulo anterior se ha mencionado que LOAL es un objeto complejamente estratificado o multiestratificado. Lo antes mencionado, es lo que Ingarden presenta como la naturaleza de la obra literaria, los estratos en su conjunto son su esencia, su modo de ser. Además, estos tienen una interrelación entre sí y juntos constituyen una armonía polifónica para la reconstitución del objeto imaginacional, los estratos se ayudan mutuamente; sin embargo, cabe mencionar aquí, que la polifonía es diferente en cada obra literaria. También, de esta polifonía brota una multiplicidad de cualidades estéticas de valor y estas, a la vez, forman una totalidad uniforme. Dicho punto es importante en la propuesta ingardeana; sin embargo, es indispensable aclarar que el conocimiento de la idea de los

estratos y la suma del análisis de cada uno de ellos no suponen la comprensión de LOAL, más bien, radica precisamente en la armonía polifónica y en la tarea que desempeña el lector durante el proceso de la lectura.

Los conceptos de espacios de indeterminación y concretización son dos aspectos relacionados, y es este binomio que constituye, en la teoría del filósofo polaco, la descripción de la *compehensión* de LOAL que es dada por parte del lector. Así que, el análisis de estos dos aspectos nos brindará elementos para entender mejor el desarrollo de las propuestas contemporáneas con respecto a las teorías de la recepción y, en consecuencia, también de la hermenéutica literaria actual. Además, será en los dos últimos estratos, esto es, los objetos representados y en los aspectos esquematizados donde se tendrá la posibilidad de pensar los dos conceptos antes mencionados. Una vez que el objeto imaginacional de la obra literaria se ha concebido como una formación multiestratificada, y con espacio de indeterminación, entonces esta puede estar sujeta a distintas concretizaciones por el lector.

3.1.2 Los espacios de indeterminación

Cuando un lector inicia su lectura de LOAL, con lo primero que se encuentra y se familiariza son los objetos representados. Según Ingarden, esto es lo primero que llama su atención a los lectores “cuando siguen las intenciones del sentido del texto, los objetos representados siempre son lo primero que le llega a la atención en una simple lectura de la obra” (Ingarden, 1998, p. 259). Es en este estrato, de los objetos representados, que encontramos las “manchas de indeterminación” haciendo imposible afirmar que un cierto objeto, o una situación dada tenga un atributo o no, a través de las oraciones. Los objetos que no están determinados son nombrados por Ingarden como “puntos, o manchas o lugares de indeterminación” (Ingarden, 2004, p. 71). Él señala que cada personaje, cosa, objeto que se presenta en la obra literaria tiene un gran número de indeterminaciones, y estos espacios

varían de una obra a otra, a tal punto que puede formar parte de una peculiaridad, de cierta obra como también de cierto género, como es el caso del poema lírico (Ingarden, 2004, p. 73).

El origen de esta noción de indeterminación, en el filósofo polaco, puede ser rastreado en la discusión que mantuvo con su maestro Husserl sobre el tema del Idealismo vs Realismo. Cabe mencionar, que no se pretende repetir lo que se ha referido en el capítulo anterior, sino que solamente se mencionará un asunto en función de la idea de Indeterminación. Es decir, cuando Ingarden realiza una distinción de las determinaciones existenciales de los objetos, él se inclina a efectuar una comparación de la noción de realidad contra la idealidad, y al hacerlo conduce a la noción de los sitios de indeterminación que tanto se ha retomado en los estudios de la literatura (como se verá en la segunda sección de este capítulo). Esta noción de Ingarden es una de sus contribuciones más originales para la filosofía de la literatura.

Ante el dilema de la dependencia existencial y la independencia óptica, el polaco ofrece en *La obra de arte literaria* elucidar la esencia de las obras artísticas literarias, la cual ha trascendido en los estudios actuales las distinciones de estratos y la determinación esencial del objeto puramente intencional. Sin embargo, es en este rubro que intenta responder a las cuestiones sobre qué es el objeto puramente intencional y cómo se puede aprehender por el lector. Para proporcionar una respuesta a la doble cuestión esencial, el filósofo polaco adopta conceptualmente las nociones de nóesis y el nóema de Husserl, para indicar que el objeto óptico-heterónimo se puede objetivar por su fenomenología, esto es, por la determinación del *qué*, que alude al objeto mentado que es intencionado con sus puntos de indeterminación que son invariables, y por la forma de su aparición, que Ingarden llama "escorzo" o perspectiva, en donde el objeto que es mentado en su forma concreta es el *cómo*. Para constituir lo anterior, el polaco alude a su maestro en *Experiencia y Juicio*

para subrayar el punto de la fenomenología objetiva, que más tarde será abandonado por su maestro.

Hasta aquí hemos llegado a conocer sólo los juicios particulares más simples, que sólo contienen un "cualquier A en general". Pero, generalmente podemos decir: *los juicios particulares se caracterizan por tener ya sea uno, ya sea varios términos de la particularidad*. Entendemos por ello precisamente tales pasajes como: "cualquier A en general", "cualquier B en general", etcétera, en cada uno de los cuales se ha realizado aquel peculiar asentamiento [*Setzung*] de una particularidad indeterminada de un universal conceptual. Todo término plural de la particularidad implica ahí -de manera explícita o implícita- intencionalmente una pluralidad y, en el plural indeterminado, una pluralidad indeterminada de términos de la particularidad (Husserl, 1980, p. 408).

Esta capacidad de mostrar "aspectos" es lo que Ingarden nombra puntos de indeterminación:

Así que, en el objeto dado, su cualificación está totalmente ausente; hay un punto vacío aquí, un "punto de indeterminación" [...] en su contenido, el objeto representado no está determinado universalmente e inequívocamente, ni es infinito el número de los determinantes inequívocamente especificados que le están asignados y que también están co-representados: solamente se proyecta un esquema formal de muchos puntos indeterminados, pero casi todos ellos se quedan sin contemplar (Ingarden, 1998, pp, 294-295).

Estos puntos indeterminados son llenados por la propia iniciativa e imaginación del lector. Él será quien "llene" los varios lugares de indeterminación con elementos que seleccione de entre muchos, los cuales son posibles, permitidos, o incluso llenarlos con elementos que no siempre son posibles para la obra literaria dada. Significa que, la presencia de las manchas de indeterminación puede suscitar dos maneras de leer; por un lado, se puede considerar los sitios indeterminados para aprehender la obra literaria en su estructura característica, o bien, se puede pasar por alto estos sitios y simplemente llenarlos con determinaciones que no encuentran justificación en el texto mismo.

Básicamente, los puntos de indeterminación, en la teoría del polaco, aparecen en la obra literaria como consecuencia de su carácter esquemático. Dicho carácter esquemático está muy vinculado a la potencialidad y actualidad porque son inseparables de la vivencia intencional, esto último también es un rasgo de la fenomenología de su maestro. En otras palabras, Ingarden retoma de Husserl su propuesta de que toda actualidad lleva implícito sus potencialidades y estas, a su vez, no son “potencialidades vacías”, sino que son “intencionadamente predelineadas con respecto de su contenido en la misma vivencia actual correspondiente”, y todo esto es realizado por un sujeto lector. A la potencialidad predelineada es lo que Husserl nomina más tarde “horizonte intencional”⁸⁵.

Este horizonte se puede explicar a partir de lo que subyace en él, el cual permitirá “descubrir las correspondientes potencialidades de la vida de la conciencia”, y junto a ello se encuentra el sentido objetivo implícitamente mentado en el cogito actual:

En este sentido, el *cogitatum qua cogitatum*, no es representable jamás como algo dado de un modo acabado; tan sólo se *aclara* mediante esta explicitación del horizonte y de los horizontes constantemente evocados de nuevo. La predelineación misma es, por cierto, en todo momento incompleta, pero aun en su *indeterminación* posee, sin embargo, *una estructura de determinación*. El cubo, por ejemplo, deja abierta todavía muchas determinaciones en los lados que no son vistos actualmente, mas ya de antemano es *aprehendido* como cubo y luego, más particularmente, como coloreado, áspero, etc., dejando siempre cada una de estas determinaciones, otras particularidades aun abiertas. Este “dejar-abiertas” antes de las efectivas determinaciones más precisas, que quizás jamás lleguen a tener lugar, es un momento incluido en la conciencia misma del caso, y es precisamente lo que constituye el *horizonte* (Husserl, II Meditaciones, §, p. 19).

Así, la noción de puntos de indeterminación es tomado por Ingarden con fines ontológicos para diferenciar a los objetos representados en la obra de los reales. Este será el factor que caracteriza a LOAL como formación esquemática y que la distingue de sus

⁸⁵ Husserl, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos, 1986, pp, 60-61.

múltiples concretizaciones porque la preocupación del polaco, desde la percepción de la obra, son el valor y el juicio estético. Una anotación más que no se tiene que pasar por alto es la de no confundir los sitios de indeterminación con las cosas que no se dicen explícitamente en el texto, pero que se pueden deducir de él implícitamente. *P.ej.*, en la obra literaria no se puede considerar un error o una laguna de composición la falta de información sobre los largos periodos de tiempo que se dan entre la infancia de un personaje y su adultez o madurez. De faltar esta información en el texto, es porque tiene el propósito de provocar un efecto determinado o es porque todas las propiedades y sucesos poseen la misma importancia en el conjunto de la obra.

3.1.3 La concretización

Los espacios indeterminados de los objetos representados, según Ingarden, pueden ser concretizados de distintas formas, pero estas no tienen que alterar la armonía con el estrato semántico de la obra. Lo anterior, quiere decir que las distintas concretizaciones no entran en conflicto con el texto de la obra, y que no sólo es posible, sino que pueden ser admitidas. Pero, el filósofo polaco también indicará que, desde el punto de vista del valor, no todas las concretizaciones que se hacen de las indeterminaciones son recomendables. Desde su perspectiva, él menciona que el sujeto lector deberá hacer solamente las concretizaciones que le conduzcan a una “correcta” aprehensión de LOAL, a saber, la que más se acerca a la idea de la obra. Por lo anterior, Román Ingarden inicia su exposición haciendo una distinción entre las concretizaciones y las experiencias subjetivas de la aprehensión durante su lectura.

