Globethics Repository



La Experiencia Estética en el Pensamiento de Roman Ingarden

This page was generated automatically upon download from the Globethics Repository. More information on Globethics see https://www.globethics.net. Data and content policy of Globethics Repository see https://repository.globethics.net/pages/policy.

Item Type	Article
Authors	Vergara, Gloria
Publisher	AXIS Fundation, University “Al.I.Cuza” Iassy
Rights	With permission of the license/copyright holder
Download date	2026-11-10 17:50:45
Link to Item	http://hdl.handle.net/20.500.12424/172278

Gloria VERGARA[*]

La Experiencia Estética en el Pensamiento de Roman Ingarden

Abstract. ***The Aesthetic Experience in Roman Ingarden's thinking***. In this article we study the ideas of the Polish philosopher, Roman Ingarden, as an essential key in the discussion on literary reception. The notion of "aesthetic experience" is revised, especially in *The Cognition of the Literary Work of Art*. Ingarden begins aesthetic discussion, trying to answer two fundamental questions: How is the literary work structured? and Which procedure will lead to an understanding of the literary art work of art? These questions, besides serving in his defense against psychologism and positivism of his time, also help him develop his two most popular works in Spanish: *The Literary Work of Art* and *The Cognition of the Literary Work of Art,* in which the Polish philosopher clarifies the principles that of the Reception Theory. Nevertheless, the importance of the aesthetic experience in the linguistic and phenomenology dimensions of the literary text is only understood when we study both works. Ingarden, as his translator to Spanish, Gerald Nyenhuis recognizes, presupposes in his second book the first one where he performs a constant trip from ontology to phenomenology in the literary work of art. It is precisely in this-search where he nails his concept of aesthetic experience that we study today in relation with other concepts, such as the aesthetic attitude, the pre-aesthetic knowledge, the role of the aesthetic values and the aesthetic object.

Keywords: aesthetic experience; structure of literary work; understanding of literary art work; reception theory; ontology and phenomenology.

Roman Ingarden es un pensador clave en la discusión sobre la recepción literaria. Coincidimos con quienes afirman, como Gerald Nyenhuis, Rolf Fieguth y José María Pozuelo Yvancos, que Ingarden finca las bases para el desarrollo de una teoría sobre la estructura de la obra de arte literaria y, por otro lado, fundamenta los principios de la recepción frente a ésta[1]. Pero estudiosos de la estética de la recepción,

[*] Universidad de Colima, Facultad de Letras y Comunicacion, Av. Universidad 333 Colonia Las viboras, Colima, Colima 28040, Mexico. E-mail address: glvergara@ucol.mx

[1] Cabe señalar las escasas referencias en castellano a la obra de Roman Ingarden debido a que sus ideas empezaron a difundirse después de 1960. El maestro Nyenhuis señala que „entre las primeras referencias en castellano a la obra de Ingarden están las que hace René Wellek en su libro *Teoría literaria*", en 1966. Cfr. Gerald Nyenhuis, „Prefacio" en Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*. p. 16.

como Rainer Warning, aseguran que el mismo Ingarden rechazaría una identificación con tal teoría, a pesar de que en ella se parta del concepto de „concretización", acuñado por el filósofo polaco. Lo que ha provocado la negativa a la fenomenología de Ingarden, según Warning, es el hecho de que hable de una concretización fiel, admitida o adecuada a la obra. Más allá de esta determinación ingardeniana y de su visión aparentemente clasicista de la literatura, Warning afirma que la debilidad de la estética metafísica de Ingarden aparece

> *cuando el análisis de la reconstrucción desemboca en la cuestión del valor artístico de la obra de arte. Surge aquí la tendencia inequívoca a hacer consistir de modo primario este valor estético en la cualidades metafísicas, y sólo secundariamente en un posible amplio campo de variación de las posibilidades de concreción* (p. 15)[2].

Es importante notar que Warning apoya su punto de vista sólo en *La obra de arte literaria* (Das Literarische Kunstwerk) de Roman Ingarden de una manera muy general. No refiere *La comprehensión de la obra de arte literaria* (Vom erkennen des literarischen Kunsterks), texto que retomamos en nuestro estudio y en donde Ingarden expone ampliamente lo que sería sin duda una estética de la recepción, al hablar detalladamente del proceso de concretización, de la constitución del objeto estético y de la experiencia estética[3]. Warning resalta más bien las ideas de Jan Mukarovski sobre la obra como objeto estético, pero no menciona que „el concepto de *objeto estético* fue tomado del filósofo alemán Broder Christiansen y del fenomenólogo polaco Roman Ingarden"(Viñas Piquer, p. 383).

Si consideramos lo arriba enunciado, Ingarden puede ser visto perfectamente como un precursor de la teoría de la recepción literaria, pues al decir de Pozuelo Yvancos, el polaco „ha actuado de puente entre fenomenología y hermenéutica originadas en Husserl y Heidegger y las investigaciones literarias, a través sobre todo de su influencia en los miembros de la Escuela de Constanza y singularmente en Wolfgang

---

[2] En el texto de Warning se habla „concreción", pero en estos años se ha generalizado el término como „concretización", por ello usaremos este último en nuestras alusiones a Ingarden.

[3] Es importante notar que Warning publica su *Estética de la recepción* en 1979, cuando apenas alcanzaba una difusión básica *La obra de arte literaria* de Ingarden que, en castellano, aparece traducida en 1998, aunque el maestro Nyenhuis la estudiaba con sus alumnos de posgrado de la Universidad Iberoamericana desde la década de los ochenta.

Iser" (Pozuelo Yvancos, p. 110-111). Con esto, podemos identificar de manera muy clara el seguimiento de sus ideas tanto en algunos presupuestos de Mukarovski, como en Hans Robert Jauss o, específicamente en *El acto de leer* de Iser.

