



La dimensión fónica de la poesía en R. Ingarden y en la teoría literaria del siglo XX

Cristian Cámara Outes

Filología IV, UCM
cristiancamara@hotmail.com

Resumen: La teoría literaria del autor polaco Roman Ingarden resulta un enclave decisivo en la historia de la disciplina de la poética lingüística del s. XX. Su obra de 1931, “La estructura de la obra literaria”, sirve de pasaje entre las tesis inaugurales del formalismo ruso y numerosos enfoques posteriores que cobran su impulso ahí, como los de la poética hermenéutica, fenomenológica, estructuralista o de la estética de la recepción. Este pasaje presenta un sentido fundamental de desradicalización, del que es posible observar sus premisas filosófico-estéticas amplias. Sin embargo, a partir de un riguroso temple teórico holístico, y de la atención minuciosa dedicada a los fenómenos artísticos contemporáneos, Ingarden incluye en su libro intuiciones que, si bien en parte fuerzan su sistema estético, se ofrecen como puntos de partida valiosos para la evaluación y análisis de las producciones de la vanguardia histórica, y de modo particular para la denominada poesía fónica.

Palabras clave: Roman Ingarden, Poética lingüística, Formalismo, Vanguardias, Poesía Fónica.

1. El Formalismo Ruso y el Círculo de Praga.

En este trabajo nos proponemos comentar la cuestión del estrato fónico en la poética del autor polaco R. Ingarden y las relaciones que se establecen entre sus análisis y los de otros movimientos teóricos próximos, que configuran en conjunto con sus aportes el contexto inicial de articulación conceptual y metodológica de lo que denominamos la teoría literaria del s. XX. El propósito final de nuestro examen es el estudio crítico-histórico de una determinada práctica literaria (o anti-literaria) característica de la época de las vanguardias, esto es, la poesía fónica, escasamente estudiada pero que aglutina nombres y manifestaciones tan característicos como los de T. Tzara, V. Klebnikov, K. Schwitters, los poemas simultáneos, el Zaum o la performance. Este estrecho objeto de estudio ha determinado mi acercamiento a los planteamientos ingardenianos, que estará lejos de ser completo. No todos los problemas mayores que plantea la obra de Ingarden podrán ser tratados y no todas las dudas que suscitan a un lector actual las tesis y teorías ingardenianas serán anotadas. En todo caso, cualquiera que hoy en día se acerque a ellas para interrogarlas desde una perspectiva crítica, no pocas veces se sorprenderá de la riqueza, vitalidad y actualidad de éstas, así como del relativo olvido en el que han caído en el contexto de los estudios de teoría literaria recientes.

Los movimientos teóricos señalados antes son fundamentalmente dos, el formalismo ruso y el estructuralismo de Praga, cuyo contraste debe proveer un cierto espacio crítico en el que la teoría de Ingarden se inscribe, a partir de un impulso holístico y complejo determinante de su pensamiento estético, de modo ciertamente problemático. Ambas posiciones contrapuestas difieren fundamentalmente en sus concepciones en torno al problema amplio de la forma artística en la modernidad, de lo que obtendremos el indicio decantado precisamente en la diversa valoración del componente fónico en la poesía.

El formalismo ruso se gestó prestando particular atención a las producciones coetáneas del futurismo ruso y sus tentativas en torno al “zaum” o la “palabra autocentrada”, que desligaban la dimensión significante-sonora como procedimiento prioritario de eficacia estética. Para A. Krucenyx o V. Klebnikov, de un modo semejante a lo que ocurría con las “palabras- valija” de L. Carroll o con lo que A. Reyes denominaría como “jitanjáforas” en la literatura hispanoamericana, la palabra poética debía liberarse del significado. La poesía se concebía, de acuerdo con el “giro lingüístico” en el que se veían implicadas las artes, como experimentación autónoma con el lenguaje reducido a sus componentes abstractos a- significantes o pre-significantes, sílabas abstractas, juegos con prefijos y sufijos, confluencias azarosas, grafías impropiedades, etc. Esta investigación con el material liminar poético, intersticialmente tanto fónico como gráfico, pretendía descubrir las fuentes de la creatividad autónoma depositada en el lenguaje, que el significado lingüístico, característico de la dimensión pragmática de la comunicación, supuestamente entorpecía o atenuaba o aniquilaba. El significado poético era aquí considerado como irrelevante, o cuando menos se lo reencontraba como dimensión residual, esencialmente transfigurado, al final de un acontecimiento cuyo eje exclusivo vendría a ser la forma artística, el significante, el sonido.

El formalismo ruso, especialmente en sus primeros compases e intuiciones iniciales, se mostró deseoso de dar una cobertura teórico-estética a tales experimentaciones. Todas sus más importantes categorías críticas, como las de “desautomatización”, “ritmo”, “orquestración verbal”, “skaz”, etc, deben ser comprendidas referidas fundamentalmente a estas tentativas vanguardistas. El formalismo ruso, según la mayoría de las interpretaciones disponibles, de entre las cuales destaca por su importancia histórica el seminal libro de V. Erlich (1955), habría cumplido en su desarrollo un ejemplar trayecto de “desradicalización”, que consistiría precisamente el abandono progresivo de la inicial atención exclusiva hacia el componente fonético de la poesía hacia un tipo de consideración más ponderada y global, que reintegraba los componentes semánticos antes desechados en el estudio de la estructura de la obra de arte verbal. Sin embargo, es posible advertir que, si la atención crítica a la dimensión formal-sonora fue especialmente acusada durante los primeros momentos de la configuración doctrinal formalista, la centralidad del componente fónico no sería abandonada posteriormente en ningún caso, e incluso, en un sentido esencial, ni siquiera sería atenuada, sino todo lo contrario, con la introducción de nociones más tardías como las de “dominante” o “construcción”, que

vendrían a explicitar la condición secundaria o “deformada” del componente semántico en poesía. De hecho, lo cierto es que esta atención a la dimensión fónica tiene una justificación profunda. Sirvió como clave de acceso para una comprensión diversa e incommensurable en torno a la cuestión de la forma artística, que lo opuso a las concepciones anteriores de la estética simbolista anterior y, como veremos, en su conjunto a la poética lingüística del estructuralismo. La teoría literaria del formalismo es una teoría de la intransitividad del arte, que considera que éste no tiene como cometido expresar contenidos preexistentes o trascendentes con respecto al acontecimiento formal puro, lo cual, por cierto, habría de tener consecuencias radicales en ámbitos como la taxonomía gramatical genérica, la historicidad de la serie literaria o, finalmente, la disolución de la normatividad retórica de la noción de literariedad como desviación codificada.