De ahí que; en primer lugar, reflexiona acerca de un tipo de concretización que es influenciada solamente por las experiencias subjetivas del lector, de donde la aprehensión de este es el punto que asegura el hecho intersubjetivo. Por eso mismo, menciona que el lector con actos conscientes y otras experiencias que no tienen estructura de actos se dirige

a un objeto complejo y estructurado. Se despierta en el lector muchas experiencias donde los valores estéticos tienen su fuente y, posiblemente, alcancen su desarrollo explícito. “Finalmente, la lectura evoca en la mente del lector (o espectador) varios sentimientos y emociones”. Agrega el polaco, “es cierto que ya no pertenecen al grupo de experiencias en que la obra literaria está *aprehendida concretamente*, sin embargo, no deja de tener influencia en esta aprehensión” (Ingarden, 1988, p, 389). Así, “todos los actos de comprensión y experiencias constituyen la condición por donde la obra puede aprehenderse vívidamente en una de sus concretizaciones. No obstante, no solamente la obra misma sino cada una de sus concretizaciones es diferente de estas experiencias de aprehensión” (Ingarden, 1998, p. 391), pero no hay “razón para concluir sobre esa base que es algo psíquico o de alguna manera un elemento de experiencia [...] tal como el arco iris no es algo psíquico, aunque existe concretamente sólo cuando una percepción se efectúa bajo ciertas condiciones subjetivas, así también la concretización de la obra literaria, aunque su existencia está condicionada por las correspondientes experiencias, tiene al mismo tiempo su base óptica en la obra literaria misma; y con respecto a las experiencias de aprehensión es tan trascendente como la obra misma” (Ingarden, 1998, pp, 391-392). Será esta primera observación hipotética, de Ingarden, lo que atraerá a los estudiosos de la estética de la recepción para plantear las propuestas receptivo-psicológicas como un asunto primario⁸⁶. Algunos de los seguidores del filósofo polaco que han trabajado la estética de la recepción

⁸⁶ Aun cuando se suele considerar a Ingarden como un precursor de la estética de la recepción, no todos los estudiosos están de acuerdo en este punto. La resistencia a esto quizás se debe a que el filósofo polaco, en primera instancia, elabora su teoría desde el trasfondo filosófico de la fenomenología de su maestro Husserl para contrarrestar su idealismo de este. En segundo lugar, porque en su planteamiento sobre el tema de la concretización su interés no es la primacía del lector, sino el de la polifonía de la estructura de la obra como un instrumento que provoca valores artísticos, pero que trasciende al lector mismo. Sin embargo, a pesar de estos puntos mencionados, no se quita el hecho de que en su trabajo teórico hay conceptos que son retomados por sus seguidores para presentar una teoría de la Estética de recepción. Que se retomen los conceptos de indeterminación y concretización de Ingarden, no significa que él sea fundador de dicha estética de recepción, pero tampoco se puede negar que su aportación es original para los estudios literarios, que han sido reinterpretados como lo hizo la escuela de Constanza.

son Wolfgang Iser⁸⁷, Félix Vodička⁸⁸, Fernando Gómez Redondo⁸⁹, y Cesar Moreno⁹⁰. Sin embargo, la toma de esta postura acrecienta la constitución de mundo posibles que el propio texto no sostiene, sino que tiene sus bases en las experiencias subjetivas del lector.

Irónicamente, el concepto de concretización, en Ingarden, es una respuesta a la multiplicidad de significados sobre las obras literarias. El mismo autor polaco ha mencionado que las concretizaciones pueden ser múltiples y vastas de una obra dada, que las cualidades de valor estético y metafísico están “mantenidos listos”, pero que estas tienen que distinguirse de la obra misma como se ha mencionado arriba. Sin embargo, su concepto expuesto de la concretización no es con el propósito de promover la multiplicidad de significados de LOAL⁹¹, sino que el filósofo polaco, después de presentar la estructura ontológica de LOAL, conduce sus reflexiones ontológicas al plano de lo intersubjetivo de la obra literaria, con los propósitos de subrayar la *aprehensión* de la obra literaria y encontrar distinciones ontológicas para no acreditar la fenomenología pura, sino la constitución real del mundo.

En segundo lugar, el filósofo polaco después de señalar la distinción entre la concretización y la experiencia subjetiva de aprehensión pasa a trazar una línea entre las concretizaciones y la obra misma, con el propósito de enfatizar que la concretización tiene que ser lo más correlativo con la conformación esencial de LOAL. Él advierte de ser consciente de que en una concretización pueden mezclarse los sonidos verbales con las cualidades metafísicas, los sentidos verbales con los contenidos de los sentidos verbales,

⁸⁷ Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

⁸⁸ Vodička, Félix en *Estética de la recepción*, pp. 55-80.

⁸⁹ Gómez R., Fernando. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Editorial EDAF, 1996, pp. 235-240.

⁹⁰ Moreno, Cesar. *Fenomenología y filosofía existencial*. Vol. I. Enclaves fundamentales, Madrid: Síntesis, 2000, pp. 71-72.

⁹¹ Un contemporáneo de Roman Ingarden en su época es H.G. Gadamer. Este último en su propuesta hermenéutica expondrá que es un absurdo hablar de univocidad en la presentación artística, o en la interpretación (Gadamer, 1997, p. 165).

que los sentidos de las oraciones pueden ser aprehendidos o intencionados, los aspectos son elevados al nivel de la 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. Además, se tiene que distinguir la concretización de una *apariencia* explícita en las objetividades representadas, que las concretizaciones pueden engañar en cuanto a la naturaleza esencial de la obra literaria, y que la concretización en el orden particular de secuencia de las partes se transforma (Ingarden, 1998, pp. 392-399). Consecuentemente, la concretización tiene que ser “un criterio distintivo de una apreciación judicial ontológicamente aclarada en relación con la esencia de la conformación literaria” (Argüelles, 2015, p. 169). Así que, la única manera en que el lector puede acceder al objeto imaginacional de la obra literaria es co-creándola en un proceso de *aprehensión* que es cercano al ejercicio interpretativo de su esencia. La concretización no es algo que se pueda elegir, sino que es un rasgo subyacente estructural de la obra literaria, pero que se tiene que distinguir de la experiencia subjetiva de la *aprehensión*. Dicho de otra manera, LOAL es una formación esquemática que requiere ser completada y determinada en una actitud de *aprehensión* de los elementos que están “mantenidos listos” en la misma obra.

Estos elementos “mantenidos listos”, o que tienen cierta “potencialidad” son importantes en la operación intersubjetiva para la constitución estética de la obra literaria. El filósofo polaco aclara a qué se refiere con esas potencialidades:

Hasta este punto hemos tratado con la obra de arte como una objetividad en sí, y hemos pretendido verla en su estructura característica. La hemos considerado como algo aislado del trato vivo de los individuos psíquicos y por ende también de la atmósfera cultural y de las variadas corrientes espirituales que se desarrollan en el curso de la historia. Solamente en aquellos lugares donde la obra literaria misma indicaba operaciones subjetivas nos fue necesario recurrir a los elementos subjetivos. Ahora es el tiempo de volver a la obra en contacto con el lector e introducirla en la vida espiritual y cultural a fin de ver que situaciones y problemas nuevos resultan. Es necesario también

porque nuestras observaciones nos han conducido a la conclusión de que la obra puramente literaria es una formación que es un esquema en varios aspectos, que tiene “vacíos”, manchas de indeterminación, aspectos esquematizados, etc. Por otro lado, algunos de sus elementos muestran cierta *potencialidad*, que hemos sugerido con la expresión “*mantenidos listos*”⁹² [...] (Ingarden, 1998, p. 387).

Ingarden indica que los elementos “mantenidos listos” de LOAL es otra manera de hablar de la “potencialidad” de los elementos de obra literaria. Además, el mismo polaco aclara en su “segunda revisión en 1960 [...] incrusta precisamente una nota aclaratoria al pie de página, misma que el lector en castellano no puede conocer, y con la cual Ingarden restringe la posible amplitud del concepto de potencialidad interpretativa en relación con el juicio estético, argumentando que la potencialidad es el aspecto esencial (noemático) de los objetos descritos” (Argüelles, 2015, p.165).

Esta potencialidad se muestra, no obstante -como se debe complementar aquí- también en el aspecto esencial de las objetividades descritas. Tal aspecto esencial quedaría realmente concluido, cuando los aspectos pasen del mero estado de mantenerse listos y de la esquematización al estado de la actualidad y concreción. Pero esto solo es posible en la concretización de la obra⁹³.

El punto en la aclaración del filósofo polaco es que las potencialidades de los objetos descritos son elementos ofrecidos al acto cognoscitivo de la concretización, y no meramente a las experiencias psíquicas que se dan en el lector interprete. Además, este “mantenerse listo”, ya potencializados para la interpretación de los objetos descritos, en la obra literaria, guarda relación con la noción de Husserl con “el análisis intencional de la constitución intersubjetiva mediante las motivaciones interpretativas” (Argüelles, 2015, p. 166), las cuales tienen que ver con el proceso de la *apercepción*, esto se puede ver en obras como: *La lógica formal y lógica trascendental* (§ § 95, 96, 98, 99); *Meditaciones cartesianas* (Quinta meditación); *Experiencia y Juicio* (§ § 38, 93). Básicamente, Husserl

⁹² Letras cursivas son agregados míos para destacar el punto.

⁹³ Esta cita y traducción es tomada de Argüelles, 2015, p. 166.

señala que un objeto intencional se constituye intersubjetivamente a través de la apercepción “a una forma esencial correlativa: la forma esencial de la intencionalidad múltiple, efectiva y posible (en nuestro ejemplo: infinita), que constituye esa objetividad” (Husserl, 1962, p. 256). Así, en el caso de Ingarden, al retomar la propuesta de su maestro, la intersubjetivación se produce en el acto de leer la obra literaria, ya que tiene lugar en la consciencia del lector la intuición interpretativa a través de la aprehensión de las potencialidades de intencionalidad múltiple, efectiva y posible de la obra literaria como objeto intencional⁹⁴.

Además, cuando se percibe este fenómeno expuesto por el filósofo polaco, se puede ver que lo aborda desde tres ángulos: desde la estructura de la obra literaria, desde el proceso del conocimiento de esta, y desde el objeto y valor estético. Este último es lo que intentaremos de exponer a continuación.

El objeto intencional de LOAL, además de ser intersubjetivo es estético. De ahí que, según el polaco, lo que hace que la literatura sea una obra de arte es la cualidad de valor estético que se encuentra en la estructura estratificada, pero no son los estratos en sí; es decir, para que la obra sea artística en la estructura esencial debe haber cualidades de valor estético, porque de no ser así, la estructura de la obra será de otro tipo de texto no artístico. Serán, entonces, las cualidades que constituyen la armonía polifónica y que no existe independientemente de la obra de arte, pero que tampoco lo hace por sí misma (Ingarden,

⁹⁴ El concepto de concretización se ha malentendido, y esto es porque se toma como base para sustentar que son meramente los lectores quienes fungen como la instancia primaria de la constitución estética de la obra. Tal es el caso de Hans Robert Jauss, quien hace una distinción inadecuada entre la experiencia estética y la interpretación de los lectores, dando prioridad a la interpretación del receptor (Jauss, 1992, pp. 185).

1998, p. 432). Por consecuencia, el polaco hace una diferencia más entre lo que son los valores artísticos y los valores estéticos:

El valor artístico es el valor del medio, o por así decir, del instrumento que tiene la capacidad de hacer aparecer un valor estético si las circunstancias lo favorecen. Esta condición complementaria de la actualización del valor estético en cuestión -esas circunstancias <<favorables>>- corresponde al espectador de la obra de arte, quien sabrá cómo aprovechar sus capacidades para proceder a la actualización de la concreción correspondiente en la que el valor estético consigue su presencia fenoménica⁹⁵.

Los valores artísticos radican en la misma obra, mientras que los segundos, los valores estéticos radican en los actos de concretización del lector. Además, ambos son de distintas naturalezas, porque los primeros son relativos y relacionales, esto en virtud de su carácter instrumental y su subordinado y, por lo mismo, son susceptibles a ser observados. Los segundos no son en su totalidad absolutos y relativos, porque solamente son absolutos cuando no cambia si el objeto no cambia; consecuentemente, hay una relación con un objeto que existe, que es determinado por su receptor. Son relativos cuando, en primer lugar, se reconoce que no son ópticamente autónomos, ya que no existen como objetos reales y, en segundo lugar, porque no son accesibles a todos los lectores, sino solamente a los lectores que cumplen con requerimientos específicos poco comunes (Torneró, 2007, p. 463). Por lo antes mencionado, Ingarden evita los extremos del absolutismo radical como el del relativismo radical debido al carácter del objeto. Pero, pese a esa actitud, se abre la posibilidad para señalar que en la percepción de un lector se relaciona el objeto y sus valores estéticos. Un punto que será objeto de reflexión crítica, por los estudiosos de la literatura, como veremos en la segunda parte.

