

## **Unidad 14**

---

- Casos cuestionables en la literatura.

### §56. Introducción

Hasta este punto hemos dirigido la atención a una serie determinada de obras en las cuales, siguiendo nuestra intuición original, y todavía no clarificada, pudimos ver ejemplos de obras literarias que lo son con cierto grado de certidumbre. En el transcurso de nuestros estudios se aclaró el objeto de estudio en estos casos. Al principio de nuestra indagación, sin embargo, señalamos el peligro de que el limitar nuestros análisis a estos ejemplos sería presuponer la validez de nuestras originales y no clarificadas intuiciones y opiniones, y por ende pudiera llevarnos a un falso concepto sobre qué es la obra literaria (o la obra de arte literaria). Para protegernos de este peligro, tenemos que volver nuestra atención a los más importantes de los casos cuestionables, aquellos cuya especificidad y afiliación a las obras literarias (u obras de arte literarias) antes no se había aclarado.

### §57. La obra teatral<sup>24</sup>

Vamos al teatro para “ver”, por ejemplo, *Don Carlos* de Schiller. ¿Tratamos entonces con una obra literaria, o hay algunas pro-

---

<sup>24</sup> Llamamos “obra teatral” a todo lo que se representa sobre las tablas del teatro, sin distinguir entre “drama”, “tragedia,” o “comedia”. Aquí no hablamos del drama musical (ópera) o la comedia musical (opereta), debido a que la introducción de elementos musicales los constituye en formas especiales de la obra de arte.

piedades especiales que se presentan aquí que tracen una línea clara entre los casos estudiados previamente y la “obra teatral”? ¿Qué es, de hecho, lo que pasa cuando asistimos a la obra teatral? ¿Será idéntico el *Don Carlos* que leemos al que “vemos” en las tablas?

En primer lugar, tenemos que distinguir entre cada presentación teatral individual y la “obra teatral” misma, que se presenta muchas veces. Cada actuación es un acontecimiento particular que, aunque no puede designarse como real en todo respecto, sin embargo, tiene su fundamento en acontecimientos reales. Cada presentación difiere de otras en varios detalles, aunque, en cada presentación, la misma obra teatral se presenta, de hecho, aun cuando se presente “mal”. Por cierto, la presentación no puede ser demasiado “mala”, pues en casos extremos la obra teatral no alcanzaría expresión, en absoluto.<sup>25</sup> Pero es precisamente en una “mala” presentación cuando vemos más claramente la distinción entre la presentación y la obra teatral misma. La aseveración de que una “buena” presentación debe ser realizada en tal manera en sí presupone esa distinción. La pregunta es solamente si lo que está presentado en cada actuación particular corresponda a la obra “escrita” o si es una obra “teatral” diferente de ella. Si es esta última, tendremos que contrastar algunas obras literarias de un cierto tipo (“obras dramáticas”) con las “obras teatrales” realizadas sobre las tablas, que se verán como heterogéneas; si es la anterior, tendremos que aceptar solamente un tipo especial de concretización de las “obras dramáticas”, es decir, el tipo que se realiza en la actuación.

Si observamos un drama dado (*e. g. Don Carlos*) tal como se nos aparece en sus varias lecturas, y luego lo comparamos con el “mismo drama” (como lo solemos llamar) tal como se nos da en las varias actuaciones, nos impresionan tanto la se-

<sup>25</sup> Un caso especial de eso son las presentaciones en las cuales algunas escenas (partes) de una obra se han suprimido por alguna razón. Podemos decir, entonces, que solamente algunas partes de la obra fueron representadas, o —si lo borrado es extenso y si hay una tradición de siempre borrar lo mismo— que es otra obra, diferente de la creada por el autor.