El ámbito de recepción crítica inmediato de las premisas del formalismo ruso fue el Círculo Lingüístico de Praga, que imprimió en ellas una modulación perdurable en el sentido desradicalizador antes mencionado. Esta orientación podría refrendarse ya en las célebres “Tesis” del Congreso de Filología Eslava de 1929, cuyo punto tercero, que trata sobre poética, fue redactado por R. Jakobson y J. Mukarovsky. En él, a diferencia del enfoque estético del formalismo, en primer lugar, se supedita claramente la poética a ser una rama de lingüística, que estudia el lenguaje en una de sus funciones desviadas particulares, asumiendo metodológicamente un paradigma positivista científico que en el momento permitía a la fonología alzarse como modelo para las ciencias humanas. En segundo lugar, se reinterpretaba la noción de “desautomatización” hacia su vector normativo y de contraste meramente inter-formal, es decir, despojándola de negatividad y de alcance ontológico. En tercero, se decantaban las nociones constitutivas de lenguaje “desviado” y de “función poética” y, lo que resulta fundamental para nosotros, se reintegraba el significante fónico desasido a una vinculación sistemática inmediata con el significado a partir de la ineludible mediación fonológica. Todo ello confluye, según creemos, pero especialmente esto último señalado, en una concepción alternativa de la forma artística que la restituye a su valencia retórico-transitiva en la que, a partir de un momento dialéctico de cierre autotélico, precisamente la forma adquiere posibilidades simbólicas de referencia trascendente redobladas, que vienen a suspender la precariedad del lenguaje para constituirlo en médium de revelación de significados metafísicos.

2. La síntesis ingardeana.

Según P. Zima, las diferentes corrientes en teoría literaria deben ser comprendidas a partir de los contextos filosóficos amplios en que arraigan y articulan sus propuestas particulares. En su libro, Zima propone que son fundamentalmente tres estos contextos determinantes: la filosofía kantiana, la hegeliana y la romántico-nietzscheana. A Kant remiten todas las concepciones poetológicas que se fundan en un ámbito de autonomía estética. Según él, la belleza es una esfera autónoma no gobernada ni aprehensible por el juicio del entendimiento. Lo bello es pues lo que place sin concepto, e independientemente del pensamiento lógico y, por otro lado, o según otra determinación convergente, es el objeto de un “interés sin interés”, que corresponde a la finalidad sin fin verificada en la estructura del objeto del juicio de gusto.

El influjo más importante de la estética hegeliana es el de la vinculación arte-verdad. Frente al “sin concepto” (“ohne begriff”) kantiano, el arte es para Hegel representación sensible de la idea. Por tanto, se define por el equilibrio que establecen en su seno lo sensible y lo espiritual, por “the coincidence of material form and conceptual content, a coincidence which brings about a monosemic or univocal unity of the artistic sign (...). A unity or one-to-one correspondence of the signifier and the signified, of the expression plane and the content plane” (Zima, 1999: 7). Es decir, la de Hegel es una teoría contenidista, según Zima, que considera el plano del contenido o la idea como lo más importante, y que finalmente desecha el arte como expresión todavía vinculada a lo sensible, superada en el desarrollo histórico dialéctico de la idea por la religión y la filosofía.

La tercera de estas líneas es la romántico-nietzscheana. Se distingue por su atención minuciosa e inédita al plano de la expresión, en el que descifra algo muy diverso de la conceptualización retórica clásica de los “verba” o de la retórica moderna de la autoreferencia. Es decir, no como desviación contrastable horizontalmente con otras variantes o funciones del lenguaje, sino como la esencia retórica del lenguaje mismo. Sobre F. Schlegel, dice Zima: “Turning upside down the rationalist need according to which language is a means of communication and comprehension, an instrument enabling us to classify and clarify, Schlegel exposes the dark side of language: its irreducible polysemy, its notorious resistance to communication of meaning, and its poetic hermeticism (...). Thus, he stresses the autonomy of the signifier and of the entire expression plane, revealing their imperviousness to conceptual meaning, i. e. the impossibility to reduce speech and thought to the signified concept in its pure form” (Zima 1999: 10).

En seguida tenemos que ocuparnos de Ingarden. En todo caso, antes, hay que decir que en el punto anterior, como ahora vemos, lo que se estaban contraponiendo eran en verdad dos tradiciones filosóficas diversas. Habría que hacer tan sólo una salvedad con respecto a este planteamiento de Zima. Él opone en su esquema las tradiciones kantiana y hegeliana como irreconciliables, representativas cada una de dos líneas complementarias, formalista y contenidista, autonomista y heteronomista, mutuamente excluyentes. Según

creo, en verdad, serían perfectamente reconciliables, y de hecho la concepción estética dominante durante la modernidad resulta precisamente de una cierta correlación entre ambas. Ésta diseña las coordenadas conceptuales estéticas de la teoría literaria en su conjunto, es decir las notas indispensables de la organicidad estructural y simbolicidad referencial. La autonomía o literariedad, que se funda preliminarmente en el rasgo de autoreferencia (kantiana), tiene como su correlato indispensable la noción de una referencialidad simbólica (hegeliana). Es decir, que la poética lingüístico- formal retrocede con respecto a sus propias pretensiones, y ello imprescindiblemente, a partir de la concepción de signo que maneja. Lo que resulta obliterado y desechado en esta ideología estética dominante es precisamente, como lo dice Zima, el plano de la expresión, es decir, la dimensión inmanente material poética. El componente fónico es siempre aprehendido en su correlación inmediata con el significado.

Ahora bien, en estas coordenadas, ¿dónde se emplaza Ingarden? Todo lo anterior nos tiene que permitir ahora examinar la concepción de Ingarden con respecto al “estrato fónico” y su desempeño particular en el acontecimiento estético y, a partir de ahí, la repercusión de Ingarden en la poética lingüística posterior. En principio, la respuesta a esta pregunta parecería evidente de suyo, y en parte patente de modo completamente desproblematizado. Nuestro trabajo, sin embargo, a partir de aquí, quisiera centrarse en discutir esta evidencia incontrovertible, para conseguir, de este modo, poner de manifiesto ricas vetas del pensamiento estético ingardeano, así como la complejidad y riqueza de sus planteamientos y propuestas.