⁹⁵ Ingarden, Román. "Concreción y reconstrucción", en *Estética de la recepción*. Rainer Warning, ed. Madrid, Visor, 1989, p.49.

Asimismo, en *La comprensión de la obra de arte literaria*, Ingarden introduce la idea de que algunas veces el “centro catalizador” de la concretización se encuentra en las cualidades metafísicas, en la estructura temporal de la obra literaria misma, y otras veces se funda sobre las cualidades particulares de la melodía (Ingarden, 2005, pp, 111-112). En algunas obras, según el polaco, lo primero que llama la atención del lector es lo temático, es decir, lo que sale a la superficie del estrato de los objetos representados, y esto no implica que los demás estratos no estén presentes, sino que están de manera periférica, co-dados en función de la objetividad representada. Además, es en este estrato donde las cualidades metafísicas, o sea, lo asombroso, maravilloso, horrible, trágico, etc., se manifiestan, para “revelar un ‘sentido más profundo’ de la vida y de la existencia en general, debido al hecho de que ellas mismas constituyen ese ‘sentido escondido’”. Cuando 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’, como lo dijera Heidegger, al ojo de la mente” (Ingarden, 1998, p. 343). En este sentido, el fin de esta transacción entre texto-lector es la construcción del efecto estético, el cual se encuentra en el texto “mantenido listo”, esperando ser concretizado por el lector. Esto significa que la construcción del objeto estético es el resultado del encuentro factual entre un lector y la obra artística.

En otras obras, como lo dice el filósofo polaco, están los factores de la dinámica de la perspectiva temporal del tiempo representado en la obra o de la misma estructura temporal de la obra misma en las secuencias de sus partes (Ibíd). Cuando toma el tema de la temporalidad en la obra literaria, él hace una distinción entre el tiempo objetivo y el tiempo representado, porque cuando un lector percibe los acontecimientos de la obra con nuestra idea de tiempo, lo que realmente está realizando es una analogía del tiempo real, que es intersubjetivo y que no es idéntico a él en cualquiera de sus fases, ni de su estructura. De

ahí que, para el polaco es necesario la distinción del tiempo representado con el tiempo en que fue escrita la obra, con el tiempo en que se realiza la lectura, que es el tiempo donde la obra es experimentada.

En este punto, de la perspectiva temporal, sigue a su maestro Husserl⁹⁶ al hacer la diferencia en “(1) el tiempo homogéneo, vacío, determinado, del mundo; (2) el intersubjetivo, intuitivamente aprehensible, en que todos vivimos colectivamente; y (3) el tiempo estrictamente subjetivo” (Ingarden, 1998, p. 276). Además, afirma que en el mundo de la obra literaria solamente se presenta una analogía del tiempo intersubjetivo o del subjetivo, y no el tiempo físico vacío. Porque el tiempo físico corresponde solamente a la conciencia temporal o al flujo continuo del tiempo; por ende, no tiene cabida en la representación del mundo literario, sino que en los lectores se les da la idea de continuidad en el momento de la concretización, haciendo de esta manera el “ahora” en donde “hacemos un engranaje de momentos temporales inmanentes, y ponemos otros mundos posibles a lado del nuestro”⁹⁷. En la propuesta ingardeana hay una dialéctica que se expresa en dos sentidos; por un lado, la perspectiva temporal de la obra se hace trascendente en el esquema en que se nos presenta la obra y, por otro lado, la obra como trascendencia queda determinada en el momento de su concretización.

Así que, con respecto a la temporalidad se pueden mencionar dos cosas sobre el tiempo; en primer lugar, hay en la obra (como dice Ingarden) una doble temporalidad, la primera corresponde al orden en que los objetos se manifiestan en esa continuidad que se percibe en la obra, y la segunda se hace presente en la naturaleza temporal que tiene los

⁹⁶ Husserl al hablar de tiempo, presenta una dialéctica como el ser, es decir, habla de un tiempo intencional que es “síntesis de continuidad y discontinuidad, de multiplicidad y unidad. Es emergencia e inmersión sin choques y sin caos. [En el] cada éxtasis se revela de inmediato a sí mismo, como no éxtasis, como provisorio” (Picard en Husserl, 1959, p. 29).

⁹⁷ Vergara, Gloria, “Tiempo y verdad en la literatura”, en *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del lenguaje, 2004, p. 77.

objetos representados, cuando se reconocen como objetos intencionales. Es decir, cuando escuchamos una pieza musical van pasando las notas, pero lo que decimos al final es que estamos escuchando la melodía completa, se actualizan las distintas fases al final de nuestra percepción. En segundo lugar, esa doble temporalidad provoca la construcción del objeto estético a través de la concretización que tiene lugar en el sujeto lector. Por lo que, la doble temporalidad es, en cierto modo, base para el reconocimiento de los valores artísticos y estéticos, los cuales permiten hacer visible lo invisible de lo que está dentro del lector esteta.

En síntesis, se puede hacer dos observaciones de la concretización. En primer lugar, la concretización es el acto de “llenado”, en el lector, los diversos aspectos de las objetividades representadas, que no están determinadas en un texto mismo, mediante una comprensión “sobre-explicita”, por decirlo así, de frases, y especialmente de los nombres que aparecen en el texto (Ingarden, 1989, p. 38). En segundo lugar,

si la concretización de la obra literaria fuera un componente real de la experiencia consciente en cuestión, o si fuera algo físico, tendría que aprenderse de esta manera. Sin embargo, esto no es cierto, ni sobre la obra de arte literaria, ni sobre alguna de las concretizaciones de la obra literaria. Y, de hecho, nadie pone su atención cuando lee una obra o cuando asiste como espectador al teatro, en sus experiencias conscientes o su estado psíquico. Todos reirían si quisiéramos recomendar tal acción. Solamente un crítico literario teorizante pudiera tener una idea tan bizarra: la búsqueda de la obra literaria en la mente del lector (Ingarden, 1998, p. 392).

Entonces, en una momentánea conclusión sobre la concretización ingardeana, se puede decir que el polaco no atribuye a dicho acto un peso absoluto en la constitución de la estructura literaria por el receptor, porque si se le considera solamente como el resultado vivencial psicológico del lector, esto implicaría que el asunto de la comprensión de LOAL es un hecho psicologista. Además, catapulta al lector-interprete como la autoridad máxima

para constitución estética múltiple de la obra literaria, sin importar si ésta es correlativa con la obra o no. Pero, aun el punto que él sostiene sobre los elementos dados a la cognición del lector para efectuar la concretización será objeto de crítica por otros estudiosos en el ámbito de la literatura, como se verá enseguida.

3.2. La problematización a la propuesta de Ingarden

3.2.1. Palabras iniciales

En la anterior sección se ha presentado el concepto de concretización que el filósofo polaco desarrollo en su investigación sobre la obra de arte literaria. Cabe mencionar, que dicho concepto es original en su pensamiento, ya que ha resultado atractivo y rico en su contenido que los posteriores estudiosos de la Escuela de Constanza⁹⁸ retomarán su propuesta, para aumentar la reflexión y la discusión sobre este asunto con respecto a LOAL. De hecho, los conceptos de puntos de indeterminación y concretización serán considerados como categorías pivote en la teoría de Ingarden, para colocarlos como postulados de los pensamientos de la estética de la recepción, porque será en este punto donde el lector, receptor, consumidor de arte o espectador tiene una participación directa en la construcción del objeto artístico. Los estudiosos de Constanza consideraran que la concretización es la acción de determinación complementaria en el receptor de las manchas del texto, ya que las objetividades representadas en el texto no están determinadas.

⁹⁸ La Escuela de Constanza tiene sus orígenes a partir del discurso inaugural de Jauss el 13 de abril de 1967, en la Universidad de Constanza (Alemania). El discurso: *La historia literaria como desafío a la ciencia literaria*, se constituye en el manifiesto de la escuela y es uno de los trabajos en el ámbito literario que más repercusión ha tenido. Los representantes más destacados que iniciaron dicha escuela son: Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Los representantes de una generación posterior son: Karlheinz Stierle, Rainer Warning, Wolf-Dieter Stempel y Hans Ulrich Gumbrecht.

3.2.2. La problematización de la concretización

El filósofo polaco considera, lo dijimos arriba, que es necesario una distinción entre los valores artísticos que forman parte de la obra, y los valores estéticos que tiene lugar en el lector por los actos de la concretización. Bajo esta distinción, el polaco, desea evitar el relativismo y el absolutismo radical sobre la naturaleza del objeto porque, considera que, los valores artísticos son relacionales, mientras que los valores estéticos dados en el receptor no lo son.

La obra es algo que trasciende la esfera de nuestra experiencia y sus contenidos, es algo completamente trascendente en relación con nosotros. Y lo mismo se puede decirse de los objetos estéticos contruidos con base a ella. Es precisamente en la esfera de la obra de arte y sus concreciones, esfera que se encuentra más allá de la de nuestras experiencias y sus contenidos, donde debemos indagar si es o no posible encontrar algo que puede ser reconocido como específico y verdaderamente valioso⁹⁹.

Sin embargo, a pesar de que menciona esta distinción, él mismo menciona que en este acto de la concretización del objeto estético se implica un receptor o lector. Asimismo, menciona que las cualidades de valor estético siempre pueden estar condicionadas por este mismo receptor y su cultura¹⁰⁰.

La obra de arte, pues, es el producto de la actividad intencional de un artista: la concreción de la obra es no solo la reconstrucción por la actividad de un observador de lo que se haya efectivamente presente en la obra, sino también una determinación de la obra y una actualización de sus momentos de potencialidad. Por tanto, en cierto modo es el producto común del artista y el observador (Ingarden, 1976, p. 73).

Esta manera de presentar el asunto, por Roman Ingarden, ha sido considerado como un punto ambiguo por algunos críticos y, por lo mismo, indican que hay una contradicción cuando considera que no existe un carácter de relación del valor artístico y estético en

⁹⁹ Ingarden, Roman, *Valor artístico y valor estético* en "Estética", compilador: Osborne, Harold. México: FCE, 1976, p. 78.

¹⁰⁰ Ingarden, Roman, "Lo que no sabemos sobre los valores" en *Revista de filosofía*, 3ª época, vol. III. Madrid: Editorial Complutense, núm. 4, 1990, págs. 199-237.

general con la percepción de un receptor. De hecho, Bohdan Dziemidok menciona que es posible una relación porque la existencia del objeto y sus valores estéticos se vinculan con la percepción de un receptor, aunque “el propio Ingarden rechaza definitivamente el punto de vista relacionista”, ya que “el autor de *La obra de arte literaria* sostiene que no sólo la obra de arte en sí, sino también el objeto estético tal y como se constituye en el proceso de concretización estética por parte de un sujeto, son enteramente trascendentes en relación con el sujeto” (Dziemidok, 1989, p. 79). La negación de una relación entre el objeto y su valor estético en el pensamiento del lector no se puede sostener en la teoría del polaco. Sin embargo, es importante señalar en este punto que Ingarden quiere evitar el peligro del relativismo y absolutismo de la naturaleza de los objetos y los valores estéticos del cual será presa los estudios literarios posteriores¹⁰¹.

