

ANÁLISIS, METAFÍSICA Y VALORES ESTÉTICOS EN ROMAN INGARDEN*

CARMEN ROMERO SÁNCHEZ-PALENCIA

Universidad Francisco de Vitoria, Madrid

RESUMEN: Vivimos en un mundo en el que visitar un museo, escuchar música o leer se ha convertido para muchos en algo corriente. Lejos quedan ya otras épocas en las que solo una minoría podía leer libros o asistir a grandes conciertos. Estamos acostumbrados a movernos en entornos en los que entrar en contacto con realidades artísticas resulta algo relativamente fácil y accesible. Sin embargo, si nos parásemos a reflexionar acerca del verdadero significado del arte, de su ser y naturaleza intrínseca, muchos serían los sorprendidos por no tener una respuesta clara y concisa a tal cuestión, puede incluso que si conociésemos realmente su cometido le dedicásemos más tiempo a contemplar y a disfrutar las obras existentes. Intentar acotar, definir y enmarcar lo artístico, no es cuestión baladí. Acotar el concepto de arte nos permite entrar en contacto con lo sublime, con aquello que necesitamos, pero no sabemos en qué medida ni cómo atraparlo.

El rápido acceso técnico o tecnológico no está proporcionalmente relacionado con el interés artístico. Muchos son los que esperan el momento de su jubilación para poder disfrutar del arte, otros, sin embargo, frecuentan ámbitos culturales para proyectar sobre los demás una imagen concreta de sí mismos, más allá de sus intereses personales, y hay quienes simplemente piensan que el arte no va con ellos porque sus vidas son demasiado activas y no les interesa invertir ni su tiempo ni su dinero en algo que requiere reposo, calma. Algunas personas consideran que el arte es una cuestión puramente decorativa; tener libros, obras o discos adorna, hace las estancias más hermosas, tratándose aquí el arte de un elemento puramente ornamental. En el último grupo situamos a los interesados realmente por estas cuestiones, teóricos y prácticos, creadores o no creadores que buscan en el ámbito artístico aquello que no encuentran en sus propias vidas o, simplemente, lo que las nutre profundamente.

Pero ¿qué es una obra de arte? y ¿en qué consiste? La pregunta artística es una pregunta antropológica, filosófica. Para comprender el arte hace falta ir más allá de lo aparente, de lo concreto, necesitando así de la fenomenológica, donde lo importante consiste en la relación que establecemos con lo que nos interpela como sujetos. Comprendiendo la verdad de una composición, si la composición es propiamente artística, estaremos comprendiéndonos a nosotros mismos.

En esta línea analizaremos el pensamiento del polaco Roman Ingarden y su propuesta concreta en torno a la obra de arte literaria como fundamento de la estética moderna. Perseguimos así una comprensión artística promoviendo su anatomía esencial, su ontología y epistemología dentro de la teoría literaria.

PALABRAS CLAVE: Roman Ingarden; estética; hermenéutica; estratos; fenomenología.

Analysis, metaphysics and aesthetic values in Roman Ingarden

ABSTRACT: We live in a world in which visiting a museum, listening to music or reading a book has become commonplace. Long gone are the times when only a minority was able to read or attend great concerts. We have become accustomed to move in an environment where contact with artistic creations is easy and accessible. However, if we pause to reflect or question the true meaning of art and its intrinsic nature, many would be surprised to find themselves without a clear or concise answer. It may be that if we were truly aware of art's role we would dedicate more time to contemplate and enjoy the artistic works available to us. The question of defining, delimiting or framing the notion of the «artistic» is not a trivial one. Engaging with art brings us into contact with the sublime, with that which we most need but fail to recognise or understand.

* El artículo es una versión castellana de una publicación previa en inglés.

However, rapid technical or technological access to works of art does not necessarily translate into a proportional interest in art. Many look forward to their retirement to begin enjoying the pleasures of art while others frequent artistic or cultural milieus merely in order to project an image of sophistication to others, rather than out of any real personal interest; still others simply believe that art is not for them because they are too busy in their daily lives and have no interest in investing time and money in something that requires quietude and repose. Some regard art in purely decorative terms: books, artwork or records are adornments to make walls and shelves more attractive and appealing. Here art is exclusively ornamental. Within this final group are those who take a real interest in these theoretical and practical questions, themselves creators or not, who look to art simply for that which is lacking or can profoundly nourish their own lives.

But what is art? What does it consist of? The question of art is a philosophical and anthropological question. To understand art one must look beyond the merely apparent, the concrete, through a phenomenological approach where what matters is the relation we establish with what confronts us as a subject. To understand the truth of an artistic composition, if it is truly artistic, is to understand ourselves.

In this vein, we will analyse the work of the Polish thinker Roman Ingarden and his specific notion of the literary work of art as the foundation of modern aesthetics. We will thus pursue an understanding of artistic creation by exploring its essence, its ontology and epistemology within literary theory.

KEY WORDS: Roman Ingarden; Aesthetics, Hermeneutics; Strata; Phenomenology.

1. VERDAD, ARTE Y FENOMENOLOGÍA

La actitud fenomenológica, tan necesaria en el arte, requiere de un acercamiento a lo existente, a lo que se nos presenta como entidad. Lo artístico encierra verdad, belleza, bien y unidad, lo que no significa que pertenezca exclusivamente a unos elegidos, ni que sea algo subjetivo. Tal y como desarrollaremos más adelante, en lo trascendente radica lo esencial del arte, lo que le corresponde necesariamente. En lo que respecta a la verdad y a su comprensión por parte de los sujetos, existen tres formas posibles de definirla, tres tipos de verdad o tres maneras de relacionarnos con el cosmos, con el más allá y con nosotros mismos: la verdad de correspondencia, el relativismo y la hermenéutica.

La verdad como correspondencia es la que conocemos como concepción tradicionalista, consistente en la adecuación entre el sujeto y la realidad. Admitimos la existencia de un sujeto y del mundo independientemente de que exista o no el primero. Aquí se da por hecho la existencia de la verdad, de una verdad que va más allá de las opiniones de los individuos concretos y que puede ser conocida, si no de forma global, si parcialmente. Por lo tanto, la comprensión del sujeto acerca de la realidad es correcta o errónea en función de que su juicio se adecúe o no con lo que realmente es. Las opiniones, si aspiran a ser verdaderas, deben corresponderse con el ser, con aquello que tiene entidad propia más allá de lo que nos gustaría que fuese.

