



KONVERGENCIAS LITERATURA

ISSN 1669-9092

Año III, Número 9, Diciembre 2008.

**ESENCIA Y MODO DE SER
DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA
EN ROMAN INGARDEN**

Jesús Leticia Mendoza Pérez (México)¹

RESUMEN

A partir del Siglo XXI, la teoría hermenéutica literaria de Roman Ingarden comienza a conocerse en español por las traducciones de sus obras por el Dr. Gerald Nyenhuis. El objetivo de este trabajo es explicar, por medio de ejemplos con base en la narración de “Marichú” de Beatriz Espejo, los conceptos ontológicos expuestos en *La obra de arte literaria* de Ingarden. Este texto es fundamental para profundizar en la esencia de la obra de arte literaria, su estructura y la función de cada una de sus partes, su modo de ser y de existir.

Palabras clave: Roman Ingarden, Teoría literaria, Hermenéutica, Ontología, Beatriz Espejo.

ABSTRACT

Since the XXIst. Century, Roman Ingarden’s hermeneutic literature theory is known in Spanish by Gerald Nyenhuis’ translations of his books. The objective of this work is to explain, by examples based on “Marichú” –a narrative written by Beatriz Espejo-, the ontological concepts exposed on *The Literary Work of Art*. This text is fundamental to have an in-depth knowledge of the essence, the structure and the functions of every part of it, the way of being and existing of the literary work of art.

Keywords: Roman Ingarden, Literary theory, Hermeneutics, Ontology, Beatriz Espejo.

¹ Actualmente estudia el Doctorado en Ciencias Sociales, área Letras y Comunicación, en la Universidad de Colima. Grado de Maestría en Historia de México por el Centro ASEC Sor Juana con Mención Honorífica por su tesis *El Mito de Maximiliano de Habsburgo, Emperador de México. Su origen, desarrollo y fijación en la Escritura de la Historia*, así como el título en Licenciada en Ciencias Humanas. Directora Académica del CUIH de 1998 a 2004. Ha sido profesora en las áreas de Historia, Literatura y Filosofía a nivel superior y posgrado en el CUIH, Estado de México y actualmente, en las Universidades de Colima y TecMilenio en Colima. Miembro de número de la Sociedad Colimense de Estudios Históricos.

La teoría literaria de Roman Ingarden, poco conocida en español en el siglo XX, surgió a la luz en México por las traducciones realizadas por el doctor Gerald Nyenhuis de los libros *La obra de arte literaria* (Ingarden, 1998) y *La comprensión de la obra de arte literaria* (Ingarden, 2005) y que, al mismo tiempo, proporcionaron al doctor Nyenhuis el fundamento hermenéutico para formar escuela sobre estudios literarios en la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México, cuya irradiación llegó también a la Universidad de Colima con diversos cursos, tanto por parte de él como por sus discípulas las doctoras Gloria Vergara Mendoza (2001, 2003 y 2004) y Silvia Ruiz Otero (2006), quienes han publicado diversos libros aplicando estas nociones estéticas.

Ingarden nació en Cracovia, Polonia en 1893 y murió en 1970. Tuvo influencia de grandes pensadores de principios del siglo XX, como Edmund Husserl –fundador de la fenomenología- quien fue su maestro y cuyos conceptos fueron básicos para reflexionar sobre la obra de arte literaria como objeto de conocimiento. Además, en esa época el lenguaje se convierte en el centro de las meditaciones filosóficas como elemento esencial del discurso filosófico; por un lado, se da el estructuralismo de Ferdinand de Saussure y, por el otro, la filosofía analítica con raíces lógico-matemáticas representada por Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein y el Círculo de Viena, con tendencia hacia el neopositivismo (Xirau, 1990, 492-493).

Aunque estas corrientes consideran al lenguaje en sus aspectos sintáctico, semántico y pragmático –con predominio de alguno de ellos-, Ingarden refuta los argumentos de los neopositivistas, quienes toman a la obra literaria como idéntica al fenómeno físico; para él, esta posición es reduccionista ya que la obra literaria no es un mero papel impreso como los demás textos, sino es algo más que la distingue de ellos, de acuerdo con el estudio desarrollado en su primera obra (Ingarden, 1998). Pero también refuta al psicologismo por identificar a la obra literaria con el conjunto de experiencias psíquicas del autor al momento de crearla, dice: “Las experiencias del autor dejan de existir en el momento en que la obra creada por él llega a existir” (p.34).