mejanza como la diferencia entre ellos. La diferencia está principalmente en la manera en que las objetividades son representadas en los dos casos de los conjuntos de circunstancias, y en la manera en que aparecen en sus aspectos. En el drama (obra teatral) *escrito* hay, como ya hemos establecido,<sup>26</sup> dos textos diferentes: el texto principal, *i. e.*, las palabras y las oraciones dichos por las personas *representadas*, y el texto lateral (direcciones para su escenificación), *i. e.*, “información” extra dada por el autor. En la obra teatral ejecutada esta información está eliminada del *texto*. Consecuentemente, la “doble proyección” de conjuntos de circunstancias de que hemos hablado antes también está eliminada, y las oraciones que constituyen el texto principal también dejan de participar en lo que está representado en las direcciones de escenificación, y pierden su carácter de estar “entre comillas”. La función de la proyección, la cual se efectúa por las direcciones de escenografía en el drama que se lee, se cumple por las adecuadamente calificadas *objetividades reales*, que aparecen en sus correspondientes aspectos, pero que no son inequívocamente determinadas<sup>27</sup> con respecto a su individualidad. Estas objetividades “juegan un papel”, como se suele decir, o, más precisamente, cumplen con las funciones de reproducción y *representación*. De hecho, representan aquellos objetos que, en un “drama” que se lee, son proyectados *intencionalmente* tanto por las direcciones de escenificación como por el texto mismo.<sup>28</sup> Estos objetos representantes no tienen que ser precisamente aquellas cosas y personas reales que en una representación dada se hallen sobre las tablas, pero deben ser constituidos de tal manera que puedan cumplir, por lo menos en parte, con la función de reproducir y representar las objetividades repre-

<sup>26</sup> Véase párrafo 30, inciso 6.

<sup>27</sup> Son plenamente individualizados solamente en una representación concreta. Aquí, entre otras cosas, vemos la diferencia entre la obra en sí y sus representaciones individuales.

<sup>28</sup> Pero no las cosas y personas reales que quizá sean reproducidas por las objetividades representadas. Como resultado, en el caso de una obra histórica, se presenta una complicación especial e interesante.

sentadas en la obra teatral y de hacerlas aparecer en sus aspectos visuales y acústicos.<sup>29</sup> En lo básico, es primordialmente una cuestión de poner un preciso “así-parece” apropiadamente para formar los aspectos correspondientes a fin de que los objetos representados puedan aparecer en los aspectos *concretos* que han de ser experimentados por el “espectador”. Así, la obra teatral difiere de la obra *puramente* literaria, como la llamaremos de aquí en adelante, en que otros medios de representación, totalmente nuevos, excluidos por la naturaleza esencial de la obra puramente literaria, aparecen en ella: (1) los objetos reales involucrados en realizar la reproducción y representación, y (2) los aspectos apropiadamente formados y predeterminados por las propiedades de aquellos objetos reales en los cuales las objetividades representadas han de aparecer. Estos aspectos no solamente son *mantenidos listos* por los distintos medios, como en la obra puramente literaria, sino que están determinados concretamente —al grado de que su contenido depende de los objetos que aparecen— por representar los objetos como aspectos de los objetos representados, con el resultado de que solamente se necesita al espectador a fin de que sean actualizados plenamente en concreto.

No se debe pensar, sin embargo, que *todos* los detalles de las objetividades representadas en una obra teatral son representadas por los objetos reales representativos. Esto se aplica de lleno solamente a lo que está intencionadamente proyectado por las direcciones de escenografía; se aplica parcialmente también a los objetos físicos y a las situaciones determinados en el texto *principal*, que se encuentran (o se realizan) sobre las “tablas”. En contraste, los procesos psíquicos de los “héroes” —que son expresados o por la función de manifestación

---

<sup>29</sup> Para que resulten estas funciones, o sea, que los objetos representados sean comprendidos en una presentación concreta, es necesario que esté presente un “espectador”, quien tiene que ejecutar experiencias especiales de aprehensión. Estas experiencias, desde luego, no son parte de la obra ni de las concretizaciones. Se debe notar que estas experiencias no son verdaderas percepciones, aunque, con respecto a su intuición, son semejantes a la percepción.