Según E. Falk, cabe siempre distinguir tres preocupaciones esenciales en la obra de Ingarden, esto es, el modo de existencia heterónimo de las obras artísticas (heteronomía en la que se aloja la autonomía de la esfera estética con respecto a la de la realidad y lo ideal), la interrelación estructural entre los diferentes estratos y la nueva entidad polifónica que encuentra ocasión en esta interrelación (Falk, 1981: 30). A partir de ello, hay que convenir en que el ingrediente fundamental en la propuesta ingardeana es el kantiano. De manera fundamental, el resorte de esta propuesta es el de señalar y cimentar la especificidad óptica irreductible de la obra de arte literaria con respecto a los objetos de la “realidad”. Como dice Falk: “Ingarden reveals essential differences between a literary work of art and works that intend to present and refer to the real, independently existing, world. By establishing that distinction, he has ensured the emancipation of literature as art” (Falk, 1981: XIII). O, en palabras de A. Szczepanska: “the indication that the whole sphere of cultural creation, including works of art, belongs to the province of intentional being is one of the fundamental achievements of Ingarden’s investigation (...). The discovery of an intermediate zone, irreducible to either order (physical or psychical), is a tremendous achievement of phenomenology in general and of Ingarden in particular, in his theory of a mode of existential being with both existential characteristics and formal properties” (Szczepanska, 1989: 25).

Según Ingarden, “el estrato de la obra 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 y conscientes. Por otro lado, no obstante, no se lo debe identificar con ningún contenido psíquico concretamente experimentado, ni con ninguna existencia real. Se trata aquí de algo enteramente específico” (Ingarden, 1998: 129). Lo cual, además, y esto es importante, asegura con respecto a este último ámbito señalado la cualidad intersubjetiva de los productos estéticos: “los objetos derivados puramente intencionales, como correlatos de las unidades de sentido, son intersubjetivos: pueden ser intencionados o aprehendidos por varios sujetos como idénticamente los mismos” (Ingarden, 1998: 150).

Esta especificidad la encuentra Ingarden fundamentada en la interrelación polifónica de los estratos, y depositada fundamentalmente, como dice frecuentemente, en el estrato de los objetos representados, es decir, en el estatuto intencional derivado de éstos, en el que aloja la obra de arte preferentemente su particular modo de existencia y su posible y vasta esfera de verdad. La teoría ingardiana es una teoría semántico- ficcional de la literatura. Dentro de las coordenadas kantiano- hegelianas señaladas, su orientación es fundamentalmente “temática”, en los términos de G. Genette, frente a la orientación remática o formal ostentada por la mayoría de las concepciones de la poética lingüística. Sin embargo, coincide con el Círculo de Praga y la Poética Lingüística en esas mismas coordenadas generales, y quizá se podría decir que parte de su extraordinario valor radica en haber hecho explícitos y sensibles los condicionamientos filosóficos que operan de modo parcialmente encubierto en la teoría literaria al uso (por ejemplo, el realismo ontológico).

Dos postulados podrían refrendar la solidaridad de la poética ingardiana con la concepción estética de la poética lingüística (y de ahí con el clasicismo), el estatismo (estética del producto) y la totalidad. Ambas se oponen y distinguen con respecto a la estética vanguardista del formalismo, y diseñan ya de suyo, necesariamente, un emplazamiento y funcionamiento diversos para la cuestión de la forma o estrato fónico. En primer lugar, en el párrafo 7 de su obra, Ingarden, de acuerdo con la tesis fenomenológica de la reducción a la estructura eidética y sus relaciones internas, incluye a la “génesis” dentro de todo aquello que no pertenece a la estructura de la obra literaria: “el autor y su obra son dos objetos heterogéneos y que con base en su heterogeneidad radical deben ser adecuadamente diferenciados (...). Se puede especificar la distinción únicamente con base en una percepción de la estructura esencial de la obra literaria” (Ingarden, 1998: 43- 44). Más tarde, a partir de ello, y en convergencia con la distinción semiótica entre artefacto/ objeto estético, distingue entre estructura/ concretización (individual): “la obra es esencialmente diferente de sus concretizaciones” (Ingarden, 1998: 393). Ambos aspectos representan los dos vértices entre los que coagula

la identidad estructural de la obra, sin disolverse en ellos, ni en la historia de sus lecturas ni en la instancia de su producción. Como es sabido, ésta es la decisión fundamental también de la poética estructuralista.

En segundo lugar, como habíamos dicho, la cuestión de la totalidad orgánica de la obra de arte. La síntesis hegeliana entre contenido- forma y la cuestión de la organicidad romántica, que reenlazan ambas con concepciones estéticas anteriores a la discontinuidad romántica, gravitan poderosamente tanto sobre la noción de estructura como sobre la de obra de arte en Ingarden: “De ahí, entonces, brota una multiplicidad de cualidades estéticas de valor que se constituye en una totalidad uniforme pero polifónica” (Ingarden, 1998: 52). O también: “lo que resulta primordial es la totalidad” (Ingarden, 1998: 172).

Esto tiene una importancia fundamental para el tema que nos ocupa, es decir, el del rendimiento estético propio del estrato exclusivamente fónico (o su ausencia). Es decir, la estructura de la armonía polifónica se verifica siempre como una correlación entre las dos instancias del significante y el significado. Esta correlación se proyecta ubicuamente y se encuentra actuante, en primer lugar, en cada uno de los estratos por separado, de acuerdo con la idea de que cada uno “se construye sobre” el anterior. En el estrato fónico, entre la materia fónica y el sonido verbal, en el estrato de las unidades de sentido, entre el sonido verbal y el correlato puramente intencional derivado, y luego entre el estrato de las unidades de sentido y el estrato de los objetos representados, en el que afina el estatuto particular de la mimesis artística ingardiana (Ingarden, 1998: 222- 223). Y finalmente, este desglose imprescindible entre significante- significado se comprueba acaso como existente y condicionante también en la relación entre el conjunto polifónico de los diferentes estratos y ese otro estrato, constitutivamente problemático, según Ingarden, que denomina de “las cualidades metafísicas”.

Esta concepción del desglose entre ambos ámbitos indispensables de la obra artística, en cuya correlación vendrá a afincar lo “opalescente” del signo artístico, determina ya en gran medida la relación entre Ingarden y el Formalismo Ruso. Sin duda, la atención exclusiva prestada por los formalistas a la dimensión significante le tenía que parecer a Ingarden como completamente errada: “El muy trillado problema de gestalt y gehalt (o forma y fondo) en una obra literaria, no puede enfocarse correctamente sin que se tome en cuenta toda la estructura estratificada, debido a que, antes de notar la diferenciación entre estratos, todos los términos necesarios serían ambiguos y equívocos. En particular, cada intento para resolver el problema de la forma de una obra literaria tiene que fracasar mientras se considere aisladamente uno de los estratos, aparte de los otros, ya que haciéndolo se pasa por alto el hecho de que la forma de la obra brota de los elementos formales de los estratos individuales y de su actividad concurrente. En relación a esto, el problema de qué constituye la materia de la obra de arte literaria no puede resolverse sin que se tome en cuenta el resultado de nuestra investigación” (Ingarden, 1998: 54)

