



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía
Maestría en Filosofía

Tesis Individual

Título

“Fenomenología y poesía: Aproximaciones a *Trilce* de César Vallejo desde una mirada fenomenológica”

Opción de titulación
Tesis individual

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Filosofía

Presenta:
Eliseo Bárcenas Pacheco

Dirigida por:
Dr. Román Chávez Báez

FFyL, Campus Centro Histórico
Puebla, Pue.
Agosto, 2021

1. <u>Introducción</u>	5
1.1. <u>¿Qué es un análisis estructural?</u>	7
2. <u>Estado de las Investigaciones lógicas y de La obra de arte literaria</u>	9
2.1. <u>Estado de las Investigaciones Lógicas</u>	10
2.2. <u>Estado de La obra de arte literaria</u>	14
3. <u>La expresión literaria</u>	17
3.1 <u>El carácter notificativo de la expresión</u>	17
3.2. <u>Componentes de la expresión general</u>	18
4. <u>La conciencia expresiva</u>	19
4.1. <u>La conciencia en Husserl</u>	19
4.2. <u>La conciencia en Ingarden</u>	25
4.3. <u>La conciencia autoral</u>	30
5. <u>Husserl y la expresión en sí</u>	33
5.1. <u>El objeto expresivo como correlato de la conciencia</u>	33
5.2. <u>La significación en sí misma de la expresión</u>	34
5.3. <u>La referencia de la expresión</u>	37
5.4. <u>Resumen</u>	39
6. <u>Ingarden y la expresión</u>	40

6.1. <u>Objeto derivado</u>	40
6.2. <u>El sonido verbal</u>	41
6.3. <u>El aspecto material</u>	43
6.4. <u>La musicalidad en la Unidad Oracional</u>	46
6.5. <u>El significado</u>	49
6.6. <u>Repertorio actual y potencial</u>	51
6.7. <u>El significado de la oración</u>	56
7. <u>Conclusiones en torno a la expresión</u>	58
8. <u>Objetos representados y aspectos esquematizados</u>	60
8.1. <u>Objetos representados</u>	60
8.2. <u>Aspectos esquematizados</u>	63
9. <u>¿Qué es <i>Trilce</i>?</u>	66
9.1. <u>Introducción</u>	66
9.2. <u>César Vallejo. Conciencia autoral</u>	68
9.2.1 <u>Vallejo Creador</u>	68
9.2.2. <u>Los pensamientos de Vallejo en la obra</u>	69
9.3. <u><i>Trilce</i>, la obra misma</u>	71
9.3.1. <u><i>Trilce</i>, obra irruptora</u>	72
9.3.2. <u><i>Trilce</i>, concepto individual</u>	74
9.4. <u>La totalidad constitutiva de <i>Trilce</i></u>	76

9.4.1. <u>El <i>quid</i> propio de <i>Trilce</i></u>	78
9.4.2. <u>Conocimiento <i>a priori</i> de <i>Trilce</i></u>	81
10. <u>Experiencia estética</u>	84
10.1. <u>Apuntes sobre la experiencia estética</u>	85
10.2. <u><i>Trilce</i>, como objeto estético</u>	88
11. <u>Conclusiones</u>	91
12. <u>Bibliografía</u>	97

1. Introducción

Trilce...

Ante la mirada perpleja contemplo a *Trilce*. Una vez, recuerdo, en un rincón de algún lugar, estaba *Trilce*. Más, como sueño se fue desvaneciendo, y me encontré abrazado a un humo huido, resbaladizo, siempre inapresable. Vuelvo a ti, *Trilce*, vuelvo a ti a través de estas palabras y, nuevamente, te hago presente. Es hacia donde estás que posa mi mirar, *Trilce*; obra poética tejida por los sueños de un tal César Abraham Vallejo Mendoza, un hombre indígena de hermosas letras hispánicas bajado del cerro de Santiago cuya vida, según puedo concebir en sus palabras sinceras, fue asaz sufriente, cual cada uno de nosotros, igualmente, hombres. Pero acá ahora no interesa, Vallejo: te hablo a ti, Vallejo, desahogarnos y describir nuestros dolores, aquellos que nunca se van, nunca se van...

La atención del presente trabajo está colocada en el objeto poético titulado: *Trilce*. Por lo tanto, en las presentes líneas llevo a cabo una investigación filosófica en torno al objeto poético de *Trilce* y sus diversos modos de ser por los cuales puede ser comprendido.

