

## **Unidad 7**

---

- El estrato de objetos representados.

---

## 7. EL ESTRATO DE OBJETOS REPRESENTADOS

### §32. Recapitulación e introducción

Llegamos ahora al análisis de los objetos representados en una obra literaria. Aparecen como el estrato mejor conocido de la obra literaria y, de hecho, por costumbre, es el único factor de la obra de arte literaria que se comprende temáticamente. En la medida en que en su lectura el lector sigue las intenciones de sentido del texto, los objetos representados siempre son lo primero que le llega a la atención en una simple lectura de la obra. Normalmente la lectura no va más allá de ello, y se queda con éstos y sus vicisitudes. Asimismo, la gran mayoría de los estudios literarios dedican la mayor parte de su atención a este estrato de la obra. Sin embargo, la aprehensión científica de estos asuntos —tal como concierne a la esencia de los elementos de este estrato de la obra literaria, sus aspectos estructurales tanto como su papel en la totalidad de la obra— también es necesaria. Esto se debe, por un lado, al concepto psicologizante de las obras literarias y, por otro, al hecho de que el lector promedio, gracias a las funciones naturales de las intenciones de sentido que éste entiende y efectúa en el curso de su lectura, se interesa primariamente en la composición material de los *contenidos* de los objetos que se hacen en la cuestión. Como resultado, las estructuras y los aspectos de los objetos reales se transfieren, sin más ni más, como la cosa más natural, en objetos representados, aunque se pasen por alto sus peculiaridades. Para arrojar luz sobre ellas se requiere otra actitud, diferente, investigadora y no estéticamen-

te perceptiva. El propósito entero de esta actitud, sin embargo, es solamente el de traer a prominencia y aclarar algo que ya está presente, no temáticamente, en la conversación ordinaria con una obra literaria y que influye en la aprehensión estética.

Los objetos representados en una obra literaria son objetos derivados, puramente intencionales, proyectados por las unidades de sentido. Luego, todo lo que hemos afirmado sobre objetos de este tipo —en particular en el §20 y en el §24— es válido para ellos. Debemos recapitular algo de lo que hemos dicho allá para que los argumentos subsecuentes puedan estar ligados con ello.

En cada objeto representado, el contenido debe ser distinguido de la estructura puramente intencional del objeto. En una lectura estéticamente perceptiva de una obra literaria volvemos hacia el contenido de ella y normalmente nos dirigimos al portador que aparece en el contenido. Por esta razón, debemos examinar más detenidamente este contenido.

Como ya hemos visto, los correlatos puramente intencionales de oraciones conectadas pueden entrar en múltiples relaciones e interrelaciones. Y, ya que entre los correlatos de las oraciones están también los conjuntos de circunstancias que ocurren en el rango óptico de uno y el mismo objeto, tanto como los conjuntos en que acontecimientos e interconexiones entre objetos individuales son representados, los objetos representados tampoco yacen aislados y enajenados, el uno al lado del otro, sino se unen en una esfera óptica multiforme gracias a sus múltiples nexos ópticos. Haciéndolo, constituyen —cosa admirable— un segmento de un mundo todavía en gran parte indeterminado, el cual es, no obstante, establecido de acuerdo con su tipo óptico y el tipo de su esencia; es un segmento cuyas fronteras no están claramente delimitadas. Es como si un rayo de luz iluminara una parte de una región, el resto de la cual desaparece bajo una nube indeterminada, para que siempre esté allá en lo indeterminado. Por ejemplo, si en un pequeño poema un solo objeto se representa en un solo conjunto o en una sola situación, con todo y ello se sigue

representando como algo existente en una totalidad existente y objetiva: un trasfondo determinado en un grado mayor o menor, que junto con los objetos representados constituye *una* esfera óptica, siempre está presente. La situación, desde luego, es producida por los correspondientes momentos de los contenidos de sentido y subsecuentemente por los correspondientes momentos de los conjuntos de circunstancias. Podemos tomar como ejemplo la situación de la primera escena del primer acto de *Emilia Galotti* de Lessing. Ahí encontramos un príncipe sentado en su despacho, atendiendo a varias peticiones. Estas peticiones ya están presentes para nosotros como objetividades que se encuentran fuera del cuarto visible. Pero el cuarto mismo es aprehendido desde el principio como parte del palacio del príncipe, un palacio real. Lo que se representa no se limita a las paredes del despacho sino que se extiende más, hacia los otros cuartos del palacio, hacia el pueblo, etc., aunque nada de esto se nos da directamente. Es, de hecho, un trasfondo. Además, este trasfondo no es necesariamente proyectado explícitamente por el repertorio actual de sentidos verbales. Todo lo contrario. Es mucho más común que esto sea realizado por el repertorio potencial de los sentidos verbales que aparecen en las oraciones.

La esfera objetiva que aquí se representa suele ser uniforme. Nada impide, sin embargo, que, dentro de sus límites, se encuentren también objetos de tipo óptico fundamentalmente diferentes. Este será el caso si, *e. g.*, en una novela dada, un matemático se representa tratando con objetos matemáticos, que también están explícitamente representados. Naturalmente, entonces, el mundo en el que vive el matemático, donde realiza sus actividades, es real (o, para decirlo con más precisión, cuasi-real), mientras, en contraste, el mundo de los objetos matemáticos es idea. No obstante, ambas esferas como correlatos de *un solo* texto literario forman una esfera total que se divide, claro está, en dos distintos dominios ópticos, entre los cuales, no obstante, se establece una relación sobre la base del hecho de que los objetos matemáticos constituyen el objeto de estudio del matemático representado en la obra. Como vamos a

ver más tarde, la heterogeneidad de los objetos representados puede ir todavía más lejos. Por el momento trata solamente de establecer el hecho de que una uniforme objetiva esfera corresponde al texto literario uniforme y que, en cierto sentido, esta esfera supera (sobrepasa) lo que está explícitamente representado en los conjuntos de circunstancias.

A fin de eliminar posibles malentendidos, quiero recalcar en especial que la expresión que empleo, “objeto representado” (u objetividad), 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. Así que se refiere tanto a cosas como a personas, pero también a acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas, etc. Al mismo tiempo, sin embargo, el estrato de lo que se representa puede contener lo que está proyectado “nominalmente”, como, en particular, lo que se intenciona puramente por verbos. Con el propósito de simplificar la terminología, la expresión “objeto representado” se emplea para abarcar —en ausencia de restricciones expresas sobre este uso— todo lo que se representa como tal. Al mismo tiempo, se tiene que notar que los objetos “objetificados” no tienen que encontrarse necesariamente en el estrato de “objetos representados”. Y esto es cierto en varios sentidos. En primer lugar, no es necesariamente una cuestión de la forma particular de *lo dado* “*objetivizadamente*”, en la cual el objeto se queda distintamente “distanciado” con respecto al espectador (aunque en la gran mayoría de los casos éste es precisamente el caso). En segundo lugar, lo que está representado no tiene que poseer necesariamente propiedades “objetivas”, *i. e.*, las que se intencionan como libres de cualquier relatividad existencial. Por el contrario, las objetividades de una obra literaria pueden ser representadas de tal manera que ellas mismas se muevan hacia el lector en un notable *rapprochement*; por otro lado, pueden estar cargadas con varios momentos, existencialmente relativos, meramente “subjetivos”, caracteres e ilustraciones emocionales, etc. Todas las maneras de “lo dado” que de distintos modos aparecen en la experiencia primitiva pueden

reaparecer aquí también, solamente con la provisión de que sean sujetas a todas las modificaciones que se producen, primero, por la representación por medio de los conjuntos de circunstancias y, segundo, por el modo imaginativo de apariencia. La representación por medio de conjuntos de circunstancias no es necesariamente el caso de todos los objetos, en particular en el caso de los que son directamente proyectados por nombres y expresiones nominales.

### §33. El *habitus* de realidad de los objetos representados

En conexión con el carácter “cuasi-juicial” de las proposiciones aseverativas, como también en conexión con la modificación, considerada arriba, en todas las demás proposiciones de la obra literaria, el carácter óntico que está presente en el contenido de los objetos representados sufre una modificación correlativa. En una novela, por ejemplo, hay personas, animales, tierras, casas, etc. —*i. e.*, claramente objetos cuyo tipo de existencia es existencia *real*—, que aparecen en la obra literaria en carácter de realidad, aunque el lector normalmente no esté enterado de ello. Este “carácter de realidad”, sin embargo, no se identifica totalmente con el carácter óntico de los objetos reales, verdaderamente existentes. En los objetos representados hay solamente un *habitus* externo de realidad, que no tiene la intención de ser tomado con toda seriedad, aunque, cuando se lee la obra, puede darse el caso que el lector tome las proposiciones cuasi-juiciales por juicios genuinos y así considerar como reales objetos que simplemente simulan realidad. Pero la transformación conectada con ello no pertenece a la obra en sí; más bien pertenece a alguna de sus posibles concretizaciones. Si las objetividades representadas están aprehendidas en su esencia, entonces —de acuerdo con su contenido— de veras pertenecen al tipo de objetividades rea-

les; no obstante, desde el principio, no pertenecen allí como si estuviesen “arraigadas” en el mundo real y como si pudieran encontrarse *de por sí* en espacio y tiempo reales, *i. e.*, independientes de si un sujeto consciente realizara un acto dirigido precisamente hacia ellas. Se efectúa aquí una modificación peculiar del carácter de realidad, misma que no la deshace, sino la reduce a un mero reclamo de realidad. Porque sería obviamente una equivocación aseverar que los objetos representados no poseen algún carácter de realidad, o que quizá tomen para sí el carácter de realidad de otro modo óptico (*e. g.*, el de la existencia *ideal*). Por otro lado, esta modificación del carácter óptico no puede identificarse con una “modificación de neutralidad”, en el sentido husserliano. Más bien es algo tan singular que apenas se puede describir adecuadamente. Además, es notable que no solamente el carácter de realidad sino, si así tiene que ser, también los caracteres de otros modos ópticos puedan estar sujetos a ella. Esto se ve claramente si dentro del mundo representado hay un contraste entre las objetividades “reales” y los objetos que han sido solamente “soñados” por una persona representada. En este caso vemos no solamente que los caracteres ópticos están distintamente presentes en el mundo representado, sino también que el mundo “soñado” no es verdaderamente “soñado”, sino solamente “cuasi-soñado”. Así que, lo que aquí es soñado, que está yuxtapuesto en el mundo cuasi-real como un “sueño”, también es sujeto a la modificación peculiar de existir de una manera “cuasi”, lo cual tiene su fuente en las modificaciones de las oraciones que ya hemos considerado anteriormente.