de las oraciones que se pronuncian (a menos que esté hecha por la “mímica” del que la “representa”) o por aquello a lo que se hace referencia “sobre las tablas”— son representados y aparecen como una obra puramente literaria. Además, los medios de representar y retratar (los conjuntos de circunstancias puramente intencionales y los aspectos esquematizados y mantenidos listos, ambos proyectados por las oraciones), que son característicos de la obra puramente literaria, no pierden tampoco su función en la obra teatral siempre y cuando sean proyectados y determinados por las oraciones del texto principal. La función de estos conjuntos de circunstancias, sin embargo, cambia significativamente en una obra teatral. En una obra puramente literaria, ellos forman los medios esenciales y más importantes de representación, con el resultado de que la constitución de las objetividades representadas depende primera y esencialmente de ellos, y en unos casos como suplemento por los aspectos mantenidos listos. En la obra teatral, por lo contrario, en primer lugar, estos conjuntos de circunstancias no tienen que constituir las cosas que representan, debido a que esta constitución —que de por sí siempre es incipiente— es efectuada por los objetos reales que cumplen con la función de reproducción. Las cosas y las personas que hacen la representación están presentes desde el principio, mientras aquellas que son representadas son constituidas como cosas por medio de las propiedades correspondientes de los objetos reales y por la función representante de ellos, haciendo que las cosas y personas representadas nos sean dadas desde el comienzo (siempre y cuando haya la actitud correcta de parte del espectador). Aun los conjuntos de circunstancias intencionales que constituyen la acción realizada “sobre las tablas”, y son ejecutados por las personas representadoras, comparten la función constitutiva con los objetos representadores, los “actores”, debido a que estos actos, por lo menos en sus componentes puramente físicos, son producidos por el “juego” del actor. Y en cuanto los conjuntos de circunstancias caigan en la esfera de existencia puramente psíquica, ellos también comparten su función de representación, por lo menos en cierto

grado, con la multiplicidad de fenómenos de expresión de activo “jugador en las tablas” y, en particular, con las cualidades de manifestación de las palabras y oraciones realmente pronunciadas por el actor. Con respecto a ello, el papel de los conjuntos de circunstancias intencionalmente proyectados e de importancia auxiliar secundaria; facilita la interpretación del fenómeno de expresión (que con frecuencia no se expresa plenamente y no es suficientemente inequívoca) y, por medio de ello, la viva aprehensión de los estados psíquicos. Así que en una obra teatral, un elemento que en la obra literaria no está presente asume el papel de la representación. Solamente cuando se habla de objetos y eventos y se informe sobre ellos, los “objetos” que están “fuera” de las tablas, la manera en que están representados será la misma que en una obra puramente literaria. Pero en una obra teatral es una desventaja tener en ellos demasiado de estas “historias” e informes.

A la luz de lo que hemos dicho, sería una equivocación afirmar —como nosotros mismos, según la práctica común expresada arriba— que una obra teatral es una realización de la obra puramente literaria correspondiente. Porque, por un lado, dos de los estratos de esta última no pueden ser realizados, *i. e.*, el estrato de unidades de sentido y el de las objetividades representadas. Los otros estratos, no obstante, tampoco son “realizados”, sino solamente modelados por los estratos correspondientes de la obra puramente literaria y, por ende son en relación con ella formaciones totalmente nuevas. Por otro lado, aparecen en la obra teatral las diferencias estructurales que hemos mencionado, que la hacen una obra totalmente nueva respecto a la correspondiente obra puramente literaria. En la obra teatral tratamos con un *tipo de obra diferente* de la obra *puramente* literaria. A pesar de ello, hay un nexo estrecho entre la obra teatral y la correspondiente obra puramente literaria, siempre y cuando esta última exista en realidad, lo que —tenemos que acentuar— no siempre es el caso. Es precisamente la identidad de los estratos no realizables de las unidades de sentido y de las objetividades representadas lo que de hecho permite que sea establecida una

*coordinación* entre estas dos obras heterogéneas, y nos permite hablar en *este* sentido, y solamente en este sentido, de “uno y el mismo” drama en las dos formas, la de la obra teatral y la de la obra puramente literaria.

Sin embargo, si la obra teatral no es una obra *puramente* literaria, es entonces un *caso fronterizo*. Las razones son las siguientes:

1. En una obra teatral se encuentra una estructura estratificada análoga a la de una obra puramente literaria, con la diferencia de que aparecen nuevos elementos y algunos de los estratos juegan un papel modificado.

2. Los estratos de las unidades de sentido y de las formaciones fonéticas también se presentan en la obra teatral y juegan un papel tan significativo como en una obra puramente literaria. Si se quiere aplicar el término “literaria” a la obra teatral, se tendrá que incluirla entre las obras literarias, aunque no como *puramente* literaria.