3. La dimensión fónica en Ingarden: materia verbal y sonido verbal.

En principio, pues, aunque después tendremos que prestar mayor atención a ciertas aristas y vertientes problemáticas, las ideas expuestas tienen todo que ver con aquellas expresadas por Jakobson y Mukarovsky en sus “Tesis” de 1929. Ingarden insiste frecuentemente en que el estrato fundamental en el que se verifica el fundamento heterónimo de la literariedad es, como hemos dicho, el plano del contenido, tanto en el estrato de las unidades de sentido (nivel semántico) como, a partir de él, el estrato de los objetos representados (nivel ficcional- mimético). “Entre los estratos existe uno que es distinto, a saber, el estrato de unidades significantes (o unidades de sentido), que provee el armazón estructural de toda la obra. Su esencia misma presupone todos los otros estratos y los determina de tal manera que tienen su base óptica en éste y dependen de él por sus cualidades particulares. Como elementos de la obra literaria son, entonces, inseparables de este estrato central. (Esto no quiere decir, sin embargo, que el estrato de unidades de sentido juegue un papel central en la percepción estética de la obra de arte literaria)” (Ingarden, 1998: 51).

Esta centralidad otorgada al plano semántico o de contenido, ópticamente heterónimo, en la estructura global de la obra artística, es indispensable para comprender la significación que recibe el estrato de las formaciones lingüísticas de sonido. Dicho papel se presenta, en principio, pues, de un modo exterior o marginal: “El estrato fonético, y en particular el conjunto de los sonidos verbales, forma la cáscara, externa y fija, de la obra literaria, en la que todos los demás estratos encuentran su punto externo de apoyo o -si se quiere- su expresión externa. El fundamento constitutivo, propio de la obra literaria individual, ciertamente reside en el estrato de las unidades de sentido de un orden inferior o superior. Pero los sentidos verbales están ligados esencialmente con los sonidos verbales (...). El sentido encuentra en su cáscara externa su “expresión”, su portador externo” (Ingarden, 1998: 79).

Ahora bien, para entender esto de manera adecuada, hay que advertir que este capítulo cuarto de la obra de Ingarden, en torno al estrato fónico, está estructurado a su vez a partir del desglose imprescindible entre los dos componentes de la obra, el significante y el significado o, tal y como se articulan aquí, la “materia fónica” y el “sonido verbal”. A la distinción entre ambos componentes está dedicado especialmente el

parágrafo nueve: “la materia fónica llega a ser palabra solamente cuando tiene un “sentido” más o menos determinado. Cumple la función de llevar un sentido y transmitirlo en el intercambio intelectual entre dos sujetos conscientes” (Ingarden, 1998: 56). Las ideas de Ingarden acerca de este sonido verbal se muestran pues ampliamente coincidentes con los planteamientos en torno a la fonología que estaba llevando a cabo Trubetzkoi y que incidían también vigorosamente en los estudios poetológicos de Jakobson y Mukarovski. Como dice Ingarden, el sonido verbal es una “forma verbal típica” (Ingarden, 1998: 57), “forma fónica inmutable”, distintivo con respecto a su materia sonora a la vez que “edificado sobre ella” (Ingarden, 1998: 57). La materia fónica es el flujo sonoro real, siempre nuevo, con todos sus cambios, alteraciones y modificaciones, etc. El sonido verbal es la forma idéntica o gestalt, siempre la misma, “expresión de un - único y mismo- sentido” (Ingarden, 1998: 58), que nos permite reconocer una misma palabra como la misma, a pesar de los cambios acústicos que siempre se producen en el chorro material del sonido. En cierto modo, el sonido verbal tiene una existencia ideal, lo cual lo capacita para devenir un elemento de la estructura de la obra de arte literaria: “Since the concrete phonic material is different in every individual utterance, it is obvious that it cannot be part of the literary work, whereas the configuration of a word sound is an indispensable part of it” (Falk, 1981: 34).

El sonido verbal ocupa la posición central dentro de este estrato precisamente por esta trascendencia con respecto a lo material- sonoro, a su inmediata vinculación con el logos- significado, al hecho de que sea portador o expresión “de un único y mismo sentido”. Todo lo dicho anteriormente acerca del papel del estrato fónico en la obra, se refería pues, a esta dimensión del sonido verbal. Es el sonido verbal el que se puede considerar como la base óptica de la literatura, y es en él en el que otra vez se vehiculan y resuelven las particulares cualidades estéticas del estrato, tanto en sí mismas como en su correlación e integración polifónica. Como decíamos antes, Ingarden hace explícitas en su teoría lingüística y filosófica los presupuestos condicionantes también en el conjunto de la poética lingüística, pues este sonido verbal tiene también la mayor importancia para la estilística de D. Alonso, en el *New Criticism* o en la semiótica praguense que, en definitiva, suscriben la noción de signo en Saussure. Con respecto a ello, pues, la materia fónica en sí cumple entonces un papel doblemente exterior o marginal: “Ya es tiempo de dar respuesta a la pregunta: ¿qué hay en el aspecto fónico del lenguaje que forma un componente de la obra literaria? La distinción que hicimos entre la materia fónica concreta y el sonido verbal nos permite dar por sentado que se debe eliminar la materia fónica concreta de la obra de arte literaria” (Ingarden, 1998: 73- 74). Como dice E. Falk: “the mere sensorium datum of a sound- formation cannot by itself induce our meaning- conferring act, just as the bark of a dog cannot become a percept without our first knowing from experience what these objects are. This means that if we are to recognize the sound formation as a meaningful sign, we must perform this objectifying interpretation on the basis of experience. When an interpretative grasp of an expression occurs, the sensory datum of the sound- formation normally recedes and vanishes. The sensory datum of a sound- formation is therefore only a fleeting basis for the apprehension of the meaning of an expression” (E. Falk, 1981: 27).