### §34. Espacio representado y “Espacio imaginacional”

Si en una obra literaria existen objetos representados que son “reales” según su contenido, y si su tipo de realidad se ha de conservar, éstos han de representarse como existentes en tiem-

po y espacio o aun como siendo espaciales en sí. Sin embargo, el espacio que está en cuestión aquí, no es espacio como en el mundo *real*, que es único, ni es “espacio orientacional”, que necesariamente pertenece a lo primario y perceptivamente dado de las cosas que forma un substrato (sub-estrato) constitutivo de la apariencia de este único espacio real y, como tal, se muestra en una relatividad existencial con respecto al sujeto perceptor. Por otro lado, tampoco es espacio *ideal*, homogéneo y geométrico, un puro conjunto tridimensional de puntos. Finalmente, tampoco es “*espacio imaginativo*”, que pertenece esencialmente a cada *imaginación* intuitiva de objetos extendidos (o extensivos) y nunca puede coincidir con, ni llegar a ser, espacio real. Más bien —si lo podemos decir así— es un espacio único, singular, que pertenece al mundo “real” representado. En un sentido está relacionado con todos los otros tipos de espacio porque exhibe una estructura que nos permite llamarlo “espacio”, aunque su posesión de esta estructura es solamente una posesión simulada y ficticia. En su estructura está comparativamente cerca del espacio real objetivo (o del espacio perceptible orientacional), pero aun a este respecto no se debe identificarlo con él sin más calificaciones, aunque a primera vista, cuando meramente pensamos en los objetos representados existentes en el espacio como intencionados cual objetos reales, pudieran parecer idénticos. Esto es: difiere del espacio real por el aspecto particular que, mientras que no es positivamente limitado y finito, a la vez tampoco es ilimitado en el sentido que lo es el espacio real. Vamos a pensar por ejemplo en una novela: se representa una situación que se desarrolla en un cuarto dado y no hay ninguna indicación, ni por una sola palabra, de que exista algo fuera de este cuarto. Claro, no se puede decir que fuera de este segmento de espacio, limitado por las paredes de este cuarto, no haya espacio e *ipso facto* haya la pura nada. Sin embargo, sería falso afirmar que existe un espacio que circunda este cuarto, un espacio determinado por correspondientes unidades de sentido y positivamente representado en los correspondientes conjuntos de circunstancias. Si el espacio actualmente repre-

sentado (dentro del cuarto) no termina con las paredes del cuarto, *esto es porque es de la esencia del espacio en general el no tener discontinuidad*. Solamente por esta imposibilidad de discontinuidad espacial puede haber un espacio fuera del cuarto como *co-representado*; en su turno, el espacio dentro del cuarto consecuentemente llega a ser un *segmento* de espacio. Así que, cuando el autor de una novela nos “transporta” del lugar “A” al “B”, el espacio interviniente (entre “A” y “B”) no es positivamente determinado y representado; más bien es solamente *co-representado*, en virtud de la imposibilidad de la discontinuidad espacial. Explícitamente, el espacio correctamente representado es como un espacio caracterizado por huecos que aparecen como manchas de indeterminación. Estas son circunstancias imposibles en el espacio real. Llegamos aquí a un rasgo, característico de los objetos representados en general, que estudiaremos más detenidamente en el parágrafo 39.

El espacio representado no permite ser incorporado ni en el espacio real ni tampoco en los varios tipos de espacio perceptible orientacional, aun cuando los objetos representados están expresamente como “encontrándose” en una localidad específica en el espacio real, *e. g.*, “en Munich”. Esta Munich *representada*, y el espacio particular dentro del cual esta ciudad —como representada— “yace”, no pueden ser identificadas con el correspondiente segmento de espacio en el que yace la ciudad de Munich real. Si se pudiera identificarlos, sería entonces como si fuera posible salir del espacio representado para entrar en el espacio real y viceversa, lo cual es patentemente absurdo. Además, nada puede cambiar el hecho de que el segmento de espacio en el cual la ciudad de Munich constante e invariablemente está situada tenga una notable relatividad existencial con respecto a los sujetos cognoscitivos (aunque no tiene que coincidir con el espacio orientacional que es existencialmente relativo a un sujeto cognoscitivo en particular), debido a que la ciudad real constantemente cambia su posición en uno y el mismo objetivo espacio homogéneo cósmico —si es que éste existe— y por ende, en este último sentido, no hay actualmente ningún segmento de espacio

en que la pudiéramos encontrar constante e invariablemente (debido al movimiento de los planetas y a la general expansión del universo). El segmento de espacio representado en la obra literaria no puede ser identificado con el “siempre mismo” segmento de espacio en que la “real” ciudad de Munich yace. Son tipos de espacio enteramente distintos, y entre ellos no hay cruzamiento espacial. Más tarde (en el §37) vamos a ver cómo la relación entre ellos debe ser determinada positivamente.

De interés especial es el hecho de que, a pesar de la disimilitud entre el espacio representado y el “espacio imaginacional” de un sujeto particular consciente imaginador, existe la posibilidad de que al leer una obra podemos ver, por medio de una imaginación viva e intuitiva, *directamente* en un espacio representado dado y de esta manera, en cierto sentido, levantar un puente sobre el golfo que separa los dos tipos de espacio. En conexión con ello se encuentra también el hecho de que por una relación viva y espiritual con la obra de arte literaria estamos capacitados para ver directamente los objetos representados —aunque, claro, no es su autoproyectada calidad de seres dados corporal y perceptivamente la que aquí está excluida—. Este dato, notable sin duda, tiene su base en la manera de exhibir los objetos representados, lo que se realiza en el curso de la actualización de los aspectos que les pertenecen. De esto trataremos en el capítulo 8. Lo mencionamos aquí, sin embargo, para acentuar el hecho de que este dato no contradice la afirmación de la diferencia entre el espacio representado y el espacio imaginacional, como pudiera parecer a un observador superficial. El peligro de confundir los dos tipos de espacio exige que tratemos extensivamente con la diferencia entre ellos, tanto como con la disimilitud entre objetos representados y objetos imaginacionales.

¿A qué, precisamente, nos referimos cuando hablamos de un “objeto imaginacional”? Cuando, por ejemplo, “imagino” a mi amigo, quien en este momento está en una ciudad lejana, este mismo no es un objeto imaginacional. Él es un objeto real, ónticamente autónomo, para quien es puramente accidental

el haber sido intuitivamente imaginado por mí. Asimismo, cuando yo intuitivamente “imagino” un centauro, que nunca realmente existió, este centauro no es un objeto imaginacional. También al centauro —aunque sea solamente una “ficción”— lo imagino como trascendente a mi experiencia imaginacional y nunca se halla solamente en ella. Es como mi amigo, verdaderamente existente, que también imagino. Más allá de este objeto que es trascendente a mi experiencia está mi imaginar como un acto que es determinadamente construido y efectuado por “mí”. Este acto, como un acto intencional del pensamiento, tiene su contenido particular, de hecho “no intuitivo”. Este contenido se encuentra dentro del acto mismo, en el intencionar imaginacional. Es el repertorio total de las intenciones primarias lo que compone un intencionar imaginacional dado. Cada intentar imaginacional dado, sin tomar en cuenta si es claro o no, ambiguo o no, está cargado con contenido. Pero este contenido no agota la total experiencia imaginacional ni lo hacen los demás elementos del acto y sus aspectos de actuación. Todavía queda algo allí que hace que la experiencia entera sea una experiencia intuitiva: una unificada multiplicidad fluida de datos intuitivos, que en tipo se distinguen radicalmente de los datos experimentales por la percepción sensorial pero que poseen una “intuitividad” en común con ellos. Estos datos fluidos, que se cambian constantemente, muestran todavía otra heterogeneidad digna de notarse. Esto es, en la imaginación visual —a la que nos vamos a limitar aquí— hay, por un lado, datos de color cualitativamente diferentes, que en general pertenecen juntos y están sujetos a la directiva indirecta de los elementos intencionales del pensamiento contenidos en el acto de imaginar; y, por otro, un medio nebuloso —generalmente no notado por la persona que imagina— en que estos datos aparecen. Como los datos de color mismos, este medio es un fenómeno totalmente positivo, de un tipo único. En particular, en aquellos casos en que se realiza la actividad de imaginar con los ojos cerrados, no tiene nada que ver con la llamada “grisidad” subjetiva. Este último es un caso especial de datos u objetos perceptibles. El medio

del cual hablamos, sin embargo, ocurre solamente en el imaginar intuitivo. No es un dato de color ni es un dato imaginacional. Es algo que es espacial; no obstante, no debe ser identificado con la estructura del espacio visto perceptivamente. “Crea” espacio para los datos imaginacionales que están abarcados en él. Aquí no encontramos nada de las dimensiones “distintas”, *e. g.*, de una profundidad distinta, que pueden ocurrir en la percepción visual tanto como en la “grisidad” visual subjetiva. Y no obstante es un *medio* espacial, en el cual los datos de color aparecen como si brotaran de la superficie; por un lado, no es ilimitado y, por el otro, no tiene fronteras precisas. Con todo y ello, hablando figuradamente, se puede decir que en sus “orillitas” (que no están presentes aquí) empieza a disolverse fuera de lo reconocible (con el resultado de que la disolución en sí normalmente no está aprehendida); y “continuando” en su manera peculiar con esta disolución, se pierde en la nada. Al mismo tiempo, está marcado con cierta oscuridad nebulosa y con la vaguedad. Esta oscuridad está presente aun cuando los datos mismos que aparecen en el medio son compuestos, *e. g.*, de cualidades de colores radiantes y cuando el objeto que imaginamos está imaginado en un espacio brillante (como, por ejemplo, un paisaje en un día luminoso asoleado). Es precisamente este medio lo que es “espacio imaginacional” en el sentido estricto del término, y tiene que ser distinguido cuidadosamente del espacio *imaginado* y, aún más cuidadosamente, del espacio *representado* en la obra literaria.