Estas refutaciones llevan a Ingarden a meditar sobre la obra de arte literaria de manera científica en los niveles lingüístico-ontológico, pues explica la relación que existe entre la estructura esencial de la obra literaria con el modo de ser de la misma, dando por resultado *La obra de arte literaria*. La segunda parte, *La comprensión de la obra de arte literaria*, es un examen epistemológico en el cual señala los procesos necesarios para comprenderla, las maneras de conocerla, sus caminos y también los resultados de esta comprensión.

La teoría literaria de Roman Ingarden es el fundamento conceptual para realizar el análisis literario en mi trabajo de Tesis del Doctorado en Ciencias Sociales, titulado *La representación de la mujer casada en narraciones de cuatro escritoras mexicanas del Siglo XX*. Por tal razón, el objetivo de este escrito es explicar –por medio de ejemplos con base en la narración “Marichú” de Beatriz Espejo (1993)- los conceptos ontológicos referidos en *La obra de arte literaria* (Ingarden, 1998), para conocer su esencia, cómo es su estructura y la función de cada una de sus partes, cuál es su modo de ser y existir, ya que es un objeto de estudio, y por tanto, un ser. Dice Aristóteles (1994):

Pero puesto que indagamos los principios, las causas más elevadas, es evidente que estos principios deben de tener una naturaleza propia en igual forma el ser tiene muchas significaciones, pero todas se refieren a un principio único. Tal cosa se llama ser, porque es una esencia (pp. 72-73).

En esencia, para Ingarden, la obra literaria es un objeto puramente intencional, multiestratificada y bidimensional, que trasciende todas las experiencias conscientes tanto del autor como del lector.

Por lo tanto, la obra literaria es un objeto puramente intencional porque nace del acto creativo consciente del autor –intención artística-, de su imaginación y por eso los objetos representados son mera apariencia. El lector debe tener una actitud estética –intención estética- para descifrarla como una obra de arte literaria y no con otro sentido, o sea, no como una fuente histórica, económica, religiosa, etcétera; con su imaginación, el lector también debe llenar espacios en los elementos que parecen reales, pero que no lo son porque no están determinados en su totalidad, como son lugares, tiempos, eventos, personajes, situaciones, etcétera. A este proceso de llenar espacios, Ingarden le llama “concretización”. La intención y la concretización son dos conceptos básicos en la teoría de Ingarden.

La obra literaria es un objeto multiestratificado, en una primera dimensión, porque se estructura en varios estratos, cada uno de ellos con sus propias características y vinculados de manera intrínseca para darle unidad. En otra dimensión, la obra literaria es longitudinal por sus fases secuenciales, o sea, tiene una extensión temporal.

El lenguaje es el elemento esencial de la obra literaria ya que las formaciones lingüísticas la estructuran en cinco estratos. Éstos son:

Primero, materia fónica; segundo, unidades de sentido; tercero, objetos representados; cuarto, aspectos esquematizados; y quinto, cualidades metafísicas.

La materia fónica seguida por las unidades de sentido siempre aparecen en ese orden, pues la primera cumple con el papel de armazón exterior de los demás estratos y es la base material de las unidades de sentido, estrato fundamental en la constitución de la obra literaria porque proporciona el contenido significativo que se desprende de las oraciones o enunciados; por consiguiente, ambos son indispensables para la existencia de la obra literaria. Los siguientes niveles, objetos representados y aspectos esquematizados, pueden ser invertidos en el momento de analizar la obra, sin alterarla mayormente. En cuanto al estrato de las cualidades metafísicas, no siempre aparece en todas las obras literarias, sino sólo en aquéllas consideradas obras de arte literarias.

Cuando estos estratos aportan sus propiedades particulares de manera armónica, entonces se da la polifonía estética, característica de una obra de arte literaria. Dice Ingarden: “La polifonía es diferente en cada obra, singular, única cada vez y puede ser constituida y reconstituida por la interacción de los estratos” (p. 19).

Las características principales de cada uno de los estratos incluyen su esencia y la función que desempeñan para colaborar en esa polifonía y son las siguientes:

1. Estrato materia fónica

La palabra es la formación lingüística más sencilla y está compuesta por el sonido verbal y el sentido verbal. La materia fónica concreta es el substrato material que da soporte a ambos; los fonemas conforman esta materia fónica. El sonido verbal es diferente a la materia fónica porque es una entidad atemporal e inmutable en cuanto a que se vuelve idéntica al repetirse una palabra; es, digamos, una esencia pura del sonido que se construye, modifica o destruye en el discurrir del tiempo, dependiendo de las condiciones culturales reales; su función principal y esencial es determinar el sentido de una palabra dada, por tanto, el sonido verbal tiene que ver con el arreglo de los fonemas o materia fónica concreta.