Hay que advertir que todo ello se presenta en un primer momento como una decisión teórica esencial, que no puede ser obviada. Hay dos motivos para ello, que posiblemente recaen en última instancia en las conceptualizaciones filosóficas profundas acerca de la estaticidad/ organicidad de la obra artística señaladas. R. Shusterman, se ocupa en un breve ensayo de otra dimensión excluida por Ingarden, que podemos poner en una relación esencial con la materia fónica, es decir, la materia gráfica, o lo que él denomina “the inscribed text”. Al respecto de esta exclusión comenta: “There seem to be three major reasons or arguments which motivate this rejection. The first is that of aesthetic purity or unity. Ingarden seems to argue that if we admit the inscribed text as a part of the literary work of art, then the work would in some way be “contaminated” or aesthetically marred, and our aesthetic experience of it would suffer” (Shusterman, 1989: 141). Además de ella, hay otra razón fundamental. Se debe al hecho de que el sonido en esa dimensión considerada, todavía previo o incluso resistente a su determinación fono- lógica, es heterológico con respecto al significado. Ingarden explica que es una materia completamente inestable, implicado sólo en sus cambios y transformaciones, en la resistencia que opone al significado. Esto implica que ninguna persistencia estructural ideal podría afincarse sobre una materia tan lábil, y que debe ser aherrojada por el sentido si quiere cumplir su función esencial de ser el fundamento de la configuración estructural de todos los otros estratos. A este respecto, podrían ser interesantes algunas consideraciones que realiza A. Pytlak a propósito precisamente del ensayo de Ingarden sobre la obra de arte musical. Pytlak anota que las ideas de Ingarden no se podrían aplicar a ciertas formas de la música moderna, entre las que señala la música concreta, la aleatoria o las improvisaciones. En todas ellas, más o menos: “a musical composition contains a gap, which should not, however, be seen in Ingarden’s sense of an under defined spot but rather as an uncomposed fragment (in Ingarden’sque terminology) does not exist (sic). This gap is not determined by any intentionally created pattern. The filling of such gaps must take place in accordance with a principle different from the one Ingarden had foreseen. Prior to its performance, an improvised composition simply does not exist” (Pytlak, 1989: 241). Lo cierto es que esto apunta a una tesis absolutamente central en el sistema de Ingarden, la idea de que “la obra es esencialmente diferente de todas sus concretizaciones” (Ingarden, 1998: 393), aunque limita su objeción a la consistencia y modo particular de existencia de ciertas obras y prácticas particulares específicamente (y radicalmente) características de la modernidad, y en particular a determinadas obras musicales fanáticamente comprometidas con el estudio de los límites del arte.

Es a este nivel de las conceptualizaciones estético- filosóficas últimas en el que hay que situar en todo caso la discusión entre Ingarden y el formalismo ruso. Ahora bien, si la teoría de Ingarden es fundamentalmente una teoría de la obra de arte clásica, a la que fundamenta en sus notas de estabilidad, univocidad (o al menos

polisemia controlada) o unidad, a partir de nuestra propia experiencia de lectura, nos proponemos observar ahora que Ingarden diseña y está atento también a la existencia de determinados márgenes, a los que su pensamiento, de modo sutil, presta siempre atención y deja determinados huecos.

4. Las cualidades estéticas del estrato fónico.

El estrato fónico material cumple su función desapareciendo como tal, como sonido anterior o exterior al sentido (como el ladrido de un perro, dice Falk) y desvelando o permitiendo cimentarse así al sonido como sonido verbal, portador de un significado (uno y unívoco), ya en tanto que palabra, ya en tanto que oración o conjunto de oraciones. Pero además, gracias a ello, el estrato fónico accede a las que son según Ingarden sus particulares cualidades estéticas, entre las cuales se cuenta, acaso de manera preponderante, una que nos tiene que interesar aquí, es decir, la que Ingarden denomina como “predisposición”. El concepto de predisposición se explica en el parágrafo 10. En el lenguaje, en su uso habitual pragmático, la relación entre significante y significado es, como dice Saussure, puramente arbitraria y convencional, es decir, “la liga entre un sonido verbal determinado y un sentido determinado es totalmente arbitraria y accidental” (62). En determinados contextos, y en particular en el empleo poético del lenguaje, sin embargo, esta precariedad de la conexión accidental se ve modificada, y entonces el sentido verbal parece albergar cierta predisposición con respecto a su significado: “Sin embargo, dentro de la estructura en una misma lengua viva, y en sus múltiples aplicaciones a las distintas situaciones vitales, algunos sonidos verbales parecen ser particularmente capacitados para llevar sentidos muy específicos y, en relación con ello, cumplir con funciones lingüísticas muy especiales” (62). En cierto modo, se trata de una cierta desembocadura del naturalismo lingüístico, atenuado ciertamente, que habrá tenido una repercusión extraordinaria en la poética lingüística, en tanto que fonosimbolismo, mediante el término de la “motivación” poética, y recurso fundamental de la ambigüedad u opalescencia. Esta “predisposición” es lo que cancela la arbitrariedad saussureana del lenguaje, el hecho de que no haya ninguna vinculación natural entre significante y significado, y por tanto desactiva por su lado las estrepitosas consecuencias relativistas implícitas en la tesis de un lenguaje hecho sólo de diferencias. Es decir, la predisposición apunta a una re-motivación del lenguaje, a la capacidad última de éste para exceder su propia trama o asfixia y vincularse de modo necesario con algo trascendente con respecto a sí. Ingarden habla de determinadas “palabras muertas”, las de una “terminología científica artificialmente construida” (63): “toda su función se cumple en tener sentidos claros, inequívocos y específicos, y con transmitir durante un intermedio de información” (63). Aquí, dice Ingarden, los sonidos verbales pueden intercambiarse unos por otros, su único valor es informativo, sirven para el intercambio de información. Frente a ellas se alzan las “palabras vivas” o, en este sentido, predisuestas, o que alcanzan predisposición en un contexto comunicativo o funcional particular, “aquellas palabras cuyo sonido puede cumplir la función de una -tanto en el sentido de “manifestación” como en el sentido de expresar la intención” (63). En sus dos vértices de producción y recepción estas palabras cumplen con la función de atraer al lenguaje a una inmediatez edénica, pues a la vez “revelan lo concreto, la inmediatez de las experiencias del hablante (...) (y) otorgan al objeto una plenitud intuitiva” (64). Como veíamos antes, aquí asoma otra vez el componente hegeliano de la estética de Ingarden (y, por cierto, del conjunto de la teoría literaria), el hecho de que el signo artístico se distingue por una armonía milagrosa entre significante y significado, que lo define como símbolo.

Las cualidades estéticas fenomenológicas (esto es, consideradas en sí) del estrato fónico como una voz particular dentro de la polifonía de los estratos, pues, se despliegan a partir del eje fundamental de esta “predisponibilidad” poética que los sonidos verbales adquieren en el contexto de la esfera autónoma estética. Estas cualidades, empieza diciendo Ingarden (# 11) se manifiestan o adquieren su consistencia en las configuraciones lingüísticas superiores a la palabra, esto es, en las oraciones y los complejos de oraciones. Se trata de las denominadas “características secundarias”, tales como el ritmo, la melodía o el tono, que exhiben la imbricación y el entrelazamiento necesarios entre sonido y sentido, es decir, otra vez, el hecho de que su vinculación no es arbitraria, sino motivada, y entonces alcanzan a expresar valores metafísicos: “se puede decir que reflejan en la materia fonética las varias propiedades del sentido de la oración, y que su existencia muestra qué tan estrechamente están ligados los dos lados del lenguaje: fónico y semántico” (73). Otra vez Falk: “vivid words or phrases, on the contrary, possess tonal characteristics that do not depend on manifestative qualities supplied by the speaker, but suffuse the sound configuration itself, as onomatopoeic words do (...). When Ingarden claims that a word-sound itself may contain aesthetic qualities which are due to a special relation between its potential tonal quality and its meaning, he is suggesting that in certain cases, within a given language, we may find a sound configuration possessing a special adequacy for the realization of the meaning in a given tonal quality” (E. Falk, 1981, 32).