En contraste al espacio imaginado, el espacio imaginacional es estrictamente inmanente en la experiencia imaginacional; en su genuina “parte real” —para emplear un término de las *Investigaciones lógicas* de Husserl— no puede ser extraído de la experiencia imaginacional.

Los datos imaginacionales (*e. g.*, datos de color) que aparecen en el espacio imaginacional suelen sujetarse a la “directiva” —como lo he expresado ya— del pensamiento intencional contenido esencialmente en el acto de imaginar. Una expresión más precisa del asunto es lo siguiente: los datos imaginacionales tienen sus propios determinantes cualitativos

y su propio orden, los cuales no les son impuestos desde fuera por medio de la intención. Puede aparecer también en el espacio imaginacional cuando el “yo” se porta pasivamente y no cumple con ningún acto intencional y, por ende, tampoco imagina, sino solamente posee este o aquel *dato* imaginacional. Bajo estas circunstancias, sin embargo, el “juego” de estos datos es por completo diferente de lo que es cuando el “yo” ejecuta un determinado *acto* de imaginar. En el primer caso, es puramente accidental, irregular, y en grado mayor independiente del yo; en el último caso, las cualidades de los datos de color, el arreglo de manchas, si se le puede decir así, su secuencia y su transformación, dependen de sus respectivos actos intencionales y están más o menos precisamente emparejados con su contenido intuitivo. Dejando a un lado los casos patológicos, está dentro del poder de la persona que imagina el tener exactamente estos o aquellos datos intuitivos en su espacio imaginacional, aun cuando usualmente no está preparada para permitir que aparezcan precisamente estos datos y no otros. Más bien, simplemente efectúa un acto intencional determinado, ejecución que resulta en un ordenamiento correspondiente de los datos. Es decir, los datos están sujetos a la directiva del respectivo acto imaginacional. Esta directiva puede extenderse en grados diferentes. En primer lugar, es posible que el arreglo y el correr de los datos puedan depender en un grado mayor o menor de otros factores, muy diversos, de la vida espiritual y emocional, y consecuentemente pueden someterse en grado variante a las direcciones del acto imaginacional. Por otro lado, estas direcciones pueden ser limitadas a la apariencia y secuencia de los datos cualitativamente determinados; en este caso la intención del acto imaginacional, como si estuviera pasando por alto los datos, se dirige *directamente* hacia el objeto *imaginado*; o puede ser que los datos imaginacionales mismos sean *animados* por el contenido intuitivo del acto imaginacional, correspondiente ordenado y realizado en una totalidad objetiva particular que, por virtud de su similitud con el objeto imaginado, posiblemente pueda “representarlo”. Es exclusivamente este objeto particular, óptica y directa-

mente fundado en los datos imaginacionales, y posiblemente cumpliendo con la función de representar, lo que puede llamarse en el sentido estricto del término un “objeto” *imaginacional*. No debe confundirse con el objeto intencional que es *imaginado* y sobre el que la intención del acto ultimadamente descansa. Si es constituido, este objeto imaginacional es una “parte real”, inseparablemente inmanente en la experiencia correspondiente imaginacional. Si se considera toda la experiencia imaginacional como psíquica, entonces este objeto también lo es. Es tan concreto y real como lo es la experiencia total, una experiencia que no tiene que ser verdadera en ningún sentido en el caso del objeto *imaginado*. Si cumple con la función de representar, la intención del acto imaginacional lo concibe como un *proxy* del objeto intencional actualmente imaginado y efectúa cierta similitud entre éste y aquélla. Sin embargo, como ya lo hemos dicho, la constitución del objeto imaginacional no tiene que ocurrir siempre. Consecuentemente, no tendrá cada imaginación su objeto imaginacional. Si falta este último, entonces —aunque no necesariamente— lo más que puede pasar es que los datos imaginacionales sean aplicados para la actualización de los aspectos del objeto imaginado y de esta manera sujetos al correspondiente arreglo y animación: la intención del momento intencional contenido en la experiencia imaginacional se dirige, en este punto, *directamente* hacia el objeto intencional imaginado, que es entonces observado en el ropaje del aspecto actualizado. Así que lo que ocurre aquí es una *presentación* de un objeto dado, aunque obviamente no es la presentación perceptiva lo que lleva el objeto a una *auto-entrega* corporal.<sup>19</sup> Este último tipo de “entrega” se excluye por el carácter particular imaginacional de los datos que aparecen en un espacio imaginacional. El objeto puramente intencional hacia el cual el acto imaginacional apunta necesariamente “pertenece” a este acto, pero es esencialmente trascendente a él y a toda experiencia consciente en general. Además, nada se altera aquí por el hecho de que

<sup>19</sup> *Selbstgegebenheit* en el original (n. del t.).

logra presentación en la experiencia imaginacional. Como tal, tampoco puede ser psíquico meramente por el hecho de que la experiencia es psíquica. Puede ser psíquico solamente cuando su contenido es psíquico, *e. g.*, cuando imaginamos el estado psíquico de alguien. Pero si tratamos de objetos intencionales imaginados de algún otro contenido, no hay base para considerarlos psíquicos. Y es totalmente inadmisible identificarlos con objetos imaginacionales o aun con la imaginación total. Solamente algunas nociones demasiado crudas de “imaginar” pudieron conducir a semejante absurdo.

Aun menos se nos permite identificar los objetos intencionales derivados, proyectados por los sentidos verbales o por los contenidos de sentido de las oraciones, con “objetos imaginacionales”, *i. e.*, con algo que constituya un componente real en la experiencia psíquica concreta. *Ipsa facto*, el espacio representado por los conjuntos de circunstancias tampoco tiene nada que ver con el espacio imaginacional.

### **§35. Los distintos modelos de orientación espaciales de las objetividades representadas**

Vamos a volver, ahora, a las relaciones espaciales del mundo objetivo representado en una obra literaria.

Si en una obra literaria encontramos representadas cosas, animales y hombres, el espacio que se presenta junto con ellos no es espacio abstracto y geométrico, ni homogéneo y físico; más bien, es el tipo de espacio que corresponde al espacio perceptivamente dado. Luego, tiene que ser exhibido, digamos, por medio del espacio orientacional. En particular, tienen que ser empleados los espacios orientacionales que pertenecen a los sujetos psíquicos representados que “perciben” este espacio representado. Si este es el caso, surge la cuestión de dónde ha de hallarse este centro de orientación (“el punto cero de la orientación”, como la llama Husserl). El que siem-

pre se encontrará dentro del mundo *representado* es indudable, pero se ha de observar que otros casos todavía son posibles. Ello depende del modo de representar. Si la representación es tal que es el poeta mismo quien nos “relata” su “cuento” y en tanto narrador pertenece al mundo representado en la obra dada, el centro de orientación está en el “yo” del poeta mismo —no en el narrador real, sino en el narrador representado—. Todos los objetos representados (cosas, animales, personas) están representados como si fueran vistos (palpados, oídos, etc.) por el narrador, y en esta percepción están relacionados con su centro de orientación. Si el narrador no pertenece expresamente al mundo representado, el espacio orientacional puede ser seleccionado de tal manera que de hecho se halla en el mundo representado pero, a la vez, no está localizado en ninguno de los objetos representados, ya que *todos* los objetos representados se exhiben como si fuesen vistos desde cierto punto determinado (que puede cambiar durante el curso de la representación). Es como si una persona invisible, no determinadamente representada, fuera divagando por el mundo representado mostrándonos los objetos tales como se vieran desde su punto de vista. Y, en esto, de esta manera, el narrador es co-representado.

Puede haber otros casos; por ejemplo, el centro de orientación puede hallarse en el punto cero del yo de la persona representada y puede moverse con cada cambio de lugar que hace esta persona. Si, en nuestra lectura, queremos aprehender el mundo tal como está representado, tenemos que transponernos ficticiamente dentro del centro de orientación representado y divagar en el mundo representado *in fiction* junto con esta persona. Una buena representación exige que lo hagamos. Tenemos que olvidar en cierto grado nuestro propio centro de orientación que pertenece a nuestro mundo percibido y que divaga por todos lados junto con nosotros, y asumir cierta actitud distanciadora hacia el mundo. Esto, naturalmente, sería imposible si los objetos representados fuesen “objetos imaginacionales” en el sentido especificado arriba y si, como tal, fueran la materia de nuestro estudio. Tendrían que, enton-

ces, ser percibidos por la percepción interna, donde en cada caso el centro de orientación necesariamente sería el propio.

En la ficción, frecuentemente se da el caso de que el centro de orientación de una obra no está localizado constantemente en una sola persona, sino en un *número* de personas. El centro de orientación puede, por ejemplo, estar localizado en la persona que juega el papel principal en una sección particular de una historia representada; el centro de orientación, entonces, cambia de capítulo en capítulo. Sin embargo, puede suceder que una y la misma situación subjetiva (o fase de la historia en desarrollo), en que un número de personas juegan un papel, sea exhibida “al mismo tiempo” desde distintos centros de orientación. Si, en el proceso, las cosas, cuerpos, etc., que llegan a representarse no están representados en escorzo, en una perspectiva acortada (disminuida o abreviada), con el resultado de que los acortamientos de la perspectiva que pertenecen a los distintos centros de orientación no estén de acuerdo entre sí, habría como consecuencia una falta de uniformidad en el mundo representado. Es entonces imposible identificar las cosas individuales que simultáneamente están vistas por los diversos personajes. Si la intención de la obra es la de representar un mundo cuasi-real, percibido por personas psíquicamente sanas, tal falta de uniformidad en el mundo representado significa una falla en el modo de representarlo. De precepto, sin embargo, tal modo de representar no tiene que ser fallido. Todo lo contrario, puede ser intencionado seriamente y servir como medio especial de una formación artística y un efecto estético.