Por ejemplo, en la palabra “Marichú”, su materia fónica concreta tiene los fonemas de las vocales /a/, /i/, /u/ y de las consonantes /m/, /r/, /ch/; al ordenar los fonemas nos da el sonido verbal “Marichú” que porta un sentido verbal dirigido al nombre de una mujer, esto es, el significado que necesita una referencia externa para expresarse. Sin embargo, una palabra puede tener varios significados y entonces cada uno de esos significados o sentidos, conduce a la identidad del sonido verbal que le corresponda.

Las palabras en una oración gramatical o enunciado forman la verdadera unidad lingüística de sentido. El sonido verbal de una palabra se liga al sonido de las demás para producir una “melodía oracional”, ya que no hay un sonido oracional en sí. Dentro de la oración, se dan varios caracteres en cuanto al sonido verbal, como son el ritmo, el tempo, la melodía, la acentuación.

Repetir determinadas secuencias de sonidos produce el ritmo, que no es lo mismo a la secuencia de acentos; existe el ritmo regular –estricta repetición regular, como en el soneto, por ejemplo-y el ritmo libre –verso libre y prosa-; la intensidad o fuerza de las cualidades rítmicas que un lector capta, se deben al ritmo inmanente en la materia fónica o a un ritmo impuesto por la destreza artística del autor. Dice Ingarden (1998): “La selección y el ordenamiento de los sonidos verbales determinan las cualidades rítmicas del texto e imponen ciertas exigencias sobre la manera de su representación” (p. 69).

Los diferentes ritmos producen otra característica fonética: el tempo, el cual da ligereza o pesadez a la lectura, que no es lo mismo a velocidad, ya que los diversos caracteres del tempo dependen de las palabras utilizadas en los enunciados con sonidos verbales largos o breves, monosilábicos o polisilábicos, más la relación que tienen con el sentido de la oración. La melodía aparece cuando en los sonidos verbales hay una sucesión de vocales con un tono específico, ejemplo la rima y la asonancia. La aplicación artística de las propiedades melódicas de la lengua dan belleza a la obra literaria.

En este estrato fónico, hay cualidades manifestantes, como el tono, que expresan los estados psíquicos del autor en un momento dado. Asimismo, la materia fónica también puede producir cualidades emocionales debido al sentido ligado con el sonido verbal e influido por él. Para Ingarden,

la manera de leer un poema influye en la aparición de estas cualidades emocio-

nales ya que la materia fónica concreta puede modificarse en una u otra manera. El humor del receptor también cuenta pues puede obstaculizar o promover el “llegar a aparecer” de estas cualidades (p. 82).

Pero no sólo en la poesía, sino también en la prosa encontramos estos caracteres, por ejemplo, en el siguiente fragmento de “Marichú”:

Marichú se le fue encima como una pantera relámpago. La otra se defendió. Cogidas por los chongos se daban trompicones. Las canastas volcaron sus cargamentos: zanahorias, cebollas, chícharos y calabacitas corrieron bajo los puestos y entre los zapatos de los transeúntes que chiflaban, decían groserías y tomaban partido. Le iban a la prieta o a la güera (p. 8).

La autora ha seleccionado y ordenado ciertos sonidos verbales en oraciones breves con ritmo inmanente que expresa movimiento, en un tempo ágil; hay un sentido de lucha, de enojo, y que, sin señalarlo, nos dice en el lugar en donde peleaban, así como la actitud de los espectadores y ciertos caracteres de las protagonistas que hacen al lector imaginarlas sin saber más de ellas ni por qué luchaban.

2. Estrato de Unidades de Sentido

Las palabras, formación lingüística más sencilla, tienen diferencias entre sí, pues no todas son portadoras de sentido. En la semiótica lingüística de la escolástica medieval, toman importancia las propiedades semánticas de los términos. Estos filósofos definían a la significación como la representación de algo a través de una expresión según convención; pero no todos los términos poseen significación y por eso los dividen en: a) categoremáticos, aquellos con significado propio o significación principal, y b) sincategoremáticos, los que significan sólo cuando van acompañados por los categoremáticos. El nombre –sustantivos, adjetivos calificativos y pronombres- y el verbo, son categoremáticos; las restantes categorías sintácticas son sincategoremáticos (Mendoza, 2007, p.7).

Roman Ingarden denomina “nombres” a las palabras categoremáticas y a su sentido o significado le llama “sentido verbal nominal”. Este sentido, en una palabra aislada (fuera de la oración), está compuesto por varios elementos íntimamente ligados entre sí que forman una unidad, precisamente, de sentido y son: el factor intencional direccional que indica el momento de referirse a cierto objeto y no a otro, por ejemplo, “Marichú” indica a la mujer llamada así y no a otra llamada “María”; el contenido material es el momento en que indica su condición cualitativa: “Marichú era morena, pero no negra como la nana de mi hermana menor” (Espejo, p. 7); el contenido formal determina al objeto en su esencia: al mencionar a “Marichú”, el lector que ha leído toda la narración piensa en ella y no en otra persona, como la nana de la hermana menor de la narradora; el momento de caracterización existencial es cuando un personaje literario, como “Marichú”, tiene una realidad en la narración aunque no en la vida real; y el momento de posición existencial, en el caso de “Marichú”, su realidad en tiempo y espacio ficcional, creada por los contenidos de sentido en la narración de Beatriz Espejo. Estos elementos del sentido verbal nominal actúan como una unidad porque todos funcionan de manera conjunta y se condicionan mutuamente hacia un sentido:

“Marichú” como protagonista. A esta forma de actuar al unísono, Ingarden (1998) le llama “objetivación” (p. 100).

El verbo finito, también categoremático o sea con sentido, tiene como función esencial el desarrollarse como acontecimiento puro; pero, dentro de una oración, necesita de un sujeto para que éste sea el portador de la actividad, así como un contexto, pues el verbo consigna tiempo. Si decimos: lloraba, estamos significando que alguien realiza la acción de llorar en tiempo copretérito del modo indicativo; pero si decimos: “Por ese tiempo mi mamá lloraba silenciosa y desconsoladamente escondiéndose en el fondo de los cuartos para ocultar una pena que le oprimía el corazón” (Espejo, p. 7), el sentido cambia al tener a la persona (mi mamá) que realiza la acción o portadora de llorar, indicando cualidad de esa acción (silenciosa y desconsoladamente), en un tiempo pasado (por ese tiempo), en cierto espacio (en el fondo de los cuartos).

De esta manera, “la operación primaria de la formación de lenguaje es aquella de la formación de oraciones” (Ingarden, 1998, p. 125) o proceso de operación cognoscitiva que se realiza al combinar diferentes palabras y que permite, por tanto, muchas variaciones, pues “el sustrato de la oración es un ‘esquema formal vacío’” (p.125). Al llenarse este esquema por los sentidos verbales correspondientes que contienen contenido material, entonces se da la Unidad de Sentido. Dice Ingarden:

El estrato de la obra literaria que se construye de los sentidos verbales, de oraciones y complejos de oraciones, no tiene una existencia ideal autónoma sino que es relativo, tanto en su origen como en su existencia, a determinadas operaciones subjetivas conscientes (p. 129).

La obra literaria está compuesta de todo tipo de oraciones que tienen diferentes funciones; pero la función principal de la oración es la de representar, mas no de representar en el sentido de ser un simple reflejo de la realidad, sino que su propiedad recae en la intencionalidad del sentido de la oración, en la forma en que los elementos de este contenido se ajustan el uno al otro para edificar la Unidad de Sentido. La oración desarrolla intencionalmente un conjunto de circunstancias o correlato;

en particular, el conjunto de circunstancias creado y desarrollado por la oración es trascendente con respecto al contenido de la oración, y sin embargo, de acuerdo con su esencia, pertenece a ella” (p. 139).

Este correlato en las oraciones literarias es diferente al conjunto de circunstancias que existe en la realidad objetiva y que es ópticamente autónoma; en cambio, las literarias tienen una base óptica heterónoma porque son objetos puramente intencionales, originados por el acto creativo consciente del autor. La razón es que las oraciones, al ser puramente intencionales, son oraciones que hablan de cuasi-realidades, de realidades que son creadas: aunque proyecten la realidad, no es la realidad en sí. Si un personaje emite juicios, no son juicios verdaderos sino cuasi-juicios porque no es la verdad dentro de la realidad, sino dentro de la realidad de la narración. En la obra, por tanto, debe haber verosimilitud, que lo que se dice “parezca” que es la verdad para el lector.

En la obra literaria, las oraciones que tienen ambigüedad en su contenido de sentido, o sea no tener un sentido directo o denotativo, producen múltiples significaciones. Esto es, a su vez permiten diversas interpretaciones sin afectar o beneficiar a ninguna de ellas, dando lugar a múltiples correlatos u opalescencia, como lo llama Ingarden, quien señala:

La presencia de tal correlato “opalescente” puramente intencional de la oración, es de particular importancia para aprehender la esencia de la obra literaria [...] Su presencia es una presencia calculada para el pleno deleite de los caracteres estéticos que se basan en la “iridiscencia” y la “opalescencia”, que perderían su encanto si alguien quisiera ‘mejorar’ la obra evitando las ambigüedades (p.170).

Otro fragmento de “Marichú” puede servir de ejemplo en cuanto al lenguaje ambiguo:

Sus madejas rodaron rumbo a los pasillos, bajaron las escaleras, llegaron a la biblioteca y se detuvieron a los pies de mi padre quien recogió el ovillo y siguiendo el laberíntico recorrido halló a una Ariadna que zurcía un calcetín. Ella levantó la cara y lo miró con la fascinación con que se mira a un deseo conveniente (Espejo, p. 7).

Como se ve, las oraciones no señalan directamente el encuentro entre los protagonistas; es más, a ella la llama “una Ariadna” en lugar de “una costurera”. Por otro lado, este fragmento también puede servir de ejemplo para observar la conexión entre una y otra oración en la forma de actuar del sentido de las oraciones. En el caso del primer enunciado, tenemos a las madejas como sujeto que: rodaron, bajaron, llegaron y se detuvieron, acciones separadas por una coma pero ligadas en el mismo sentido de servir como enlace de encuentro entre los dos personajes. En la segunda parte, se completa el sentido de encuentro, que puede producir diferentes interpretaciones. De esta manera, el enlace de las oraciones da una unidad de sentido de mayor nivel al que tuviera una oración sola y conforme se desarrolla la narración, el nivel de sentido aumenta hasta llegar a la unidad absoluta de sentido de la obra literaria.

Por tal razón, el papel del estrato de las unidades de sentido en la obra literaria es la fundamental porque desarrolla los conjuntos de circunstancias que dan forma a los objetos representados y sus vicisitudes, crea o proyecta a los demás estratos, le da valor estético o no; es en conclusión, el estrato profundo, fuente de irradiación en donde se encuentra el entretejido para lograr la integración de la obra como una obra de arte literaria o no.

3. Objetos representados

De los fragmentos de “Marichú” aquí leídos, captamos al momento a los personajes proyectados, como son Marichú, la mamá, la costurera, el padre, y sus acciones. Al leer una obra, lo primero que capta un lector es el estrato de los objetos representados porque ahí radica la temática. Estos objetos representados en una obra literaria son objetos derivados, puramente intencionales que proyectan las unidades de sentido y que no están completamente determinados, sino que siempre hay una indeterminación de sentido que debe llenar el lector. Por ejemplo, la mamá que “lloraba

silenciosa y desconsoladamente escondiéndose en el fondo de los cuartos ...” (Espejo, 7), este fragmento no nos dice de qué cuartos se trata, pero uno como lector lo completa pensando en los cuartos de una casa, de la casa donde vivían.

Objeto representado “ha de entenderse en un sentido amplio, abarcando todo lo que *nominalmente* se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o a su esencia material” (Ingarden, 1998, p. 262), esto es, todo lo que se representa como objeto: cosas, personas, acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas, lugares, tiempo. Representar al objeto es simular lo genuino de la existencia original del objeto, pero no representar verdaderamente a ese objeto. El espacio en la obra literaria “es como un espacio caracterizado por huecos que aparecen como manchas de indeterminación. Estas son circunstancias imposibles en el espacio real” (p. 266), tal como se mencionó en el fragmento arriba señalado.

Los objetos representados son objetos imaginacionales, no como cuando imaginamos algo real que de verdad existe (la Ciudad de México, por ejemplo), ni como algo ideal (un ángel), sino algo construido y efectuado por el imaginar del autor, cargado de contenido y de sentido. En el caso del espacio literario, éste es imaginacional y no imaginado, imaginacional porque crea espacio para los datos que también son imaginacionales y que no están completamente determinados. En “Marichú”, hay un pleito entre las dos mujeres y no se dice el lugar en donde sucede la acción, está indeterminado, pero el lector completa el dato pensando en un mercado, esto se debe a su propio bagaje. Lo mismo pasa con el tiempo, el cual es diferente al tiempo objetivo de la realidad; en la obra literaria el tiempo es subjetivo, es un tiempo representado al igual que los demás objetos, es un tiempo de momentos que se pueden alternar y no como en la vida real que es un medio continuo sin rupturas ni huecos.

De acuerdo con lo anterior, en el estrato de los objetos representados se encuentra una formación esquemática con puntos de indeterminación y que son los que dan pie a múltiples significaciones e interpretaciones, enriqueciendo así a la obra literaria.

4. Aspectos esquematizados

Si los objetos representados son exhibidos por los conjuntos de circunstancias desarrollados en las oraciones, el estrato de aspectos esquematizados es el factor especial para que puedan ser aprehendidos intuitivamente por el lector y también le aportan cualidades que dan valor estético en la polifonía total de la obra; de tal manera, los aspectos esquematizados desempeñan un papel esencial en la percepción estética de la obra al hacer aparecer a los objetos representados de una manera predeterminada por la misma.

Al percibir los objetos, un sujeto abstrae del mismo algunos aspectos, ya que no es posible abarcar al objeto en su contenido total, tanto de la parte externa como de la interna; así, en su contenido, los aspectos abstraídos son diferentes al objeto dado por ellos, porque el objeto está determinado completamente aunque algunos aspectos queden ocultos a los sentidos (visual, acústico, táctil). Para Ingarden (1998), los aspectos no son tal como los experimentamos una vez y luego de que perdimos contacto con ellos, sino más bien ciertas idealizaciones, que son

un esqueleto, un esquema, de los aspectos concretos, transitorios y movedizos (p. 309).

Pero no todos los objetos representados son concretos, sino también hay aspectos internos como es el caso de cualidades, de estados anímicos y espirituales. La obra literaria es, por consiguiente, una formación esquemática de aspectos formados en la determinación y existencia potencial de los conjuntos de circunstancias proyectados por las oraciones, o en los objetos representados por medio de los conjuntos de circunstancias. Esto da como consecuencia que al ser leída una obra por diferentes individuos, cada uno de ellos percibe los aspectos a su manera, según la forma en que llene esos esquemas presentados por los estratos anteriores, sin por ello transformar a la obra literaria.

Para que esta situación se dé, hay factores en la obra literaria que “mantienen listos” los aspectos, como son algunas propiedades de los correlatos de la oración intencional, los sonidos verbales y las formaciones fonéticas de un orden superior. Dice Ingarden: “si una obra de arte literaria es una obra genuina de arte, los aspectos ‘mantenidos listos’ tienen que impartir algunos momentos y aspectos estilísticos [...] a los objetos que se presentan en ellos” (p. 338).

Para ejemplificar los aspectos esquematizados, el siguiente fragmento de “Marichú”:

Mi madre la esperaba en la puerta. Creí que en el último momento iba a detenerla, a ponerle la mano sobre el hombro, pedirle que se quedara con nosotros y agradecerle su fidelidad. Pero no salió ni una frase de sus labios, no se atrevió tampoco a mirarla a los ojos. Le entregó una moneda de oro y la dejó partir. Entonces sentí que por cobardía mi madre me traicionaba y su traición se me volvió un dolor en el estómago y un llanto que no lloré. Era la primera vez que lo sentía pues los niños comprenden mal las acciones de los adultos. Llamé a Marichú con la fuerza entera de mis pulmones. No volteó, se fue bamboleándose con un bulto en cada brazo. Al doblar la esquina no supe ya de su suerte. (Espejo, p. 10).

Esta escena nos presenta aspectos internos de las protagonistas: la madre es cobarde, traidora y con poco carácter para defender sus derechos; Marichú, la nana, tiene dignidad y, a su pesar, deja a su amada niña (la narradora) quien comienza a entender un poco que los adultos no actúan bien y, además, expresa juicios sobre la misma situación para presentar aspectos que guíen al lector. Por medio de estos fragmentos, hemos visto el estilo que tiene la escritora Beatriz Espejo en esta narración breve.