3. En relación con la estructura estratificada, una polifonía de cualidades de valor, que antes encontramos esenciales para la obra literaria, también está presente en la obra teatral.

4. Además, la modificación cuasi-juicial de las oraciones pronunciadas no falta aquí.

5. Asimismo, las cualidades metafísicas pueden manifestarse en una obra teatral, y esta manifestación suele tener una expresividad superior a la que es posible en una obra puramente literaria.

6. Finalmente, aquí también, hay una estructura particular de las partes, y ésta condiciona los varios efectos de la dinámica interna de la obra.

Estas diferencias y semejanzas nos conducen a considerar a la obra teatral como un caso *fronterizo* de la obra literaria. Al mismo tiempo, la obra teatral constituye un transición a obras de otro tipo, que muestran cierta afinidad con las obras literarias pero que no pueden clasificarse con ellas, y están entre la obra literaria y la pintura. Estas obras son la pantomima y el cine (mudo)

### §58. El drama cinematográfico [la película]

Enfocamos ahora nuestra atención en el drama cinematográfico. Vamos a considerar un caso ideal en que tratamos con un drama cinematográfico totalmente mudo, uno totalmente desprovisto de la información “escrita” acostumbrada. Por otro lado, nos interesa aquí solamente el drama terminado y no su modo técnico de formación. En particular, nos ocuparemos de la relación entre el drama cinematográfico y la obra puramente literaria. Por supuesto, nos limitaremos a una exposición de la estructura básica del drama cinematográfico sin entrar en sus numerosos problemas especiales.

¿Qué es lo que el drama cinematográfico nos presenta? Nos presenta un conjunto discontinuo de “imágenes” que esconde su discontinuidad, al ser cada imagen una reconstrucción por medios fotográficos de un aspecto visual de determinado objeto o situación objetiva. Estas imágenes se siguen una tras otra evocando la apariencia de determinadas objetividades, tal como lo hacen las pinturas; sin embargo, lo hacen de una manera esencialmente ampliada y alterada, ya que en su sucesión y fusión permiten la apariencia de *eventos en su desarrollo total concreto*, temporalmente extendidos. Esto está excluido de la pintura. En el drama cinematográfico, sin embargo, no hay ni estrato de formaciones fónicas ni de unidades de sentido, dos que sí aparecen en la obra literaria. Por ende, podemos decir, tiene solamente la mitad de los estratos esenciales para la obra de arte literaria. Consecuentemente, *no es una obra literaria*, en sentido estricto. Pero no es sólo el número de estratos lo

que hace la diferencia esencial entre el drama cinematográfico y una obra de arte literaria; más bien, es el hecho de que el último estrato constituyente del drama cinematográfico no es el estrato de las unidades de sentido sino exclusivamente el estrato de los aspectos visuales. En otras palabras, la materia constitutiva única es la de los aspectos visuales *reconstituidos*, y ellos cumplen con su función constitutiva efectuando la apariencia de las correspondientes objetividades.<sup>30</sup> Por esta razón alcanzan una importancia decisiva aquí. Cosas y gentes nos son dadas en acontecimientos cuasi-perceptuales, “desde afuera”, por decirlo así, y todo lo que experimentamos de ellas —de hecho, todo lo que son— ha de tener su base en los aspectos reconstituidos. Esto conduce a ciertas dificultades técnicas y hace necesarios ciertos mecanismos especiales cuando lo que ha de ser representado son las ocurrencias puramente psíquicas de las personas representadas, ya que el sentido de su habla es inaccesible. En un drama cinematográfico totalmente mudo, aquellas ocurrencias psíquicas que no pueden manifestarse en los modos corporales de comportamiento o por atributos corporales, son o totalmente inaccesibles (o, con más precisión, no son constituidas) o son constituidas sólo indirectamente, puesto que son determinadas por situaciones directamente aparentes. Así, su aprehensión por el espectador siempre presupone operaciones subjetivas especiales. En un drama cinematográfico mudo, entonces, en este respecto, se imponen límites de representación, aunque en otros aspectos los límites son más liberales, por ejemplo, en comparación con el teatro, donde se carece de tales medios técnicos. Este límite en la representación de las ocurrencias psíquicas también produce un cambio en el centro de gravitación de la existencia: la esfera emotiva, y en particular las emociones, sentimientos y pasiones, etc., que son violentas, potentes y marcadas con cierta