Un caso especial, respecto a cómo el centro de orientación está ubicado en el mundo representado, es el creado por el conjunto de circunstancias que se encuentra en el drama: “Hacia la izquierda hay dos ventanas grandes, junto con ellas está un pesado escritorio de estilo colonial, frente de él una banca...,” se nos da un centro de orientación o, por lo menos, se indica la dirección en que se le ha de encontrar. Este centro de orientación se pasa aquí a un posible espectador, quien, después de todo, no está realmente presente en la obra dramática que solamente se lee. También sería una equivocación pensar

que este espectador es uno entre un número de espectadores reales que estarían presentes en una representación de la obra dramática y que solamente hay que determinar cuál de ellos es aquel a que se refiere. Es todo lo contrario. Tal como el narrador que vimos antes, aquí el espectador invisible pertenece al mundo representado, con la diferencia de que éste no logra representación *explícita*. El espacio en que se encuentra es espacio *representado* y no es, en ningún sentido, un segmento de espacio del auditorio. Con todo y ello, el hecho de que un espectador logre aun una co-representación no-explícita e indirecta no está sin influencia en el resto del mundo representado. Porque lo que existe y ocurre en el mundo representado alcanza con ello el carácter de algo presentado, de algo exhibido para alguien, sin tomar en cuenta si esto está explícitamente indicado en el texto o en las acotaciones.

Se pudiera pensar, tal vez, que esta es la manera en que el “encajamiento”, de que hemos hablado antes, ocurre en el modo dramático de la representación, *i. e.*, en el sentido de que todos los demás conjuntos de circunstancias sean “encajados” dentro del conjunto de circunstancias que se presenta al espectador. Este punto de vista, sin embargo, va demasiado lejos. En realidad, los conjuntos de circunstancias representados son simplemente enriquecidos por otro conjunto de circunstancias, que, como todos los demás, pertenece al estrato de objetos de la obra y cuya presencia resulta en que las objetividades sean representadas por los demás conjuntos de circunstancias que tomen para sí el carácter de algo que es “exhibido” o “manifestado”. El mundo representado es, según nuestra manera de hablar, para verse. En otras palabras, la estructura particular de la obra dramática es tal que cada drama alcanza su plena validez solamente como “teatro”, y, a fin de lograr comunión vital con ella, su lectura requiere un modo particular de percepción, uno que no se exige en otros tipos de obras literarias. Si se cumple con este requisito del todo, esto es, si el drama está representado, llega a ser teatro y así va más allá del alcance de las obras puramente literarias o constituye uno de los casos “fronterizos”.

### §36. El tiempo representado y perspectivas del tiempo

Si los objetos representados tienen la naturaleza de objetos reales, entonces, como ya hemos observado, han de encontrarse en el tiempo particular representado, lo cual tenemos que distinguir tanto del tiempo “objetivo” del mundo real como del tiempo “subjetivo” de un sujeto consciente absoluto. Las razones son varias.

Antes de todo nos obliga a hacer esta distinción el hecho de que los acontecimientos en que participan los objetos representados son por su propia naturaleza temporales y, además, se representan o como consecutivos o como simultáneos. De ahí, se establece un orden temporal entre ellos. Este orden temporal hace resaltar el hecho de que las fases temporales individuales y los momentos alcanzan representación. Pero ellos también, con mucha frecuencia, son proyectados intencionalmente por los correspondientes elementos de los contenidos de sentido de las oraciones exactamente, de la misma manera como lo son los objetos que existen en ellos. Por ende, a este respecto no hay base para hacer distinción entre los objetos representados (cosas, personas, acontecimientos) y el tiempo representado.

Para poder contrarrestar, sin embargo, las tendencias que todavía intentan psicologizar la obra literaria o cualquiera de sus estratos, hemos de agregar lo siguiente: sería equivocarse fundamentalmente el creer que los momentos y fases del tiempo representado son idénticos a los momentos temporales en los cuales el autor escribió su obra o a aquéllos en que lee la obra un lector dado, aun cuando los acontecimientos se llevarán a cabo “contemporáneamente”. Como ya sabemos, es necesario distinguir entre: (1) el tiempo homogéneo, “vacío”, determinado, del mundo; (2) el tiempo intersubjetivo, intuitivamente aprehensible, en que todos vivimos colectivamente; y (3) el tiempo estrictamente subjetivo. Es axiomático que en las obras literarias solamente se presenta una analogía del tiempo concreto intersubjetivo o del tiempo subjetivo y no el tiempo físico vacío.

Es de sobra conocido que ni el tiempo intersubjetivo ni el subjetivo “llenado” es estrictamente homogéneo en sus fases individuales, ni se constituye en un medio vacío de puntos que es insensible a los acontecimientos que ocurren en él. Cada uno de los muchos “presentes” por medio de los cuales consecutivamente pasamos en nuestra vida tiene su peculiar coloración irreductible, cada cual puede reclamarla por razón del hecho de que algo totalmente determinado ocurre en él, y porque a éste sigue otro presente, ahora, desaparecido, que tenía su peculiar coloración, tanto como aquel que era presente, pero que “ahora” es pasado, y porque procede a otro, un “futuro” presente, que nos es accesible principalmente sólo en la anticipación (o expectación). El tiempo concreto (intersubjetivo o subjetivo) tiene también —como Bergson ya nos ha mostrado— varios *tempi* (tiempos) en sus distintas fases, y estos tiempos dependen de lo que ocurre en las fases de las experiencias que tenemos mientras percibimos los acontecimientos objetivos y, finalmente, del modo de la experiencia. Si una analogía del tiempo intersubjetivo o del subjetivo se representa en una obra literaria, entonces sus fases individuales asimismo característicamente son coloreadas. Y esta coloración depende exclusivamente de lo que en el mundo representado ocurre previamente o “ahora” y, en particular, de lo que es experimentado por las personas representadas. Esta coloración obviamente es diferente de aquellas coloraciones que caracterizan las fases temporales de la vida concreta del autor o las fases temporales de la lectura realizada por un lector dado. *Eo ipso*, las fases del tiempo representado no pueden ser identificadas con las correspondientes fases del “real” tiempo intersubjetivo o subjetivo.

Pero, también en su estructura, el tiempo representado (intersubjetivo o subjetivo) difiere del tiempo real en ciertas maneras determinadas, en cuanto constituye solamente una analogía, una modificación, de este último. Cada presente, en el tiempo real (y, otra vez, ambos, el intersubjetivo y el subjetivo) tiene una ventaja óptica notable sobre un pasado real y —en un grado todavía superior— sobre cada futuro. Y, de hecho, cada “ahora”, tanto como aquel que está realmente

presente en el “ahora-momento”, delinea una actualidad potente, que no es inherente ni en el pasado ni en el presente. Esta actualidad, sin embargo, no debe entenderse en el sentido de una vitalidad particular o una urgencia, aunque estos elementos también caracterizan el presente, más bien en el sentido de un *in actu esse*. Este *in actu esse*, en sentido estricto, es inherente solamente en el presente y en lo que realmente existe en el presente. Al mismo tiempo, en su esencia es característico de la existencia real como tal. Nada de lo que pertenece a la naturaleza de la objetividad real puede existir si no pasa por la fase en *in actu esse*. Por otro lado, un objeto real *existe* solamente dentro del rango de ese *in actu esse*. De ahí que, de la “ahora-fase”, lo que es pasado y el pasado mismo se determinan y, en la otra dirección, el futuro y lo que ahora está en el futuro: solamente puede ser pasado lo que en un punto de la “ahora-fase” ha experimentado el *in actu esse*. De la misma manera, lo que está en el futuro y el futuro mismo son futuros solamente en la medida en que en algún punto —por lo menos en principio— entre en la “ahora-fase” y estar *in actu* al grado que este *in actu esse* todavía no haya sido alcanzado. Además, no se tiene que ser alcanzado en cada caso, debido a que no todo lo que se espera como futuro “se cumple”. Pero de acuerdo con su esencia es algo que tiende hacia este cumplimiento en el *in actu esse*. Y un punto más: si no existiera ninguna “ahora-fase” y ningún genuino *in actu esse*, no habría ningún pasado (ni lo que está en el pasado) ni un futuro (ni lo que está en el futuro). Precisamente en eso yace la prioridad óptica del presente tanto sobre el pasado como sobre el futuro. Y, de hecho, dondequiera que las objetividades correspondientes de acuerdo con la esencia, no puedan ser *in actu*, en el sentido estricto del término, no hay el “ahora-fase” y tampoco hay pasado ni futuro: las objetividades correspondientes —como, por ejemplo, objetos ideales individuales, ideas y esencias— están totalmente fuera del tiempo.

Ahora bien, los objetos representados en una obra literaria son objetividades derivadas puramente intencionales, las cuales están esencialmente caracterizadas por la heteronomía

óptica aunque, según su contenido, usualmente su naturaleza es la de objetividades reales. Su heteronomía óptica, que les permite solamente fingir una existencia real en su contenido, necesariamente también lleva al hecho de que el tiempo que pertenece al mundo representado cuasi-real sea solamente una analogía del tiempo real. Naturalmente, aquí también se tiene que distinguir entre el presente, el pasado y el futuro; esta distinción surge de un orden recíproco de acontecimientos representados y no del hecho de que todos pasan por una fase distinta de un genuino *in actu esse*; esto, precisamente, es imposible para ellos en el sentido estricto del término, porque entonces ellos mismos tendrían que ser reales. Sólo un *in actu esse* simulado, un “presente” simulado (y así también un pasado y un futuro), es posible aquí; y esto, también, solamente bajo la condición de que, mientras que leemos la obra, contribuimos, como quiera que sea, al desarrollo de los acontecimientos representados y, cuando uno es percibido, a otorgarle la semblanza de nuestra actualidad respectiva. Al verse limitado a lo que está contenido en la obra misma, el presente representado no tiene la preeminencia que tiene el genuino presente sobre el pasado y el futuro representados. Como resultado, existe cierta “nivelación” de todos los momentos temporales representados similar a la “nivelación” que ocurre cuando los anteriores “ahora-momentos” del tiempo real “ya” pertenecen al pasado. Así que no es accidente que, en la gran mayoría de las obras literarias, los objetos y los acontecimientos están representados en términos del pasado. Pero esta “igualización” de los momentos temporales no alcanza tan clara expresión. Ahí también está la base del hecho de que se escoge la forma “presente” cada vez que el carácter del mundo representado ha de ser hecho más evocativo para el lector (*e. g.*, en el drama).

La diferencia entre el tiempo real y el representado se hace más patente cuando tomamos en consideración el modo de la representación temporal por medio de los conjuntos de circunstancias proyectados por las *oraciones*. El tiempo real es un medio continuo que no muestra huecos ni roturas. Sin entrar

en la cuestión de si es posible en principio representar explícitamente tal medio continuo en la obra literaria, tenemos que aseverar que tal representación del tiempo no ocurre en ninguna obra mayor. Dejando a un lado los ejemplos en que las relaciones temporales o los momentos temporales individuales o las fases son directamente especificados por palabras particulares (*e. g.*, por palabras como “antes”, “más tarde”, “en este momento”, etc.), el tiempo está representado por medio del desarrollo de estados de ocurrencia (conjuntos de circunstancias de ocurrencias) que representan acontecimientos extendidos. En la mayoría de los casos, lo que principalmente se representa es no la fase temporal en sí y por sí, sino aquello que llena una fase temporal. Solamente la representación de lo que llena el tiempo evoca la representación del tiempo llenado por ella. Sin embargo, los acontecimientos “llenadores del tiempo” nunca se representan *en todas sus fases*, sea este un acontecimiento solo, singular, que constituye una totalidad, o sea una pluralidad de acontecimientos sucesivos. Ni una oración singular aislada, ni un conjunto de oraciones interconectadas, puede desarrollar conjuntos de circunstancias que pudieran efectuarlo. Siempre son solamente fases, grandes o pequeñas, aisladas o, simplemente, sólo ocurrencias momentáneas, lo que se representa, y lo que se lleva a cabo entre estas fases u ocurrencias, permanece indeterminado. Lo que se representa —para hacer eco a Bergson— siempre son solamente segmentos aislados de la realidad, una realidad que se representa pero que nunca es “representable” en su continuidad fluida. La razón para esto se encuentra precisamente en el hecho de que el mundo representado halla la fuente de su existencia y de su esencia solamente en un número finito de oraciones. Consecuentemente, las fases temporales representadas nunca se combinan en una totalidad uniforme y continua. Y si, en la lectura de una obra literaria, no notamos los huecos en el tiempo representado, y si normalmente nos inclinamos a tratar ciertos acontecimientos, de los que el autor no nos informa, como simplemente desconocidos para nosotros, a fin de que las correspondientes fases temporales se conside-

ren como existentes pero meramente no representadas, es por una razón análoga a la que hemos indicado en nuestra consideración de la representación espacial: al igual que el espacio, el tiempo —por su propia esencia— no permite ninguna discontinuidad. Cada vez que se representa una fase temporal, ésta aparece como una fase que se extiende directa y continuamente en ambas direcciones —hacia las fases temporales antecedentes y las subsecuentes—. Si dos “distintas” fases temporales se representan, una de las cuales es “antes” y la otra “después”, entonces precisamente debido a la imposibilidad de la discontinuidad temporal, el segmento entero que yace entre estas dos fases se entiende, de parte del lector, como existente: los huecos de tiempo que corresponden a las fases temporales que no se representan explícitamente desaparecen de la vista. Sin embargo, si nos informamos estrictamente por lo que está explícitamente representado en la obra literaria, estos huecos sí existen. Su presencia está en cierto grado escondida por lo que está co-representado, en virtud de la imposibilidad de la discontinuidad temporal; pero sigue siendo discernible, porque las fases temporales simplemente co-representadas son fases “vacías”, cualitativamente no coloreadas por lo que llena el tiempo. Su coloración permanece indeterminada (cuando más se le intenciona como siendo *algo*), en contraste directo con las fases que están representadas explícitamente. Aquí, por segunda vez, llegamos a una propiedad notable de las subjetividades representadas, la cual vamos a tratar detalladamente en el párrafo 39.

Esta propiedad del tiempo representado nos hizo recordar una situación análoga en el espacio representado, y la analogía puede también verse desde otro ángulo. Así como en la exhibición del espacio siempre habrá un centro de orientación, que puede ser introducido de distintas maneras en el mundo representado, así también en el tiempo representado habrá análogos “puntos-cero” de orientación y de perspectiva. En el tiempo verdaderamente experimentado, cada presente es el “punto-cero” de orientación de una perspectiva temporal, un punto-cero que —semejante al punto de orientación espacial

durante un viaje por tren— está en desplazamiento constante, y que, por su propia naturaleza, nunca para, pero que siempre progresa en una y la misma dirección. Este desplazamiento está acompañado por una indispensable transformación constante de una particular perspectiva temporal, en la que las experiencias pasadas o las ocurrencias externas aparecen en retención directa o en recolección. Como correctamente observó Husserl, hay una analogía aquí en el acortamiento de perspectiva en el espacio (véase parágrafo anterior): por más lejano que un acontecimiento o lapso esté en el pasado, más cerca le parece a nuestra recolección, siempre y cuando nos quedemos arraigados en el presente y echemos la vista hacia atrás desde ahí. Podemos, sin embargo, retroceder a un momento temporal específico en el pasado, y desde allí —procediendo adelante— recolectar acontecimientos (o experiencias); en este caso, el acortamiento de perspectiva temporal (escorzo) del cual hablamos desaparece. Pero nunca podemos realmente dejar nuestro “ahora”. Aun cuando nos hayamos transpuesto intencionadamente en otro “ahora”, uno pasado, continuamos con el continuo fluir de presente siempre nuevo y en realidad, de hecho, hacemos más grande la distancia entre nosotros y el acontecimiento que nosotros “ahora” aprehendemos en nuestra recolección. Este continuo aumento en la distancia temporal escapa a nuestra conciencia en este tipo de recolección: por medio de la transposición intencional en el pasado, la perspectiva temporal ha sido fundamentalmente alterada.

Nos llevaría lejos del tema de este estudio explicar todo esto en detalle y considerar las distintas posibilidades que ocurren en esta conexión. Lo que nos importa en este punto, es el hecho de que fenómenos análogos no solamente son posibles en el mundo subjetivo representado, de hecho con frecuencia son representados. Al mismo tiempo, sin embargo, otras modificaciones son posibles, modificaciones que están excluidas del tiempo verdadero experimentado. En parte están ligadas al hecho de que el presente representado no tiene prioridad óptica sobre el pasado y el futuro. Consecuentemente, si una persona representada, en un momento dado del tiempo

representado, se transpone hacia el pasado (*e. g.*, al recordar algo o al contarlo a un amigo), esta transposición se realiza (o se actualiza) en un grado mayor al que sería posible a la verdadera recolección de una persona real. Aquí la persona representada puede, por decirlo así, dejar su actual presente. Así que obtenemos la representación de un acontecimiento “anterior” tal como si fuera otro presente: el “pasado”, lo que “ya no” existe, está presente, está aquí —a pesar de las indicaciones en el texto que deberían efectuar una separación—, ya no separado del presente directo por el tipo de “hueco” que existe en una situación real. En relación con esto queda el hecho de que uno y el mismo acontecimiento puede, según una manera de hablar, ser representado desde dos distintos puntos de vista de orientación temporal. Si, por ejemplo, una serie de acontecimientos está representada como ocurriendo “ahora” —y en un continuo de esos “ahoras”— y, de repente, como si fuera una iluminación de un momento temporal desde “mucho más tarde” está echada por encima de lo que “ahora mismo” se lleva a cabo, con el resultado de que de inmediato asume el aspecto de algo “largamente existente” que se recuerda desde un momento temporal bastante posterior, entonces se trata del fenómeno de una doble orientación temporal, algo que es posible solamente en el mundo representado. Esta perspectiva temporal doble (o, si se quiere, iluminación temporal) aparece más frecuentemente en la novela; véase, por ejemplo, el modo narrativo de Joseph Conrad (*e. g.*, *Nostromo*) o la segunda parte de *Sous le soleil de satan* de Bernano.

Se abre otra serie de diferentes perspectivas temporales cuando el modo de representación revela la perspectiva de “existencia simultánea” dentro de un presente dado. El ejemplo previo (sacado de F. Strich) de Kleist y Novalis puede ayudar a explicar la cuestión. En Kleist esta perspectiva es producida por la construcción particular de la oración. Sin embargo, puede alcanzar representación también como resultado del hecho de que la narración —mientras que estamos hablando de la novela— está tejida con muchos “hilos”, *i. e.*, con respecto a los varios acontecimientos que ocurren “simultáneamente”, estamos informa-

dos, en secuencia, claro, pero de tal manera que su simultaneidad está claramente representada. Pero cuando sólo *una* línea de ocurrencia, acontecimientos o acciones se representa, de entre una profusión de acontecimientos simultáneamente ocurrientes, la perspectiva temporal de simultaneidad se contrae y recibimos simplemente un continuo unidimensional de ocurrencias en una perspectiva temporal que se orienta en solamente dos direcciones: el pasado y el futuro.

Otra manera de representación de ocurrencias temporales, y que trae consigo una modificación peculiar del tiempo representado, es uno que se encuentra principalmente en la novela. Si tomamos *Los Buddenbrook* de Thomas Mann como ejemplo, notamos que durante toda la narración dos tipos de modos narrativos y representacionales pueden distinguirse claramente: por un lado, tenemos los “relatos” cortos sobre las vicisitudes de la familia Buddenbrook sobre largos lapsos, a veces un año entero. Por otro, algunos acontecimientos especiales, de una duración comparativamente corta, están descritos exhaustivamente, fase tras fase, con todo lujo de detalles, y están representados en un sentido muy particular (por ejemplo, la elección de Thomas Buddenbrook al Senado). Mientras que en el caso anterior lo que se dibuja resumidamente son las líneas principales de un desarrollo largo y sólo “aquí y allá” los acontecimientos, los puntos clave, se nombran brevemente; en el segundo caso, un segmento, una escena, una situación se desarrolla lentamente y se muestra en su plenitud concreta y en su total decurso concreto. Como resultado, el tiempo representado aparece en dos distintas modificaciones. En la primera desaparece pronto y es prácticamente imperceptible en su coloración concreta: comprimidas de una manera peculiar las semanas, los meses y los años pasan ante nosotros casi como intervalos vacíos que están coloreados cabalmente “aquí y allá”, y están rellenos con vida concreta por un acontecimiento que es casi un solo punto en su apariencia, y no nos es permitido asir el tiempo en su continuidad entera ni observarlo, fase tras fase, mientras se desarrolla. Aquí el tiempo desciende casi al nivel de un esquema vacío que nos provee de una orientación

en el orden temporal de acontecimientos indicados. Solamente cuando unas escenas se muestran en su plenitud concreta y en su entera extensión temporal tratamos de nuevo con el tiempo representado cualitativamente determinado. O, por decirlo de otra manera, solamente en el caso último se representan las fases temporales, o las fases están exhibidas en su individualidad. En los otros casos, sin embargo, el tiempo representado está representado como tiempo —o como una fase temporal en una postura determinada en un continuo temporal— solamente en cuanto a su estructura general y no como un simple individuo en su individualidad. De hecho, es intencionado como algo individual aun entonces; pero no está determinado positivamente por los elementos simples individuales que, como algo individual, debería tener. Estos elementos permanecen en un estado indeterminado precisamente porque son intencionados como siendo solamente de algún tipo.

Llegamos otra vez a algo que es posible solamente en el tiempo representado y no el tiempo real, y por medio de lo cual obtenemos un nuevo argumento para diferenciar entre los dos tiempos. Pero, junto con los dos distintos tipos de modos temporales de representación, o del tiempo representado mismo, tenemos dos tipos de perspectiva temporal. En el modo simple narrativo “informativo”, los periodos temporales representados son concebidos desde un momento temporal “más tarde”, aunque en otros aspectos sean indeterminados, como algo que está en el pasado. Así que, claramente aparece la característica distancia temporal. Por otro lado, el tiempo representado en su simple individualidad, corriendo su decurso fase tras fase, puede, de hecho, también concebirse como existiendo en el pasado. Sin embargo, aparece su característica proximidad: el punto-cero de la oración temporal queda transpuesto en aquel momento del pasado cuando la escena representada se inicia y, entonces, de acuerdo con el desarrollo de los acontecimientos, se cambia constantemente en cada segmento del continuo temporal hasta el último momento de esta escena. Así que, dadas sus características, las fases temporales son —sucesivamente— hechas presentes y nosotros, los

lectores, parecemos testigos de los acontecimientos dados y vivimos “entonces” o, para ser más exactos, en un “anterior” “ahora”. Si toda la obra es proyectada en el modo del presente, tratamos con la manera de representación que es característica de las obras “dramáticas”.

Naturalmente, las reflexiones que hemos desarrollado aquí no agotan exhaustivamente las numerosas y complejas situaciones que son posibles en el tiempo representado y en los modos de representación. Pero a guisa de modelos para el análisis temporal, pueden servir como puntos de arranque para otras investigaciones. Ciertamente bastan para convencernos de que hay algo como el tiempo representado en el estrato de objetos en la obra literaria y que juega un papel significativo en su estructura.

### **§37. Las funciones de reproducción y de representación de los objetos representados<sup>20</sup>**

Se escucha con frecuencia el comentario de que la obra literaria es, o por lo menos debe ser, una “representación” de la vida o de la realidad. ¿Cuál es la situación real con referencia a esto? En primer lugar es claro que esta observación no se refiere a la obra literaria en su totalidad, sino meramente a su estrato de objetos. Por otro lado, si hablamos de una “representación” de la vida, es obvio que ello significa algo muy diferente que la representación de objetos por medio de los conjuntos de circunstancias, lo que ya hemos considerado. Solamente una determinación precisa del sentido de esta observación nos puede habilitar para distinguir si la “representación” de la rea-

<sup>20</sup> En este párrafo Ingarden juega con dos conceptos de “representación” y distingue entre ellos. Esto se ve ya desde el título del párrafo, pues la primera “representación” es (en alemán) *Repäsentation*, que quiere decir algo como “estar en lugar de”, “en función de” o aun “imitación de”; la segunda “representación” es *Darstellung*, que quiere decir “presentación”, “exhibición”, “descripción”, “exposición”, “manifestación” (n. del t.).

lidad, en un sentido todavía por determinarse, tiene que presentarse en cada obra literaria.

Si tuviésemos que buscar un caso donde las mismas objetividades representadas en una obra literaria pudieran ser vistas como una “representación de algo”, llegaríamos, en primer lugar, a las novelas y los dramas llamados “históricos”, *e. g.*, *La muerte de Wallenstein* de Schiller; o los dramas históricos de Shakespeare. En todas estas obras “tratamos” —como solemos decir en parte— con “personas” y “acontecimientos” que, como el lector sabe por sus conocimientos históricos, en algún momento realmente han existido. La expresión “tratar con”, sin embargo, tiene un sentido particular. Porque si significara “algo intencionado en las oraciones” entonces la obra literaria siempre estaría solamente “tratando con” objetos *representados*, en nuestro sentido del término. Según nuestro análisis, sin embargo, estos objetos siempre son diferentes de los reales, que alguna vez fueron personas, cosas y acontecimientos realmente existentes. No obstante, las obras literarias “históricas” efectivamente “tratan con” —en otro sentido del término— objetividades “reales”, una vez existentes. Por ejemplo, las personas que “aparecen” en las obras literarias no meramente llevan nombres como “Julio César”, “Wallenstein”, “Ricardo III”, etc., sino también, en cierto sentido, “deben ser” las personas que llevan estos nombres y que realmente alguna vez existieron. En otras palabras, a pesar de la diferencia fundamental entre ellas (entre las personas que aparecen en las obras y las personas históricas), éstas tienen que ser determinadas —en términos de su contenido— de tal manera que, si podemos decirlo así, puedan “jugar” a personas reales que logren “imitar” a las personas dadas, sus características, sus acciones, sus situaciones vitales y comportarse “tal como ellas”. Así que tienen que ser primeramente “reproducciones” de personas (o cosas o acontecimientos) que alguna vez existieron y actuaron; sin embargo, al mismo tiempo tienen que representar lo que reproducen. Si fueran simplemente reproducciones, no solamente se contrastarían claramente con lo que se reproduce; tendrían que ser reducidas a “meras imágenes” del original, del

modelo, de la misma cosa a que se refieren —reducidas al papel de algo que no es lo que se reproduce, que no puede ocupar la misma posición óptica—. Serían, por comparación, solamente un “fantasma”. Por el contrario, las “figuras” literarias en las obras literarias “históricas” tienen que ser algo más: tienen que, como ya hemos dicho, “representar” lo que está siendo reproducido, *i. e.*, tienen que reproducirlo con tanta destreza que se olvide, por lo menos a cierto grado, que son “meras reproducciones” y que no son lo que se reproduce. Como ya hemos notado en el parágrafo 25, se esfuerzan para “incorporarse”, para “hacer presente” en ellas mismas lo que se está reproduciendo (*i. e.*, las objetividades que alguna vez existieron). Por virtud de los correspondientes caracteres, cuya base óptica está específicamente en las proposiciones aseverativas cuasi-juiciales, *deben* cubrir en lo posible, tanto su esencia intrínseca como contenidos de objetividades puramente intencionales y su actual heterogeneidad con respecto a lo que se reproduce, y con esto mostrar solamente aquellas propiedades por las cuales se enfocan y, como hemos dicho, representan lo que se reproduce. Si este encubrimiento de las propiedades de la reproducción como tal se logra, entonces las objetividades representadoras esconden lo que está reproducido, toman su lugar y, en cierto sentido, intentan ser lo que en el sentido verdadero no son. “Representar”, en este sentido del término (*Repräsentation*), es también un “entrar” o un “avisar” al lector con algo, pero radicalmente diferente de la “representación” (*Darstellung*) del objeto por medio de los correspondientes conjuntos de circunstancias. Porque es aquel tipo de “darse cuenta”, un “enterarse” de un algo dado —un algo que es diferente de lo que lo representa— en lo cual lo que representa “imita” lo representado, mientras que se encubre o se esconde como representador; lo hace para poderse mostrar, al mismo tiempo, como supuestamente representado y de esta manera traer de una distancia, como si fuera lo otro al que representa solamente *de facto* y lo deja hablar por sí mismo en su propia forma. Es una representación (*Darstellen*) en que el representador no está verdaderamente representado, y, sin

embargo, al mismo tiempo, simula lo genuino de la “existencia original”. Como consecuencia de ello, lo que es representado viene directamente a la vista del observador (al grado de que éste dé credibilidad a esta meramente simulada autenticidad), aunque *de facto* por su propia esencia no está presente para él.

Y además: la función de representación (*Repräsentation*) está fundada en la función reproductora de los objetos representados (*Dargestellten*), en el sentido del término tal como lo hemos empleado antes. Así que, al respecto, la función de los objetos representados es radicalmente diferente de la función representativa de los conjuntos de circunstancias. Porque, mientras los conjuntos de circunstancias no son “imágenes” de objetos representados sino que solamente los “revelan” precisamente siendo conjuntos de circunstancias que existen en los correspondientes objetos, los objetos representados, *i. e.*, los objetos que representan algo, son, por virtud de la similitud que surge entre ellos, reproducciones de lo que se está reproduciendo.

En las obras *literarias* “históricas”, entonces, la situación es todo lo contrario de lo que es la verdad en cuanto a las obras históricas *eruditas*. En estas últimas, las objetividades puramente intencionales están compaginadas, de acuerdo con su contenido, con los correspondientes objetos reales y están identificadas con ellos; como resultado llegan a ser —como lo hemos dicho— totalmente transparentes, a fin de que las intenciones de sentido toquen directamente lo que es real, y lo que es puramente intencional desaparezca de la vista. En la obra literaria, por el contrario, el objeto puramente intencional —siendo supuestamente real— aparece en el primer plano e intenta esconder el correspondiente objeto real representado, presentándose como si fuera este objeto mismo.

Obviamente, la manera en que se concibe la obra determina si la función de representar, realizada por las objetividades representadas, es verdaderamente apprehendida. Si la comprensión que tiene el lector de la obra está de acuerdo con su esencia intrínseca, entonces, a pesar de la tendencia del objeto representador de reemplazar lo que está representado, de pre-

sentarse como el mismo, el encubrimiento o escondimiento completo del objeto representado nunca se logra. Siempre queda una referencia de lo que está representado, y aquello que se quiere pasar como si fuese el otro objeto siempre está co-aprehendido en su “inautenticidad”, en su “mera representación de otro objeto”, mientras que, por supuesto, el lector no considera (falsamente) que las proposiciones aseverativas cuasi-juiciales sean juicios genuinos y no convierte una obra de *belles lettres* en un reportaje factual o en una obra científica.

Que las objetividades representadas cumplen con su función de reproducción y representación en cada obra literaria no se puede dudar. Si se afirma lo contrario, esto puede ser verdadero solamente si se quiere decir algo diferente con el término “representación”. En este caso, lo que usualmente se quiere decir es que, en virtud de su contenido, las objetividades representadas, de alguna manera, se asemejan a unos objetos reales determinados, conocidos al autor y al lector por su experiencia. Esta semejanza frecuentemente es interpretada por el lector en el sentido de una función de reproducción. En efecto, el lector frecuentemente enfoca la lectura de una obra con la expectativa de que el autor le vaya a “decir” algo interesante dentro de la esfera de su propia experiencia. Con frecuencia, busca en la obra literaria las objetividades y las situaciones que sean similares a las que reconoce de su propia vida, y considera las otras como verdaderas si de hecho encuentra en ella tales objetividades. En la misma medida, la tendencia ingenua de que los lectores juzgan la obra desde la perspectiva de la “verdad” y/o la falta de ella conduce a que el lector imponga las funciones de reproducción y representación sobre el estrato objetivo. Este fenómeno, sin embargo, es ocasionado por lecturas equivocadas, y a veces muy poco tiene que ver la estructura real de la propia obra literaria.

### §38. Puntos de indeterminación de las objetividades representadas

Ya es tiempo de volver nuestra atención a una propiedad esencial de las objetividades, la cual las distingue radicalmente de objetos reales. Nos hemos encontrado con dos instancias especiales de esta propiedad en nuestros estudios del espacio representado y del tiempo representado. Esta propiedad aparece, cada vez con más claridad, dondequiera que las objetividades, de acuerdo con su contenido, sean de la naturaleza de objetos reales, y surge del hecho de que estas objetividades son proyectadas por un número *finito* de unidades de sentido de diferente rango.

La naturaleza esencial de cada objeto real contiene, entre otras cosas, las siguientes características formales: (1) cada objeto real es determinado inequívoca y universalmente (*i. e.*, en todos sus aspectos). Esta determinación inequívoca y universal implica que en su esencia (*Sosein*) un objeto real no puede tener puntos que no sean totalmente determinados, *i. e.*, o por "A" o por "no-A", y de hecho donde no fuera determinado de tal manera que, siempre y cuando que "A" fuera su determinación en un aspecto dado, no podría ser, a la vez, en este aspecto, determinado por "no-A". Para decirlo brevemente: su esencia no muestra puntos de indeterminación. Esto es parte de la esencia intuitivamente aprehensible de los objetos reales, y sería absurdo afirmar lo contrario. (2) Todas las determinaciones de los objetos reales constituyen una unidad primaria concreta. Solamente cuando se distinguen las unas de las otras por un sujeto que percibe y cuando éstas son aprehendidas en sí son intencionalmente extraídas de su estado primario de fusión, y solamente entonces constituyen una multiplicidad infinita, *i. e.*, inacabable. La serie de operaciones cognoscitivas en que las determinaciones individuales de uno y el mismo objeto real son sucesivamente aprehendidas es esencialmente ilimitada: por muchas que sean las determinaciones de un objeto dado, aprehendidas hasta cierto momen-

to, siempre quedan otras determinaciones por aprehenderse. Como resultado, en la comprensión primaria, la cual ocurre en una multiplicidad finita de acciones, nunca podemos saber cómo un objeto real dado es determinado en cada aspecto; la gran mayoría de sus propiedades están escondidas para nosotros. Sin embargo, esto no quiere decir que en sí mismo este objeto no está inequívoca y universalmente determinado; meramente quiere decir que en este tipo de comprensión, que procede por el camino de aprehender las determinantes individuales del objeto, es posible, de acuerdo con la esencia del objeto, ser aprehendido en una serie finita de operaciones cognoscitivas solamente en una forma adecuada. (3) Cada objeto real es absolutamente individual, *i. e.*, si la determinación “A” le ha de pertenecer de alguna manera, tiene que ser individual. Esto significa dos cosas: (a) No es del todo imposible para una determinación “B” (que con respecto a su *quiddidad* es una concretización de una esencia “común”, general e ideal) pertenecer a él; si “B”, sin embargo, ha de pertenecer a un objeto real, la esencia que llega a ser la cuestión tiene que ser “individualizada”. Por ejemplo: si un objeto real es “coloreado”, este estado de ser “coloreado” es tal que cualquier número de objetos reales pueden ser “coloreados”. La esencia “color” es en sí una esencia general o genérica, pero en el objeto real individual aparece —como la llamaría Husserl— solamente en su individuación. (b) Ningún objeto real puede contener tal determinación general (individualizada) sin que, al mismo tiempo, una de las diferencias “subyacentes”<sup>21</sup> (las “singularidades eidéticas” en la terminología de Husserl) del “*genus*” en cuestión se concrete en él; *e. g.*, si un objeto real dado, en un tiempo dado, es “coloreado”, entonces la cualidad de color también es determinada inequívocamente y ya no es “diferenciable”. Así que, por su propia naturaleza, es imposible para un objeto ser “coloreado” sin que sea o “rojo” de un tono específico, o “amarillo” (también en un tono específico), etc. Además, esto se aplica a cada determina-

<sup>21</sup> *Niedersten* en el original (n. del. t.).

ción general que en cualquier momento dado pueda pertenecer al objeto.

En estos tres aspectos, la situación es fundamentalmente diferente en el caso de las objetividades representadas en una obra literaria y, en general, en el caso de todas las objetividades puramente intencionales. Esta diferencia, sin embargo, se aplica solamente a su contenido. En una obra literaria las objetividades están intencionalmente proyectadas de una manera doble: por las expresiones nominales, y por las oraciones enteras, en las cuales se desarrollan determinados conjuntos de circunstancias donde las objetividades están representadas y constituidas. El completar cada conjunto de circunstancias conduce —como hemos mostrado antes— hacia la constitución de una determinación, relativa o absoluta, del objeto del sujeto (de la oración), o de las objetividades que participan en un conjunto de circunstancias dado. Si las determinaciones de objetividades representadas habrían de tener la base de su constitución solamente en los conjuntos de circunstancias terminados, su número en cada obra literaria, que contiene un número finito de oraciones, asimismo tendría que ser finito. No obstante, las objetividades representadas también están proyectadas por las expresiones nominales que aparecen en las oraciones. Consecuentemente, parece posible que —según su contenido— una multiplicidad infinita de determinaciones también pertenecería a ellas. Esto es todavía más probable, debido a que, por virtud de su contenido formal, las expresiones nominales proyecten sus objetos como unidades primarias. Sin duda, la forma de un objeto nominalmente proyectado es la de la unidad concreta primaria, que potencialmente contiene una multiplicidad de determinaciones de esencias. Pero, en el caso de las objetividades representadas, esta forma es solamente un esquema en el que —en contraste con la forma de los objetos reales o, más generalmente, objetos ónticamente autónomos— nunca pueden ser llenadas enteramente por determinaciones materiales. Porque en el caso de las expresiones nominales sencillas. (*e. g.*, “mesa”, “hombre”, etc.) el objeto intencional perteneciente es proyectado explí-

cita y actualmente con respecto a su constitución material solamente en un momento de su naturaleza constitutiva, a fin de que, *e. g.*, las determinaciones materiales pertenecientes a la humanidad ya sean cointencionadas implícita y potencialmente. Si un objeto individual se llama “hombre”, este objeto está intencionalmente determinado como tal, mas todas sus (innumerables) propiedades todavía no están, con eso, positiva e inequívocamente determinadas. La mayoría de ellas son cointencionadas por el repertorio potencial del sentido nominal de la palabra (sentido verbal nominal) solamente como algunas de las determinaciones del rango de posibles instancias de un tipo dado; al mismo tiempo, sin embargo, no están establecidas en su *quiddidad*. Por esta razón están *totalmente ausentes en su quiddidad concreta* en los objetos puramente intencionales dados. Y justo porque simultáneamente este objeto está formalmente intencionado como una unidad concreta que contiene un número infinito de determinaciones fusionadas y, consecuentemente, intencionalmente creadas como tales, unos “puntos de indeterminación” surgen dentro de ella, de hecho un gran número de ellos. Estos puntos de indeterminación en principio no pueden ser totalmente removidos por un enriquecimiento de contenido de una expresión nominal. Si, en lugar de decir sencillamente “varón” decimos “varón viejo y experimentado”, logramos quitar, por la adición de estas expresiones atributivas, ciertos puntos de indeterminación, pero un número infinito de ellos permanecen. Pudieron desaparecer solamente en una serie infinita de determinaciones. Si, por ejemplo, un cuento se inicia con la oración: “Un viejo estaba sentado a la mesa”, etc., es claro que la mesa representada es, de veras, “mesa” y no, desde luego, una silla; pero que sea de madera o de hierro, que tenga tres patas o cuatro, etc., no se ha dicho y consecuentemente —siendo este un objeto puramente intencional— no se ha determinado. La materia de su composición queda enteramente sin cualificación, aunque tiene que tener alguna materia. Así que, en el objeto dado, su cualificación está totalmente ausente; hay un punto vacío aquí, un “punto de indeterminación”. Como ya

hemos dicho, tales puntos vacíos son imposibles en el caso de un objeto real. En casos extremos, la materia puede ser, por ejemplo, desconocida. Aquí, donde el objeto puramente intencional incluye en su contenido solamente los momentos que tiene la base de su proyección y por esto también su existencia en el significado pleno de la palabra (el sentido verbal), la base óptica de la cualificación material falta en nuestro ejemplo mientras esta cualificación no esté proyectada por un elemento especial del sentido.

Así que, en su contenido, el objeto representado no está determinado universal e inequívocamente, ni es infinito el número de los determinantes inequívocamente especificados que le están asignados y que también están co-representados: solamente se proyecta un esquema formal de muchos puntos indeterminados, pero casi todos ellos se quedan sin completar.

En el contenido del objeto representado, sin embargo, los “puntos indeterminados” están presentes también por otra razón, una que está relacionada con la individualidad del objeto real. Porque el objeto que solamente es intencionalmente real difiere del objeto genuinamente real también con respecto a su individualidad. De hecho, también en virtud del momento correspondiente del contenido formal de un sentido verbal nominal, es intencionado como “individual”, y, a fin de marcarlo, hasta se le da su propio nombre. Pero esto no basta en sí para “causar” que cada determinación general que le es asignada tenga también su correspondiente determinación “individual” (una determinación que es la concretización de una singularidad “*eidética*”) que está coordinada con la determinación “general”. El contenido material del sentido verbal nominal en general no puede efectuar esto. La mayoría de las expresiones nominales que empleamos son nombres generales. Cuando describimos las cosas nos contentamos con algunos rasgos como, por ejemplo, una silla “metálica” o una pelota “roja”, etc. La especificación precisa de, por ejemplo, el tono de lo rojo, es difícil, incómoda y frecuentemente no es pertinente ni para el lector ni para el contexto de la obra literaria. Esto suele darse cuando se emplean expresiones nomi-

nales generales, pero, debido a ello, las determinaciones “individuales” de un objeto representado dado quedan indeterminadas. Sin duda, son “algunas” de las determinaciones de un rango de variables de una determinación “general”. Y son precisamente las “variables” en el contenido material de una expresión nominal dada las que intencionalmente proyectan estas “algunas” determinaciones de un tipo peculiar. Pero, ¿cuáles de ellas?, es una cuestión que queda totalmente abierta. Solamente un sentido verbal nominal suplementario o un proyectado conjunto de circunstancias puede determinarlo más precisamente. Así que, asimismo, un punto indeterminado está englobado en el contenido del objeto representado, aunque sea de un tipo diferente del aludido arriba. La base de su presencia, por otro lado, está en otra propiedad del estrato del sentido de la obra literaria.

En consecuencia: el objeto representado, que es “real” según su contenido, no es, en el sentido estricto del término, un objeto individual inequívoca y universalmente determinado que se constituye en una primera unidad; más bien, es solamente una formación esquemática con puntos de indeterminación de distintos tipos y con un número infinito de determinaciones positivamente asignadas a ella, aunque formalmente esté proyectada como un objeto individual plenamente determinado y se espera que simule tal individualidad. Esta estructura esquemática de objetos representados no puede ser quitada de una obra literaria finita, aunque a través de la obra nuevos puntos de indeterminación estén completados y de esta manera quitados por medio del cumplimiento de nuevas propiedades positivamente proyectadas. Podemos decir que, con respecto a la determinación del objeto representado en ella, cada obra literaria se halla incompleta y siempre con la necesidad de mayor suplementación: en términos del texto, sin embargo, esta suplementación nunca puede ser exhaustivamente completada.

Las situaciones que arriba consideramos se constituyen en un aspecto del mundo literariamente representado que lo hace radicalmente diferente de cada objeto ópticamente autónomo,

real o ideal. A la vez, constituyen la base y la posibilidad de lo que más tarde, después de un análisis detallado, llamaremos la “vida” de la obra literaria. Este aspecto también es algo que impide una realización estrictamente correcta —que en ningún sentido puede exceder una realización textualmente establecida— del mundo representado, por ejemplo, en una obra de teatro.

Con todo y ello —se pudiera responder— no se está consciente de “lagunas” o puntos de indeterminación en los objetos representados. Estos objetos se presentan en nuestra aprehensión tal como si fueran, en términos de lo expuesto arriba, objetos reales, siendo la única diferencia —como ya sabemos— que son “meramente fantaseados”. No queremos contradecir este hecho, de ninguna manera. Sin embargo, no altera nuestras aseveraciones. Todo lo contrario, es muy obvio, en nuestra opinión, que no estamos conscientes de los puntos de indeterminación. Es así porque, en primer lugar —hablando figuradamente— los objetos representados no son visibles solamente por aquel aspecto que es positivamente determinado por las unidades de sentido. Sólo una reflexión suplementaria sobre las condiciones constitutivas de los objetos representados, como también sobre el hecho de que algunas preguntas acerca de sus determinaciones individuales de por sí no admitan respuestas, nos permite estar conscientes de la presencia de los puntos de indeterminación. En segundo lugar, algunos puntos de indeterminación están escondidos tras de los aspectos y mantenidos listos, predeterminados por las unidades de sentido, para ser actualizados por el lector mientras lee. Y, finalmente, en tercer lugar, otro factor que obra en este sentido es el hecho que, durante su lectura y su aprehensión estética de la obra, el lector suele ir más allá de lo que es meramente presentado por el texto (o proyectado por él) y en varios aspectos completa las objetividades representadas, con el resultado de que por lo menos algunos de los puntos de indeterminación sean eliminados y frecuentemente reemplazados por determinaciones que no solamente no son determinadas por el texto, sino que, lo que es más, no están de acuer-

do con los momentos objetivos, positivamente determinados. En una palabra, la obra literaria misma tiene que ser distinguida de sus respectivas concretizaciones, y no es igualmente válido para la obra misma todo lo que es válido para la concretización de la obra. Pero, la posibilidad de que una y la misma obra literaria pueda permitir un número indeterminado de concretizaciones, que frecuentemente difieren notablemente de la obra misma, y también en su contenido pueden distinguirse significativamente entre ellas mismas, encuentra su base en, entre otras cosas, la estructura esquemática del estrato de objetos de la obra, una estructura que permite la presencia de puntos de indeterminación.

Sin embargo, tenemos que notar lo siguiente: dentro de los puntos de indeterminación se debe distinguir entre los que pueden ser eliminados puramente con base en la suplementación textual y los que no pueden participar del mismo proceso en el mismo sentido. En los primeros (los puntos de indeterminación que se pueden eliminar por suplementación), los conjuntos de circunstancias representados designan una multiplicidad, estrictamente circunscrita, de posible complementación de los puntos de indeterminaciones, entre las cuales podemos escoger durante el proceso de la lectura, si es que queremos efectuar esta complementación de acuerdo con las anteriormente establecidas determinaciones de los objetos representados. En los últimos (los puntos de indeterminación que no se eliminan por complementación), el conjunto de circunstancias establecido textualmente no basta para designar la multiplicidad estrictamente circunscrita de complementaciones posibles. En este caso, cada “complementación”, o complementación aproximada, efectivamente lograda, de esta manera es plenamente dependiente de la discreción del lector (o, en el caso del teatro, del director). Pero, también respecto a lo anterior, el lector no tiene que escoger por fuerza una particular posibilidad entre las posibilidades predeterminadas por los conjuntos de circunstancias representados. La obra literaria no tiene que ser necesariamente “consecuente” con lo que es conocido como posible en el mundo, ni dentro de los

límites de lo posible en el mundo conocido. Tanto lo que es “improbable” en términos de un objeto o de una situación de tipo “pre-dado”, como lo que es imposible en una esfera óptica específica, pueden en principio ser proyectados y representados, aunque a veces no puedan ser exhibidos. Por lo menos, los resultados de nuestra investigación del estrato previamente analizado en la obra literaria de ninguna manera impiden que haya objetos improbables e imposibles en la obra, debido a que es sólo una cuestión de la posible *existencia* de objetividades representadas o de la posibilidad de que sean proyectadas por el contenido de sentido de las oraciones. En principio, puede haber obras literarias que no se preocupen por quedarse dentro de los límites de cierto tipo de un objetivo; pero, precisamente por eso, pueden dejar una impresión estética particular por medio de representar un mundo de hecho imposible o uno que está lleno de contradicciones, yendo más allá de los límites establecidos por la esencia regional de la realidad. Se trataría, entonces, de una danza grotesca de imposibilidades. ¿A qué grado se puede exhibir semejante mundo “imposible”? ¿cuáles son cualidades estéticas de valor?, y ¿cuáles valores que proporciona? Estas son cuestiones que introducen puntos de vista enteramente nuevos, que sin duda exigen límites estrictamente regulados para su debida complementación de los puntos de indeterminación. Solamente una investigación especial podrá revelar los diversos detalles y patrones dentro de una consideración general de los estilos posibles. Aquí tenemos que contentarnos con un bosquejo.

Por otro lado, una parte componente de nuestra consideración es el hecho, que ya hemos mencionado, de que la ambigüedad o plurisignificación (polisemia) produce una dualidad o multiformidad del correlato intencional. Como ya hemos visto, el mismo correlato directo de la oración (un conjunto de circunstancias puramente intencional) ya muestra en este caso una dualidad opalescente. Debido a que cumple el papel de constituir y representar objetos en la obra literaria, su dualidad se refleja en lo que es representado. Naturalmente, puede haber todavía otros casos, dependiendo de la naturaleza y grado de

la ambigüedad dada. Puede ocurrir que la dualidad del conjunto de circunstancias no bifurque la identidad del objeto representado, sino más bien le atribuya dos distintas propiedades, aunque de tal manera que ninguna de ellas definitivamente pertenezca al objeto, sino que ambas simultáneamente reclamen pertenencia a él; consecuentemente, ninguna de ellas es capaz de entrar en la primera unidad de su existencia. De allí brota una cierta tensión en el objeto, un estado en que el equilibrio está destruido. El objeto es inclinado, a nuestro modo de decirlo, a poseer ambas propiedades; pero no lo puede hacer, debido a que las propiedades que le pertenecen mutuamente se repelen y tienden a suplantarse. Aquí, también, vemos el fenómeno de opalescencia que hemos procurado describir. Básicamente, este fenómeno permanece aun cuando la ambigüedad de texto es tal que no se puede mantener la identidad del sujeto. En este caso, es como si estuvieran luchando dos objetos en un esfuerzo por ocupar el mismo lugar en el mundo representado, y donde ninguno de ellos logra establecerse allí. Puede también ocurrir que aquella ambigüedad se sostenga a través de un número de oraciones con cierta consistencia; entonces esta opalescencia se aplica a esferas enteras de objetos, a fin de que, por decirlo así, haya dos mundos que luchen por una supremacía que ninguno puede alcanzar. Naturalmente, estos son fenómenos posibles sólo en la esfera de las objetividades puramente intencionales, ópticamente heterónomas. Como tales son particularmente adecuadas para manifestar las propiedades de esta esfera en contraste con las esferas ópticas de las objetividades ópticamente autónomas.

Antes de proceder a analizar las demás propiedades del estrato de objetos representados y a considerar su papel en la obra de arte literaria, será necesario primero analizar en detalle los aspectos por medio de los cuales las objetividades aparecen.