Según Pozuelo Yvancos, lo que hicieron Jan Mukarovski y su discípulo Félix Vodicka en el Círculo de Praga, fue „potenciar el método de Ingarden al sustraerlo de su ahistoricismo e individualismo y sumergirlo en el proceso histórico-colectivo"(p. 112). Mukarovski habla de un fenómeno de concretización movedizo y cambiante que actualiza una serie de normas de carácter social. La preocupación de Ingarden va en otra dirección, es cierto, porque está luchando contra el psicologismo que despegaría la experiencia estética de los posibles y diversos objetos estéticos que la obra como formación esquemática es capaz de producir. Pero de lo movedizo y cambiante de la concretización, Ingarden es el primero en hablar, tanto en *La obra de arte literaria* (Das Literarische Kunstwerk), publicada en 1931, como en *La comprehensión de la obra de arte literaria* (Vom erkennen des literarischen Kunsterks), de 1936, y su edición aumentada de la década de los sesenta; sólo que „para Mukarovski este problema, como toda significación, es de naturaleza histórico-cultural: las formas subjetivas de conciencia que los miembros de una colectividad, en determinado momento de su historia, tienen en común en su respuesta al estímulo del objeto textual o *artefacto*" (Pozuelo Yvancos, p. 112).

Dentro de esta plataforma, resulta interesante revisar la noción de „experiencia estética" desde el seno mismo de la teoría ingardeniana, pues el filósofo polaco aborda detalladamente el problema sobre todo en su texto *La comprehensión de la obra de arte literaria,* traducido al castellano por el maestro Gerald Nyenhuis y publicado por la Universidad Iberoamericana en 2005.

Para profundizar en el terreno de la experiencia estética, partiremos de un presupuesto muy claro en el pensamiento de Roman Ingarden: es necesario distinguir la comprehensión de la obra que ocurre durante la lectura individual en la que se nos revela el mundo representado, de „la actitud cognoscitiva que conduce a esta aprehensión de la estructura esencial [...y que] nos da una experiencia de la constitución real cualitativa de una obra particular" (Ingarden, *La comprehensión...*, p. 23). El segundo tipo de conocimiento es el que nos llevará a preguntarnos por la naturaleza general de la obra de arte, a notar sus diferencias esenciales, sus patrones fonéticos, las oraciones y sus sentidos, los correlatos de las

oraciones, sus conjuntos de circunstancias, etc. „Es asunto de aprehender los factores constitutivos, formales y materiales, de tales elementos y las diferencias esenciales dentro de los elementos que se siguen de estos factores, tanto como las varias interrelaciones y conexiones entre estos elementos" (p. 23). Este conocimiento no se puede alcanzar en una lectura ordinaria, dice Ingarden; incluso podemos pensar que es el que requiere el lector esteta cuyo objeto de estudio es la obra de arte. Sin embargo, para el filósofo polaco, una combinación de estos dos tipos de conocimiento es lo que nos llevará a la aprehensión de la obra de arte literaria. Se hace necesario un tipo de mediación que contemple tanto el análisis *a priori* encaminado hacia la idea general de la obra, como la captación del sentido pleno de las oraciones que rebase lo esquemático. Es decir, la comprehensión integral parte de la experiencia estética que se da en el momento de la lectura y vuelve a ella de forma recurrente, pero nos lleva a una serie de reflexiones que se anclan en los aspectos esquemáticos.

El proceso de comprehensión de la obra de arte literaria requiere de una actitud estética, de un conocimiento pre-estético y de la aprehensión del objeto estético. Ingarden analiza estos tres conceptos y se pregunta cómo logramos la aprehensión de la obra y cómo ésta cumple una función primordial que „consiste en capacitar al lector [...] a constituir un objeto estético que pertenezca a los objetos estéticos permitidos por la obra"(p. 109). Si se cumple tal función, entonces se revela una serie de cualidades que el filósofo polaco denomina valores estéticos. Así, la revelación del objeto estético nos hace pensar que se ha aprehendido la „idea" del mundo proyectado.

Pero ¿cuál es el papel del lector en este proceso? Porque como dice Wolfgang Iser: „si los textos en realidad sólo poseyeran los significados producidos por la interpretación, entonces no quedaría mucho para el lector. Él sólo los podría aceptar o rechazar. Pero entre el texto y el lector se realiza mucho más que el requerimiento de una decisión por *sí* o por *no*" (en Warning, p. 99). Según Iser, el texto no se puede reducir a un significado que tiene que descubrir el lector. Los significados no están ocultos en el texto, sino que se producen en el proceso de la lectura a partir de la interacción texto-lector.

La visión de este teórico de la recepción rebasa la plataforma de Ingarden, pero arranca de los conceptos fundamentales del polaco: concretización, indeterminación y aspectos esquematizados. Para

Ingarden, la obra es una formación esquemática que implica la actividad co-creadora del lector. Entonces

> *la función del lector consiste en prestarse a las sugerencias y directivas que emanan de la obra, actualizando, no cualquier aspecto que escogiera, sino aquellos sugeridos por la obra misma. Por supuesto nunca está totalmente atado por la obra misma; sin embargo, si se libera por completo de la obra y no se preocupa de aquellos aspectos del mundo presentado y retratado en la obra que este mundo requiere para ser correctamente visto, entonces su desviación de la obra está casi asegurada y una correcta comprehensión de la obra queda fuera de toda posibilidad* (*La comprehensión...,* p. 80).

Esto se relaciona de manera estrecha con la actitud estética que analiza detenidamente Ingarden. Es decir, el lector tiene una impresión de los objetos representados y, a través de un proceso de concretización y actualización, en la red esquemática de la obra, percibe los valores artísticos y estéticos. Sin embargo, como aclara Ingarden, la aprehensión y la actitud estética del lector se basan en diversos actos de comprehensión que no sólo se relacionan con la obra de arte, sino que se anclan también en una serie de conocimientos y experiencias previas que forman parte del conocimiento pre-estético, y que podríamos reconocer en cierta medida, con relación a la „historicidad", y en Iser como el horizonte del lector. Al fin y al cabo este conocimiento pre-estético se dialoga con la „precomprensión" en el ámbito de la neohermenéutica.