El segundo tipo de verdad sería la relativista, iniciada por Friedrich Nietzsche en el siglo XIX, y que no admite la existencia de la verdad objetiva tal y como acabamos de describir, pues afirma que existen tantas verdades como sujetos, siendo todas las posiciones igualmente válidas y aceptables. No hay ningún termómetro que nos indique si acertamos o estamos equivocados, tan solo es cierto o erróneo lo que yo considero en una situación concreta y dentro de mi propio desarrollo vital. El relativismo, también conocido como

perspectivismo, convierte en válida la opinión subjetiva, pudiéndose imponer la propuesta de alguien mediante la fuerza, el consenso, la manipulación o por haber obtenido la mayoría en una votación. El hecho no existe, tan solo existen interpretaciones de los hechos. Por lo tanto, todo depende de lo que percibo como ser humano en relación con mi fisiología, mi estructura personal, mis gustos, mis creencias, mis miedos, mis experiencias, etc... Se produce así una absolutización del sujeto individual, del yo concreto.

El tercer tipo de verdad es la interpretativa o hermenéutica, de la que ya, también en el siglo XIX, hablaba Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey, posteriormente Martin Heidegger la relacionó con la facticidad, y consiste en que la verdad no es algo cerrado, sino que surge del encuentro entre la realidad y el sujeto, entre el ser humano y lo que hay más allá de él. En el siglo XX, la escuela de Constaza, con Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser a la cabeza, profundizará en la estética de la recepción literaria moderna. Para estos últimos autores, el pensamiento de Ingarden, como fundador de la neohermenéutica, será un punto de partida en sus propios postulados (Hermosillo, 2016, pp. 41-42). La verdad interpretativa es el enlace entre lo universal y lo particular, de ahí que no pueda ser acusada de relativismo, pues no solo está presente lo que yo percibo como sujeto, sino también la realidad. La verdad es constitutiva, es un proceso en el que intervengo, aunque en ningún caso se produzcan los hechos o se creen. El conocimiento es igual a ese puente que se establece entre lo que hay fuera y dentro del ser humano. Joan Pegueroles, siguiendo a Hans-Georg Gadamer, afirma lo siguiente: «La verdad hermenéutica solamente es verdad si es una verdad “para mí”, es decir, si me interesa, si me apasiona. Si es una verdad para todo el mundo, impersonal, desinteresada, entonces es una verdad científica» (Pegueroles, 1998, p. 38).

Lo interesante de esta tercera opción es que tanto el sujeto como lo existente son importantes, siendo elementos principales de las afirmaciones pensadas o expresadas. Los sujetos no son fundantes de lo real, pero sí de su relación con ellos, surgiendo de este modo una verdad de la que al mismo tiempo soy afectado y protagonista y, en cierta manera recreador, pues el resultado de la relación de cada uno con lo existente es única y particular —en ningún caso fundante—, aunque contribuya al conjunto existente del que formamos parte. En ese momento, en el que conocemos y descubrimos para sí, lo conocido adquiere un significado nuevo, sugerente y concreto para nosotros mismos.

La hermenéutica admite la existencia de la verdad como correspondencia o adecuación, algo presente también en el arte. Lo que significa que cuando contemplamos una obra descubrimos algún aspecto de la realidad que nos ayuda a comprendernos. El arte nos remite directamente a nosotros mismos, inevitablemente hace que nos preguntemos por el sentido de nuestra existencia:

Vista así, la hermenéutica posibilita la aproximación a todo texto, entendido éste no solo como escritura cercada o limitada sino precisamente como

experiencia vital que se evidencia ante los ojos atónitos de quien la vive o la contempla, para apropiársela después o integrarla en la propia comprensión, y más todavía, a la autocomprensión (Prado, 1987, p. 26)

En lo que respecta al arte literario, el intento de identificar exclusivamente una obra con las experiencias de su autor resultaría absurdo, pues tendríamos en cuenta tan solo un aspecto de la obra, faltando así todo el despliegue artístico de la composición creada. Si por el contrario excluimos la experiencia del autor, nos quedarían exclusivamente las grafías individuales impresas en el papel. Otra opción que debemos desterrar es la de considerar una obra como el resultado de las experiencias o puntos de vista de sus lectores. De ese modo, por ejemplo, tendrían que existir muchos Hamlets y cada lectura produciría una obra radicalmente nueva. En este último caso lo literario se considera un medio capaz de provocar experiencias placenteras. La obra de arte precisa de un animal racional para materializarse, una vez creada va más allá de lo físico, del texto. En palabras de Ingarden:

Si queremos evitar lo absurdo y mantener nuestra aseveración de que cada obra literaria es algo en sí, que es única e idéntica consigo misma, parece que tenemos que considerar el estrato de palabras y enunciados significativos como componentes de la obra literaria (Ingarden, 1998, pp. 34-36).

Rechaza así el autor dos teorías literarias desarrolladas en su época, el neopositivismo, que reduce la obra al aspecto físico, a las letras y al papel, y el psicologismo que afirma que una obra no puede ser objeto de investigación científica porque su ámbito reside exclusivamente en la experiencia de los diversos lectores. Como veremos, la propuesta fenomenológica de Ingarden se aleja de estas concepciones al mismo tiempo que de la dicotomía entre realismo e idealismo. La actitud fenomenológica es por lo tanto la actitud constituyente, la actitud hermenéutica en la que el sujeto participa de la realidad, reclamando el lugar que le es propio en el estado de las cosas. El mundo y el arte, para ser comprendidos, necesitan de nuestra colaboración. De ahí la importancia de rescatar las ideas de este pensador, en ocasiones, poco trabajadas y desconocidas: «(...) la obra de Ingarden en su estado original ha sido poco estudiada y confrontada con los principios más elementales de la fenomenología husserliana, a la cual el mismo Ingarden le rinde tributo» (Carrillo, 2015, p. 7).