4. Las cualidades estéticas del estrato fónico. Márgenes de la estética literaria de R. Ingarden.

El estrato fónico material cumple su función desapareciendo como tal, como sonido anterior o exterior al sentido (como el ladrido de un perro, dice Falk) y desvelando o permitiendo cimentarse así al sonido como sonido verbal, portador de un significado (uno y unívoco), ya en tanto que palabra, ya en tanto que oración o conjunto de oraciones. Pero además, gracias a ello, el estrato fónico accede a las que son según Ingarden sus particulares cualidades estéticas, entre las cuales se cuenta, acaso de manera preponderante, una que nos tiene que interesar aquí, es decir, la que Ingarden denomina como “predisposición”. El concepto de predisposición se explica en el parágrafo 10. En el lenguaje, en su uso habitual pragmático, la relación entre significante y significado es, como dice Saussure, puramente arbitraria y convencional, es decir, “la liga entre un sonido verbal determinado y un sentido determinado es totalmente arbitraria y accidental” (Ingarden 1998: 62). En determinados contextos, y en particular en el empleo poético del lenguaje, sin embargo, esta precariedad de la conexión accidental se ve modificada, y entonces el sentido verbal parece albergar cierta predisposición con respecto a su significado: “Sin embargo, dentro de la estructura en una misma lengua viva, y en sus múltiples aplicaciones a las distintas situaciones vitales, algunos sonidos verbales parecen ser particularmente capacitados para llevar sentidos muy específicos y, en relación con ello, cumplir con funciones lingüísticas muy especiales” (Ingarden, 1998: 62). En cierto modo, se trata de una cierta desembocadura del naturalismo lingüístico, atenuado ciertamente, que habrá tenido una repercusión extraordinaria en la poética lingüística, en tanto que fonosimbolismo, mediante el término de la “motivación” poética, y recurso fundamental de la ambigüedad u opalescencia. Esta “predisposición” es lo que cancela la arbitrariedad saussureana del lenguaje, el hecho de que no haya ninguna vinculación natural entre significante y significado, y por tanto desactiva por su lado las estrepitosas consecuencias relativistas implícitas en la tesis de un lenguaje hecho sólo de diferencias. Es decir, la predisposición apunta a una re-motivación del lenguaje, a la capacidad última de éste para exceder su propia trama o asfíxia y vincularse de modo necesario con algo trascendente con respecto a sí. Ingarden habla de determinadas “palabras muertas”, las de una “terminología científica artificialmente construida”: “toda su función se cumple en tener sentidos claros, inequívocos y específicos, y con transmitir durante un intermedio de información” (Ingarden, 1998: 63). Aquí, dice Ingarden, los sonidos verbales pueden intercambiarse unos por otros, su único valor es informativo, sirven para el intercambio de información. Frente a ellas se alzan las “palabras vivas” o, en este sentido, predisuestas, o que alcanzan predisposición en un contexto comunicativo o funcional particular, “aquellas palabras cuyo sonido puede cumplir la función de una -tanto en el sentido de “manifestación” como en el sentido de expresar la intención” (Ingarden, 1998: 63). En sus dos vértices de producción y recepción estas palabras cumplen con la función de atraer al lenguaje a una inmediatez edénica, pues a la vez “revelan lo concreto, la inmediatez de las experiencias del hablante (...) (y) otorgan al objeto una plenitud intuitiva” (Ingarden, 1998: 64). Como veíamos antes, aquí asoma otra vez el componente hegeliano de la estética de Ingarden (y, por cierto, del conjunto de la teoría literaria), el hecho de que el signo artístico se distingue por una armonía milagrosa entre significante y significado, que lo define como símbolo.

Las cualidades estéticas fenomenológicas (esto es, consideradas en sí) del estrato fónico como una voz particular dentro de la polifonía de los estratos, pues, se despliegan a partir del eje fundamental de esta “predisponibilidad” poética que los sonidos verbales adquieren en el contexto de la esfera autónoma estética. Estas cualidades, empieza diciendo Ingarden (# 11) se manifiestan o adquieren su consistencia en las configuraciones lingüísticas superiores a la palabra, esto es, en las oraciones y los complejos de oraciones. Se trata de las denominadas “características secundarias”, tales como el ritmo, la melodía o el tono, que exhiben la imbricación y el entrelazamiento necesarios entre sonido y sentido, es decir, otra vez, el hecho de que su vinculación no es arbitraria, sino motivada, y entonces alcanzan a expresar valores metafísicos: “se puede decir que reflejan en la materia fonética las varias propiedades del sentido de la oración, y que su existencia muestra qué tan estrechamente están ligados los dos lados del lenguaje: fónico y semántico” (Ingarden, 1998: 73). Otra vez Falk: “vivid words or phrases, on the contrary, possess tonal characteristics that do not depend on manifestative qualities supplied by the speaker, but suffuse the sound configuration itself, as onomatopoeic words do (...). When Ingarden claims that a word-sound itself may contain aesthetic qualities which are due to a special relation between its potential tonal quality and its meaning, he is suggesting that in certain cases, within a given language, we may find a sound configuration possessing a special adequacy for the realization of the meaning in a given tonal quality” (Falk, 1981: 32).

Ahora bien, Ingarden es complejo. Hay ciertas nociones esquivas y escurridizas, anotaciones de pasada, pasajes enigmáticos, que parecen contravenir el espíritu clasicista de su sistema, y donde se alojan intuiciones muy interesantes que retomar en el análisis e interpretación de las obras y prácticas artísticas modernas. Las razones de ello son sin duda varias, por ejemplo el grávido impulso holístico y antidogmático que subyace a su temple teórico, o la atención sensible y minuciosa que dedica a la evolución de las artes en su momento, o la clara percepción de la problemática esencial que se plantea en la cuestión del arte.