---

<sup>30</sup> No se debe olvidar que aquí el estrato de aspectos en el drama cinematográfico no es idéntico al correspondiente estrato en la obra literaria. En una obra literaria los aspectos esquematizados están “mantenidos listos” y dependen en su constitución de los otros estratos. En el drama cinematográfico no están esquematizados en el mismo sentido.

incultura y rudeza, aparece en el primer plano; en contraste, la esfera de las operaciones intelectuales, lo totalmente interno, lo sutil, lo introspectivo y lo contemplativo en la vida espiritual y mental, está relegado al trasfondo, si no eliminado totalmente. En relación con ello, la gama de cualidades metafísicas que puede manifestarse en un mundo representado cinematográficamente es esencialmente estrecha.

No obstante, es innecesario ver esto como una deficiencia en el drama cinematográfico. Solamente aquel que lo considere como una imitación del teatro pensaría así. La verdad, sin embargo, es que el drama cinematográfico solamente retrata un segmento *diferente* de existencia, o sea, todos los eventos (y no solamente “movimientos”, como afirma erróneamente Irzykowski) y cosas que pueden ser retratados por medio de sus aspectos *visuales*. Al mismo tiempo, lo concreto de los aspectos reconstituidos, tanto como la posibilidad de hacer más accesibles y más comprensibles por medio de los mecanismos técnicos apropiados (*e. g.*, ampliar una imagen dada) los aspectos que casi desaparecen en el proceso normal de percepción, provocan que se retraten los varios modos de comportamiento físico y corporales (o modos directamente basados en lo corporal) de las objetividades (personas, animales, cosas) que participan en los acontecimientos representados más marcadamente de lo que es posible por medios sólo literarios. Es que solamente en el drama cinematográfico el énfasis tiene que estar sobre los acontecimientos *visuales*; en cuanto a que sea posible, toda la historia representada tiene que desarrollarse en ellos. Si no, como Irzykowski correctamente acentuaba, el cine puede derivarse a solamente una existencia parásita respecto al teatro y a la literatura. Por otro lado, es precisamente lo concreto de la reconstrucción de aspectos la razón por la cual parecen más poderosos y atractivos, a un grado incomparable, que en una obra literaria, un elemento inherente en el juego. Y, de hecho, el valor artístico de un drama cinematográfico depende, en primer lugar, de la selección de los aspectos reconstituidos, sus cualidades decorativas y otros estéticamente pertinentes, y solamente en se-

gundo lugar de los movimientos correspondientes de las objetividades representadas.

No se debe, sin embargo, ir demasiado lejos en esta dirección y considerar el estrato de las objetividades representadas impertinente y aun innecesario, ya que no se puede pasar por alto el hecho de que ser un aspecto de *algo* es parte de la esencia de un aspecto. La idea de un drama cinematográfico “abstracto” —como lo llamó Irzykowski—, es decir, uno en que el estrato de lo representado y retratado esté totalmente ausente, pudiera ser técnicamente posible, pero no sería un drama cinematográfico, sino, más bien, un tipo de obra totalmente heterogéneo —aunque se pudiera producir con el mismo aparato—. Si estamos de acuerdo en que los dos estratos son indispensables en el drama cinematográfico, también tememos que estar de acuerdo en que una polifonía de elementos heterogéneos y de las correspondientes cualidades de valor estén presentes, aunque aquí es esencialmente más pobre y más sencillo que en la obra puramente literaria. No lo contradice el hecho de que el espectador ingenuo promedio esté sintonizado casi exclusivamente a los eventos y cosas retratados.

Recapitulemos: el drama cinematográfico *no es una obra literaria*. Sin embargo, como consecuencia del hecho de que, en principio, las mismas objetividades (con las limitaciones mencionadas) son representadas en él, y de que posee un estrato de objetividades aunque en un grado menor, está *relacionado* con la obra de arte literaria. Si es una obra de arte, estará más cerca a la obra de arte literaria que, por ejemplo, a obras musicales o arquitectónicas, y también estará más cerca que a la pintura y las artes gráficas. Es —si nos atrevemos a decirlo— teatro corrompido, que, por un lado, ha perdido los dos estratos lingüísticos, pero, por otro lado, en lugar de emplear objetividades reales para la función de reproducción, echa mano exclusivamente de los aspectos reconstruidos y de algunos respectos deconstruidos (deformados) como medios de representación.