5. Cualidades metafísicas

Hay la falsa creencia de que el estrato principal de una obra literaria es el de los objetos representados porque ahí encontramos la historia, o sea, la trama o tramas que nos presenta. Sin embargo, el elemento más significativo en la obra de arte literaria es

aquello que directamente se evoca por la función del estrato de objetos, aunque en el análisis final este elemento es dependiente de los otros

estratos y encuentra su base óptica última en ellos (Ingarden (p. 341).

Esto es, el estrato de las cualidades metafísicas que son el resultado de los momentos culminantes de la vida, sea para bien o para mal, como lo sublime, lo trágico, lo impactante, lo espantoso, la locura, lo santo, lo demoníaco, lo irónico, etcétera. “La obra de arte alcanza su cima en la manifestación de las cualidades metafísicas” (p. 345); pero no todas las obras literarias lo alcanzan ni es el fin del estrato de objetos representados, en donde se origina, el revelar alguna de ellas.

La cooperación de todos los estratos al unísono –en polifonía- para formar al mundo representado, es lo que puede dar como resultado la aparición de alguna o varias cualidades metafísicas. En el fragmento de “Marichú” arriba mencionado, se revela la cualidad metafísica de la desesperación, porque toda la situación conduce al abandono en que queda la niña por la partida de la nana, sin que la madre muestre ninguna intención para solucionarlo.

Como conclusión, *La obra de arte literaria* de Roman Ingarden es un estudio radiográfico de la obra literaria que nos ayuda a tener una perspectiva diferente de la misma; es mirarla con rayos X para conocer su esencia en las diversas capas que la conforman y las funciones que cada una de ellas tiene. Dicen que conocer es amar y, en el caso de la literatura, es una manera de apreciarla a profundidad y no sólo quedarse en la historia o trama que se encuentra en los objetos representados, sobre todo para realizar un análisis literario a conciencia.

Aunque la obra literaria es una unidad, cada uno de sus estratos participa con las propiedades que lo caracteriza ligado íntimamente a los demás para funcionar de manera armónica, según las determinaciones que el autor en su acto creativo haya decidido.

El lenguaje es el material básico o materia prima para la obra literaria. Las palabras, que se convierten en oraciones y éstas en párrafos, capítulos y en la obra en su totalidad, son las que aportan la materia fónica concreta y ésta sustenta al sonido verbal que a su vez tiene como función llevar al sentido verbal; por tanto, la función principal de la palabra en sí es el sentido o significado. Como estructura exterior está el estrato de la materia fónica en cuyo interior encontramos el estrato de las unidades de sentido. Éstas, de acuerdo con su funcionamiento, dan forma a los objetos representados (personajes, cosas, animales, lugares, tiempo, acciones, estados psíquicos, espirituales, etc.) y también preparan esquemas con los diferentes aspectos de esos objetos representados, indeterminados, pero con factores disponibles para que el lector pueda completar los huecos o vacíos que en ellos se encuentren.

Una obra literaria existe por el acto creativo consciente del autor o intención artística, pero también porque hay individuos que, con su intención estética, colaboran para completar el círculo de la literatura con su lectura. Dentro de la parte del lector, éste encontrará en una obra de arte literaria las cualidades metafísicas cuando los primeros cuatro estratos han cumplido cabalmente con sus funciones para dotar a la obra con una cualidad, que se logra sólo en los momentos culminantes y extraordinarios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles (1994). *Metafísica* (Austral, 399). México: Espasa-Calpe.
- Espejo, B. (1993). Marichú. En *El cantar del pecador*. México: Siglo XXI, pp. 7-10.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria* (Gerald Nyenhuis, Trad.). México: Universidad Iberoamericana.
- (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria* (Gerald Nyenhuis, Trad.). México: Universidad Iberoamericana.
- Mendoza Pérez, J.L. (2007). *Significación connotativa sobre la literatura femenina mexicana del Siglo XX*. Trabajo presentado en la materia “Redes Semánticas Naturales” del Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Colima. México: sin publicar.
- Ruiz Otero, S. (2006). *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México: Universidad Iberoamericana.
- Vergara Mendoza, G. (2001). *Tiempo y verdad en la literatura*. México: Universidad Iberoamericana.
- (2003). *El universo poético de Jaime Sabines*. México: Universidad Iberoamericana.
- (2004). *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral*. México: Universidad Iberoamericana.
- Xirau, R. (1990). *Introducción a la Historia de la Filosofía* (Textos universitarios). México: UNAM.