Hans Robert Jauss también desarrolla esta idea siguiendo los presupuestos del Círculo de Praga. En su artículo „La Ifigenia de Goethe y la de Racine" habla de la diferentes interpretaciones por las que pasa una obra literaria a través del tiempo, debido a cambios esenciales que se producen en las concepciones artísticas de la época. Menciona concretamente de *La Ifigenia* de Goethe: „Es interesante observar cómo una obra de la literatura universal, después de haber ejercido largo tiempo una poderosa influencia, pierde la aureola de su perfección" (en Warning, p. 217). Jauss analiza las causas de esta incomprensión y ve la necesidad de aclarar las interpretaciones que recubren el sentido original de la obra. Por ello hay que ir a la historia de la recepción y sus efectos en la precomprensión del lector actual. Para llegar a tal estudio, Jauss propone ciertas consideraciones previas, en donde aclara que no sigue la visión de Ingarden:

> *La estructura virtual de la obra necesita ser concretada, es decir, asimilada por los que la reciben, para acceder a la condición de obra. [...Pero] el sentido de la*

> *obra de arte no ha de ser concebido como sustancia intemporal sino como totalidad constituida en la historia misma. No utilizo aquí el concepto de „concreción" en el sentido estricto que le da R. Ingarden: el trabajo de la imaginación que colma las lagunas y precisa lo indeterminado en la estructura esquemática de la obra. De acuerdo con la teoría estética del estructuralismo de Praga, entendiendo por tal término el sentido, nuevo cada vez, que toda la estructura de la obra, en tanto que objeto estético, puede adoptar cuando las condiciones históricas y sociales de su recepción se modifican* (p. 218).

Jauss busca la historicidad del arte y ve al lector en un espacio social, participando en un proceso de comunicación. La obra como ficción tiene esa dimensión comunicativa que trasmite y provoca ciertos comportamientos sociales, dice. Por ello considera que la estética de la recepción debería estudiar esta función a través del análisis de las concretizaciones más representativas de una obra y formular „en un sistema de normas y horizontes de expectativa, si es capaz de captar ahí donde el saber práctico y los modelos de comportamiento comunicacional se concretan, la función mediadora que la experiencia estética ejerce" (p. 247).

Volvemos a notar que las consideraciones acerca de Roman Ingarden sólo están basadas en *La obra de arte literaria*, en donde el polaco hace una ontología de la obra. Pero si vamos al texto que nos ocupa hoy, podemos notar que Ingarden tenía clara la dimensión histórica de la recepción literaria. Afirmaba, todavía en la década de los treinta, que la experiencia estética puede producir cambios en el lector. Habla de la temporalidad del objeto estético y de la concretización. Pero „un correlato necesario de esta temporalidad e historicidad del objeto estético literario es su individualidad absoluta, no sólo en su modo de ser, sino también en su plena determinación material" (*La comprehensión...,* p. 465). El objeto no puede repetirse porque depende de una serie de condiciones empapadas del momento histórico, como afirma Ingarden. Pero en todas sus consideraciones, el polaco va delimitando el terreno, pues una de sus preocupaciones principales es encaminar los estudios de estética „hacia la posibilidad de una aprehensión objetiva de los valores artísticos y estéticos en la obra de arte" (p. 15). Esta preocupación es comprensible si notamos que en aquellos momentos había una gran variedad de tendencias críticas y los criterios sobre lo que debía considerarse obra de arte literaria se disparaban en todas direcciones:

> *Con las tendencias hacia el psicologuismo en la estética, que estaba todavía en boga al principio del siglo [XX] (especialmente en Alemania, por ejemplo, en*

> *las obras de Theodor Lipps y Johannes Volket), y la escuela de psicología y el historicismo de Dilthay, los estudios literarios fueron constantemente desviados hacia otros campos de investigación, principalmente hacia la psicología individualista, históricamente condicionada, de los poetas* (p. 15).

Ingarden entra en la discusión estética de su tiempo, tratando de responder a dos preguntas fundamentales: ¿Cómo se estructura la obra de arte literaria?, y ¿cuál procedimiento conducirá a un entendimiento de la obra de arte literaria? Estas preguntas, además de servir en su defensa contra el psicologuismo y el positivismo que prevalecían entonces, sirven al polaco para desarrollar sus dos obras más difundidas hasta hoy: *La obra de arte literaria* y *La comprehensión de la obra de arte literaria.* En esta última es donde el filósofo polaco deja más claros los principios que la teoría de la recepción aborda y desarrolla. Sin embargo, el anclaje que vemos de la experiencia estética en las dimensiones tanto lingüística como fenomenológica del texto literario, sólo se entiende a cabalidad cuando estudiamos ambos textos. El mismo Ingarden, como reconoce su traductor al castellano, presupone en su segundo libro al primero; hace un viaje constante de la ontología a la fenomenología de la obra de arte literaria, y en este viaje precisamente enclava su concepto de experiencia estética.

La actitud estética y el conocimiento pre-estético

Como mencionamos arriba, para lograr la comprehensión de la obra necesitamos de una actitud estética, pues según Ingarden la misma forma del lenguaje literario nos obliga a ello cuando leemos las oraciones predicativas como juicios. Pero los juicios que allí aparecen no son verdaderos en el sentido de una realidad externa al texto, sino cuasijuicios. Iser también retoma esta idea de Roman Ingarden cuando afirma que: „Las situaciones del mundo vital son siempre reales y los textos literarios son, por el contrario, fictivos; por ello, sólo se pueden cimentar en el proceso de la lectura pero no en el mundo" (en Rall, p. 103). Iser se apega más al filósofo polaco cuando acepta que la obra de arte literaria es una formación esquemática que debe distinguirse de sus concretizaciones, que „no se puede comparar ni con los objetos reales del „mundo vital" ni con las experiencias del lector"(p. 103).

La actitud estética queda entonces estrechamente vinculada a la competencia para entrar en el mundo ficticio. De ella depende, en gran medida, la adecuada revelación del mundo proyectado por la obra. Si el

lector no está preparado en esa actitud estética para hacer presentes las cualidades de valor o valores artísticos que se sugieren a través de los aspectos esquematizados, su imaginación se verá rebasada por mucho y difícilmente alcanzará a percibir ese valor. Entonces, dice Ingarden, la aprehensión estética de la obra queda incompleta y no se la trata con justicia.