Como la obra literaria, el drama cinematográfico también puede ser una obra de arte o simplemente una obra informa-

tiva o un informe científico (por ejemplo, estudios del vuelo de los pájaros, ilustraciones para su uso en psicología, biología, medicina, etc.). En esto hay una nueva relación entre el drama cinematográfico y las obras literarias. Si es una obra de arte, las objetividades representadas aparecen, no como reales, sino como cuasi-reales; aparecen en el *habitus* de realidad. Son también solamente objetividades puramente intencionales, y su intencionalidad pura se acentúa por el hecho de que las “imágenes” proyectadas no son reales, objetos ópticamente autónomos, sino sólo fantasmas, que primeramente tienen que ser interpretados por las propias operaciones subjetivas como apariciones de objetividades representadas. La intencionalidad de las objetividades representadas asimismo no son inalteradas por el hecho de que son cosas reales, personas y eventos que fueron fotografiadas durante el proceso de la producción de la película. Esto debido al hecho de que los objetos fotografiados, por decirlo así, no fueron sencillamente objetos reales. Cumplen con la función de reproducción y representación; juegan un papel. Y no son objetos reales en cuanto objetos reales, más bien lo que es reproducido y representado por ellos (de acuerdo con las fotografías que se hicieron y la proyección ejecutada) es lo que pertenece como un estrato a la estructura del drama cinematográfico. Por otro lado, es muy diferente cuando se trata de una película informativa o científica (por ejemplo, el noticiero). Aquí las cosas reales fotografiadas como cinematografía no juegan ningún papel. Son fotografiadas en su existencia y esencia simples. Cualquiera que sea la razón, son ellas mismas las que queremos aprehender, de esta manera indirecta, en su esencia y ocurrencia. En contraste, las objetividades puramente intencionales proyectadas por los aspectos reconstituidos cinematográficamente ahora cumplen con las funciones de reproducción y representación con el fin de darnos de una manera casi perceptual las cosas y eventos que una vez fueron fotografiados.

### §59. La pantomima

Un caso fronterizo entre el teatro y el drama cinematográfico es la pantomima. Está relacionado con el teatro porque en ella, como en el teatro, las objetividades reales se involucran en las funciones de reproducción y representación, y predeterminan los conjuntos de aspectos plenamente concretos. Con el drama cinematográfico tiene en común el que le faltan los dos estratos lingüísticos y, por ende, sufre una limitación en la representación que es análoga con la del cine (mudo). Al mismo tiempo, sin embargo, también difiere del cine en que los aspectos, los movimientos y los modos de comportarse de los actores se forman de tal manera que el elemento lingüístico que falta *se suple* por otros medios. La pantomima cuenta con *decir*, por medio de la mímica y de la gesticulación de las personas que actúan, lo que se pudiera decir más fácilmente con palabras. Es casi como un teatro de los mudos y sordos. Esto es precisamente lo que no ocurre en el caso del drama cinematográfico. Así, los límites de la representación en la pantomima son más estrechos que en el drama cinematográfico, ya que no se tienen dispuestos los apropiados y versátiles medios técnicos.

Esto nos permite afirmar que hay una relación entre la pantomima y las obras literarias, pero ninguna verdadera afiliación. No podemos entrar en detalles sobre este tema.

### §60. El trabajo científico; el informe sencillo

Un caso fronterizo de la obra literaria de mucho más importancia es el trabajo científico. Difere en muchos aspectos de la obra de arte literaria, aunque se sitúa relativamente cerca de ella. Muestra una estructura de estratos que es totalmente análoga a la de la obra de arte literaria, con la diferencia de que

los elementos de los estratos individuales, tanto como el papel de cada uno, son parcialmente diferentes. Todas estas diferencias están íntimamente conectadas con la función que cumple la obra científica en la vida espiritual del hombre: establecer resultados cognoscitivos, alcanzados y transmitidos a otros sujetos conscientes. Precisamente esta función, sin embargo, es lo que, en nuestro sentido del término, la obra literaria no puede lograr.