2. ROMAN INGARDEN Y EL VALOR DEL ARTE LITERARIO

Como acaba de indicarse, la actitud hermenéutica es reclamada, entre otros autores, por el filósofo polaco Roman Witold Ingarden (1893-1970), conocido especialmente por sus estudios en torno al arte y a la literatura. Ingarden formó parte del grupo de alumnos privilegiados de Edmund Husserl en las universidades alemanas de Gotinga y de Friburgo, siendo testigo entonces

de la elaboración de la fenomenología moderna, sobre la que se fundamentará el concepto de obra de arte como fundamento de la estética de la recepción de Ingarden (Warning, 1989, p. 14). El autor impartió clases en las universidades de Lvov (Łódź, Polonia) y Jaguelónica (Jagiellónski, Cracovia), hasta que en 1945 una comisión estalinista lo acusó de propagar doctrinas idealistas y lo destituyó de su labor docente e investigadora, prohibiéndose así la distribución de sus libros durante doce años. En 1957 las autoridades comunistas polacas, además de reinstaurar algunas obras vetadas entre las que se encontraban las de Ingarden, ofrecieron a algunos profesores catedráticos la posibilidad de recuperar sus antiguos trabajos, es así como nuestro autor volverá de nuevo a trabajar en la Universidad de Jaguelónica donde se jubilará unos años más tarde. El 14 de junio de 1970 morirá inesperadamente a causa de un derrame cerebral.

Tal y como ya se ha comentado, Ingarden posee numerosos trabajos acerca de la importancia del arte, de su ontología y epistemología desde un punto de vista fenomenológico. En lo que respecta a su teoría literaria destaca su libro, *La obra de arte literaria* (Das literarische Kunstwerk), un estudio radiográfico que nos ayuda a tener una perspectiva diferente de la obra literaria: «Es mirarla con rayos X para conocer su esencia en las diversas capas que la conforman y as funciones que cada una de ellas tiene» (Mendoza, 2008, p. 28). La obra fue publicada en alemán en el año 1931, la versión polaca verá la luz casi treinta años después, en 1960, año en el que además aparecerá la segunda edición alemana. *La obra de arte literaria*, tal y como se verá en la presente investigación, resulta fundamental para comprender sus intuiciones y proposiciones iniciales en lo que respecta al arte y su fundamentación ontológica. En palabras de Nyenhuis: Se trata así de una obra fundamental y punto obligado para iniciar el estudio de las teorías literarias del autor, presentando los conceptos básicos sobre la existencia y la estructura esencial de la obra literaria (Nyenhuus, 1998, p. 17). Posteriormente, el autor escribirá otra obra relacionada con estos temas, *La comprensión de la obra de arte literaria* (Vom Erkennen des Literischen), donde ampliará sus investigaciones epistemológicas estéticas y supondrá conceptos ya tratados en la primera obra aludida.

Intentar dar respuesta a una obra de arte literaria como si de matemáticas se tratara, resulta cuanto menos ilógico. El arte no se agota en la experiencia personal, siendo su valor inmenso, inabarcable e incierto. El estudio del arte puede además ser abordado desde dos ámbitos de investigación diferenciados, el de la creación artística y el de la ontología de la obra propiamente dicha, por lo que siguiendo a nuestro autor, nos ocuparemos de la segunda cuestión, de la obra terminada, generada, acabada: «Consideramos terminada la obra literaria cuyos enunciados y palabras individuales, todos los que en ella aparecen, han sido determinados inequívocamente, y fijados sus sentidos en los sonidos verbales y en su estructura global» (Ingarden, 1998, p. 41). En el proceso de gestación la obra está condicionada por las ideas, sentimientos y gustos de su autor, siendo además este un proceso necesario y evidente,

existiendo relaciones entre la vida psíquica del autor y el resultado artístico, de ahí que podamos diferenciar las dos etapas o procesos aludidos, la generativa y la ontológica.

El arte persigue la relación, el recuento de una persona consigo misma a través de la belleza. La hermenéutica consiste así en la relación entre la teoría del sentido de un sujeto y la particularidad del texto que lo conduce a la contemplación. Es el marco referencial individual el que se pone en juego cuando contemplamos. Una obra artística nos invita a reflexionar; nos ayuda a comprendernos como seres humanos. Reflexionar es el acto de retorno a uno mismo, aquí el sujeto vuelve a captar, en la claridad intelectual y con responsabilidad moral, el principio unificador de las operaciones en las que se dispersa y se olvida como sujeto. Indagamos y profundizamos en lo recóndito y oculto de nuestro ser gracias al arte, que no se agota así mismo y nos ayuda a seguir viviendo. La grandeza artística reside en conectar la obra con el proyecto vital y avanzar; seguir caminando.

Tomar conciencia del texto literario tomando a la vez conciencia de sí mismo es algo que en el mundo actual, sometidos a estímulos fugaces y constantes, resulta complicado. Ahora todo parece conducirnos a una existencia banal e insustancial, realizamos diferentes actividades sin objetivo ni sentido alguno. En el ambiente en el que nos movemos parece más importante comprar y ver, que contemplar y observar. En las redes sociales, por ejemplo, nos exponemos constantemente a un público incontable que muchas veces no conocemos, un público ansioso que desea saber lo que comemos, compramos o la ubicación de nuestra peluquería. Fotografiamos y contamos cosas, nuestras cosas, pero no relatamos. La realidad es algo más que lo aparente, ese algo más, aunque en ocasiones se diluya en los procesos vitales y quehaceres diarios, nos acompaña, silencioso, presentándose como un misterio necesario y difuso. Ese algo más forma parte de nuestra naturaleza humana y, aunque de forma momentánea o incluso parcial, podemos alcanzarlo, saborearlo mediante el arte que, en sí mismo, es trascendental.

3. ESTRATOS DE LA OBRA LITERARIA

A la hora de abordar el modo de ser de una obra de arte literaria, Roman Ingarden afirma que se trata de un objeto puramente intencional que tiene en sí una estructura básica. Ambas características están presentes en todas las obras de arte existentes, lo que nos permite establecer un estudio ontológico general fundamentado en dichas cualidades. En lo que respecta a la intencionalidad y, para comprender realmente lo que quiere decir el autor, debemos descartar la posibilidad de considerar la obra literaria como un objeto real o como un objeto ideal. En el primer caso afirmaríamos su existencia independiente, aislada, más allá de la conciencia individual, y, en el segundo, la existencia de la obra dependería de la conciencia para existir. Que el autor polaco destaque

ambas teorías denota su interés por el modo de ser concreto y dinámico del arte, siendo para él lo importante en el arte la estructura hermenéutica y su sentido intencional. Que lo artístico sea un objeto puramente intencional, se presenta como una solución a la cuestión realista e idealista, no se trata de elegir entre ambas teorías, sino de comprender y restituir el elemento constitutivo como base ontológica. La obra de arte siempre está referida a algo, ni existe independientemente de mí, ni depende exclusivamente de mi conciencia individual para su existencia, el arte y el sujeto contemplador están completamente relacionados, siendo precisamente esta la actitud fenomenológica, donde lo interno y lo externo al sujeto se unen: «El objeto trasciende la conciencia y al mismo tiempo está en la conciencia intencionalmente, no realmente» (Tornero, 2007, p. 454). Lo que no significa que no podamos diferenciar entre el objeto y el acto de conocer:

Éste consiste en considerar que todo acto de conocimiento es estrictamente diferente del correspondiente objeto de conocimiento o, dicho con otras palabras, que para conocer un conocimiento es siempre necesario un acto de conocimiento completamente nuevo (Crespo, 2006, p.7).

En lo que respecta a su estructura esencial y común, la obra literaria es una formación construida por varios estratos heterogéneos, estratos en los que se encuentran los valores estéticos que hacen de la literatura una obra de arte. Concretamente, son cuatro los estratos presentes y necesarios en toda creación: 1. El estrato de los «sonidos verbales», relacionado con la materia fónica. 2. El estrato de las «unidades significativas», unidades de sentido de las oraciones. 3. El estrato de las «objetos representados», que hace referencia a las relaciones entre los conjuntos oracionales, presentando muchos de ellos indeterminación. 4. El estrato de los «aspectos múltiples esquematizados» o los objetos representados en las obras, donde el lector incorpora lo leído a sus vivencias. A lo largo de la obra, Ingarden sitúa siempre en el mismo orden los dos primeros estratos, el tercero y el cuarto son nombrados, en ocasiones, en orden inverso, dando así a entender, en lo que a los dos últimos atributos se refiere, que importa poco la disposición que utilizemos. En la presente investigación analizaremos también las cualidades metafísicas, que lejos de ser un estrato más que en ocasiones el propio autor incluye en quinto lugar, es un valor que afecta a la composición completa, de ahí que hayamos considerado fundamental tratarlas en un apartado especial. Cada uno de los estratos resulta evidente dentro de la totalidad de la obra, aportando algo propio a la generalidad compositiva y, contribuyendo en todo momento, a la unidad relacional. En palabras del autor:

La diversidad de la materia y de los papeles o funciones de los estratos individuales hace que la obra tenga no una formación monótona sino una que por su propia naturaleza tiene un carácter polifónico. (...) En particular, cada uno de los estratos tiene su propio conjunto de atributos que contribuyen a la constitución de las cualidades de valor estético (Ingarden, 1998, p. 52).

La obra de arte literaria es así una composición multiestratificada, indivisible, en la que en todo momento permanece la unidad de conjunto. La interrelación de los elementos que la componen resulta fundamental, pues es el juego establecido entre ellos y la heterogeneidad de los diálogos que la componen, lo que hace que esté sometida a diferentes concretizaciones, formando de este modo una armonía polifónica única con espacios de indeterminación. La obra precisa así de un lector con sensibilidad artística, un lector que se acerque a ella entendiendo de por sí su valor estético y no psicológico, económico o histórico. Es el ser humano el que actualiza y otorga sentido al arte: «El lector esteta es quien lee la obra literaria como una obra de arte» (Nyenhuis, 1939, p. 18). Definamos ahora cada uno de los estratos para ver su significado y alcance concreto.

3.1. Estrato de las formaciones lingüísticas de sonido

Las formaciones lingüísticas son el sustrato material de la obra de arte literaria, fijan las ideas y el trabajo de un autor. Es el armazón, la cáscara externa y fija que, como veremos, posibilita todos los demás estratos encontrando en éste su punto de apoyo y resultando así indispensable (Ingarden, 1939, pp. 79 y 82). Lo fonético no es el medio que nos acerca a la literatura, sino que forma parte de ella constituyéndola.

En toda formación lingüística, desde una obra literaria a un diálogo, distinguimos la materia fónica y el sonido verbal, siendo la palabra sola la formación lingüística más sencilla y original. Roman Ingarden distingue entre la materia fónica concreta, nueva y diferente en cada caso según los distintos aspectos como la entonación, el volumen o el timbre, y, el sonido verbal, cuya función consiste en determinar el sentido de una palabra. Tal y como afirma el autor: «Aunque una misma palabra se puede pronunciar numerosas veces, y la materia fónica concreta es siempre nueva, el *sonido verbal* permanece el mismo» (Ingarden, 1998, p. 58).

Es decir, el sonido verbal recoge el sentido intencional de la materia fónica, exigiendo atención exclusiva para captar su significado y cumplir con la función asignada. El enlace entre ambos términos es accidental y arbitrario, de ahí que cualquier sonido se haya podido ligar con cualquier sentido. El significado de una palabra requiere de la existencia de un marco de referencia externo dentro del cual pueda ser expresado y comprendido. Véase en el siguiente esquema como somos capaces de ir más allá de la materia fónica:

Materia fónica con sentido = palabra aislada (fonema)

Sonido verbal = determina el sentido de una palabra

Gráfico 1. Autor: Romero, C.

Tanto en el lenguaje vivo como en las obras literarias nunca o casi nunca la palabra se encuentra aislada, solitaria, siendo la unidad lingüística de verdadera formación independiente, la oración gramatical, aquí las palabras se ligan entre sí produciéndose, según el autor, una «melodía oracional» (Ingarden, 1998, pp. 65-66). Las formaciones fónicas de las oraciones forman ahora un conjunto de sentido, no pudiendo ser evocadas de la misma manera que los sonidos particulares. La palabra aislada, que en lingüística se denomina fonema, es igual a la materia fónica que dispuesta ordenadamente y junto a otras palabras (oración), da lugar al sonido verbal, que incluye ritmo, metro, patrones fónicos, fisionomía y sentimiento de las palabras (Wellek, 1981, p. 58).

Oración gramatical = unión de palabras

Sonidos verbales = determinan el sentido de las oraciones gramaticales

Gráfico 2. Autor: Romero, C.

En lo que al ritmo de una obra literaria se refiere, conviene resaltar su importancia y relación con el fenómeno del *tempo*. Conviene así distinguir el ritmo regular, en el que se produce una sucesión de acentos iguales, del ritmo libre, que descansa en la repetición de determinadas secuencias de sonidos acentuados y no acentuados: «Un ritmo impuesto sobre el texto puede deformar, cambiar o esconder el ritmo inmanente» (Ingarden, 1939, p. 69). Este ritmo es nuevo cada vez, pues son muchos y variados los lectores de una obra, afectando además sus cualidades emocionales al sonido y al sentido artístico, pues no es lo mismo enfrentarse a la obra con tristeza, que con melancolía o alegría. La emoción artística latente explicaría, por ejemplo, que muchas veces no necesitamos entender el idioma en el que está escrito un poema leído en voz alta para que nos transmita algo. Por lo tanto, las cualidades fónicas del lenguaje de una obra literaria no son neutrales, estando sujetas a la afectividad de los lectores. Constatamos así la unión entre lo fónico y lo semántico. En tanto humanos, ningún acto que realizamos es neutro, tomamos partido en diferentes acciones o pensamientos, haciendo propia lo que nos rodea. Somos nosotros los que otorgamos la categoría de arte a las obras artísticas.

Las palabras, las oraciones y los sonidos verbales han tenido siempre un desarrollo histórico en relación con la vida de las comunidades y de los pueblos, hay palabras que a lo largo del tiempo adquieren diversas connotaciones o dejan de utilizarse. Es el sujeto el que en todo momento posibilita que la materia fónica lo sea propiamente y que esté imbuida de sentido. De este modo somos capaces de identificar el sentido de una oración, aunque las palabras que la conforman tengan diversos significados.

3.2. *Estrato de las unidades de sentido*

El estrato de las unidades de sentido es el estrato semántico. Su importancia radica en que posibilita la comprensión de los demás estratos, comenzando desde aquí el nivel de lo oculto, de lo interpretativo. Las unidades de sentido no solo determinan los elementos representados como los personajes, las acciones o el tiempo, sino también la forma en la que estos se representan en los aspectos esquematizados, de ahí que tenga su propia voz en la polifonía de la obra influyendo en su diseño particular, siendo además de suma importancia para la constitución de los otros estratos, aunque normalmente las unidades de sentido pasen inadvertidas. Cuando el autor da vida a la obra o los lectores se acercan a ella, no son conscientes de la existencia de esta operación formadora de oraciones que permite tender puentes, establecer conexiones, siendo la invisibilidad o transparencia de este estrato el mejor indicio para asegurar que está bien estructurado.

Lo estético se conjuga así en la unión de los dos polos artísticos, obra y contempladores, existiendo en toda obra un contenido material y un contenido formal y, necesitando el valor artístico de la estructura física. Como lector configuro, re-configuro la obra a partir de las decisiones del autor: La más sublime percepción estética descansa en una comprensión, siendo importante el aspecto racional en la obra de arte literaria, la presencia del *logos* como constitutivo esencial de la configuración le da una determinación óptica que, distingue a la obra de arte literaria, de otras obras de arte (Ruíz, 2006, p. 43). En este sentido Ingarden afirma que en el ámbito literario la formación nunca puede ser totalmente irracional, resultando necesario comprender la obra intelectualmente. Lo racional es el punto de partida para llegar a lo irracional, algo que, en otras manifestaciones artísticas como la música o la pintura, no sucede. El goce que experimentamos entonces no es éxtasis, aunque sí es un estado de calma placentero, una satisfacción en torno a lo bello y positivo, lo que no se produce cuando se trata de valores negativos (Ingarden, 1998, p. 251, 256 y 257). El estrato de sentido manda en la polifonía de la obra, de él surge la belleza y la fealdad. Existen obras mediocres, que no conmueven porque les falta sustrato, cuidado por parte del autor. También existen obras que presentan desarmonías, que surgen cuando los aspectos representados y los estilos no concuerdan.

Ninguna obra literaria es, ni está llamada por su naturaleza a serlo, totalmente precisa y acotada, es más, contiene elementos indeterminados que necesitan la *concretización* del lector, necesitan de su imaginación racional y percepción. Este hecho o estrato explicaría por qué motivo consideramos reales los lugares y los personajes literarios, así como sus historias o vivencias. La dependencia de un escrito literario respecto de los lectores resulta evidente. El valor estético potencial de una obra se revela cuando la leemos, siempre y cuando lo leído sea lo que nos lleva a la *concretización* y, no al contrario, pues de este modo estaríamos desarrollando otro tipo de actividad. El objeto artístico, mientras no se experimente y lleve a efecto la *concretización*

de éste, no podrá catalogarse como objeto estético, en consecuencia, sólo la expropiación intencional del interprete por medio de la *concretización* podrá otorgarle acceso a dicha transformación estética (Argüelles, 2015, p. 74). Parte del encanto de una obra de arte literaria, de su deleite estético, descansa en las ambigüedades que presenta tanto en las palabras individuales como en las oraciones completas. Si alguien quisiera mejorar la obra o retocarla o, incluso añadir nuevas ambigüedades, estaríamos hablando de otra obra de arte diferente a la original.

Conviene recordar la relación directa de Roman Ingarden con la fenomenología de Edmund Husserl, algo que orienta sus propios pensamientos y trabajos. Ingarden sostiene que la obra de arte literaria es un objeto puramente intencional, siempre referido a algo, a los sujetos o lectores. Distinguimos entre los objetos individuales y los intencionales, que en sí mismos son trascendentes, mientras que los primeros son independientes respecto de los actos de la conciencia. Lo intencional es ópticamente heterónomo, no estando su base óptica en la esfera real y siendo la ilusión del sujeto lo que lo hace posible y lo proyecta esencialmente. Por ejemplo, a nivel individual no existe un círculo cuadrado, algo que a nivel intencional sí sería posible, aunque intuitivamente no pueda ser imaginado. Lo intencional presente en el arte, a diferencia de las objetividades ópticas y autónomas, individuales, consiste en que puede contener elementos contradictorios respecto del mundo real. Los objetos del mundo real se auto-presentan, son exhibidos. Nuestra relación con los objetos representados en el arte literario es intuitiva, imaginativa, de ahí que nos resulten necesarios los aspectos esquematizados.

De las oraciones se desprende lo que Ingarden denomina *correlato intencional*, siendo éste opalescente y polisémico, pues a cada oración le corresponde un solo correlato y no varios, de ahí que el sentido otorgado por el receptor pueda no ser válido, no haciendo de este modo justicia todas las lecturas a una obra determinada. El *correlato intencional* no es un objeto ni un comportamiento, es un conjunto de circunstancias no objetivas. Cada oración, sin excepción, tiene además su *correlato derivado*, surgido del *intencional* y no existiendo la ambigüedad absoluta, pues solo a partir de lo determinado surge lo indeterminado.

3.3. *Estrato de los objetos representados*

Los objetos representados son el tercer estrato, es lo que normalmente asociamos con la obra de arte literaria, los personajes y los acontecimientos en los que se ven envueltos, refiriéndose tanto a cosas como a personas, ocurrencias y acciones. Evidentemente, una obra de arte literaria es algo más que los objetos representados en ella, aunque cuando la leemos lo primero que percibimos sea precisamente esto. Pensemos incluso que, si alguien nos preguntase acerca de lo que estamos leyendo, haríamos referencia a lo representado en la obra, a aquello que nos sitúa en la historia permitiéndonos visualizar la trama y comprenderla. Debemos tener en cuenta que en lo que a la literatura se refiere, el hacer o discurrir aparente se haya esencialmente

relacionado con la ontología de la obra, en lo representado es donde descubro las cualidades metafísicas.

Los objetos representados, los personajes y la estructura de la obra, son intencionales, el contenido específico puede ser real o ideal. Es decir, nos invitan a relacionar e intervenir como sujetos constitutivos, no como creadores, en el discurrir de la historia en la que resultan fundamentales los elementos que aparecen y los que no fueron elegidos, de aquí se desprende su verdadera identidad. Como receptores accedemos y hacemos nuestros los mundos representados por los creadores, posibilitando así una relación o acceso hermenéutico literario. En palabras de Ingarden: En lo que respecta a los personajes representados, son objetos derivados, puramente intencionales y proyectados por las unidades de sentido (Ingarden, 1998, p. 260). Conviene volver a la idea, comentada y defendida en varias ocasiones por nuestro autor, que la obra es también la representación que los que la leen hacen a partir de ella. Cuando leemos actualizamos lo leído incorporándolo a nuestro espacio, tiempo y circunstancia: «El acto de comprensión es una estructura dinámica y el motor de ese dinamismo está en el texto» (Lledó, 1991, p. 31). El lector encaja lo que lee en su mundo, en su historia, en su realidad. Este tercer estrato conecta a su vez con los dos anteriores y, como veremos, también con el siguiente. Lo representado se lleva a cabo mediante las unidades de sentido, posibilitando su existencia la materia fónica y, perteneciendo, tal y como veremos a continuación, a los objetos representados todos los aspectos esquematizados.

Pero lo representado no puede ser identificado directamente con lo real. Pensemos, por ejemplo, en la representación literaria de la ciudad de Madrid y en el auténtico Madrid. Se trata de dos espacios diferentes que en ningún caso se cruzan físicamente, siendo uno el espacio el representado y el otro el espacio imaginacional. En este caso, si en el texto hay una referencia a Madrid y yo lo conozco, soy capaz de verlo gracias a mi imaginación intuitiva. Pero ¿qué ocurriría si imagino algo que no ha existido ni existe? Imaginar lo inexistente es posible, Ingarden lo denomina espacio imaginado, pues puedo imaginar al unicornio o a la sirena. Lo que determina el espacio y nuestro modo de acceder a él, es el tipo de objeto referenciado: representado, imaginacional e imaginado. Como puede verse, los tres tipos de espacio de los que habla Ingarden hacen convivir, en cierta manera, las doctrinas filosóficas fenomenológica, realista e idealista. Ingarden hace convivir literariamente lo real, lo ideal y lo imaginado. Para él, el espacio representado es el propiamente literario, que teniendo como punto de partida y origen lo que existe más allá del individuo concreto, éste lo integra en su modo de ser y particularidad formando una unidad hermenéutica, fenomenológica. En lo que respecta al realismo, la existencia del mundo real no depende de la conciencia individual, lo que es integrado por el autor en lo que denomina espacio imaginacional. Por último, el idealismo sostiene que la realidad depende exclusivamente de los sujetos, lo que encuentra su paralelismo en el espacio imaginado. Véase en el siguiente esquema la relación entre los espacios y el conocimiento:

ESPACIOS	OBJETOS REFERENCIADOS Y CONOCIMIENTO
Espacio representado <ul style="list-style-type: none"> • Presente en la obra literaria 	Objeto representado <ul style="list-style-type: none"> • Su existencia depende del ser humano • Fenomenología
Espacio imaginacional <ul style="list-style-type: none"> • Existe independientemente del sujeto 	Objeto imaginacional <ul style="list-style-type: none"> • Puede ser o no conocido por nosotros • Realismo
Espacio imaginado <ul style="list-style-type: none"> • Construido individualmente (no existe imaginacionalmente) 	Objeto imaginado <ul style="list-style-type: none"> • Su existencia depende del sujeto • Idealismo

Gráfico 3. Autor: Romero, C.

Lo representado no determina una obra con exactitud, debe entenderse en un sentido amplio. La obra literaria no se agota a sí misma, no expresa ni comunica todo lo indicado o sugerido en ella, siempre hay indeterminaciones, formando precisamente éstas parte de su ontología. Leer no es algo pasivo, leyendo reconstruimos y conectamos con la realidad de la que somos partícipes, de este modo las manchas indefinidas o indeterminadas son definidas por los lectores que «rellenan» los huecos vacíos. Las grandes obras literarias impulsan nuestra creatividad ayudándonos a comprendernos, siendo precisamente las manchas que generan su indeterminación lo que las hacen posibles, pues al igual que la existencia, la literatura no es algo acotado y nítido, siempre hay niebla al su alrededor. Veamos, por ejemplo, como describe Albert Camus, premio Nobel de Literatura en el año 1957, a la ciudad de Orán en el inicio de su novela titulada, *La peste*. Aunque lo aquí expuesto se trata de un fragmento breve, como lectores nos resulta inevitable imaginar el modo de vida de los trabajadores en esta ciudad, el clima que «soportan» cada día, sus relaciones de amor y de odio, su manera de hacer las cosas, etc. No podemos evitar, partiendo de lo representado, ir más más allá de lo representado. Véase:

El modo más cómodo de conocer una ciudad es averiguar cómo se trabaja en ella, cómo se ama y cómo se muere. En nuestra ciudad, por efecto del clima, todo ello se hace igual, con el mismo aire frenético y ausente. Es decir, que se aburre uno y se dedica a adquirir hábitos. Nuestros conciudadanos trabajan mucho, pero siempre para enriquecerse (Camus, 1996, pp. 297-298).

Literariamente se representa una realidad que jamás puede ser reflejada en su continuidad fluida, jamás podrá ser representada completamente. En lo que respecta al tiempo representado, normalmente el tiempo literario es una analogía del real, aunque puede tener características especiales y ser

ordenado de forma distinta a la que experimentemos diariamente. Lo representado no es una copia sin más de lo real, de ahí que hablemos de arte, de belleza.

3.4. *Estrato de los aspectos esquematizados*

Conviene iniciar este apartado correspondiente al último estrato literario, los aspectos esquematizados, haciendo de nuevo referencia a la unidad y a la relación existente entre todos los estratos. Los aspectos esquematizados no son concretos ni físicos, pertenecen a la estructura de la obra y al mismo tiempo se encuentran aislados, juegan un papel especial y significativo porque nos enfrentamos a una obra de arte literaria (Ingarden, 1998, pp. 311). De ahí que este cuarto estrato no pertenezca propiamente a la obra, porque su misión consiste en actualizar lo que en ella hay en potencia.

La existencia de los aspectos esquematizados se haya determinada por el conjunto de las circunstancias proyectadas, lo que significa que todos los aspectos esquematizados pertenecen a los objetos representados, estando ambos estratos coordinados. En algunas obras o, incluso en alguna de sus partes, los aspectos esquematizados están preparados, *se mantienen listos* para su actualización por parte de los lectores. De ahí que resulte necesario ver la obra en su propia naturaleza y no confundirla con las concretizaciones individuales. Para que una obra sea considerada artística y cumpla con su función estética, los aspectos esquematizados deben estar a disposición de la obra, de lo contrario dependerían de lo que los múltiples lectores actualizasen a nivel individual. En el siguiente esquema puede verse concretamente la relación entre los objetos representados y los aspectos esquematizados:

<p>Los aspectos esquematizados = se dan necesariamente en los objetos representados</p> <p>Causa de la actualización de los aspectos esquematizados = lectores</p>
--

Gráfico 4. Autor: Romero, C.

Aunque los aspectos esquematizados aportan el valor estético a la armonía polifónica presente en la obra literaria, dependerá del lector esteta la correcta lectura de la obra, resultando éste fundamental para poner en movimiento la obra. Dos son las funciones de los aspectos esquematizados que señala Ingarden, la primera consiste en constituir los objetos representados y, la segunda, consiste en posibilitar sus cualidades metafísicas inherentes, esenciales en la percepción estética de la obra. En los aspectos esquematizados se dan los objetos representados y, el lector al actualizarlos, los completa integrándolos en lo conocido y proyectándolos dentro de su experiencia vital. El lector esquematiza dentro de su línea histórica, lo que es posible porque el texto nunca refleja

todo, presenta indeterminaciones que deben ser concretizadas. Leer implica reconstruir, rellenar las manchas de indeterminación literarias: «La lectura de grandes obras literarias contribuye a construir nuestro mundo en tanto que las obras, gracias a su poder de redescipción, nos obligan a reconstruir nuestra visión del mundo y a responder a sus pretensiones de verdad desde una postura definida» (Valdés, 1955, p. 61).

4. CUALIDADES METAFÍSICAS

Las cualidades metafísicas en la obra de arte literaria se manifiestan en los objetos representados, siendo esta cualidad la encargada de revelar lo metafísico que nos envuelve en una atmósfera indescriptible alejándonos al mismo tiempo de la vida cotidiana, gris y opaca. Lo artístico y lo metafísico, teniendo diferente naturaleza, forman una unidad inseparable, siendo lo metafísico la finalidad de lo artístico y lo artístico el instrumento de lo estético. En lo que respecta a lo metafísico y a lo estético, se utilizarán aquí indistintamente, ya que las cualidades metafísicas se manifiestan en los valores estéticos presentes en el arte. Algo de lo que carecen los escritos científicos, que no son ni están llamados a ser obras artísticas, normalmente no tienen cualidades metafísicas y, en el caso remoto de que las tuviesen, se trataría de un hecho azaroso, pues, la finalidad de los textos científicos, residen en la constatación o comunicación de los resultados de una investigación.

Lo metafísico no son propiedades de los objetos, depende del estado psíquico de los sujetos. Lo metafísico es lo sublime, lo impactante o lo triste que irrumpe en la vida ordinaria, es la nota discordante en la rutina diaria. Lo metafísico irrumpe en nuestra existencia iluminándola debido a algo que destaca por encima del resto. Lo metafísico haya su origen en lo diferente, en aquello que hace de contraste y difiere de todo lo demás, se trata de una situación que rompe lo cotidiano. Da igual si es una experiencia encantadora o espantosa, puesto que la clave reside en lo significativo y especial. En su forma concreta, lo metafísico no permite una acotación puramente racional, nos envuelve revelándonos lo profundo de la existencia, algo que normalmente pasa desapercibido y para lo que nosotros solemos estar ciegos. En lo metafísico el sentido misterioso y escondido se nos revela como punto cumbre de la existencia. En palabras del autor:

Estas cualidades «metafísicas» —como nos gusta llamarlas—, que se revelan de cuando en cuando, son lo que hacen que valga la pena vivir la vida; y, querámoslo o no, el secreto anhelo para que su revelación sea concreta vive en nosotros en todos los aspectos de nuestra vida, en todos los asuntos y en todos los días. Su revelación se constituye en la cima y en lo profundo de la existencia (Ingarden, 1998, p. 342).

Es la existencia, el ser y la eternidad lo que se nos revela en estos momentos estéticos puntuales, situándonos en el centro de lo manifestado. Es como si

viviésemos esperando permanentemente, anhelantes, deseosos de que, de vez en cuando, aunque sea de vez en cuando, la vida resplandezca ante nosotros; no importa que nos asuste, que nos haga sentir pequeños e infinitos, no importa que nos reconozcamos contingentes. Deseamos que la vida nos sorprenda, deseamos tener un momento de plenitud que nos recuerde que merece la pena seguir viviendo (Ruíz, 2006, p. 159). Las cualidades metafísicas son resplandores vitales que nos alejan de la vida rutinaria y sin sentido, aunque en ella hay grados de intensidad, no pudiendo comprender nunca la obra en su totalidad.

Tal y como ya hemos comentado, resulta complicado definir lo metafísico y sus efectos con exactitud y precisión, siendo la dificultad de comprensión y vivencia de dicha cualidad, lo que en cierta manera hace que la consideremos de gran valor. El impacto estético consiste en estar plenamente en el mundo y al mismo tiempo ir más allá de él. No se trata de algo puramente racional ni pasional. Pedragosa lo define del siguiente modo: «En la experiencia estética no percibimos un mundo diferente del mundo de los objetos sensibles, sino este mismo mundo percibido de otra manera: con una intensidad del aquí y del ahora en el que tiene lugar la percepción» (Pedragosa, 2013, p. 271). Tampoco hay una fórmula magistral ni se repite nunca de la misma manera en cada persona. Lo metafísico es un misterio que nos afecta por completo, envolviéndonos y ayudándonos a comprendernos: «Comprenderse es comprenderse ante el texto y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto al yo que se pone a leer» (Ricoeur, 2000, p. 204).