En cierto momento, Ingarden escribe lo siguiente: “De esta manera hay, por un lado, un límite que en la lectura no debemos rebasar -esto es, jamás podemos aprehender por la percepción de los objetos representados- y, por otro, la existencia de este límite nos indica el camino en el que puede ser rebasado, ciertamente ya no en una obra puramente literaria sino en una de variaciones especiales en que algunos de sus estratos hasta cierto punto son realizados...” (Ingarden, 1998: 318). Ahora mismo no importa a qué cuestión particular se está refiriendo Ingarden en este pasaje (la autonomía óptica de los objetos representados, fundada en la obra, distinta a la percepción de los objetos reales), lo que nos importa exclusivamente es señalar un cierto juego, un movimiento característico del pensamiento estético ingardeniano, que tiene que ver con un juego en torno a los límites, a su postulación siempre relativa, y a la percepción de que en estos límites subyace una gran vitalidad que las artes, en todo tiempo, pero especialmente a partir de la modernidad, no

han dejado de explorar. Muy brevemente, me gustaría anotar algunos de estos movimientos característicos ingardianos, como por ejemplo, en primer lugar, en sus análisis de la imagen poética que son muy difícilmente superables. A partir de la referencia particular del lenguaje poético, aparece una cualidad enigmática que tiene que ver con la introducción de elementos contradictorios irreductibles: “la oración ambigua tampoco se debe identificar con el conjunto de oraciones inambiguas obtenidas por medio de la interpretación” (Ingarden, 1998: 169). “Un caso limítrofe de estas posibilidades, uno que no podemos pasar por alto, es la “destrucción” del objeto puramente intencional que previamente se había “establecido”” (Ingarden, 1998: 148). Esto crea “una singular trascendencia”, que serviría para explicitar, por ejemplo, los mecanismos referenciales transgresivos que ponen en marcha las poéticas de la imagen arbitraria de movimientos como el surrealismo, el creacionismo o el ultraismo.

Otro caso, que resulta singularmente interesante, es el de la parataxis narrativa. Por lo general, las obras narrativas crean un mundo propio que, según Ingarden, en muchos casos, accede a su significado estético a partir de su coherencia y consistencia propias, es decir, de la efectividad semántico- extensional en tanto que universo representado. Parecería, pues, que de acuerdo con la intención última metafísica de la “mimesis praxeos” aristotélica, estas notas de coherencia o estabilidad del mundo representado serían indispensables para la constitución del valor estético. Ello, sin embargo, no es así, pues Ingarden parece muy atento al fragmentarismo de la narración expresionista: “Y no es un defecto o una incapacidad para dar forma correspondiente a la función de representar, sino una voluntad artística diferente que produce efectos particulares y nuevos, e igualmente puede ser “gran arte” cuando, por fortuna, en obras literarias expresionistas encontramos representadas situaciones objetivas predominantemente momentáneas y mediatamente unidas, y también manifiestas en aspectos que, digamos, son arrancados de la continuidad, en que se constituyen fases de transición y se sustituyen intermitentemente unos a otros: cada uno de estos aspectos es casi como un instante fotográfico que de súbito reluce y se extingue; cuando un nuevo aspecto surge, éste no es ninguna prolongación, ninguna fase inmediatamente siguiente de la misma continuidad de aspectos, sino algo que no tiene conexión con el aspecto precedente pero es separado de él por un abismo de no- existencia de aspectos” (Ingarden, 1998: 333).. Extrapolado también a otros ámbitos artísticos, esta “voluntad artística” diversa (el término es de Riegl- Wöllflin- Wörringer) ofrecería también una cierta fundamentación teórica para la aprehensión de prácticas novelescas como el collage, el fragmentarismo, la parataxis o incluso las varias metalepsis diegéticas, características indispensables de una buena porción de las obras narrativas más desasosegadas de la modernidad, que por cierto sólo pueden ser parcialmente estudiadas mediante el instrumental teórico y conceptual elaborado por las narratologías de corte estructural. Aquí, en lugar de la opalescencia, que referiría finalmente el estado de reconciliación de las tensiones contrarias que pugnan en la matriz semántica de la obra, se presentaría lo conflictivo e inconciliable como tal. Éste sería en cierto modo el único significado descifrable de obras como el “Hebdómeros”, la prosa tardía de R. Walser o las novelas de B. Schulz o de S. Beckett, que no resulta tanto de una configuración semántico- referencial deslindable, como de la introyección de un trabajo en la forma misma, de una negatividad e inadecuación que excede la obra y que es lo que la obra tiende a exponer en primer lugar.

Según creo, habría otros casos del mismo tenor. Por ejemplo, la reubicación transgresiva, en cierto modo anti- lessingiana, de lo espacial como ámbito propio de lo literario, lo que daría cauce tanto a las experimentaciones de Mallarmé como de Apollinaire (Ingarden, 1998: 359). Finalmente, todos ellos encontrarían su fundamentación última en la muy intrigante cuestión de las “cualidades metafísicas negativas” (Ingarden, 1998: 343). En ellas, sin duda incorporando los aportes de las estéticas negativas del siglo XIX, el estatuto de revelación ontológico conferido al arte no es consolativo, sino en parte mucho más siniestro, revelación del absurdo y de la falta de fundamento, de la implacable finitud de la existencia y el desorden exclusivo de todas las cosas.

Volviendo ahora a la cuestión que nos interesa, el estrato fónico, para observarla desde este mismo sesgo que estamos aventurando, podemos encontrar indicios en la propia obra ingardeana de una consideración de tipo más matizada con respecto a la vista anteriormente. Para empezar, véase: “También ha de mostrarse que, aunque un cierto número y selección de estratos permite, aunque no son siempre necesarios, distintos papeles en cada uno de ellos, tanto como la presencia de nuevos estratos que no están presentes en toda obra literaria” (Ingarden, 1998: 52). Esto ya de entrada es raro, y no congenia bien con todo lo aducido acerca del rigor de la estructura estratificada, y en parte parecería dar al traste con él. Aquí se apunta, por un lado, a la posibilidad de distintos papeles para cada uno, es decir, aparte de los consabidos de articulación forma- sentido, y, por otro, a la posibilidad de aparición de estratos extraños e imprevistos, no necesarios, como dice, pero que en todo caso podrían hacer bascular inevitablemente la eficacia estética de una obra o práctica particular. Todo ello es fundamental, y permitiría por ejemplo considerar la especificidad literaria del espacio en “El golpe de dados”, por ejemplo, o desde luego la cuestión de la poesía fónica.