Las diferencias entre los dos tipos de obras en cuestión son las siguientes:

**1.** Las oraciones que aparecen en una obra científica son casi exclusivamente juicios reales. Pueden ser verdaderos o falsos, según el caso, pero se presentan como verdaderos. Tanto la modificación cuasi-juicial de las proposiciones aseverativas como las modificaciones análogas en todas las otras proposiciones que caracterizan la obra literaria faltan aquí. Aun cuando, ocasionalmente, una pregunta puramente retórica aparece, una que en principio podría ser reemplazada por una proposición aseverativa, se presenta como una pregunta válida.

**2.** La estructura del trabajo científico consiste naturalmente en correlatos puramente intencionales de las oraciones (casi exclusivamente conjuntos de circunstancias) y las objetividades representadas. Pero, debido a que las oraciones que aquí predominan son en su mayoría juicios verdaderos, la raya de los sentidos contenidos pasa en medio del contenido de los correlatos puramente intencionales de las oraciones a fin de que las oraciones se refieran a conjuntos de circunstancias objetivamente existentes o a objetos en ellos contenidos. Los conjuntos de circunstancias, en principio, son "transparentes" y difieren de los conjuntos de circunstancias objetivamente existentes solamente cuando tratamos con proposiciones falsas o, por lo menos, con proposiciones dudosas, y también cuando el conjunto de circunstancias objetivamente existente todavía no puede ser

aprehendido. Sería un error pensar que las objetividades representadas en un trabajo científico cumplen con la función de reproducción y por virtud de esta función son solamente las oraciones las que se refieren a las ópticamente autónomas objetividades retratadas. Este puede ser el caso, pero no cuando el trabajo científico cumple con su propia función; es posible sólo en la forma particular que se le impone cuando se le construye como una “concepción” de un autor dado, como frecuentemente es el caso en, por ejemplo, el trato histórico de obras filosóficas. Solamente entonces las objetividades representadas cumplen con las funciones de reproducción y representación, y en estos términos la obra entera se asemeja a algunas obras literarias.

**3.** En un trabajo científico, tanto en el estrato de formaciones fónicas como en el de las unidades de sentido, puede haber propiedades que, vistas en sí mismas, contienen cualidades estéticas de valor y que, en conjunto con correspondientes elementos en los otro estratos, producen una polifonía de valor. Pero aunque ésta no está prohibida en un trabajo científico, es un lujo innecesario. No se espera de un trabajo científico que tenga estas propiedades; lo que se espera es que contenga proposiciones verdaderas y encierre tales propiedades estructurales que faciliten la función de un intercambio cognoscitivo. Todo lo demás tiene que sujetarse a este propósito central. Esto, sin embargo, precisamente no es esencial para las obras literarias y, en particular, las obras de arte literarias, y es, de hecho, excluido de las obras de arte *genuinas*. La cuestión de cuál sea la estructura de los trabajos científicos, y la de las diferencias entre ellos y las obras de arte literarias, sería un tema de un análisis especial extensivo.

**4.** Los trabajos científicos pueden contener, como estrato especial, conjuntos de aspectos esquematizados mantenidos listos, siempre y cuando las oraciones se refieran a objetos que

pueden aparecer en conjuntos de aspectos. Si los aspectos de alguna manera están presentes en la obra, sin embargo, tendrán que jugar un papel esencialmente diferente que en una obra de arte literaria. Es decir, entran en el juego como medios auxiliares, y aun a veces indispensables, para la transmisión de resultados cognoscitivos. La presencia de los momentos decorativos es, entonces, totalmente dispensable y, de hecho, frecuentemente un estorbo.

5. Finalmente, la posible manifestación de las cualidades metafísicas es esencial solamente cuando una cualidad metafísica dada sea en sí el tema del resultado cognoscitivo que se logra o se transmite, o, por lo menos, contribuye a la transmisión. En todas las otras instancias, su manifestación no es esencial y puede ir en contra de la función principal del trabajo científico, y se debe entonces evitarla.

*Mutatis mutandis*, todo lo dicho arriba puede aplicarse también al simple informe o al reportaje. No podemos entrar en este asunto con más detalle ahora.