Para lograr una aprehensión estética apropiada de la obra de arte literaria es necesaria una concretización adecuada de los objetos representados en ella. Esto no es fácil; incluso, el lector puede crear objetos estéticos que se salgan por completo de la obra. Pero si validáramos una interpretación basada en la reflexión de esos objetos, caeríamos en el psicologismo que el polaco quiere evitar, pues estaríamos constituyendo una serie de valores estéticos que no tendrían su base en las estrategias del texto relacionadas con los valores artísticos inherentes a la obra. Por otro lado, desde la perspectiva de Ingarden, los lectores estetas que tienen por objeto de estudio a la obra de arte literaria, son quienes con mayor razón necesitan de una actitud estética competente y de un conocimiento pre-estético. No se podría aludir a un crítica literaria justa, por ejemplo, si no se hablara de una reconstrucción fiel a la obra.

Ingarden dedica *La comprehensión de la obra de arte literaria* al planteamiento de los problemas que se presentan cuando se habla de indeterminación, concretización, aspectos esquematizados, etc., con el afán de lograr una reconstrucción fiel. Por supuesto que la revelación del mundo literario se torna complicado. „Las objetividades (re)presentadas en la obra literaria (personas, eventos, cosas, procesos) no son generalmente inmutables y suelen presentarse en más de una fase temporal o un solo estado" (*la comprehensión...,* p. 66). A veces se transforman radicalmente al entrar en conexión con otros objetos representados. Por ello, dice Ingarden, además de la actitud estética, el lector requiere de una serie de habilidades para realizar una actividad „sintetizante" que revela la totalidad de un mundo singular, único. „Solamente por virtud de la objetivación sintetizante, las objetividades presentadas asumen por sí mismas su calidad de cuasi-realidad en función del lector" (p. 68).

Esta actividad no es algo que debamos pasar por alto como un ejercicio obvio y/o pasivo. Ingarden rompe claramente con la idea del lector pasivo cuando afirma que tanto la actitud estética como la aprehensión de la obra están basados en los actos de comprehensión que realiza el lector. En esta situación frente a la obra entran diversos

factores. Unos ayudan, otros entorpecen el proceso de comprehensión; sin embargo, la actitud estética resulta decisiva en la determinación y el curso de las operaciones diversas que el lector realiza.

> *Todo esto va más allá de un entendimiento pasivo del sentido de las oraciones individuales, y requiere del lector no solamente una actividad especial, sino que también exige de él varias habilidades que tienen que adaptarse a la estructura característica de la obra de arte literaria. Sin esta actividad y sin la correcta realización de la objetivación sintetizante no se construye el mundo de los objetos presentados en la obra. Y, precisamente por esta razón, no habrá contacto directo cognoscitivo ni estético con este mundo de parte del lector. Como consecuencia, habrá lectores que ciertamente entiendan un texto de una manera puramente literal pero que todavía no tendrán conocimiento del tipo de mundo con que están tratando. Sus reacciones estéticas no se realizan y lo poco que hay no se adapta al mundo revelado en la obra* (p. 69).

La visión de Roman Ingarden va en el sentido de un lector co-creador. En el parágrafo nueve del texto que hemos venido citando, manifiesta claramente la necesidad de diferenciar entre una lectura pasiva y una activa. La obra de arte literaria exige que se dé la última, en donde el lector pasa de la aprehensión automática de los objetos representados a través del sentido que proyectan las oraciones a la actividad sintetizante que le da unidad y singularidad al mundo ficticio que emana del objeto estético.

El lector pasivo, según Ingarden, se queda en la esfera del sentido, pues aunque los objetos se proyecten de manera automática, „no hay ningún intento de aprehenderlos o, en particular, ningún intento de constituirlos sintéticamente. Consecuentemente, en la lectura pasiva, no hay ningún tipo de comunicación o correspondencia con los objetos ficticios" (p. 57). y la obra no se realiza „cuasi-temporalmente" en una totalidad significativa, sino que se ve „como una conglomeración al azar de sentidos de oraciones por separado, completamente independientes los unos de los otros" (p. 53).

Si nos detenemos un momento en este punto, notaremos que la misma obra literaria tiene un andamiaje para que el lector llegue a la comprehensión del mundo que proyecta, pues „las palabras no se presentan aisladamente; más bien, se juntan en cierto arreglo para formar patrones lingüísticos totales de los distintos tipos y órdenes" (p. 39). Pasa, por ejemplo con los versos que, como dice Ingarden, están

arreglados muchas veces atendiendo a formas fonéticas que apuntan a secuencias de sonidos generadoras de patrones unificados. Esos arreglos que aparentemente no están encaminados de forma directa al sentido crean, sin embargo, efectos importantes en el ritmo, la rima, la melodía que, a la vez, nos hacen percibir cualidades intuitivas como la suavidad o la dureza en la totalidad „sintetizada". Los patrones fonéticos que podemos encontrar en los poemas del mexicano Xavier Villaurrutia, por ejemplo, constituyen un elemento estéticamente importante. Si tomamos el juego verbal de „Nocturno en el que nada se oye":

cae mi voz
y mi voz que madura
y mi voz quemadura
y mi bosque madura
y mi voz quema dura (p. 53)

aunque notamos un patrón fonético que de por sí resalta la búsqueda artística, tenemos todavía que vincularlo, en la actividad sintetizante, con otros patrones lingüísticos de distintos tipos. Digamos que el patrón fonético que constituye esta parte del poema es artísticamente valioso en la medida en que nos revela cualidades estéticas gestálticas, como las llama Ingarden, pero también resulta importante porque descubre, en su contextualización, otros aspectos y cualidades del poema como totalidad. Así encontramos que los elementos representados en torno a la voz, el sueño y la muerte se van entrelazando en la interpretación y, lo que puede verse al principio como un mero „incidente", nos obliga a prestarle atención. Nos encontramos entonces con otros elementos fonéticos que dicen: „el latido de un mar en el que no sé nada/ en el que no se nada" (Villaurrutia, p. 53) o „hasta ciento en el pulso de mis sienes" (p. 53). El juego entre el sonido y el sentido en estos versos se hace evidente cuando seguimos los patrones que el mismo poema nos proporciona al revelar al sujeto lírico entre el no saber y no nadar, entre el sentir y el contar en un momento que corresponde tanto al sueño como a la muerte. El hecho de notar este juego que acaricia y que al mismo tiempo arrebata la voz, como afirmaría Ingarden, juega ya un papel importante en la percepción estética de la obra.

La actitud estética y el conocimiento pre-estético tienen que ver con la preocupación del filósofo polaco acerca de que la misma obra nos proporciona elementos suficientes para que logremos una comunicación

verdadera, intersubjetiva con el mundo proyectado. Los valores que corresponden al polo artístico, como lo denomina Iser al hablar de la parte creadora del autor, provocan la aparición de los valores estéticos en el lector co-creador si la lectura es adecuada en la actividad intersubjetiva, manifiesta Ingarden.

¿Por qué la importancia de esta plataforma intersubjetiva? Primero, porque funciona como la base contra la postura psicologista que nos llevaría a buscar el contenido de la experiencia mental del otro que habla o escribe. Ingarden nos hace ver que comprehendemos la obra de arte literaria sólo a través de la aprehensión del objeto estético que surge de la concretización y que cada concretización difiere entre sí. Sin embargo, el número de los posibles objetos estéticos que pueda generar la obra no es infinito y ni la concretización ni el objeto estético son idénticos con la obra. Por ello resulta vano el hecho de querer comprender los contenidos de la experiencia mental del otro, pues estos contenidos cambian continuamente en el fluir temporal si nos referimos al lector, y si habláramos de conocer los actos intencionales del autor que en todo caso generaron la obra, éstos ya están fijados lingüísticamente y permanecen como unidades „cuasi-estáticas", hasta que se les transfiere un nuevo sentido en el hecho de la concretización.

Iser toma una parte importante de esta visión cuando afirma que „en el texto de ficción, el valor estético condiciona la selección del repertorio; con este hecho [dice], «deforma» los datos de los elementos elegidos para mostrar así un sistema de equivalencias específico del texto. En este sentido configura la forma cóncava constitutiva del texto" (*El acto de leer,* p. 137) que reconocemos junto al concepto de lector implícito. Y es sólo por virtud de lo que Ingarden llama „actividad sintetizante" y lo que Iser denomina „deformación coherente" que surge el mundo de la obra en el despliegue de los valores artísticos y estéticos. En este punto, Iser ve cómo se suspende una segunda referencia (la del texto) para que pueda aparecer el objeto estético a partir de la deformación coherente. Digamos que la obra es cuasi-real y el objeto estético es cuasi-textual, pues al darse la concretización entran en juego las equivalencias que hace el lector empírico y, por decirlo así, se suspenden por un momento las otras posibles concretizaciones.

Iser considera al valor estético como el inicio del acto constitutivo del objeto estético. En esto podemos ver la conexión con las ideas de Ingarden: la estructura cóncava a la que alude Iser y en cuyo seno se genera la noción de lector implícito, va de la mano con esa actividad

intersubjetiva que al decir de Ingarden realizamos cuando entramos en el proceso de la concretización y „completamos" en distintas direcciones el mundo representado. En esta objtetivación sintetizante y esencial, como también la llama Ingarden, el lector se convierte en co-creador.

El texto literario contiene, como reconoce Iser, una serie de estrategias que, según Ingarden, se manifiestan en la actividad intersubjetiva. Por ello, el error del psicologismo radica, desde el punto de vista ingardeniano, en „el concepto equivocado de cómo la formación de palabras ocurre y, también, en no reconocer la naturaleza social del lenguaje" (*La comprehensión...* p. 45). Ingarden recurre entonces a la intersubjetividad como si ésta fuera el fundamento de lo preestético para argumentar su visión:

> *La palabra portadora de significado que se origina de esta manera es entonces, desde su comienzo, una entidad intersubjetiva, y, por eso, intersubjetivamente accesible en su significado, y no es algo con un significado «privado» que se puede adivinar solamente por medio de la observación del comportamiento del otro* (p. 46).

Desde el punto de vista ingardeniano, podemos decir que gracias a que la obra de arte literaria posee una estructura esquemática multiestratificada, permite que el polo artístico y el polo estético se engarcen y generen el opalescente objeto estético. La opalescencia entonces surge de ese nexo flojo de la ambigüedad sígnica que deja al lector sintetizar por un lado y, por el otro, deformar el mundo proyectado por el lenguaje, por las unidades de sentido. La opalescencia es el puente que une dos miradas que ven pasar el mismo río, podemos decir recreando la ideas de Jauss: Este río arrastra los actos intencionales del autor y del lector en cada „crecida" hacia un mar de sentidos durante y después de la lectura.

El papel de los valores estéticos

No toda obra es exitosa, aunque contenga en sí valores artísticos, porque el lector puede no estar preparado para aprehenderlos. Tampoco, dice Ingarden, toda experiencia estética culmina en placer, admiración o un juicio positivo de valor. Entonces ¿qué papel juegan los valores estéticos en la comprehensión de la obra de arte? Para entender este complicado proceso es necesario, afirma Ingarden, una investigación

epistemológica general que contemple los diferentes tipos de obras, tanto las de valor positivo como las de valor negativo, es decir, las que Ingarden denomina como feas, malas o no genuinas. Únicamente así podremos entender cómo es que la comprehensión de las obras artísticamente valiosas siguen caminos diferentes frente a las de valor negativo. Porque incluso una serie de actitudes va cambiando en el encuentro con el mundo proyectado; se suceden desde las emotivas hasta las que nos conducen al conocimiento de la obra. Pero „solamente los resultados de [una experiencia estética], en una «comprehensión aprehensiva» de la obra, pueden darnos información válida sobre su valor" (*La comprehensión*... p. 20).

El estrato de los aspectos esquematizados determina en cierta medida la actitud estética natural que adopta el lector y provoca la aparición de los valores estéticos, pues además de mostrar estrategias claras en la conformación artística del mundo representado provoca que el lector vaya armando redes de significación al mismo tiempo que su percepción se desliza en una dirección y otra por medio de los patrones lingüísticos que identifica y/o intuye. Los aspectos esquematizados son finalmente lo que experimentamos ante una obra. Y en el juego ambiguo de lo dado y lo no dado de la concretización, los aspectos determinan la aparición de valores estéticos. A su vez, los valores artísticos y estéticos regulan el desdoblamiento de la experiencia estética y la constitución del objeto estético que nos puede llevar a la aprehensión de la obra. En este caso, el objeto estético se define como „la concretización de la obra literaria en que se [...alcanza] la realización de las cualidades estéticamente valiosas determinadas por la efectividad artística de la obra, tanto como una armonía de estas cualidades y, por ende, también como la constitución del valor estético" (p. 271).

Aunque el lector puede adoptar deliberadamente una actitud estética cuando se propone, por ejemplo, como objeto de estudio la obra de arte literaria, se tiene que hablar de una experiencia estética previa a esa actitud buscada. Es decir, el lector tiene que ser „arrastrado" por las estrategias del texto hacia la constitución del objeto estético. Y digo „arrastrado" porque la constitución del objeto estético debe ser producto no sólo de los actos imaginativos del lector. Aunque dependa, en su esfera óntica, de la concretización del lector, el objeto estético tiene que estar ligado de algún modo a la textualidad de la obra. Podríamos recurrir aquí a la imagen del cometa que Alfonso Reyes utiliza para hablar de la literatura. El objeto estético podría verse como ese cometa anclado a la

montaña y a la vez suspendido en el firmamento. Lo dado y lo no dado se fusionan en la lucha sintética de la constitución del objeto estético.

En esta lucha sintética cuyo origen se „suspende" para que el mundo de la obra sea comprendido, cumple su función esencial el valor estético. Pero no todos los posibles valores estéticos de una obra se actualizan en una lectura. Y de hecho, dice Ingarden, como lectores vamos creando estereotipos de valores que nos hacen imaginar a tal o cual personaje casi siempre de la misma manera, aunque, a decir verdad, en cada lectura el ambiente, el humor o algún rasgo revelado modifica esa visión. Las cualidades estéticamente valiosas que son concretizadas en la obra se entrelazan y modifican, y nos llevan a concebir ciertas cualidades metafísicas que tienen que ver con el „ambiente" que se genera en la representación de los objetos. Estas cualidades metafísicas son las que nos llevan junto con otras cualidades artísticas y estéticas a la constitución del objeto estético.

Pero muchas veces atribuimos cualidades que en realidad no están en la obra, sino que las traemos de nuestra experiencia y las pensamos como si fueran intrínsecas al texto. Esto sucede en parte porque los aspectos que nos revelan esas cualidades no se nos dan en una continuidad, sino que están esparcidas, por decirlo así, en todos los estratos y es durante la lectura que el lector las reúne en núcleos de significación. El valor que les damos a las cualidades que aparecen en el momento de la concretización debe tener, pues, su fundamento en los valores artísticos que están intrincados en la estructura esquemática de la obra. Y este tipo de valor debe también ser diferenciado de otro tipo valores culturales, religiosos, sociales, etc., que nos permiten hablar sobre una época determinada, o ciertas confesiones „reales" del autor, que se entrelazan en la representación, y que sirven para ver la obra como un documento o testimonio, pero nos alejan su función principal que está anclada en los valores artísticos y estéticos.

Según Ingarden, las cualidades estéticamente valiosas conducen a la unidad y unicidad de la obra de arte, y varían en cada obra dependiendo de la variedad inherente en cada uno de sus estratos. Aunque hay una variedad y una jerarquía de cualidades estéticamente valiosas, no todas se realizan en el momento de la lectura. Algunas quedan en el trasfondo de la obra o, como dice Ingarden, en el fundamento primitivo. Otras sólo sirven de apoyo para perfilar a las que aparecen en la concretización como cualidades estéticamente relevantes. Hay, pues, un núcleo portador de estas cualidades estéticamente valiosas que define el camino de nuestra comprehensión estética.

Pero este núcleo no se puede predeterminar en cada obra. De hecho puede estar relacionado con los objetos representados (personajes, situaciones, tiempo, espacio, etc.) o con cualidades metafísicas que emanan de la representación de los objetos. Hay cualidades estéticamente valiosas que se intuyen y otras que se imponen al lector. Ocurre lo último, principalmente con aquellas que se constituyen en la estructura sintáctica de la obra o en la melodía del verso, por ejemplo, vinculadas de una manera más estrecha con estrategias artísticas. La lectura en voz alta de un poema también impone al lector cualidades que se desprenden directamente de los aspectos artísticos en los que se puede reconocer ya en parte la „idea" de la obra.

El lector hace que los valores estéticos se realicen como tales, aun cuando las grandes obras provocan en él esa sensibilidad co-creadora, como la llama Ingarden. Por otro lado, aclara el polaco, nunca se llegará a la esencia única de la obra, porque siempre se aprehenden solamente aspectos. Y en lo que reconocemos como la concretización, muchos detalles pueden pasarse por alto o tergiversarse. Entonces el equilibrio estético desaparece de la obra.

Pero hay que notar que estas cualidades constituyen no solamente un aspecto esencial, sino que de hecho son el elemento más importante en la obra de arte traída a la concretización estética.

> *Su armonía polifónica es el valor estético de la obra de arte; cuando [las cualidades estéticas] faltan o cuando no conducen a una armonía, terminando más bien en un conflicto cualitativo que no puede resolverse en una armonía superior, entonces la obra en cuestión será totalmente sin valor, o tendrá un anti-valor, y las otras buenas cualidades que tenga la obra no la podrán salvar como obra de arte"* (p. 188)

y el valor sintético total de la obra no apuntará a la constitución de un objeto estético anclado al esquemata de la obra.

La constitución del objeto estético

„En vista de las múltiples maneras en que los aspectos son actualizados y concretizados por el lector, la aprehensión de la una y misma obra puede resultar muy diferente" (*La comprehensión...*, p. 85), y sólo algunas aprehensiones „tocan" su esencia, dice Ingarden. Incluso se pueden ver diferencias notables en aquellas reconstrucciones fieles de la obra, pues al provocar la aparición de cualidades diversas entre sí y

apuntar en rumbos distintos, la construcción del objeto estético también encuentra rumbos diversos en las múltiples posibles concretizaciones.

Con esto aparece un problema más que debe tomarse en cuenta a partir del acontecimiento de la experiencia estética: ¿cómo se habrá de juzgar la obra si por más sensibles o críticos que sean los lectores difieren entre sí en su evaluaciones acerca de lo representado? En importante entonces reflexionar sobre las condiciones para hacer un juicio acerca del objeto estético. Según Ingarden es necesario: 1) que la persona que juzga haya tenido una experiencia estética a partir de la cual construyó el objeto estético correlativo a la obra y 2) que entre en el proceso del conocimiento reflexivo del objeto estético.

El juicio reporta un valor comparativo o propio del objeto que se deja ver en su relación con otros objetos. El juicio funciona cuando apunta a ciertas cualidades de valor o a la cualidad total, resultante de la actividad sintética. Pero la complicación del juicio aparece desde el principio si tomamos en cuenta la actitud estética del lector. Porque de hecho, como habíamos notado casi al principio de nuestro escrito, para Ingarden hay una diferencia en la aprehensión del objeto estético si tenemos un conocimiento pre-estético que nos haga ver a la obra como objeto de estudio o si queremos tomarla como el objeto de una experiencia estética provocada por los elementos de valor que ella contiene en el momento de la lectura.

De la actitud estética se desprende la constitución del objeto estético y el tipo de conocimiento acerca de la obra de arte literaria; porque además, como antes habíamos mencionado, la actitud está estrechamente vinculada con la competencia. La manera en que se realiza la objetivación o aprehensión de los objetos representados determina también lo que Ingarden llama la eficacia estética, pues éstos no se conforman en una sola fase, más bien se modifican unos a otros al entrar en nuevas conexiones en el proceso de la lectura. „Solamente por virtud de la objetificación sintetizante, las objetividades presentadas asumen por sí mismas su calidad de cuasi-realidad en función del lector" (p. 68).

El proceso de la objetificación sintetizante es complicado, reconoce Ingarden, y depende tanto de la competencia del lector como de la estructura de las unidades sentido. „Si este estrato es complicado, opaco y ambiguo en muchas de sus oraciones o en sus complejos de oraciones, entonces la objetificación puede presentar dificultades considerables, y, a veces, insuperables, aun para el lector mejor preparado" (p. 69). De este modo, la objetificación presenta niveles de

exigencia al lector, tanto en su capacidad para entrar en el mundo de la obra como en el hecho mismo de constituir el objeto estético como correlato de la unidad y unicidad de la obra.

Es el objeto estético resultante el que nos da la idea sintética y esencial del mundo representado y el que nos permite tener un juicio más o menos claro del valor de la obra. El objeto, que a su vez se ha constituido en el proceso de la lectura y de la experiencia estética que implica el análisis *a priori* de la estructura general de la obra, se va modificando en cada fase hasta llevarnos, en la etapa final de la experiencia estética al terreno reflexivo de la apropiación, la evaluación y el juicio estético. Porque, como dice Ingarden, es imposible que como lectores estetas no hagamos juicios de la obra. Si estos juicios se dan en un acercamiento después de la lectura, se basan, como sea, en los recuerdos fijados por la experiencia estética que ocurre durante la lectura. Pero la diferencia radica en que llegamos al punto del análisis y la reflexión sobre las características inherentes de valor de la obra artística.

Con todo, los juicios que hagamos a partir de una reconstrucción fiel de la obra y de una experiencia estética anclada en el durante y después de la lectura, no son idénticos con la obra misma ni la agotan. „Cada sistema de juicios que podemos lograr en la práctica científica siempre es finito y, así, no puede agotar la plenitud de la multiplicidad total de características y las peculiaridades frecuentemente únicas de la obra de arte literaria" (p. 240). ¿Qué ganamos entonces con la comprehensión de la obra de arte que involucra una reconstrucción fiel y una serie de juicios apegados a las características artísticamente valiosas de la obra? Según Ingarden lo que ganamos es un punto de vista completamente nuevo sobre el mundo representado, aunque siempre condicionado por la estructura de la obra. Este punto de vista nuevo no surge de una lectura ordinaria porque en ésta no guardamos distancia para contemplar los cortes transversales que revelen características y elementos estructurales como huellas artísticas. Y es a partir de estos elementos que percibimos en una actitud científica de lectores estetas que se logra la experiencia estética relacionada con esa etapa final, reflexiva y crítica ante el objeto estético, porque entonces,

> *si volvemos a leer la obra y si volvemos a la intuitiva experiencia y aprehensión, la vemos desarrollarse ante nosotros, en la secuencia de sus partes en el tiempo concreto inmanente en ella, la conocemos, no solamente en su forma original ordinaria, sino también la tenemos ante nosotros en toda su riqueza de determinaciones y estructuras que pueden revelarse solamente por un atajo, por medio de un conocimiento reflexivo académico de la obra* (p. 422).

Hacia una definición de la experiencia estética

Pero ¿cómo podemos definir la experiencia estética que nos lleva a la comprehensión de la obra de arte durante y después de la lectura?, ¿se puede hablar de una experiencia estética académica, científica? O bien ¿la experiencia estética tiene que separarse de este proceso de comprehensión al que la une Roman Ingarden? Concluiremos con una reflexión sobre estas preguntas a la teoría del filósofo polaco.

No cabe duda de que en la teoría ingardeniana la experiencia estética es la vivencia de la obra; implica entrar en juego con el mundo representado, dejar entre paréntesis nuestra realidad para dejarnos „arrastrar" como decíamos arriba por las tempestades generadas en el ámbito textual. Nos dejamos llevar debido también a la actitud estética, pues por un lado nos imponemos a la obra, rebasamos el mundo representado, como diría Wolfgang Iser y, por otro lado, la obra nos rebasa y nos atrapa con sus estrategias de representación. Lo que permite llegar a la experiencia estética es una lectura activa, ser co-creador de la obra de arte, dice Ingarden.

El punto clave para entrar en una posible definición de la experiencia estética lo toma Iser del pensamiento ingardeniano cuando habla de la indeterminación, pues allí es donde la bisagra de lo ambiguo se abre para dar cabida a nuestras especulaciones, ocurren entonces los choques de perspectivas entre lo que consideramos y lo que la textualidad provoca ante nuestros ojos. De hecho, hasta lo más abstracto es motivo de la experiencia estética y de la evaluación estética, reconoce Ingarden. Pero

> *Si experimentamos una obra de arte estéticamente, sin pensamiento alguno de obtener una comprehensión estética, entonces, no importa si la experiencia lleva al lector a una concretización que „concuerde" con las „intenciones" de la obra. Sin embargo, la situación es diferente cuando la experiencia ha de formar una preparación para la comprehensión de la concretización de la obra. Entonces, la experiencia estética no sólo tiene que ser efectiva, sino que tiene que [...] „hacer justicia" a la obra y ser adecuada para esto* (*La comprehensión...*, p. 448).

Todavía en este punto podríamos argüir que tanto la lectura ordinaria como la académica nos hacen pensar en una posible teoría general de la experiencia estética. Hay principios que funcionan en esta plataforma y que tienen que ver con el mundo representado que se nos presenta en la inmanencia de la lectura. Ingarden dedica su libro al

enfrentamiento con este problema, incluso podríamos decir que, en cierto sentido, *La comprehensión de la obra de arte literaria* es un tratado de la concretización por la manera detallada y profunda de tratar el asunto. Desde esta perspectiva, el filósofo polaco define a la experiencia estética como un acto de justicia genuino a la obra de arte:

> *La experiencia estética „hará justicia" a la obra si conduce a una concretización que 1) se base en una fiel reconstrucción de la obra, con respecto a sus elementos determinados y realizados, al grado de que sea posible, y que esté empapada de ellos en todos sus elementos, 2) se mantenga dentro de los límites de las posibilidades predeterminadas por la obra misma en cuanto a estos elementos (factores) en la concretización que van más allá de una simple reconstrucción de la obra-elementos, que hacen explícito lo que está ambiguamente implícito en la obra, y rellenen los espacios de indeterminación, realicen los elementos potenciales y produzcan en la situación las cualidades estéticamente pertinentes y su armonía y, 3) llegue a ser tan „similar", tan „cercana" a la obra como sea posible* (p. 448).

Pero la teoría de Roman Ingarden es más ambiciosa. Se podría desprender de su obra una investigación profunda de lo que implica la experiencia estética en el ámbito académico y la noción de la crítica literaria se vería altamente beneficiada. Porque, por un lado, la evaluación y el juicio de la obra de arte literaria es más complicada que la evaluación de una concretización a partir de la lectura ordinaria, como afirma el polaco y, por otro, tenemos que recordarles a los estudiosos de letras que su objeto de estudio es la obra de arte y su meta radica, por tanto, en la comprehensión del fenómeno literario. Esto deberán tomarlo muy en cuenta quienes todavía pretenden enseñar literatura con un acercamiento empírico, dejando de lado la reflexión y la valoración de la obras.

En este sentido Ingarden va en una dirección distinta a los teóricos de la recepción y los formalistas del Círculo de Praga porque está más preocupado por el rumbo de los estudios literarios de su tiempo, pero esto no le quita méritos a su pensamiento. Al contrario, marca diferencias importantes en el abordaje de la obra literaria, en la naturaleza de la experiencia estética tanto por la actitud y el conocimiento pre-estético, como por la constitución del objeto estético. Y aunque podemos afirmar que toda experiencia estética contiene, por su naturaleza misma, el germen de la reflexión y que no podemos separarla del proceso de comprehensión de la obra de arte, sí es posible decir que en el caso del lector esteta este proceso de comprehensión se ve

altamente reforzado porque la actitud estética nos obliga a recorrer el camino de la reconstrucción con el distanciamiento del análisis implícito.

Debemos aclarar que en ningún momento Ingarden pretende que el análisis de la obra reemplace la vivencia de la experiencia estética. De hecho la experiencia estética es un „requisito eficaz" para que la comprehensión de la obra de arte literaria se cumpla, pero esta comprehensión se ve coronada por el reconocimiento de los valores estéticos que revelan la „idea" de la obra en la construcción del objeto estético: „La experiencia estética gana en efectividad cuando el sujeto experimentador, al completar la experiencia, logra realizar los valores artísticos que están presentes en la obra" (p. 431). Con esto Ingarden rebasa por mucho la experiencia individual de la obra y finca su noción de la experiencia estética en el terreno de lo intersubjetivo.

Bibliografía

Ingarden, Roman, *La comprehensión de la obra de arte literaria.* trad. Gerald Nyenhuis. Universidad Iberoamericana, México, 2005.

Ingarden, Roman, *La obra de arte literaria.* trad. Gerald Nyenhuis. Taurus-Universidad Iberoamericana, México, 1998.

Ingarden, Roman, „Valor artístico y valor estético" en Harold Osborne, *Estética.* Fondo de Cultura Económica, México, 1976. (Breviarios 268).

Iser, Wolfgang, *El acto de leer.* Taurus, Madrid, 1987.

Iser, Wolfgang „La estructura apelativa de los textos" en Dietrich Rall (compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria.* UNAM, México,1987.

Jauss, Hans Robert, „La Ifigenia de Goethe y la de Racine" en Warning, Rainer (compilador), *Estética de la recepción.* Visor, Madrid,1989.

Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario.* Cátedra, Madrid, 1989.

Ruiz Otero, Silvia, *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden.* Universidad Iberoamericana, México, 2006.

Vergara, Gloria, „Los valores artísticos y estéticos en la narrativa oral" en Vergara, Gloria, *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral.* Universidad Iberoamericana-Editorial Praxis, México, 2004.

Vergara, Gloria, *Tiempo y verdad en la literatura.* Universidad Iberoamericana, México, 2001.

Villaurrutia, Xavier, *Nocturno en que nada se oye* en *Nostalgia de la muerte.* FCE/SEP, México, 1984 (Lecturas mexicanas).

Warning, Rainer, *Estética de la recepción.* Visor, Madrid, 1989, (La balsa de la medusa, 31).