Por otro lado, el filósofo Ingarden ha mencionado que la concretización puede ser fiel a la estructura de la obra, o presentarse como distanciada de esta. En sus textos donde plantea su teoría literaria¹⁰², al parecer, se inclina a reconocer que la concretización fiel a la estructura de la obra tiene más valor. Sin embargo, lo anterior se pone en duda cuando se piensa en el cambio de lenguaje y de materia designificación que se experimenta en una obra, *p.ej.*, el paso del libro al cine. Según, Lizarazo¹⁰³, es posible que una concretización distante de la estructura esquemática de la obra puede tener más riqueza y sensibilidad que una concretización “fiel” a la obra. Pero si esto es así, hasta dónde esta versión rica, pero disímil no deja de ser esa obra para llegar a ser otra. Así pues, emerge la problemática

¹⁰¹ En este punto, se puede mencionar por un lado a los estructuralistas y los formalistas rusos, los cuales, de manera general enfatizaron la absolutización de la forma de la obra literaria, y por el otro lado, los de la estética de recepción enfatizaran el relativismo de los valores estéticos, debido a que todo depende del lector.

¹⁰² Véase en *La obra de arte literaria* § 64 y en *La comprensión de la obra de arte literaria* los párrafos 15 a 19.

¹⁰³ Lizarro, Diego, “Roman Ingarden: una aproximación a su teoría estética” en *Versión: Fronteras de la recepción y procesos culturales*, núm. 3. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco: México, 2007 págs. 201-216.

de la identidad de la obra emerge¹⁰⁴. Aún, al proponer ciertos puntos para un estudio analítico de la obra como: señalar los puntos de indeterminación relevantes, saber cuál de estos puntos tienen que estar saturados y cuáles deben quedar vacíos, cuáles son las que se tienen que saturar de manera adecuada, y cuáles cualidades estéticas puede actualizarse¹⁰⁵. El problema que se plantea, en todos estos puntos, es que se debe preguntar a Ingarden cuáles son los criterios para tal determinación. Es verdad que el asunto de la fidelidad a la obra en la concretización es un problema que no se resuelve del todo en la teoría ingardeniana, pero cabe mencionar aquí que para el polaco el asunto del valor artístico es solamente una herramienta o el medio que puede generar el valor estético. Este es el énfasis en la teoría de Ingarden, es decir, las concretizaciones no son meramente desde el horizonte de expectativas del lector y como también no lo son del horizonte intraliterario¹⁰⁶, sino que son una herramienta generadora de valores estéticos que se dan en el receptor, pero que a la vez los trasciende.

Otro asunto que es tema de largas reflexiones sobre la concretización tiene que ver con los puntos de indeterminación. Wolfgang Iser, retomó el pensamiento husserliano y de su alumno Roman Ingarden para realizar sus planteamientos sobre el proceso de lectura del texto literario. Para ser precisos, Iser toma los conceptos de indeterminación y

¹⁰⁴ Lizarro no está hablando de las teorías de la fidelidad desarrolladas en los estudios de adaptación cinematográficas, sino de la nueva identidad que adquiere la obra literaria que puede ser mejor concretizada en un objeto visualmente. Esta nueva identidad “mejor” ¿sigue siendo un objeto que incorrecto?, esto es lo que pregunta Lizarro.

¹⁰⁵ Ingarden, Roman, “Concretización y reconstrucción” en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, compilador: Dietrich Rall, UNAM (I.I.S), pp. 36-38.

¹⁰⁶H. Robert Jauss en el artículo *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura* (1987), es donde aclara el concepto de horizonte de expectación. Él asume el horizonte extraliterario como correspondiente al mundo del lector explícito de Iser. Esto incluye sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas. Sin embargo, a este horizonte extraliterario que es correspondiente al lector explícito, se le opone el lector implícito, el cual, constituye el horizonte intraliterario, esto es, comprensión previa de los géneros, de la forma y la temática de las obras anterior. Por lo que, este lector intraliterario corresponde a la “función del lector prescrita literariamente”, la cual es objetivable en las estructuras del texto. Así que, para Jauss, solamente se puede descubrir con mayor seguridad las estructuras de la comprensión previas, y todo lo que implica las proyecciones ideológicas, cuando ha constituido la función del lector implícito.

concretización para darle un giro a su teoría, al llamarlo “espacios vacíos” y colocarlo como los puntos principales de la articulación entre el texto y el lector, no solamente una fase del proceso que conduce a las cualidades metafísicas como lo ha presentado Ingarden (Warning, 1989, p. 27). Aunque los conceptos ingardeanos de *concretización* y *reconstrucción* han sido heredados a la estética de recepción, es seguro que el filósofo polaco rechazaría su identificación con los que se entiende y discute hoy por dicha disciplina (Warning, 1989, p. 14). Porque primar al receptor sobre la obra literaria es algo que el filósofo polaco rechazaría. Sin embargo, la colocación en el centro de los estudios literarios, del tema de la perspectiva del receptor, estuvo en boga a finales del siglo pasado (XX) y presente aun a principios de este siglo (XXI).

Ingarden, en *La obra de arte literaria*, señala que la obra de arte literaria es un objeto intersubjetivo puramente intencional que encuentra su consecución en una armonía polifónica, por medio de la experiencia de un lector en el proceso de concretización. Para el filósofo polaco, LOAL no tiene un contenido completamente determinado, o sea, no es algo completo. Esto se debe a que la obra contiene puntos de indeterminación que los receptores tienen que complementar, o en sus palabras “concretizar”. Básicamente, el lector intenta imaginarse a los personajes y los eventos que se presentan en el texto, esta actitud natural del receptor es, según Ingarden, lo que permite la eliminación de “las manchas” o los “lugares de indeterminación” a modo de concretización. Además, un texto, según Ingarden, es incompleto en el sentido de que el mundo representado en la obra literaria es un correlato intencional de una cadena secuencial de las oraciones que pretende una unidad con el propósito de presentar ese mundo. Como se ha mencionado en la sección anterior, el polaco retomó la teoría de la temporalidad de su maestro Husserl y la aplica a la secuencia de las oraciones de un texto literario. Esto lo hace para destacar que cada oración apunta hacia fuera, es decir, más allá de sí misma y, por ende, cuando el lector se

le presenta una perspectiva esquematizada se pone en juego sus expectativas, y al realizarlo puede modificarlos, sin embargo, no cumplirlos. Este proceso de cambios de horizonte de expectativas es nombrado por Ingarden como operación de la reconstrucción intencional de las objetividades proyectadas en la obra (Ingarden, 2005, p. 56).

En *El acto de leer*¹⁰⁷, Iser presenta la indeterminación estructural de Ingarden para desarrollar su teoría al reformular el concepto de “puntos” o “manchas de indeterminación”, por “espacios vacíos”, los cuales propician más funciones y formas que las que el polaco propone en su teoría. Porque los “espacios vacíos” ocupan un lugar importante en la función comunicativa de una obra literaria, ya que inducirá al lector a realizar operaciones básicas dentro del texto, es decir, al llenar los espacios vacíos en los varios niveles el lector co-crea la obra literaria, en palabras de Iser, “Mediante los pasajes vacíos, así como por medio de las negaciones del texto, la actividad cognoscitiva, que se origina de la asimetría entre texto y lector, adquiere una estructura determinada, la cual guía el proceso de interacción” (Iser, 1987, p. 264). Ocupémonos brevemente de esta reacción de Iser a la teoría de Ingarden.

La preocupación del filósofo polaco por el tema de la concretización inició cuando terminó por analizar el modo de existir de LOAL. Él se cuestiona sobre cómo aparece una obra literaria durante la lectura y cuál es el correlato inmediato a esta lectura (Ingarden, 1998, p. 387), y la respuesta a dicha cuestión es lo que llama la concretización, “estas concretizaciones son precisamente lo que se constituye durante la lectura y lo que, por así decirlo, forma el modo de apariencia de una obra, la forma concreta en que la obra misma está aprehendida” (Ingarden, 1998, p. 388). Además, aparte de la distinción entre obra de arte y su base material que realiza el polaco, él diferencia dos objetos adicionales dentro del modo de ser intencional: la obra de arte misma y su concretización, que para Ingarden

¹⁰⁷ Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

será el objeto estético real. Este último descubrimiento es fundamental al campo de la estética, ya que la obra de arte es un “objeto esquematizado” creado por el artista con la intención de alcanzar su realización y plenitud existencial y, de este modo, convertirse en un objeto estético para el receptor de esta¹⁰⁸.

Sin embargo, como se ha dicho arriba, en lugar de mencionar qué es realmente la concretización, Ingarden describe las propiedades de ésta en una obra literaria e indica las relaciones que, por un lado, existen entre la concretización y la obra y, por el otro lado, entre las concretizaciones y las experiencias subjetivas en las que se constituye. Además, dado que la estructura de una obra literaria es diversa y compleja en sus elementos heterónomos que son producidos en varias combinaciones, es inevitable enfrentarse con varias concretizaciones posibles que son formas sustanciadas, pero que son distintas tanto de la obra como de las concretizaciones de la experiencia de aprehensión. Así, la obra literaria en su formación esquemática contiene puntos de indeterminación, especialmente en el estrado de los objetos representados, los cuales, aparecen a partir de una cadena compleja de oraciones. Estos objetos son representados intencionalmente, o sea, solamente se proyectan como entidades concretas y como tales, únicamente pueden tener aquellas propiedades que surgen del texto. Por lo mismo, se puede acceder a un texto a partir de las ideas o cosas constituidas en un mismo texto, de ser el caso de que no se mencione una propiedad del objeto, este se queda indeterminado, ya que los objetos intencionales contienen una serie de manchas o lugares indeterminados.

Así que, la lectura, en cierto sentido, consiste en hacer más completos los aspectos esquematizados de la obra literaria. Dicha realización, según el filósofo polaco, se puede

¹⁰⁸ Cabe agregar aquí, que la presente observación es contraria al de su maestro Husserl, porque él considera aun los fenómenos no intencionales (entidades materiales) como intencionales, ya que son inmanentes por medio de la percepción del sujeto que las observa.

lograr a través de la concretización, ya que la concretización es lo que permite al lector relacionar el modelo abstracto del objeto material que ha sido creado por el artista con el objeto original del que este es modelo. Cuando se examina de cerca la estética de Ingarden, ésta ocurre bajo tres proposiciones principales: (a) la obra de arte es un objeto intencional, (b) la obra de arte consta de diferentes estratos, y (c) el lector realiza un acto de concretización para lograr la relación del objeto intencional con el objeto material. Si durante el proceso de la concreción se descuida a los estratos, el resultado de esto es una aprehensión e interpretación incorrecta del significado de la obra de arte literaria. El estrato de los objetos representados cobra relevancia, ya que es donde se establece el significado de la obra, porque determina las “cualidades metafísicas” de una obra literaria. Es en este estrato donde el artista establece el contexto amplio de significados y construye sus objetos representativos para que el receptor pueda decodificarlos, porque el lector que no tiene acceso a esta estrategia de significados del artista en cada instancia logrará así aprehender el propósito implícito del artista. Sin embargo, su punto no está libre de problemas, porque ¿cómo se decidirá qué concretización es la más adecuada, ya, que a pesar de que se establezca criterios para determinar cuál concreción es adecuada, estos no pueden limitar la concreción del receptor?

El filólogo alemán Wolfgang Iser, aprueba la fenomenología de Ingarden por rechazar en principio la noción del contemplador de la obra de arte, al sustituirla por su concepto de concretización, para hacer partícipe al lector en la constitución de la obra de arte literaria. Sin embargo, según Iser, las ideas planteadas por el filósofo polaco todavía se encuentran bajo la influencia de la estética clásica. Esto, en virtud de que para Ingarden las objetividades representadas en la obra son puramente intencionales, debido a la intencionalidad del artista, la cual, proporcionan una base estructurada a su ser, y a la intencionalidad del receptor, que hace que estos esquemas lleguen a ser plenos. Así, el

filósofo polaco intenta construir en la cognición de la obra de arte como una formación esquemática que existe independientemente de cualquier concretización estética.

Por lo anterior, la crítica de Iser sobre la teoría de Ingarden tiene que ver precisamente con el concepto de “armonía polifónica”. Porque, según el filólogo alemán, la función del receptor queda limitado a esta reconstrucción polifónica, con los lugares de indeterminación del polaco, el lector está atrapado dentro de un estrecho horizonte de actividad. Además, cabe agregar, que la concreción de un lector en la construcción de un objeto estético resulta ser diferente de otro objeto estético construido por otro lector de la misma obra. De ahí que, Iser menciona que Ingarden no se dio cuenta de que *los espacios vacíos* (como los llama el filósofo alemán) son elementos dinámicos del texto literario, son importantes porque colocan en marcha el proceso de lectura y lo sostiene. Significa que malinterpretar las indeterminaciones textuales es malinterpretar toda la manera en la que se construye el significado general de la obra de ficción. Además, argumenta (igual que Ingarden) que el significado no es inherente al texto, sino que surge de la interrelación entre el lector y el texto, pero Iser va un poco más (que Ingarden) al señalar la apertura del texto, es decir, para él el texto no es un objeto fijo sino abierto a un proceso activo para ser desarmado y ensamblado por la mente del receptor. Pero, si LOAL ya no es autónoma, sino que es totalmente dependiente del lector para su constitución, entonces cómo se lleva a cabo dicha actividad y qué le pasa al lector en todo este proceso.

En su obra *El acto de leer*, Iser intenta responder la problemática anterior. Él desvela cómo se pone en marcha una serie de actividades que depende de la mente humana y, a la vez, presenta cómo la potencialidad de un texto alcanza su plenitud y realización en el proceso de la lectura. Él inicia proponiendo que las estructuras de la obra “no cumplen su función en el texto, sino sólo cuando afectan al lector” (Iser, 1987, p. 45). Asimismo, al reformula el concepto de indeterminación de la obra por la de “espacios vacíos”, él quiere

señalar la necesidad inherente del lector de construir el sentido del texto. Indica que estos espacios vacíos están tanto en el nivel temático como en el nivel de estrategias textuales; por lo mismo; el texto literario será, según Iser, el resultado de la interacción entre el texto y el lector. La dialéctica entre *protención* y *retención* provocan que en el texto se manifiesten los espacios vacíos, los cuales, preparan el terreno para uno de los aportes del pensador alemán, a saber, la idea de la experiencia ajena, aquella que es otra pero que está siendo representada y, al mismo, está siendo introducida en la propia. Para lograr este proceso dialéctico usa el concepto de lector implícito de Booth.

El lector implícito no posee existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo [...] Por ello, el concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, y la ocupación de esta forma cóncava tampoco puede ser impedida cuando los textos en razón de su ficción de lector, de manera explícita, parecen no preocuparse de un receptor o incluso pretenden excluir a su posible público por medio de las estrategias utilizadas. De esta forma el concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respeto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que este promueve (Iser, 1987, p. 64).

En la interacción con el texto se invita al lector a eliminar o complementar los vacíos en sus varios niveles, esto va desde las tramas más simples hasta los temas más complejos en el texto que surgen contra un horizonte implícito. Así que, por lector implícito se tiene que entender la función que se le asigna al lector real por las instrucciones del texto. Entonces, para el pensador alemán un texto literario es un acto de comunicación que provoca “el espacio de acción de la apropiación, a fin de que pueda realizarse lo que intersubjetivamente señala con antelación: la superación imaginaria de las realidades deficitarias” (Iser, 1987, 142). Además, según Iser, la función de la literatura es ofrecer “sistemas de perspectivas” que orientan al receptor en el repertorio del texto, es decir, el

lector toma conciencia de las características básicas de su modo de percepción de una estructura de organización de sentido, el cual, para orientarse constante y automáticamente omite cosas; sin embargo, la densidad del repertorio del texto le impide hacerlo. Asimismo, los sucesivos cambios de estilos, restringidos en su propia perspectiva, señalan hasta qué punto la percepción y la interpretación dependen del punto de vida del autor (*Ibíd*).

También a este proceso dialéctico se le suma la movilidad del “punto de visión móvil” del lector. O sea, al situarse dentro del texto, el lector se mueve con él en la medida que avanza en su actividad lectora. El lector, según Iser, ensambla la historia como un objeto imaginario al utilizar su punto de vista móvil, debido a que su mirada deambula por las perspectivas dadas en el texto intentando unirlas en el objeto estético creado por el mismo, y al constituir el significado del texto, de esta manera, el receptor alcanza el nivel de significado. En dicho proceso de formación, el acto de leer es experimentado por el lector como un evento vivo, y esta participación en el texto del lector le permite tomar conciencia de sí mismo, lo cual es una cualidad esencial de la experiencia estética. Esta relevancia de la experiencia estética reside, según Iser, en el hecho de que induce esta observación que toma lugar en códigos que, de otro modo, serían esenciales para el éxito de la comunicación (Iser, 1987, p. 216). Así que, el mundo de los textos es variado, no todos los textos son instructivos, algunos son divertidos y, como tal, muchos de ellos dependen de una amplia gama de estrategias de participación del lector, y no son solamente estrategias que impulsan los procesos mentales. Asimismo, esta interacción dialéctica se logra a través de la síntesis:

El carácter de objeto del texto no es idéntico con ninguna de las formas de manifestación en el flujo constante de la lectura que discurre en el tiempo, puesto que su totalidad solo se adquiere mediante síntesis. Por su medio el texto se traduce en la conciencia del lector, así que el carácter de objetividad del texto comienza a construirse como un correlato de la conciencia por medio de la secuencia de la síntesis. Estas síntesis

ciertamente no se producen según determinados segmentos de la lectura, más bien esta actividad sintética se encuentra viva en todos los instantes que recorre el punto de visión móvil (Iser, 1987, pp. 178-179).

Además, para explicar este proceso entre el punto de visión móvil y la síntesis que tiene lugar por el correlato intencional de la oración, el filósofo alemán toma los conceptos de Husserl de retención y protención. Según Husserl, las cosas que se observan nunca se presentan a la conciencia del receptor en su totalidad, sino por matices o escorzos (Husserl, 1962, p. 96), también estima que “toda vivencia es en sí misma un río de generación, es lo que es una *creación radical* de un tipo esencial invariable: un río constante de retenciones y protenciones unificado por un aspecto, él mismo fluyente, de originariedad, en que se tiene conciencia del vivo ahora de la vivencia frente a su ‘antes’ y ‘después’” (Husserl, 1962, p. 177). La retención es ese fenómeno que se da cuando al mirar la cosa se presentan los recuerdos a la memoria actual, y la protención es el fenómeno del porvenir en relación con lo observado de la cosa, y esto que se observa está inmerso en un determinado lugar histórico. La siguiente cita, Iser nos presenta como se desarrolla esta secuencia interactiva:

De otra forma es como se desarrollan aquellas secuencias de frase, en las que los correlatos modifican las expectativas que se les habían presentado o incluso las defraudan. Puesto que la representación de vacío de los correlatos singulares despierta primeramente la atención para lo que sigue, así la modificación de la expectativa, por medio de la secuencia de la frase, no permanece sin efecto retroactivo sobre lo que antes había sido leído. Pues esto, en relación a estas modificaciones, se comporta de manera un poco diferente a como había aparecido en el instante de la lectura. Lo que hemos leído se sumerge en el recuerdo, se reduce a perspectivas, y después de un decreciente grado de claridad palidece en un horizonte de vacío, que ya sólo puede configurar un marco totalmente general con respecto a lo mantenido en la retención (Iser, 1987, p. 181).

Es aquí donde el filólogo alemán marca una diferencia con el filósofo polaco, porque mientras este último busca una armonía en el flujo de la retención y protención, para Iser

es precisamente este tipo de giros sorprendidos que frustran la expectativa del receptor, lo que hace que el relato alcance su dinamismo. Estas fisuras en los correlatos de las oraciones, por llamarlo de alguna manera, son decisivas en su función, porque será lo que articula la constitución de la conciencia de ahí que:

La constitución de la consistencia, como correlato del punto visión móvil, resulta de la interacción entre texto y lector; no se reduce exclusivamente a signos en el texto ni a las aptitudes del lector. Se efectúa en la sucesión de agrupaciones de figuras de signos, que establecen relaciones entre sí y son identificadas por el lector (Torner, 2006, p. 168).

Entonces, para Iser el texto será la secuencia que orienta la actividad representativa del lector por medio de los puntos vacíos, ya que estos son lo que provocarán la imaginación para ocasionar el objeto imaginario como el correlato de una conciencia representativa (Iser, 1989, p. 155). Es así como, para él filósofo alemán, los espacios vacíos son las condiciones de posibilidad de comunicación entre el texto y el lector, porque el lector puede ocupar esos espacios vacíos a través de sus representaciones, y articulan el texto mismo, mientras que en la teoría de Ingarden, los puntos de indeterminación son meramente una falta en la estructura ontológica de LOAL, con el propósito de buscar la armonización de esta.

Para concluir esta sección se puede mencionar unas palabras finales de ambos pensadores. En primer lugar, se pueden destacar los puntos de contacto entre ellos, para Ingarden como para Iser, el objeto de la experiencia es el texto mismo, en donde los receptores pueden ser conscientes de todo el texto, incluso de sus operaciones psíquicas sobre el texto. Por decirlo de otra manera, la apercepción de la obra literaria proviene de lo que se da en el texto y de lo que se ha almacenado en la memoria-percepción-conciencia del lector. El receptor competente es quien se da cuenta de lo que es relevante y, por lo mismo, puede establecer conexiones entre lo que se da, lo que falta en el texto, y asumir el

significado propio del texto, o sea, LOAL se procesa en términos directivos con ella. Pero, en segundo lugar, vale mencionar las diferencias entre los dos filósofos, para Ingarden el lector es un “ego trascendental” que tiene la capacidad de concretar el significado según la manera de darse del objeto imaginario. Lo realiza por medio de las operaciones psíquicas al llenar los “puntos de indeterminación” y establece el universo de LOAL. Pare él, el proceso de la lectura se orienta en una dirección, a saber, del mundo real al mundo imaginario, o intencional, porque su enfoque es fenomenológico. Sin embargo, para el pensador alemán, el proceso de lectura puede considerarse como bilateral, esto es, el receptor puede llenar “los espacios vacíos” del mundo imaginado, al utilizar las huellas de su memoria que ha recopilado en su mente que provienen del mundo de la vida. Por lo que, de esta manera, la visión del mundo ficticio dado en el texto le proporciona al receptor una nueva versión para la comprensión de su mundo cotidiano y de esta manera constituir su mundo, para Iser, la relación del receptor es solamente con el texto y no con un sujeto empírico, o algo más allá del texto. Es verdad que esto es igual en Ingarden, sin embargo, la diferencia radica en que el filósofo polaco dirá que la obra literaria trasciende al lector, mientras que en Iser, es el lector quien tiene la prominencia.

3.3 Concretización y hermenéutica

3.3.1 Condición de posibilidad

En esta última sección, se aclara, que no tiene el propósito de presentar una propuesta de hermenéutica crítica, sino que más bien, se pretende reflexionar brevemente en qué consiste la condición de posibilidad, para pensar en una hermenéutica literaria a partir del concepto de “concretización” del filósofo polaco.

Se ha referido (en el punto anterior), las diferencias que existen entre Ingarden e Iser, lo que no se pretenden mencionar de nuevo, sino solamente señalar en términos generales que Roman Ingarden es clasicista, es decir, él ubica su concepto de

indeterminación en la obra de arte literaria, mientras que Iser se refiere a los “lugares vacíos” en el texto, en donde el lector tendrá más relevancia. El primer pensador se refiere a la indeterminación de lo dicho, y el segundo alude a lo que no se dice, y en este sentido es considerado como vanguardista. Sin embargo, a pesar de las diferencias entre ellos, quizás se puede decir que un punto de contacto entre ellos radica en que la interpretación para ambos es indefinida, además de que solamente en el texto se delinea por los lugares de indeterminación y por los lugares vacíos dicha interpretación.

Roman Ingarden, al concebir LOAL como una estructura multiestratificada (como se ha mencionado en el capítulo dos), señala que es en los dos últimos estratos (objetos representados y aspectos esquematizados) donde se encuentran los puntos de indeterminación, y es también desde los cuales se generarán las maneras diferentes de interpretar el sentido de un texto. Será, precisamente, debido a esta indeterminación que tiene lugar la polisemia del lenguaje, o como él lo llama tiene lugar las concretizaciones:

Ya señalé que en el proceso de la objetivación de las objetividades representadas se va con frecuencia más allá de aquello que efectivamente está contenido en la capa objetiva de la obra y que se debe ir más allá de esto, si se quiere alcanzar una comprensión *estética* de la obra. Se deben "concretizar" estos objetos, por lo menos hasta un cierto grado y dentro de los límites exigidos por la obra misma (Ingarden, 2001, p. 33).

Así, cuando considera el texto y LOAL como una estructura que delinea los márgenes de la interpretación, en este sentido, el polaco otorga importancia a la objetividad textual. Además, es debido a que solamente en algunas partes de la obra, en mayor o menor medida, en algunas objetividades, los aspectos son mantenidos listos por los *esquemata* y son actualizados por el lector de forma vivida, sin embargo, estas no son la mayoría. De ahí que se logra cierto grado de estabilidad que facilita la fluidez y

comprensión de la obra, al ser en cierto modo el lector cocreador al llenar las interminaciones dadas en la obra literaria.

Iser, por su parte, al considerar que son los lugares vacíos o los huecos que permiten al lector interpretar el texto desde sus propios puntos de vista, para él este último adquiere primacía, de modo que este termina convirtiéndose en coautor, ya que por medio de su acto de completar los vacíos elabora en su mente relatos que dan lugar a una nueva obra:

Concedamos, sin más, que tales actos de comprensión son guiados por las estructuras del texto, pero que no están totalmente controlados por ellas. Aquí se olfatea la arbitrariedad. Sin embargo, se debe considerar que los textos de ficción proyectan sus objetos, no reproducen los objetos existentes. Esto también es así allí donde los textos son concebidos como representación de los estándares ideales; pues la idealidad en cuanto valores buscados implica precisamente el que estos no estén dados. Consecuentemente, la objetividad proyectada por los textos de ficción no posee aquella determinación universal que corresponde a los objetos reales; tienen entremezclados elementos de indeterminación. Pero estos no representan una carencia, sino encarnan condiciones elementales de comunicación del texto, que posibilitan una participación del lector en la producción de la intención del texto (Iser, 1987, p. 50).

Pero, aunque Iser admite que existe una interacción entre “estructura” del texto y del lector, se hace evidente que para él están ubicados en el mismo plano, por lo mismo no hace un estudio de las estructuras de los textos, sino que realiza un análisis de las condiciones de intermediación entre ambos, al considerar la existencia de códigos y dispositivos que hay en el texto, los cuales, dirigirán la lectura solamente con la participación del lector. Así que, para Iser el texto es, por decirlo de algún modo, estímulo que provoca la construcción de la obra, mientras que para Ingarden se requiere necesariamente la oposición objetiva de lo textual frente a la subjetividad en la interpretación. El filósofo polaco clasifica los distintos elementos de la obra y señala los lugares donde se propicia la interpretación.

Sin embargo, a pesar de las diferencias que existen entre ambos pensadores, también es un hecho que en ambos casos y, por mencionarlo de alguna manera, se da por sentado una “coloración” o “luminosidad” en el acto de concretizar las indeterminaciones o los espacios vacíos. Dicha “iluminación” es lo que propicia la interpretación, ya sea por los elementos de la obra junto con el lector cocreador (Ingarden), o por los códigos y dispositivos que hay en el texto que guían la lectura, solamente con la participación del lector (Iser). De ser correcta esta observación, la cual, pensamos que sí, la cuestión que nos ocupa ahora es qué es lo que origina esta “iluminación”.

La pregunta anterior es contestada, provisionalmente, por los dos teóricos. En el caso de Ingarden, él menciona que se debe a las previas experiencias del lector, sus hábitos y sus preferencias, porque el lector:

llena el esquema general de aspectos con los detalles que correspondan a su sensibilidad, sus hábitos de percepción y preferencias por ciertas cualidades y por ciertas relaciones cualitativas; estos detalles varían y puede diferir, de lector a lector. En el proceso, frecuentemente se refiere a sus previas experiencias e imágenes del mundo retratado bajo el aspecto de la imagen del mundo que había construido para sí mismo en el curso de su vida (Ingarden, 2005, p. 80).

Iser, también señala que:

si las perspectivas del texto refieren a un horizonte que configura su espacio común, entonces este horizonte se manifiesta lingüísticamente tan escasamente como lo hace el punto de visión, desde el que debe hacerse presente la conjunción de perspectivas. Ciertamente, las perspectivas del texto apuntan a un contexto relacional y adquieren así el carácter de instrucciones: el contexto referencial en cuanto tal no está dado, y, por tanto, tiene que ser representado. En este punto, el rol del lector, establecido en la estructura del texto, cobra su carácter afectivo. Desencadena actos de representación por cuyo medio, en cierto modo, se suscita la diversidad de referencias de las perspectivas de exposición y se la unifica en un horizonte de sentido (Iser, 1987, p. 66).

Por lo antes mencionado, se hace innegable pensar que las indeterminaciones (Ingarden), y los espacios vacíos (Iser) de las obras literarias, son esclarecidas por la experiencia del mundo circundante, es decir, puede “quedar” en manos del horizonte de expectativas¹⁰⁹ del intérprete. Pero, a pesar de lo anterior, y siguiendo aquí en este punto mi propia inclinación por la determinación pre-hermenéutica del objeto óptico heterónimo de Román Ingarden, señalo que la esencia de LOAL no está supeditada al espacio determinado de ese horizonte de expectativa del lector, ni mucho menos al mero gusto del lector. Incluso, Ingarden, no está de acuerdo en la hermenéutica de Gadamer en donde postula que la conciencia de la historia efectual es la conciencia de la situación hermenéutica, es decir, la comprensión de una tradición histórica siempre requiere de un horizonte histórico, de igual modo, también el que lee tiene su propio horizonte para poder desplazarse, por lo que “comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos horizontes para sí mismos” (Gadamer, 1977, p. 377). Para el filósofo polaco, LOAL se puede apreciar al suponer sus cualidades intencionales, al apegarse a lo que ella misma expresa, para que el lector este lo más cercano a su concretización.

Lo antes dicho será la relevancia estética interpretativa de la teoría de Ingarden, y es lo que lo distinguirá de las propuestas que pretenden dejar la instancia estética interpretativa de la obra literaria solamente al lector. Los prejuicios psicológicos, históricos y la actitud estética del lector no serán para el filósofo polaco los fundamentos para la comprensión de LOAL. Sino que, como se ha presentado en el capítulo anterior, Ingarden centra su interpretación literaria en el reconocimiento ontológico de la obra literaria libre de los prejuicios psicológicos y naturalistas. Solamente, después de conocer el objeto óptico

¹⁰⁹ Este concepto de horizonte de expectativa forma parte de la teoría de recepción y fue formulada por Hans Robert Jauss (*Experiencia estética y hermenéutica literaria*) a partir del horizonte de preguntas de H.G. Gadamer. Este horizonte de expectativas es concebido como aquellas ideas preconcebidas en los sujetos lectores cuando están ante una obra en el momento de su aparición, la cual, es valorada y constituyen los elementos previos que influirán para una nueva percepción.

heterónimo, se puede preguntar por cómo se aprehende, percibe, comprende dicha obra literaria. En esta segunda cuestión cualitativa es donde se inicia la tarea de cómo se percibe, lee, entiende e interpreta la obra. Por lo que, para Ingarden, el fenómeno de la lectura interpretativa, por decirlo de algún modo, y sus resultados objetivados, están en función de la calidad correlativa de las concretizaciones de los objetos que pueden ser verificables intersubjetivamente.

Entonces, bajo esto que se ha mencionado, quiere decir que esta “iluminación” que recibe el lector de su mundo circundante para interpretar provisionalmente la obra, no trasciende la LOAL, sino que ésta última es la que trasciende los actos creativos del lector y del autor de la misma obra literaria. Cabe agregar aquí, que para Ingarden el objetivo de su propuesta teórica es el estudio ontológico de la obra, sin embargo, no excluye la participación del lector, ya que, por medio de él, existe y “vive” en un sentido metafórico LOAL a través de las concretizaciones y de las operaciones de intersubjetividad de los lectores. Es así como, desde esta apertura en la teoría del filósofo polaco, se posibilita reflexionar en una hermenéutica para interpretar el mundo imaginado, pero que a la vez pueda tener sus repercusiones en el mundo del lector. Sirva esta sección hasta aquí, como un primer momento abierto, para futuras investigaciones sobre la posibilidad de plantear una propuesta más elaborada de una hermenéutica literaria, con la característica de que pueda considerar la triada de autor, texto y lector, no como elementos excluyentes sino como complementarios e interdependientes.

Conclusión

En el presente trabajo de investigación se encontró que la obra de arte literaria como objeto intencional, es una propuesta original del filósofo polaco. Sin embargo, la constitución de su noción de arte y de objeto intencional se debió a la influencia de pensadores como Baumgarten, Kant, y Husserl. En el caso del primero, resuena la idea de que el objeto estético no puede ir más allá de las apariencias, es decir, para intentar transmitir la impresión provocada por un objeto estético no se debe dividir sus apariencias en partes, en algo meramente psicológico o naturalista, porque el conocimiento que se obtendrá no es de un objeto estético. En el caso del segundo pensador hay ecos de una estructura *a priori* trascendental que se encuentra en el sujeto que le permite sintetizar la representación del objeto como condición de posibilidad para constituir, en este caso, la LOAL. Por el tercer pensador, Ingarden retoma de su maestro (Husserl) la metodología fenomenológica para tratar su objeto de estudio desde el ámbito ontológico.