Según cuenta Basave (2002) en: *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*, a una obra poética nos es posible acercarnos de dos maneras: 1. Desde una relación estética, cuyo interés versa en la aprehensión íntima del lector con la obra, para así dejarse arropar por la musicalidad poética y sonar al unísono con el poema, y sentirse uno con el poema;

cuestión que con Ingarden es concebida desde la relación de la actitud estética con su respectivo objeto estético. 2. Por otro lado, desde un acercamiento reflexivo, donde el interés está volcado en realizar un análisis investigativo hacia la obra; una relación intencional, que en términos de Ingarden se interpreta desde una actitud reflexiva o intelectual con su respectivo objeto reflexivo. Indudablemente este es un trabajo reflexivo en torno a la obra poética de *Trilce*. La investigación presente tiene como objeto investigar a la obra poética con el propósito particular de llevar a cabo un análisis en torno a la estructura constitutiva de la obra. Por lo tanto, la intención no es indagar acerca de la personalidad, harta interesante, del gran hombre que fue Vallejo, ni tampoco precisar los acontecimientos históricos que envuelven al autor en cuestión junto con la obra. Mucho menos debe esperarse en este trabajo algunos análisis o interpretaciones sobre los poemas individuales de *Trilce*.

Aunque, sin lugar a duda, el objeto de investigación está centrado en el análisis propio de la obra *Trilce*, no por ello niego, ni descarto tajantemente estos aspectos en relación al autor, al significado de la obra o al contexto histórico. Ya que, dichos puntos se destacan en el análisis mismo aquí pretendido; solamente dejo en claro que no es el objetivo principal en esta investigación, ya que hay bastante literatura al respecto de tales cuestiones. También es preciso especificar que el análisis está centrado en la obra poética particular de *Trilce* y no en el concepto de estructura; el trabajo está pensado para hablar sobre el poemario de Vallejo.

Asimismo, para no cometer el error de terminar realizando una investigación en torno a la estructura y abandonar el poemario de *Trilce* – tal y como le sucedió a Todorov cuando pretendía, según lo narra en *Literatura y significación* (1971), un análisis estructural sobre

la novela: *Las amistades peligrosas*; al final el trabajo no fue sino una investigación sobre el problema de la estructura, olvidando, así, a la obra novelada (cfr. 9). – entonces, me baso en investigaciones precedentes y consolidadas en torno a la estructura, tal es el caso del trabajo realizado por Ingarden, quien a partir de los conceptos fenomenológicos, apropiados desde la obra de Husserl, comete un análisis sobre la estructura de la obra literaria. Desde este punto, el presente trabajo es una investigación sobre la estructura de *Trilce*, fundamentado desde pautas fenomenológicas.

¿Qué es un análisis estructural?

Al precisar que la presente investigación es un análisis estructural de la obra, creo pertinente delimitar el concepto de estructuralismo y el modo como lo entenderé en este trabajo, para evitar confusiones sobre la finalidad del proyecto.

Entonces, entiéndase que el objetivo es realizar un posicionamiento teórico sobre los elementos fundamentales que envuelven a la obra poética particular de *Trilce*. Es describir lo que está presente en la obra, lo que mienta, lo constitutivo de ella. Por lo tanto, no debe entenderse por estructuralismo, por lo menos no en este trabajo, lo que se destaca en el formalismo ruso o en la corriente, estrictamente estructuralista, que se viene gestando con Jakobson desde los conceptos de Saussure, cuya atención está centrada únicamente en el análisis propio de la estructura conceptual del texto, es decir, en la forma más que en el contenido (Cfr. Eagleton, 2020: 143). Más bien, por estructuralismo debe comprenderse la descripción fundamental de los elementos que conforman lo que es la obra en su totalidad. Por lo tanto, pretendo realizar un posicionamiento sobre los elementos fundamentales y

generales que envuelven a la totalidad de la obra *Trilce*. Evidentemente el aspecto estructural del texto es algo fundamental dentro de la totalidad de la obra, pero, no obstante, ésta no se agota ahí, sino que en ella se destacan otros elementos de la misma importancia. No niego, ni descarto la existencia de una estructura semántica contenida en toda obra literaria, sino que, intento concebir una estructura general, igualmente, cuyos elementos contenidos en ella van más allá del mero lenguaje. Por lo tanto, tenemos que ver a la obra en la perspectiva esencial de sus elementos constitutivos. Así pues, diferencio, tal como lo hace Argüelles, entre el estructuralismo de Jakobson de la ontología de Ingarden, autor que trata igualmente sobre nociones de la estructura en la obra literaria.