La realización de lo metafísico en nosotros es, considerado por Ingarden, una gracia especial que se nos otorga en algunos momentos de nuestra vida. Lamentablemente, el deseo no conduce necesariamente a la realización de lo metafísico en nosotros, pudiendo incluso ser un impedimento para su desarrollo. A lo largo de nuestra existencia las situaciones en las que se realiza lo metafísico son variadas y extrañas, afectándonos incluso sin llegar a ser experimentadas en su totalidad. De ahí el anhelo infinito de lo estético, motor de muchas de nuestras acciones, concretamente, de la comprensión filosófica y de la creatividad artística.

Ingarden sostiene que la verdad de una obra no es condición de posibilidad de su existencia. Una obra no sería considerada arte si carece de cualidades metafísicas, lo que además imposibilita su armonía polifónica (Ingarden, 1998, pp. 355 y 432). La literatura conecta con nuestra existencia, permitiéndonos una contemplación gozosa y pausada que evoca en nosotros sentimientos y emociones. De ahí que, en la actualidad, abrumados por la información, resulte necesario una propuesta artística que conecte con el misterio y la paz: «El arte, en particular, puede darnos, por lo menos en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas» (Ingarden, 1998, p. 344).

La obra de arte debe dar lugar al mundo, abrirse a él. En el arte el esfuerzo por articular explicación y comprensión resulta permanente, siendo la interpretación una dialéctica de la comprensión y de la explicación que va más allá del sentido inmanente del texto. El arte consiste en decir el ser. Ser supone

unión de tiempos, memoria. El ser implica actualización de la potencia, hace que lo que leemos, vemos o escuchamos tenga sentido en primera persona. Hacer nuestras las cosas, en eso consiste la actitud hermenéutica. Si ahondamos en el propio concepto metafísico, como la rama de la filosofía que se dedica al estudio de la naturaleza e indaga en las causas o principios de cualquier aspecto de lo real, comprenderemos que la metafísica es la base de todo lo demás, el origen o principio. Lozano lo define del siguiente modo: «La Metafísica es así la raíz, la base o fundamento de todas las demás ciencias o saberes, que la implican o la suponen» (Lozano, 2018, p. 169).

Pero lo metafísico no existiría si, de alguna manera, lo literario no conectase con lo humano, habiendo en el texto una antropología manifiesta en la que mi ser se reconoce y trasciende. En este sentido, Ricoeur afirma que la experiencia emocional tan solo puede ser expuesta mediante el lenguaje, es así como pasamos del deseo a la expresión. En cierto sentido, lo que deseamos o queremos toma forma en la expresión. No hay experiencia emocional, por oculta, disimulada o retorcida que sea, que no pueda ser expuesta a la luz del lenguaje para que se revele su sentido propio, favoreciendo el acceso del deseo a la esfera del lenguaje (Ricoeur, 2000, p. 203).

BIBLIOGRAFÍA

- Arguelles, G. (2015). Ingarden, R., *Teoría literaria entre Husserl y Gerigk*, Anthropos, Barcelona, pp. 7-17.
- Camarero, J. (2017). *Narratividad y hermenéutica literaria*. Barcelona: Anthropos.
- Camus, A. (1996). *La peste en: Camus Obras 2*. Madrid: Alianza, pp. 291-539.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México: Taurus-Universidad Iberoamericana.
- Carrillo, C. D. (2015). «Prólogo» En: Arguelles, G., Ingarden, R., *Teoría literaria entre Husserl y Gerigk*. Barcelona: Anthropos, pp. 7-17.
- Crespo, M. (2006). «Introducción». En: Ingarden, R., *Sobre el peligro de una petitio principii en la teoría del conocimiento*. Madrid: Encuentro, pp. 5-10.
- Hermosillo, A. (2016). «Los cuatro estratos de Roman Ingarden como fundamento teórico para el análisis de las traducciones literarias». En: *Hikma*, n° 15, Córdoba, pp. 41-52.
- Lozano V. (2018). «Reivindicación de la metafísica». En: VV. AA., *Los contenidos de humanidades como lectura multidisciplinar*. Barcelona: Gedisa, pp. 169-178.
- Lledó, E. (1991). *El silencio de la escritura*. Madrid: CEC.
- Mendoza, J. L. (2008). «Esencia y modo de ser de la obra de arte literaria en Roman Ingarden». En: *Konvergencias, Filosofía y Culturas en diálogo*, n° 9, Buenos Aires, pp. 19-29.
- Nyenhuis, G. (1998). «Prefacio» en: Ingarden, R., *La obra de arte literaria*. Traducción de Nyenhuis, G. México: Taurus-Universidad Iberoamericana.
- Prado, G. (1992). *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana.
- Ricoeur, P. (2000). «Narratividad, fenomenología y hermenéutica». En: *Análisis*, n° 25, pp.189-207.

- Ruiz Otero, S. (2006). *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*, Universidad Iberoamericana A.C. / Ediciones y Gráficos Eón.
- Pedragosa, P. (2013). «La experiencia estética y los estratos de la obra de arte. La estética como la esencia del arte». En: *Investigaciones fenomenológicas*, n.º. 4/I. Monográfico: Razón y vida, pp. 265-280.
- Pegueroles, J. (1998). *L'Hermenèutica de Gadamer*. Barcelona: Facultad de Teología de Catalunya.
- Tornero, A. (2007). «El objeto puramente intencional y la concretización en la propuesta de Roman Ingarden». En: *Revista internacional de filología y su didáctica*, n.º 30, pp. 447-472.
- Valdés, M. (1955). *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam: Rodopi.
- Warning, R. (Ed.). (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Warning, R. (1989). «La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura». En: VV.AA., *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 13-34.
- Wellek, R. (1981). *Four Critics; Croce, Valery, Lukás, and Ingarden*. Washington: University of Washington Press.

Universidad Francisco de Vitoria, Madrid
ma.romero@ufv.es

CARMEN ROMERO SÁNCHEZ-PALENCIA

[Artículo aprobado para publicación en marzo de 2022]