Además, se encontró que la concepción de Roman Ingarden en relación con los estudios literarios es una propuesta atrevida en su tiempo, porque el filósofo polaco sacó la teoría literaria del contexto de la lingüística, de la psicología y la hermenéutica vivencial para introducirla en la filosofía eidética de un “primer Husserl” (quizá) camino a una cada vez más amplia ontología esencialista. Su contribución a la teoría fenomenológica general del ser, sobre todo con lo que respecta a su concepto intencional, aporta una serie de elementos que son innovadores y completos que estarán en contra de la propuesta psicologista de la teoría literaria que la consideran como idéntica a la experiencia del sujeto lector y, de la propuesta neopositivista, la cual, postula que la obra literaria es idéntica al fenómeno físico. Si bien, es cierto que se pueden encontrar algunas similitudes con los formalistas y el estructuralismo, también es cierto que existe una abismal diferencia entre

dichos enfoques con la propuesta del polaco, la cual, no se podría entender sin el método fenomenológico.

El principal interés de Ingarden en su teoría literaria es reconocimiento ontológico de LOAL. Es decir, la obra literaria es un objeto puramente intencional que debe su existencia a los actos creativos del autor y a la actitud perceptiva del lector, pero que trasciende a ambos. Aunque LOAL está presente o vive de esta manera doble en la conciencia humana, es un hecho también que la obra literaria tiene una estructura objetiva, sin embargo, es independiente de su origen y de las concretizaciones de los lectores. Además, el filósofo polaco presta atención en las posibilidades que tiene la obra literaria de ser comprendida, es decir, la obra tiene un carácter intersubjetivo que permite entender la obra, pero, la obra preserva a la vez su identidad debido a los conceptos ideales en donde tiene su fundamento las unidades de sentido que la componen. En este rubro, se encontró que para Ingarden LOAL es un objeto derivadamente intencional, ya que toma prestada la intencionalidad inmanente de las unidades de sentido y solamente indirectamente la de los actos mentales.

Sobre el punto de la comprensión de LOAL se encontró que un elemento importante es la concretización. Sin embargo, el concepto de concretización no fue desarrollado hasta sus últimas consecuencias por Ingarden, quizás a esto se deba la confusión que impera entre los teóricos de la recepción sobre este concepto, pero lo que desarrolla es suficiente para saber que Ingarden guarda de modo póstumo su distancia con dichos teóricos como lo son: H. Robert Jauss, W. Iser e incluso con H.Georg Gadamer. A pesar de que la concretización tiene lugar en el lector, el objeto estético no está supeditado o determinado completamente por la conciencia de este, sino que tiene que respetar el significado dado en la obra y ser fiel a la estructura. De ahí que, la obra literaria es un fenómeno puramente

intencional, pero no meramente psicológico o físico, sino que en todo momento es trascendente a todas las experiencias de la conciencia.

Este último punto, la trascendencia a toda experiencia de la conciencia del objeto imaginacional, será lo que provoque una especie de “dialéctica” de sujeto-objeto, pero no en el sentido de una plática entre personas, sino de poner a “trabajar” a la conciencia lectora al co-crear con los signos lingüísticos y los sonidos, aquello que está siendo intencionado por la estructura inmanente de la obra. Así, LOAL es como si fuera un stock fijado de intenciones semánticas esquematizadas que requieren de una conciencia intencional para que objetivice, concretice y actualice, pero sin que este imponga un “contenido”, sino que se apegue a lo que está fijado en las intenciones semánticas. Se encontró en la investigación, que la trascendencia del objeto imaginacional y la inmanencia de la estructura de la obra, donde se nos presenta el objeto, son lo que apertura este “diálogo” interpretativo de la intención significativa de la obra literaria, en la teoría de Ingarden. Sin embargo, esta interpretación no es absoluta, sino que es una la condición de grado. Es decir, en el proceso del entendimiento de la obra literaria, es dado en la medida que el lector se apegue a las intenciones semánticas de la estructura de la obra. Por lo mismo, este binomio no es excluyente sino complementario.

Pero el “diálogo” de este binomio no surge de manera automática, sino que requiere de una conciencia intencional para establecer el vínculo entre ellos. Es aquí, donde también se encuentra un logro más en la teoría del filósofo polaco, a saber, la introducción del lector como un agente que participa en la obra literaria y no como un mero espectador. Aunque, cabe aclarar, que Ingarden no menciona lo que detona la concretización en lector, sino que solamente describe el proceso. Por lo mismo, la presente investigación realizada nos permite conjeturar que el componente necesario de una conciencia lectora es “luz”, o sea “iluminación” de lo dado para que sea intencional. Dicho de otra manera, por la estructura

óptica de la obra y por las experiencias del lector que viene acompañada de cualidades metafísicas, las cuales están en nosotros y fuera de nosotros, pero que, por estar en las trivialidades de la vida, no las percibimos, detonan cierta “luz” en el lector para realizar el acto de la concretización lo más cercano a las intenciones semánticas esquematizadas. Así que, por la investigación encontramos que este acto “iluminativo” de la conciencia lectora debido la estructura inmanente de la obra y de las experiencias del lector precede a toda concretización. Este punto que queda abierto y es susceptible para más investigación en el proceso de entender la obra literaria.

Finalmente, en la investigación sobre la teoría de Ingarden, se puede constatar que el polaco únicamente dio el primer paso en la investigación literaria. Es decir, desde la fenomenología logró articular lo que constituye LOAL y el proceso de concretización, sin embargo, el filósofo no escapó de la influencia de la estética clásica. Este límite de la teoría del polaco fue lo que dio material a los teóricos la recepción para colocar al lector sobre el texto, y es una brecha que continua en investigación.

Así que, queda abierta la posibilidad para posteriores estudios de la comprensión de la obra literaria, en donde se tome en cuenta la metodología fenomenológica, pero que puedan conducir a la acción en el mundo del lector. Quizás un estudio donde el autor, el texto y el lector como existencias ontológicas e históricas puedan considerarse como fundamento interpretativo de la obra literaria en contraste con el mero lector que es construido por el imaginario social de nuestra época, pueda ayudar. Esta clase de estudio involucra muchas cuestiones y problemas significativos para su elaboración, debido a que requiere más áreas de investigación disciplinar, pero que de realizarse de ninguna manera será un estudio de conocimiento banal y sin valor social en las disciplinas implicadas.

Bibliografía

- Argüelles, F. Gerardo (coord.). “¿Lectura, para qué? Virtudes de la síntesis pasiva entre Husserl y Ricoeur en la pre-comprensión hermenéutica del mundo entero en los textos”. En *Mundo de vida y presentificación. Paul Ricoeur a cien años de su natalicio*. México, Ediciones Eón, 2015, p. 141-161.
- . *Roman Ingarden: teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2015.
- Baumgarten, Alexander G. *Estética breve*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CIF excursus, 2014.
- Bech, Joseph, María. *De Husserl a Heidegger: la transformación del pensamiento filosófico*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, (2001).
- Broekman, Jan M. *El estructuralismo*. Barcelona, España: Editorial Herder, 1990.
- Comte, Auguste. *Discurso sobre el espíritu positivo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Comte, Auguste. *Discurso sobre el espíritu positivo*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Falk, H. Eugen. *The poetics of Roman Ingarden*. Champaign Hill: North California University Pres, 1981.
- Ferraris, Maurizio. *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI editores, (2010).
- Gaos, José. *Obras completas: escritos españoles (1928-1938) T.1*. Antonio Ziri3n Quijano (coord). México: UNAM, 2018.
- G3mez R., Fernando. *La cr3tica literaria del siglo XX*. Madrid: Editorial EDAF, 1996.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenolog3a pura y una filosof3a fenomenol3gica*. Libro primero. Ziri3n Quijano, A. / Gaos, J. (trads.). México: FCE, 1997.
- . *Investigaciones l3gicas*. Tomo I y II. Garc3a Morente y Gaos, J. (trads). Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- . *Experiencia y Juicio*. Jas Reuter (trad.). México: UNAM, 1980.

- . *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. José Gaos (trad.). Ciudad de México: FCE, 1962.
- . *Meditaciones cartesianas*. Mario A. Presas (trad.). Madrid: Tecnos, 1986.
- Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Gerald Nyenhuis (trad.). Ciudad de México: Taurus, 1998
- . La controversia acerca de la existencia del mundo: ontología de existencia I. Madrid: Sicomoro, 2022.
- . *La comprensión de la obra de arte literaria*. Gerald Nyenhuis (trad.). México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- . *Introducción a la fenomenología de Husserl: Lecciones de Oslo 1967*. España: Avarigani Editores, 2017.
- . “Concreción y reconstrucción”. En *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- . “Concretización y reconstrucción. En *En busca del texto*. México: UNAM, 1993.
- . “Lo que no sabemos sobre los valores” en *Revista de filosofía*, 3ª época, vol. III. Madrid: Editorial Complutense, núm. 4, 1990.
- . *Valor artístico y valor estético* en “Estética”, compilador: Osborne, Harold. México: FCE, 1976.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística en general*. Barcelona España: Editorial Seix Barral, 1974.
- Jauss, Hans R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1992.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- . *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*: Edición bilingüe alemán-español. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015

- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1981.
- Lizarro, Diego, "Roman Ingarden: una aproximación a su teoría estética" en *Versión: Fronteras de la recepción y procesos culturales*, núm. 3. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco: México, 2007.
- Martínez, Bonati, Felix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, pp. 35.
- Montoya, V., Jorge. *Alexander Baumgarten: De la belleza del pensar a la belleza del arte: proyecto fondo de desarrollo de la docencia 2012*. Chile: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, y Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.
- Moreno, Cesar. *Fenomenología y filosofía existencial*. Vol. I. Enclaves fundamentales, Madrid: Síntesis, 2000.
- Shusterman, Richard. "Ingarden, Inscription and Literary Ontology", *The journal of the British Society for Phenomenology*, 1987, vol. I, n. 2, 103-119.
- Tornero, Angelica. "Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser", en *Anuario de letras modernas*, vol. 13. México: UNAM, 2005-2006.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos, 1985.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos, a 1 de septiembre de 2023.

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *El fenómeno imaginacional como fundamento ontológico de la obra de arte literaria en la teoría de Roman Ingarden* que presenta:

Luis Manuel Be Huchim

para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

El problema de investigación ha sido debidamente planteado, así como los objetivos. Si bien es cierto que se han realizado estudios importantes sobre el pensamiento de Roman Ingarden sobre la literatura, en esta investigación se sistematizan algunos antecedentes que ofrecen contexto a la obra del pensador polaco, y se realiza un análisis minucioso del primer volumen, *La obra de arte literaria*, lo cual contribuye a ampliar el conocimiento de este enfoque.

El asunto central que ha sido abordado en este trabajo es el fenómeno imaginacional, el cual, para Ingarden, resulta el aspecto diferenciador de la obra de arte literaria en relación con otros discursos. Se examina el fenómeno imaginacional en cuanto fundamento óntico del mundo que surge en el momento de la lectura, y la importancia de reconocerlo para saber cómo se



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



comprende la obra de arte literaria. Además, se exploró el concepto de concretización de Ingarden en relación con otros acercamientos, lo que permite entenderlo con mayor profundidad.

La reivindicación, en este trabajo de tesis, de la obra de Ingarden tiene como propósito situarla como un opción interesante entre los acercamientos teóricos a la literatura, porque, diferencia de otros acercamientos, como los formalistas o estructuralistas, no elude el problema de la interpretación, y lo explica de manera amplia. Hay que señalar que en este trabajo, el acercamiento se realizó solo al primer volumen de los dos que componen la teoría de Ingarden. En este primero, se examinan cuestiones fenomenológicas, en las cuales se profundizó en esta investigación.