Esto podría tener que ver con un componente específico estético del estrato fónico, que incumbe de manera exclusiva, en la explicación de Ingarden, a la dimensión de la “materia fónica”, no al “sonido verbal”, y que se sitúa todavía en el umbral de su pregnancia semántica. Este componente estético es el que denomina como de “cualidades manifestantes”: “Se tiene que notar que se privaría a la obra literaria de sus mejores e indispensables aspectos si, de la totalidad del aspecto fónico del lenguaje, le atribuyésemos al aspecto fónico solamente los sonidos verbales. De hecho, otros factores fónicos, cualidades típicamente gestáticas, también le pertenecen. Dentro de ellos hay, sobre todo, los que, concretizados en las diversas maneras de expresar las palabras, cumplen la función de “expresar” los estados psíquicos experimentados por el autor en un momento

dado. Estas cualidades gestálticas vienen a jugar su papel en cada obra donde se representan personal hablantes, por ejemplo, en una obra dramática (...). Vamos a llamarlas cualidades manifestantes, debido a que los escondidos estratos físicos del autor (o hablante) se manifiestan en ellas” (Ingarden, 1998: 74- 75). Aquí hay una cierta puesta en contacto con la génesis de la obra en el interior de la obra que, si excluimos que sea un ámbito psicológico- autorial, nos puede remitir a la creatividad lingüística autónoma del lenguaje, que sería así lo que aquí “se manifiesta”, pero exclusivamente en tanto que concretización

Aquí, pues, el sonido no desaparece, no cumple su función borrándose, como decíamos, integrándose en el sonido verbal cargado de significado, sino que expresa o expone plásticamente por sí mismo, “desnudo” de significado (Ingarden, 1998: 81), todavía, algo “inexpresable”. “Cuando una palabra existe no solamente en su función determinativa de sentido sino también en su “función manifestante”, por ejemplo, sobre todo en las llamadas obras dramáticas, la materia del sonido verbal y, en particular, las varias cualidades manifestantes del tono en que la palabra se articula, juegan un papel insustituible en manifestar los varios estados psíquicos de las personas representadas. Solamente por este camino, la vida física concreta de estas personas, que no se puede reducir a pensamientos o a lo que piensa, llega a constituirse. Si los correspondientes sonidos verbales se eliminaran, con el resultado de que las unidades fueran “desnudas” (como si fuese posible), todavía sabríamos que el héroe representado pensaba esto o aquello y podríamos averiguar todavía, con la ayuda de las descripciones correspondientes, ciertos datos acerca de su constitución física y sus transformaciones psíquicas; pero lo inexpresable, aquel aspecto de la vida psíquica que no se puede describir conceptualmente, aunque gráficamente plasmado en las cualidades manifestantes, quedaría inexpresado” (Ingarden, 1998: 81).

A este respecto, resultaría fundamental el hecho de que se trata de una función del estrato sonoro que aparece referida al arte dramático, que según Ingarden es un género literario limítrofe, un “caso fronterizo” (Ingarden, 1998: 378) o, en todo caso, presenta una articulación estructural diversa a la de la obra literaria pura. A este respecto, la obra de Ingarden abre grandes perspectivas al estudio de las relaciones, mezclas, conflictos o coalescencias entre las diversas artes, aunque lamentablemente muchos de los estudios que dedicó a los diferentes géneros todavía estén indisponibles en castellano. Para nosotros esto tiene toda la importancia, pues la poesía fónica de las vanguardias se explica por la tendencia general moderna, presente en todas las artes, de asimilarse a la música (en detrimento de la pintura) y a sus condiciones de a-referencialidad y a- significancia, como estatuto privilegiado para la verdad artística. Como dice A. Szczepanska: “the situation of abstract painting is similar to that of the musical composition. Ingarden is inclined to recognize it as a one- stratum work, whereas in figurative painting, apart from the strata of colour patches and appearances, there is also the stratum of represented objectivities and, in many cases, the stratum of a literary or historical subject” (Szczepanska, 1989: 43).

Se trata de una indicación extraordinariamente valiosa con respecto al propósito enunciado de pergeñar una teoría poetológica específica de realizaciones literarias extremas como las de la poesía fónica vanguardista. La poesía fónica es poesía abstracta, que reduce sus estratos, al igual que por la misma época lo hacía la pintura, a un único estrato fundamental (como hemos visto que lo autorizaba Ingarden), el estrato de la materia fónica, a sus manchas de colores, a las constelaciones, tensiones y conflictos del puro material fónico del lenguaje. Haría esto para llevar a cabo una investigación acerca de la esencia del arte literario y, por ende, del lenguaje humano, para poner de manifiesto una dimensión vital íntima al lenguaje mismo, la pura emergencia de las fuerzas asemánticas que lo constituyen en raíz, emplazada en un cierto margen con respecto al sentido- presencia de la poética lingüística del s. XX.

Ingarden diseña una teoría estética de extraordinaria amplitud, ella misma fronteriza, cuajada de puntos de indeterminación, que excede las determinaciones del estructuralismo literario. Esta teoría estética, si bien sitúa como centro de su interés la estructura de la obra de arte literaria, a la que concibe y desarrolla de modo indudable como totalidad orgánica y como vehículo transitivo de significados y verdades, diseña también los márgenes, fronteras y umbrales a partir de los cuales se pueden estudiar ciertas tentativas artísticas que se han significado por cuestionar la esencia de su propio acontecimiento y el estatuto de su representación. Ello permite a esta teoría ofrecernos a todos un marco de estudio de cuestiones fundamentales, de las cuales, la estética clásica o el estructuralismo literario, simplemente, no pueden dar cuenta, como por ejemplo las relaciones intersemióticas entre las artes, las tentativas narratológicas que ponen en crisis los fundamentos de la narratividad aristotélica, los géneros literarios, la traducción, la abstracción poética, etc. Una poética específica de las variadas prácticas literarias en torno a la poesía fónica, puede empezar a encaminar sus esfuerzos a partir de determinadas indicaciones valiosas contenidas en los márgenes de la obra ingardeana, a pesar de que tales indicaciones, en cierto modo autodeconstructivas, contradigan o invaliden lo fundamental de su doctrina.

Bibliografía Citada.

Falk, E. (1981): *The poetics of Roman Ingarden*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1981.

Ingarden, R (1998): *La obra de arte literaria*. Taurus/ UIA, México DF, 1998.

Pytlak, A: "On Ingarden's conception of musical composition", en B. Dziemidok (ed.) *On the aesthetics of Roman Ingarden* (1989). Kluwer, Dordrecht (Netherlands).

Shusterman, R: "Ingarden, inscription and literary ontology", en B. Dziemidok (ed.) *On the aesthetics of Roman Ingarden* (1989). Kluwer, Dordrecht (Netherlands)..

Szczepanska, A: "The structure of artworks", en B. Dziemidok (ed.) *On the aesthetics of Roman Ingarden* (1989). Kluwer, Dordrecht (Netherlands).

Zima, P. (1999): *The philosophy of modern literary theory*, The Athlone Press, London.

© *Cristian Cámara Outes 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario