

Roman Ingarden: una aproximación a su teoría estética*

Diego Lizarazo Arias



Roman Ingarden puede considerarse uno de los predecesores más importantes de la Estética de la Recepción. Bien podríamos localizarlo en una tradición fenomenológica de la obra de arte. Ello supone que, finalmente, en lugar de constituir dos universos teóricos, uno dedicado a la estructura de la obra, y otro a la concretización (o concreción) de la misma en el acto de lectura; realiza el estudio de dos "actitudes" que se hallan hiladas en una percepción fenomenológica de esencialidades. Ingarden pertenece en este sentido a una línea fenomenológica propiamente Husseriana. Esto se evidencia en su teoría de la estructura de la obra literaria (que aquí será revisada en su momento), en la cual una de sus "capas", la de las "objetividades representadas", guarda las "cualidades metafísicas" que nos entrama en la intuición fe-

noménica de esencias. De otro lado, el objeto intencional de la obra es descrito en Ingarden como diversos "aspectos", forma típicamente fenomenológica.

La Estética de la Recepción, de la que como planteamos antes, Ingarden es un precursor implica una concepción nueva respecto al arte, y en especial al fenómeno global de comunicación artística. La Estética de la Recepción (E.R. en adelante) se pregunta por las prácticas de consumo de la obra, y por el carácter autosuficiente de la misma. ¿En qué medida el receptor actúa sobre la obra al imprimir en ella su propia perspectiva, o completar lo que en ésta se halla apenas sugerido? ¿Es siquiera imaginable una obra sin receptorio? preguntas de este tipo abren una forma nueva de entender el arte desde la cual se articula una propuesta estética innovadora.

Podemos admitir que el fenómeno artístico es un proceso de comunicación, en el que se pueden reconocer tres elementos: a) El emisor: sujeto que transmite cier-

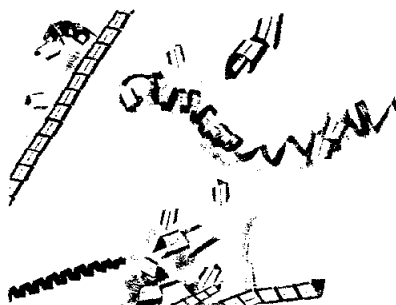
* Roman Ingarden "Concretización y Reconstrucción" en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. compilador: Dietrich Rall. UNAM (I.I.S.) p.p. 31-54.

ta información en un lenguaje peculiar -lenguaje artístico-, productor primario de la obra. b) El texto: producto del proceso artístico elaborado en un código peculiar y portador de una estructura significativa, por lo menos en disposición. c) El receptor: punto terminal del proceso estético, sujeto al que se destina el mensaje artístico. Tenemos entonces, a partir de este modelo tres concepciones estéticas en las cuales el receptor es considerado de formas diversas:

Privilegio estético del sujeto

En esta concepción el proceso estético está determinado por el sujeto creador. La obra no es más que el producto de su práctica creativa y todo lo que ella contiene proviene causalmente de su autor. La relación entre la obra y el creador es directa, no hay más mediaciones que las del lenguaje de arte, en el cual su uso es virtud exclusiva del autor. La obra se halla presente previamente en el sujeto, quien a través del acto creador la exterioriza o la proyecta al mundo del lenguaje. El sujeto creador es considerado aquí de dos maneras distintas: *sujeto psicológico*, en cuyo caso la obra no es más que la expresión de la personalidad del autor, la proyección de sus sentimientos, creencias y expectativas. *Sujeto sociológico*: la obra se reduce a una especie de reproducción de la localización social del sujeto, como sujeto de clase. Las condiciones sociales en las que se halla el sujeto son puestas en la obra bajo la forma

artística; entonces el arte no es más que el reflejo textual de las condiciones materiales de existencia. El receptor del arte entra en contacto con los sentimientos, las experiencias o la situación contextual del autor, a través de su obra. Asiste pasivamente al despliegue del autor en su producto, con la obligación de decodificar fielmente lo que éste inscribe en ella. La obra no necesita del receptor, como producto de una voluntad creativa establece con ella una esfera autónoma en la que su presencia es insignificante.



Privilegio estético de la obra

Esta concepción rechaza la anterior. En ella la obra adquiere autonomía respecto al sujeto. El creador es un dato simbólicamente despreciable. El análisis clásico de las intenciones del autor, de su volición, es rechazado con vigor en esta teoría. La obra es irreductible al creador en tanto es una estructura immanente, que rompe sus lazos de filiación con todo lo externo. Esta concepción ha sido históricamente representada por los formalistas rusos y más recientemente por las co-

rientes estructuralistas de la obra literaria, en especial el *Análisis estructural del relato* (Greimas, Todorov, Barthes). La obra interesa en tanto construcción o arquitectura creativa, como estructura en la que incluso el contenido mismo es considerado una parte de la forma, o como contenido formado del texto. El receptor es nuevamente pasivo en tanto sólo se limita a percibir lo que está presente en la obra. Tendríamos una lectura inmutable y única; que se hace válida en la medida que logra aprehender la estructura sustancial. No es siquiera pensada la participación del receptor en la obra, debido a que ésta se halla cerrada a toda acción del exterior.

Reconsideración del receptor en el proceso estético

Esta tercera concepción se compone de una diversidad de teorías, que sin embargo, guardan el rasgo común de considerar la presencia del receptor como activa y participante en el proceso o fenómeno estético. De una u otra forma estas teorías consideran la estructura de la obra como compuesta por una multiplicidad de planos y dimensiones que se relacionan en la totalidad de la misma; con la particularidad de que tal composición permite una pluralidad de lecturas y recepciones. Los distintos elementos de la obra están ordenados en una disposición tal que según las correlaciones del texto y la forma peculiar de la lectura, adquieren significaciones dependientes de la recepción de las mis-

mas. La E.R. y en especial la Escuela de Constanza, considera que la recepción constituye la obra, forma parte de ésta, e incluso que la obra es la suma de las recepciones. La obra existe no sólo por la multitud de posibilidades significativas de las que dispone sino por la realización de tales posibilidades en las lecturas que de ella se hacen. Son múltiples los trabajos nucleados en esta tercera concepción, allí podríamos encontrar las semióticas de Lotman y de Eco, o los trabajos de Mukarowsky o Jauss. Nosotros, en lo que viene presentaremos un panorama general y un comentario sobre la teoría de Roman Ingarden, centrándonos en su trabajo fundamental: *Concretización y reconstrucción*.

I. La Estructura de la Obra Literaria

El texto de Ingarden formula nueve *afirmaciones* básicas sobre la obra literaria en las cuales presenta su concepción sobre la estructura de la misma. A continuación las señalaremos de forma sucinta (aunque replanteadas por nosotros), y en el siguiente apartado las comentamos.

1. Ingarden concibe la obra como una construcción en la cual distingue: a) la capa de los sonidos, b) la capa de las unidades de significado, c) la capa de las perspectivas esquematizadas, y d) la capa de las objetividades representadas. a) y b) pueden entenderse como el nivel del significante y nivel del significado. c) y d) pueden entenderse como los obje-

tos en esquema proclive a una diversidad de perspectivas de concretización, y como los objetos en su estado representado en las oraciones.

2. Para Ingarden, la unidad formal de la obra es una relación interna entre las diversas capas.

3. Podemos diferenciar dos dimensiones en la obra: a) dimensión vertical o diacrónica, constituida por la superposición de las capas señaladas en el punto 1. b) dimensión horizontal o sincrónica, que para Ingarden es "la secuencia ordenada" de las partes de la obra. Sería útil hacer aquí otra clasificación, debido a que Ingarden carece de ella. La "secuencia ordenada", puede ser de diversa índole. Ingarden ejemplifica con párrafos, secciones o capítulos de una obra, y esto sugiere una suerte de sucesión material del contenido. Pero pudiéramos pensar, por ejemplo, en la extensión diégica. Tendríamos así que distinguir entre extensión de presentación de la diégesis y extensión diégica.

4. Las oraciones aseverativas de la obra literaria no poseen valor veritativo, su función no es cognoscitiva sino de verosimilitud.

5. En la obra las cualidades estéticas (cuando se trata de una obra valiosa) se filtran en la totalidad estructural de sus diversas capas y dimensiones, presentes en una suerte de estado latente o disposicional. En las obras científicas la función

esencial es cognitiva, quedando la función estética como subordinada.

6. Ingarden contrapone la "obra de arte literaria", a las concretizaciones de la misma. Diferencia entre la estructura esquemática, y las diversas lecturas o concretizaciones de tal estructura.

7. La obra se entenderá como estructura esquemática. Esto es, algunas de sus capas poseen áreas o puntos no determinados, que son definidos (o determinados) en su concretización (lectura en la que se llenan los espacios inciertos o indeterminados).

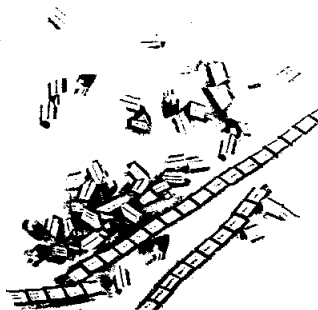
8. Las distintas concretizaciones eliminan o llenan puntos de indeterminación. La concretización o llenado posible no está lo suficientemente prescrita por el espacio de indeterminación, por lo cual, son en principio posibles una diversidad de concretizaciones diferentes.

9. Para Ingarden la obra es un complejo intencional, en tanto es producto del trabajo creativo del autor. La obra es un objeto físico, gracias a lo cual es transmisible intersubjetivamente, esto es, constituye un objeto comunicativo.

II. Concretización e indeterminación

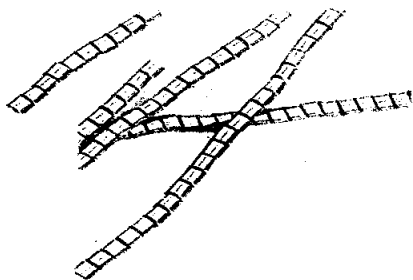
Los conceptos de concretización e indeterminación deben ser considerados como las categorías pivote de la teoría de Ingarden. Por otra parte, serán elementos conceptuales

básicos para las diversas corrientes de la E.R. En el punto 7. del apartado anterior se describía la obra como una estructura esquemática (siendo fieles a Ingarden tendríamos que decir "complejo esquemático"), en la cual podía reconocerse una serie de espacios vacíos, o zonas huecas. Si la obra es un esquema, lo único que tenemos en ella es una suerte de tramado creado por fibras de diverso nivel, en la cual aparece una multiplicidad de intersticios constituidos por el entrecruce de las distintas fibras textuales. Vale recordar aquí el punto 1. y el punto 3. del anterior apartado. En ellos se describe la estructura de la obra como formada por "capas" y "dimensiones". En una representación gráfica, podríamos precisar un poco más lo que en Ingarden es intuición. Pensemos en una suerte de malla esférica, construida por otras múltiples esferas que provienen desde un eje, de manera concéntrica, como constituyendo las diversas capas. Cada una de estas esferas es a su vez un tramado de aros paralelos cruzados con aros meridionales. Todos los intersticios del tejido constituyen entonces puntos de indeterminación que estimulan su saturación en la lectura. Ingarden plantea que un punto de indeterminación aparece cuando un objeto cualquiera representado en la capa correspondiente, presenta zonas de incertidumbre, en tanto no se puede decir si posee o carece de cierta cualidad. Así, punto de indeterminación es "el aspecto o detalle del objeto re-



presentado del que, con base en el texto, no se puede saber con exactitud como está determinado" (p.33). Se incluyen aquí cosas, personajes, prácticas, paisajes, tiempos, destinos. Piénsese por ejemplo en las características físicas de los personajes de *El llano en llamas*. Ninguno de ellos tiene una descripción física, sólo aparecen algunas leves alusiones. Quien lee estos cuentos debe "llenar" a los personajes. Tales indeterminaciones no son partes ocultas de la diégesis que el lector desconoce, son efectivamente áreas inexistentes, no producto de error alguno de construcción, sino consecuencia del carácter mismo del arte: es imposible fijar en un espacio finito (la extensión de la obra), la infinitud de determinaciones de los objetos. La obra está imposibilitada materialmente a determinarlo todo, por eso no es más que una estructura esquemática o una red (que bien podríamos llamar *red ficcional*). De tal forma que sólo algunos aspectos de los objetos (ya sean cosas o personajes) son representados. En este punto

Ingarden asegura que las áreas de indeterminación dejan en la incertidumbre los rasgos poco relevantes para la obra, lo que permite, en una suerte de lógica gestáltica de fondo-figura, destacar los elementos importantes. Esto es dudoso, en tanto puede ser más valioso estéticamente para la obra hacer desaparecer, o dejar en la incertidumbre aspectos fundamentales del relato o del discurso. No es difícil encontrar casos en los que un "rasgo especialmente importante" se deje indeterminado y lo trivial se fije. Observar la indeterminación en las obras nos permite hacer una clasificatoria de las mismas, dependiendo de que una época histórica presente mayor o menor indeterminación, o según que la indeterminación de ciertas capas o dimensiones constituya un estilo artístico (como refiere Ingarden, el poema a más lírico más indeterminado). Respecto a la lectura que de la obra se hace, emerge el concepto de *concretización*. Esta categoría es fundamental



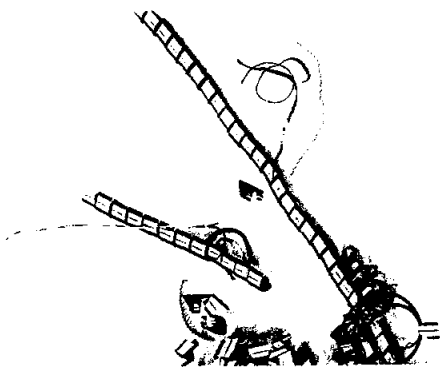
para la E.R., debido a que es aquí donde el lector, receptor, espectador o consumidor del arte, participa directamente en la construcción del objeto artístico. La concretización es la determinación complementaria que hace el receptor en los puntos del texto, en que los objetos o actividades no se determinan. "Por iniciativa propia y con imaginación, el lector llena diferentes partes de indeterminación con aspectos, que por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables" (p.36). De otro lado, esta concretización no implica una actitud conciente por parte del lector. El llenado de la indeterminación en su mayoría se produce como si fuese un acto natural, en el cual se va haciendo una saturación de lo representado, como impelido por un dispositivo inconsciente. La forma particular de saturación de una obra depende de dos instancias: a) Las características de la obra, los rasgos peculiares de su estructura esquemática, y b) El estado del lector en el momento de la concretización. Incluso aunque se trate de un mismo lector, y una misma obra, éste podría elaborar concretizaciones distintas en tiempos diversos. No obstante esta observación, para Ingarden se presenta aquí un aspecto fundamental en el estudio de la "objetividad" de la obra, debido a que con ello nos enfrentamos al problema de la captación adecuada, o la aprehensión estéticamente fiel de la obra. Sin duda emerge aquí uno de los puntos más débiles de la teoría de Ingarden: los criterios para la

determinación de la lectura estéticamente fiel o válida (dado que se acepta una perspectiva que considera valiosa la recepción), no aparecen formulados.

III. Reconstrucción y valor estético

En la percepción de la obra podría distinguirse, según Ingarden, una suerte de estadio pre-estético, de un estadio propiamente estético. El acceso a este último requiere de la concretización. La obra adquiere valor estético en cuanto es concretizada, sin que esto implique que su valor radica únicamente en la concretización. La estructura de la obra puede tener tales características que exija una concretización muy prudente, incluso casi nula. En este caso, el papel de la concretización es hacerse débil. La indeterminación, por otro lado, puede ser llenada de múltiples formas, pero su límite se halla en que tales formas permanezcan en concordancia con el sentido de la obra. De aquí, Ingarden sólo da un paso más para sostener que desde la perspectiva del valor estético, no todas las concretizaciones son igualmente "admisibles". La obra puede adquirir un mayor valor gracias a una concretización más rica o compleja, o al contrario, puede devaluarse en tanto sufra una concretización simple y reductora. "Las diversas concretizaciones no tienen el mismo valor, en especial porque llenar en otra forma ciertas partes de indeterminación, puede introducir nue-

vas cualidades, estéticamente para la capa representada del mundo" (p.37). Un personaje que apenas es esbozado en la estructura esquemática, puede adquirir en la concretización un carácter más profundo, mayor sensibilidad, o mayor inteligencia, con lo cual tendríamos que se generan nuevas relaciones entre "las cualidades estéticamente relevantes" (no definidas en el texto de Ingarden) y los diversos elementos de las distintas capas de la obra. Ingarden llega por este camino a plantear que una concretización puede ser fiel a la estructura de la obra, o presentarse francamente divorciada de ésta. Su texto sugiere que la concretización fiel adquiere un mayor valor. Sin embargo esto nos parece dudoso. Una concretización puede ser palmariamente distante de la estructura esquemática, y sin embargo tener tal riqueza y sensibilidad, que definitivamente haga la obra mucho más interesante y más valiosa que una concretización que le sea "fiel". Pero entonces emerge el problema de la identidad de la obra. ¿Hasta dónde esta versión rica, pero disímil no deja de ser ésa obra para convertirse en otra? Problema que aparece mucho más acentuado cuando pensamos en el cambio de lenguaje y de materia significativa que experimenta una obra: el paso del libro al cine, por ejemplo. En la obra las diversas perspectivas con que se miran las acciones y los objetos, están en una disposición potencial, que se hace efectiva al momento de su concretización. Esto implica que aquellas



posibles perspectivas están de alguna forma inscritas en el texto, y que una buena concretización, esto es, una reconstrucción, logra despertarlas o darles vida en el universo imaginario. Tal reconstrucción es pues el papel de la crítica literaria, que debe poseer una especial sensibilidad a las sugerencias de la obra. "Al experimentar estas perspectivas, actualizadas en el material expresivo, acorde a la fantasía, el lector reviste al objeto, al respectivo objeto representado, con la vestidura de propiedades cualitativas, expresivas; lo ve, en cierto modo, en la fantasía, de tal manera que se le muestra casi en una forma personificada propia" (p.39). El lector halla en la obra una multitud de perspectivas esquematizadas de las cuales algunas despertará o actualizará en su concretización. Entonces, el valor estético no dependerá sólo de qué perspectivas se actualizan, sino de la forma en que son actualizadas. La obra puede tener tal poder sugestivo que alcance una reconstrucción aproximada en el

lector. Pero también puede darse una actualización débil, o incluso no darse actualización alguna. Un lector incapaz de reconstruir las perspectivas será incapaz de aprehender la obra como totalidad, como objeto vivo. La reconstrucción de la obra, como estudio de la misma debe considerar que al concretizarse una obra, de un lado se eliminan puntos de indeterminación, y de otro se limita la diversidad de saturaciones posibles. La saturación o complementación de la obra puede contribuir a construir cualidades valiosas estéticamente, o a degenerar el valor de la misma, en tanto choque con las cualidades restantes presentes en la obra. Hay ciertos casos en que la obra requiere que queden vacías algunas áreas de indeterminación, y cuyo llenado simplificaría la construcción. Por tanto un estudio analítico de la obra debe : a) Señalar los puntos de indeterminación relevantes para la obra. b) Orientar respecto a cuáles de estos puntos deben ser saturados, y cuáles han de permanecer vacíos. c) Orientar respecto a cuáles son los posibles complementos de tales puntos de indeterminación (señalar cuáles pueden ser las saturaciones adecuadas). d) Examinar las distintas cualidades estéticas que pueden actualizarse en la obra, lo que exige del investigador una lectura multilateral. En todos estos casos (a-d) tendríamos que preguntar a Ingarden cuáles son los criterios para tal determinación. La obra posee cierto valor artístico, dispuesto materialmente en el tex-

to, transitando por sus diversas capas y dimensiones. Tal valor es para Ingarden solo la herramienta o el medio que puede generar el valor estético. El valor artístico es entonces puramente relacional, instrumento de un contacto, en el que el valor estético es absoluto en sí mismo. La obra tiene un paquete de atributos de manera disposicional que se realizan en la concretización, o la reconstrucción, para generar así un valor estético. El valor estético sólo se adquiere en la lectura, en la recepción del arte.

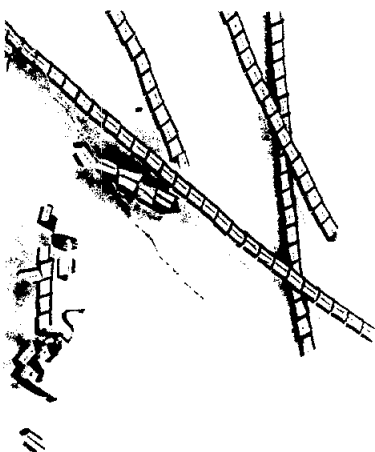
IV. Una problematización a Ingarden

La concepción estética de Roman Ingarden resulta tan sugerente y rica en contenidos, que de ella se deriva en gran parte el trabajo realizado por la Escuela de Constanza. Muchas de las ideas expuestas por Ingarden provocan la reflexión y

obligan a una discusión amplia, de la que aquí sólo podemos señalar algunos de los aspectos que debe incluir.

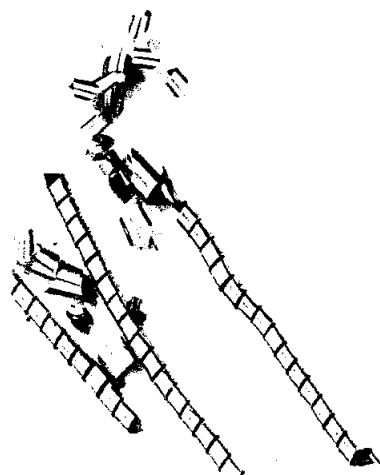
1. Concebir la obra literaria como estructura esquemática, como objeto con múltiples perforaciones o vacíos, y concebir a su vez la lectura de tal objeto como concretización del mismo, exige distinguir conceptualmente entre la obra esquemática y la obra consumida. Quizás sería útil usar la distinción entre texto y obra en este sentido, tal como lo sugiere A. Sánchez Vázquez. El texto sería entonces una estructura esquemática, una malla, o una trama previa a la lectura. Una vez consumido simbólicamente el texto, o una vez iniciado el flujo de la recepción, tendríamos propiamente la obra. Vale la pena recordar que para Roland Barthes, la cuestión terminológicamente es justo al revés. La obra es de carácter físico, mientras el texto es un universo simbólico en fluir. La lectura para Barthes es lúdica; se juega con el texto, se le interpreta de igual forma que un músico interpreta una partitura: la pone en vida.

2. Los puntos de indeterminación o espacios vacíos, son problemáticos respecto a su configuración. Ingarden sugiere muchas veces en su trabajo, que hay una multiplicidad de concretizaciones distintas, pero a la vez plantea que no podemos llenar los espacios de cualquier forma. Podemos presentar el problema de una forma gráfica: imaginemos que



el espacio vacío o punto de indeterminación, es un hueco sobre la superficie de una de las dimensiones o capas de la obra. Tal hueco puede tener sus bordes perfectamente definidos como si fuesen las orillas de un rompecabezas al que le falta una pieza. Si se acepta esta metáfora, tendríamos que suponer que la concretización debe ser exacta, y entonces efectivamente habría concretizaciones justas (o que se ajustan) y otras que no. Esto supone a su vez que el papel del receptor es limitado, debido a que la concretización ya está prevista en la obra, con lo cual la recepción solo se limita a colocar lo que la estructura exige. Pero podríamos pensar en una metáfora distinta: los espacios de indeterminación más que huecos con límites definidos, serían zonas con límites ambiguos, como una superficie gaseosa en la cual aparecen ciertas lagunas con bordes algodonosos en los que no se delimitan líneas definidas. En este caso, la saturación tendría también un carácter ambiguo, por lo menos en sus bordes. Las posibilidades creativas del receptor serían mayores en tanto puede dibujar de muchas formas sus límites, sin que la estructura misma le permita cualquier llenado (aunque los bordes sean algodonosos, una pieza desafortunadamente disímil no encajaría).

3. Ingarden habla de dos tipos de lectura posibles: a) el lector consume la obra como el esquema que ésta es, sin llenar los puntos de indeterminación, o llenándolos solo



en la medida que lo permite el esquema. b) El lector satura los espacios vacíos "con determinaciones para las que no nos autoriza el texto". De aceptar la lógica de Ingarden, es probable, respecto de a), que la obra no autorice una lectura esquemática (dejar los puntos de indeterminación vacíos). Respecto de b), tendríamos que preguntarnos: ¿Qué funda la autorización o desautorización de una concretización?. Ingarden liga esto, con una supuesta captación fiel de la estructura estética de la obra, que otra vez radica en una lectura o concretización adecuada, o inadecuada. ¿Cómo establecer los criterios para esa "correcta" concretización, dado que en principio la E.R. asume la diversidad de lecturas? (Están aquí en germen los problemas centrales de los límites de la interpretación, o de la indefinición de los cercos hermenéuticos). Ingarden afirma incluso que una lectura fiel estaría emparentada en la dirección de la obra,

"en el espíritu de las intensiones artísticas del autor". Aquí la concretización pende entonces del autor, lo que nos hace pensar que el censor último es finalmente el autor, como padre de la obra. La teoría de Ingarden sería así una suerte de E.R., no liberada de la filiación del sujeto creador.

4. Ingarden distingue entre: a) Estructura esquemática de la obra (que autoriza o permite cierto tipo de concretizaciones) y b) El estado o situación del lector, que genera cierto tipo de concretizaciones. Esto nos hace preguntarnos: ¿Cómo hablar de una concretización autorizada, sin "normar" de alguna forma el estado o situación del lector?, se desbordaría así, la estética de la obra, a una suerte de normativa pragmática de la percepción estética.

5. Si bien es reivindicable la idea de que no son igualmente válidas todas las concretizaciones, esto es, que no estamos en una situación de llenado totalmente arbitraria debido a que efectivamente podemos registrar concretizaciones con diverso valor estético; es problemática la sugestión de Ingarden en el sentido de que el juez final de la obra es el autor. Es difícil, dado el papel que se le otorga al lector, aceptar que la "intensión" creativa del autor prescriba finalmente la concretización auténtica o válida de la que no lo es.

6. Dado lo expuesto en el punto anterior, permanece como problemática la determinación de la gama o

el abanico de concretizaciones valiosas. ¿Cómo diferenciar el valor estético entre dos concretizaciones, para evitar de un lado el criterio de autoridad del creador (cuestión que la estética objetivista no acepta), o la normatización rígida de lo válido, y del otro lado la arbitrariedad absoluta que termina por acabar la obra misma?

7. Dada la participación del lector en la obra, tendríamos que abandonar esta categoría, o algunas otras como la de consumidor, y pensar más en un lector-coautor, un receptor-creador, o una recepción productiva.

8. ¿Qué es lo invariante en la obra? ¿La estructura esquemática? ¿Cómo podríamos decir que una obra es la misma, dada una diversidad de concretizaciones significativamente distintas? Esto evidencia el problema de la identidad de la obra. La concretización histórica muestra con mayor envergadura el problema: ¿Podemos decir que la concretización de *La Ilíada* en el siglo XVIII, es la misma que su concretización en nuestro siglo?

9. Ingarden en un pasaje del texto, plantea que toda indeterminación admite múltiples saturaciones, en tanto se hallen en concordancia con la capa del significado. Pensemos en un ejemplo: supongamos un personaje (actante diría la semiótica contemporánea) al cual el texto no le determina las características de su voz; son posibles ciertas concre-

tizaciones distintas, en tanto respeten la capa del significado. El héroe de una historia caballeresca podría tener un tono grave y claro, o grave y ronco, ambos son admisibles para el sentido, pero no lo sería igualmente un tono muy agudo y chillón. Esto nos lleva a pensar que lo "adecuado" dependería más bien de "lo verosímil", y esto a su vez se proyecta a la convención, al discurso, al género. Si se tratase de una versión burlesca de la obra, tal tono sería perfectamente verosímil, y por tanto admisible.

10. Aceptar el concepto de concretización nos hace admitir un espacio de investigación interesante e inexplorado: ¿Cómo concretiza el lector? ¿En qué funda el llenado de los espacios indeterminados? ¿Implica esto una estructura psíquica, sociológica, o sociocultural de llenado? Se abre aquí la posibilidad de un psicoanálisis del lector-coautor, se abre el camino para una sociológica o antropológica del consumo creador.

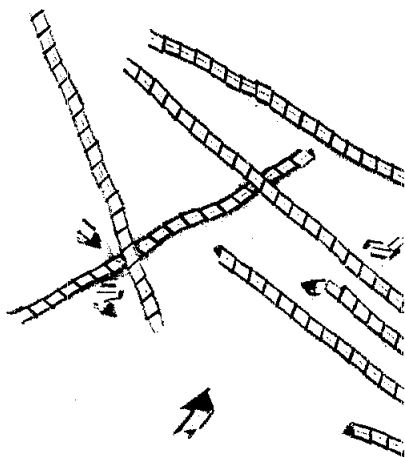
11. Dado lo planteado en el punto 7. de esta "problematización", tendríamos que trabajar sobre una posible distinción entre percepción o concretización ordinaria de la obra, y una percepción o concretización estética de la misma. En este último caso, necesariamente debemos aceptar un rango de variabilidad.

12. Subyace al trabajo de Ingarden, una perspectiva epistémica en la que se diferencian dicotómicamen-

te el texto artístico del texto científico. El primero aparece como una construcción poética o imaginaria, mientras el segundo aparece como una descripción del mundo. La actual discusión epistemológica sobre la ciencia es notoriamente compleja. Sin embargo podemos preguntarnos (dada la idea contemporánea de que la ciencia elabora más que descripciones del mundo, modelos o metáforas con las cuales pretende su aproximación), si la ciencia misma no es también una construcción. Vale aceptar como punto de partida, que los diversos discursos presentan funciones múltiples entre las cuales aparecen la función estética y la función cognitiva. Evidentemente una se privilegia más que la otra, dependiendo del tipo de discurso; sin embargo, no podemos negar tanto que la ciencia es una construcción imaginada del mundo, como que el discurso literario presenta una visión y un saber acerca del mundo.

13. En el punto 4. de esta "problematización", se distingue la estructura esquemática de la obra, del estado o situación de lectura en la que se funda la concretización de tal esquema. Este estado sugiere un entorno ya sea psicológico o sociológico para la lectura, lo que a su vez nos hace pensar en un conjunto de saberes, creencias, experiencias, e intenciones, que forman parte de la lectura de la obra. A tal diversidad de elementos se les ha llamado *Horizonte de expectativas*, como un ámbito desde el cual se decodifica

la obra. Este marco en el que se inscribe la lectura es de carácter cultural, e implica un cierto código en el que los objetos representados, sus relaciones, y la forma del discurso tienen una significación social previa. Entender el proceso de concretización, implica entonces considerar este universo vital de expectativas. Por otra parte, tendríamos que aceptar que tal Horizonte es divisible en una dimensión psicológica o individual (en la cual se integran las experiencias particulares del lector), y una dimensión sociológica o cultural que sería aquella de la cual se hacen las alusiones contemporáneas. Consideremos asimismo, que la obra se escribe también en un horizonte vital, y por tanto podría pensarse en la coincidencia del horizonte de producción



de la estructura esquemática, y el horizonte de lectura-cocreación, o en la discordancia posible de las mismas (piénsese en la concretización actual de *La Eneida*). Por otra parte, tanto la producción-esquema, como la lectura-cocreación, pueden distanciarse del horizonte de expectativas en que se inscribe. Recuérdese la obra de H. de Balzac, en la que se marca una distancia con su propia cosmovisión. La noción de *Horizonte de expectativas* podríamos relacionarla con algunos de los conceptos más pródigos de la sociología de la cultura, especialmente con el concepto bourdiano de *habitus*. Tal concepto nos permite entender que el texto literario, como institución escritural hace parte, o constituye una estructura-estructurante. Contribuye a la formación de la historia, tal como diría Jauss. La institución literaria contribuye a la gestación de estructuras de pensamiento, percepción y de acción en los individuos, lo que permite el desarrollo de prácticas de "exteriorización" de lo "interiorizado". De otro lado, el conjunto de prácticas, creencias y esquemas de percepción interiorizado por los individuos a través de su itinerario vital, genera una forma particular de aproximarse a los textos. Esto es, la lectura se realiza desde las perspectivas que abre el *habitus*. Sin embargo este concepto resulta aún demasiado general para lo que estamos indicando. Tendríamos que hablar de un *habitus* hermenéutico, o de una dimensión hermenéutica del *habitus*.

14. Frente al problema que presentan tanto la idea de que la lectura debe ser completamente fiel al texto o al contrario de que son posibles cualquier tipo de lectura (relativismo absoluto), Carlos Pereda tiene algunos planteamientos interesantes. Pereda llama determinismo hermenéutico a la primera de las dos posturas antes señaladas, y la presenta como aquella que concibe la lectura como una práctica simple y uniforme, determinada en su totalidad por el texto. La segunda postura es la del indeterminismo hermenéutico, en la cual se privilegia ontológicamente la lectura, como ámbito en el cual vive el texto, y frente al cual se disuelve completamente. Esta postura da la autoridad absoluta al lector, haciendo "irreales los textos". Frente a estas posiciones Pereda sostiene un punto intermedio, que se presenta como más abrazador del fenómeno en su conjunto (relación texto-lectura). La lectura no es un fenómeno que se limita a lo que ofrece el texto, ni los textos por su parte, son tan sólo las lecturas que de ellos se hacen. De alguna forma hay ciertos tipos de lectura que entran en correlación con ciertos tipos de texto. Grosso modo, podemos hallar "lecturas informativas" y "lecturas apropiadoras". La primera busca en el texto un conjunto de referentes, tiende a desaparecer la textualidad del mismo, en la búsqueda del contenido (alguien busca un dato científico en una enciclopedia). La segunda implica no sólo la búsqueda de los referentes, sino la aten-

ción del texto mismo, como textualidad, o como "materia prima que debe elaborarse" (alguien lee un poema o una novela). Por otro lado, los textos están configurados de tal manera, que provocan ciertas lecturas. Los textos en términos amplios, podríamos dividirlos, en textos opacos y textos transparentes. Los primeros hacen importante la textualidad, o incluso, en ciertos casos, aparece como lo único relevante. Los segundos en cambio relegan totalmente su valor textual, respecto del referente. Los textos en su corporeidad misma pueden contribuir a que establezcamos con ellos una lectura argumentada, esto es, a que realicemos una discusión donde indagamos y polemizamos con lo que el texto plantea, a que realicemos una operación de juicio. Pero también pueden tener las condiciones que nos propician una lectura itinerante, en la cual establecemos un viaje simbólico cruzado por la multitud de significantes que el texto propicia.

15. El concepto de concretización, tal como es presentado por Ingar-den en su texto, parece limitarse al simple llenado de características no determinadas en los objetos o personajes. Sin embargo, el proceso de concretización implica cuestiones más complejas. Concretizar una obra es adoptar una postura respecto al texto en la cual intervienen valores, creencias y prácticas sobre el arte y el mundo. La concretización no sólo es determinativa sino también axiológica. ♦