El trabajo está bien redactado y cuenta con bibliografía suficiente y actualizada.

Atentamente

Por una humanidad culta

Una universidad de excelencia

Dra. Angélica Tornero Salinas

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGELICA TORNERO SALINAS | Fecha:2023-09-01 17:48:50 | Firmante

j8A9FzNQTLzrgTehZaf0ZdOnouwERwM14Zb+fXMjjzLMB8r+5c6bkHss52Ut9zsonZjp0eLiJ93Bx07laHRSLXOX/+TRZshYL84HXDV7XCBzDyl7yePaijsIVUaEaRsfePk9gxy5UnT1tnTsMmhVWoPVR3LgGEqOJLVZdqK/yIBgiM5G7a0aqyVQJ6Gar1MGZWNf+MgxssH7holIAZ/JJJADzFUPpUh4z4gyGzG1KNU6unHFzXBOJTFi54+2lf47FBymZ9NEuT7ab2pnOVjUOxtQ6lje4o8IOWkWmmH8Hq1uaMguGBBGgbuctWCg2p61DuNS7uip5tVCNHNEuQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[sWAceOS69](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/5FwXhjYbwpUWBUpGY07Zx15u3uyi2MTZ>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos, a 20 de noviembre de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **El fenómeno imaginacional como fundamento ontológico de la obra de arte literaria en la teoría de Roman Ingarden**, que presenta:

Luis Manuel Be Huchim

Para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis se propone como una aportación comprensiva y explicativa de la postura filosófica en amplitud de Roman Ingarden sobre las obras de la literatura como fenómenos culturales y ontológicos. En ese sentido, el trabajo de Luis Manuel resulta una referencia puntual y expedita para quien desee comprender la aproximación de este teórico, sus implicaciones en el marco de los estudios literarios, y en relación con el desarrollo de la teoría literaria del siglo XX.

Sin más por el momento, quedo de usted,

Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2023-11-20 21:53:13 | Firmante

SvDXxNSN4R3vEFtV2zuGwzHLkEz0BzoDgtmb7t3HEfCw4RnWoJ6zUcfBSQdDBZioRX+GkAjwNWLfkr167kEPVHZzpib/3ZHLELPoregjfMmI9sNhSw7XDdSQQ650eZG1U/uYUY1qqTvQM8uwMHbXcKvR/z+v9ScQse2GZVVtjKrVWF2db1EE3mwiCkod0guMzWFSiF7Fg7IiW7vZaRylHCoJWn1wJaRAXb0kP0DTUvG4ZH/O3TVUOgqGKqhrwr8ykZxxsTM2RpaHmJMYcbTVh1jyVJIMrgKcFXy6KxxOg2WbvGSRCL1Ai9UwMZ0Mmim7Br36Xvd0JdcphC9M25g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



61hNrpwkM

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/5JB4GzF7gXwMXB6TW9iwP8m4EuyQwItA>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos 15 de noviembre de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “El fenómeno imaginacional como fundamento ontológico de la obra de arte literaria en la teoría de Román Ingarden” que presenta: **Luis Manuel Be Huchim** para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi voto aprobatorio para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

La presente tesis ha sido exhaustivamente examinada y evaluada. Después de un análisis detenido, se sustenta un voto aprobatorio para otorgar el grado de Maestro en Humanidades a Luis Manuel Be Huchim. A continuación, se presentan argumentos sólidos que respaldan esta recomendación:

Originalidad y Profundidad Conceptual:

- La tesis demuestra una originalidad destacada al abordar la teoría literaria desde la perspectiva fenomenológica de Roman Ingarden. La profundidad conceptual revela una comprensión sólida y penetrante de los aspectos filosóficos y literarios involucrados.

Dominio de la Metodología Fenomenológica:

- El autor demuestra un claro dominio de la metodología fenomenológica al aplicarla de manera coherente y rigurosa en el análisis de la obra literaria. La conexión entre la fenomenología y la teoría literaria se establece de manera convincente.

Crítica y Diálogo con Otros Enfoques:



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



HCS
INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

- La tesis demuestra un nivel avanzado de pensamiento crítico al abordar y contrastar la propuesta de Ingarden con otras corrientes teóricas. La capacidad del autor para situar la teoría en un contexto más amplio demuestra un entendimiento avanzado del campo.

Contribución a la Investigación Literaria:

- La tesis aporta significativamente al campo de la investigación literaria al destacar la relevancia de la fenomenología en el estudio de la teoría literaria. Proporciona nuevas perspectivas y abre la puerta a futuras investigaciones en el área.

Claridad Expositiva y Estructura Argumentativa:

- La claridad expositiva del autor se refleja en la estructura argumentativa sólida de la tesis. La presentación coherente de ideas facilita la comprensión y seguimiento del lector a lo largo del texto.

Apertura a Futuras Investigaciones:

- La tesis culmina con una apertura a futuras investigaciones, destacando áreas de estudio que podrían ampliar y enriquecer la teoría fenomenológica de Ingarden. Esta perspectiva hacia el futuro demuestra un compromiso continuo con la investigación académica.

En virtud de los argumentos expuestos y la calidad general de la tesis, se recomienda de manera firme y positiva otorgar el grado de Maestro en Humanidades a Luis Manuel Be Huchim por su destacado trabajo académico y su valiosa contribución al campo de la teoría literaria.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dra. Ma. Guadalupe Estefanía Agraz Rubin



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

MA. GUADALUPE ESTEFANÍA AGRAZ RUBIN | Fecha:2023-11-24 14:38:48 | Firmante

NmjzW/UQ8ZquluSkETxvU0fJwzD+KAKbxbWHavxDmdXR0FZr7Zwd0Z5+9TParE8BKj0G9L5t6/u54xxvG2tNbEOSqGkH4Ms2JoDGoNUPB0R/NjxlAjKnlrVwkZV+H3ANgKTJEhdVJqQOSerSiHfs2XP6SjhhMSr0uy7ziWY4miEuYhuQWtwJPD8S67GEPfnQ9KfWfDreTJmrlPXuqRxdFclS76URg3loyw8Mw61YKvgxbuUl/uHTSPHioIt50ojQTdiiHFdcCGzwLjxlwEiIVLpCroyaxcl3J2PDPC8zSjQ2cKVzo+sb8AZ+xB1hS5Jm8TkRWsTBa2u3SyG5ovDjw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[2x7D3v4dU](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/R09fcnEcRn886zC6DafeqT2Db9cJVvty>





07.11.2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “El fenómeno imaginacional como fundamento ontológico de la obra de arte literaria en la teoría de Román Ingarden” que presenta:

Luis Manuel Be Huchim

para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

JUSTIFICACIÓN ACADÉMICA DEL VOTO

La investigación de Luis Manuel Be Huchim ha sido realizada en los términos de tiempo y forma óptimos. La calidad teórica y metodológica es sobresaliente, además de que es evidente la guía, la experiencia y el acompañamiento de su Directora de Tesis, Dra. Angélica Tornero Salinas. Es ese contexto, la investigación también ha sido enriquecida a lo largo de su elaboración por las recomendaciones expresadas en los coloquios de avances de tesis respectivos, de lo cual soy testigo fiel como miembro del comité sinodal inicial. Respecto a la trascendencia particular de esta tesis vale destacar su ámbito filosófico aplicado a problemas y preguntas fundamentales de la teoría literaria contemporánea, sobre todo en lo que respecta a una de sus áreas más connotadas y de mayor auge reciente, como lo es la hermenéutica literaria con fundamentos ontológicos y fenomenológicos. La obra del pensador aquí investigado y los asuntos analizados en la tesis no han tenido tanta resonancia en el sector latinoamericano, si se compara esta apreciación con averiguaciones recientes y trabajos de grado publicados y defendidos, respectivamente, en otros países como Alemania, EEUU y Polonia, entre otros. Así que este trabajo académico de maestría viene a sumarse a esta serie de investigaciones sobre este tan importante filósofo y teórico de la literatura del siglo xx, tanto en lo general como en lo particular si destacamos su elaboración en lengua española, el nivel de sus apreciaciones y su inminente defensa exitosa.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Gerardo Argüelles Fernández



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

GERARDO ARGUELLES FERNÁNDEZ | Fecha:2023-11-08 13:45:20 | Firmante

Hr3IpalBlg0/j5+r6kha+f2FTOqImUKvRIy2e+NFsEBDINtFvRXVw5XHd+d1gcGt0i83i6zs4r52RsvWe921a+xyEHIRX+WefGxpK+kCgdfelJ14J+Ls6IT6cmj3aIQGx0qnDEoUySOq
wCTicy/tBVHkZ8ykPAO17zuV6Xv9v72VCUWLJ5pbFoTvR6hRJ2x99+wesbmPN4SFbAYQRi5Wj2ccQwP/x5ewD6f0LxixTuHQwPEwzf5wZGEed00Wlrep6wFQjpbaguXZsrR4Rz
1blhjCn/1gCaCm4meaL+IHLtBO/PLCw9ahY7xbrwGzFhd6s6aSoNYHpw6oOeYYmL+GiYw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[0CuKEFiaX](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/2sgsswi8Psf859uuVTJYNKlhZhCLbCIT>



Cuernavaca, Morelos, 24 de noviembre de 2023

Dr. Sergio Rodrigo Lomelí Gamboa
Coordinador del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis El fenómeno imaginacional como fundamento ontológico de la obra de arte literaria en la teoría de Roman Ingarden, que presenta:

Luis Manuel Be Huchim

Para obtener el grado de Maestro en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

1. El trabajo está muy bien estructurado en tres capítulos que hacen posible una exposición de la tesis.
2. El trabajo está bien escrito y bien argumentado.
3. El trabajo resulta pertinente por ocuparse de encontrar en el estudio de la literatura herramientas epistemológicas para su estudio.
4. La importancia del trabajo radica en el rescate y exposición pormenorizada de la obra del filósofo Roman Ingarden, quien desde la fenomenología llevó a cabo un análisis de la obra literaria con el propósito de mostrar que se puede analizar como un objeto de estudio, para lo cual desarrollo principalmente el papel que la imaginación juega para la construcción de la misma.
5. La bibliografía es la apropiada para el desarrollo del tema.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
SECRETARÍA EJECUTIVA



Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca, Morelos 62210 México
Tel. 329 7082 ext. 6104

Sin otro particular, le envío un cordial saludo

Luis Alonso Gerena Carrillo
Profesor Investigador Titular A
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LUIS ALONSO GERENA CARRILLO | Fecha:2023-11-27 16:53:03 | Firmante

bilVc6zjBKa7M3/bCyuTOZiITWFcpxXNzWY/VISWrMPmqDYIErDN9W6HqJ3rMAVuV7wuDGelfK79xk0UottUgfhWS2IFC3PddljvMF8ZLTOhnLKam0/JHX/eGCAG5qZQtCSP+u6+BCNhHs/UJHsQ/iVEGY4sQSQpjTQ0ZrI9zf5pvailZzHB4LaTc2OuDOaCpReSPYpk9An5vM9IjKoEmHQRQnr4p3UyJBlo/x2Xx5nSiETFFbre8uYgdozsYKXU/n2qfzrsCC5Ui695ZGxpsFdrEQScjL/vGGLiz/h82qHrLLuQblk/YcFbh9Yqsnse6U70ptx5PdPnyWmMtQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[URNDuL6IG](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/dAzj29OtPYaqo0fTE1Ml1Gb8JJ8xUquQ>