Considerar a la obra desde su estructura general es concebir que la obra no existe por sí misma y que contiene, por lo tanto, diferentes perspectivas de comprensión. Por ende, es preciso destacar desde ahora tres aspectos o momentos fundamentales y generales en toda obra literaria, tales son: 1. El autor, 2. La obra y 3. El lector. La obra literaria no puede entenderse con la falta de alguno de ellos. Cada uno de estos elementos generales se implican en la constitución de la obra; y de igual manera, cada uno de estos momentos lleva consigo una estructura fundamental, o procesos que hacen posible la realización total de la obra poética.

Uno de los primeros autores que realizó un trabajo de carácter filosófico sobre lo literario, o lo poético, fue Aristóteles en su obra denominada: *Poética*, un trabajo en el cual podemos

notar cierto carácter descriptivo sobre los elementos que conforman a la obra trágica, pudiendo considerarse, desde este punto de vista, que en la *Poética* se realiza un análisis estructural de la tragedia, ya que se destacan los elementos que componen a una buena obra trágica. En semejante obra podemos notar que Aristóteles destaca y describe los elementos cualitativos de la obra trágica, que son: Los medios con que se imita, el modo como se imita, y el objeto de la imitación. Elementos que podemos considerarlo en relación al momento de creación por parte del creador. También, en dicha obra, encontramos lo que denomina elementos cuantitativos: Prólogo, episodio, éxodo y parte coral. Elementos que corresponden a la propia obra.

Semejante a Aristóteles, pero desde conceptos acuñados desde la fenomenología realizaré una descripción de los elementos constitutivos de una obra poética: *Trilce*.

2. Estado de las Investigaciones lógicas y de La obra de arte literaria

Antes de comenzar con el abordaje de los conceptos estrictamente filosóficos por los que basaré mi investigación, considero prudente dar un vistazo breve a las obras fundamentales que orientaran este trabajo. Me refiero tanto a las *Investigaciones lógicas* (2006) como a la *Obra de arte literaria* (1998), de Husserl e Ingarden, respectivamente. De estas obras destaco los conceptos y me los apropio para la formación de este estudio; por lo tanto considero prudente dar un posicionamiento general e histórico sobre estas obras.

Estado de las Investigaciones Lógicas

El texto de las *Investigaciones lógicas* fue publicado en el año de 1900 por vez primera cuando Husserl era docente en la Universidad de Halle, la segunda edición fue realizada en el año de 1913; en este año Husserl era profesor de la Universidad de Gotinga.

El texto de las *Investigaciones Lógicas* está dividido en dos tomos, por un lado se destacan los *Prolegómenos para una lógica pura* y, por el otro, las respectivas seis investigaciones lógicas. Ambos textos investigan temas fundamentales en torno a la matemática; por lo tanto, los textos pueden considerarse reflexiones filosóficas sobre el problema de la matemática pura. En el prólogo a la primera edición Husserl (2006) dice al respecto de las *Investigaciones...*: “Han brotado de los ineludibles problemas que han dificultado repetidas veces e interrumpido finalmente el curso de mis largos esfuerzos por obtener una explicación filosófica de la matemática pura” (21) Por consiguiente, el asunto primordial es, según podemos llegar a comprender, fundamentar y explicitar las matemáticas desde premisas filosóficas. En una perspectiva general de las *Investigaciones lógicas* podemos decir, como bien apunta Moran (2011) que: “son un intento de sortear estas dificultades teóricas al proveer clarificaciones epistemológicas y lógicas de nociones fundamentales que pertenecen a la forma de la ciencia como tal, nociones tales como <<contenido>>, <<sentido>>, <<verdad>>, y otras.” (94).

No obstante, aun y cuando ambos tomos, tanto los *prolegómenos* como las investigaciones, tratan el tema de la matemática pura, son textos que abordan la problemática desde perspectivas distintas.

Es así que en los *Prolegómenos* podemos dar cuenta que la intención es realizar una crítica al psicologismo predominante en esos años dentro del ambiente intelectual. El posicionamiento teórico que combatía Husserl era aquella noción *psicologista* que pretendía reducir las verdades matemáticas a la mente. Así pues, en los *Prolegómenos* Husserl: “refuta, según la opinión generalizada en el mundo filosófico de una manera definitiva, el psicologismo” (San Javier, 1994: 24). Por lo tanto, en los *Prolegómenos* hay un intento por posicionar a la matemática pura en el lugar que le corresponde, como realidad ideal y no como realidad mental. Asimismo, con la refutación reduccionista del psicologismo, Husserl plantea la existencia de objetos ideales, matemáticos, de la misma manera que los objetos concretos del mundo “real”.

Los objetos ideales son entidades independientes de la mente, tienen una existencia distinta, una existencia aparte de ella. Por ende, la crítica al psicologismo es una crítica, al mismo tiempo, a toda comprensión relativista y subjetivista que pretende reducir las verdades al yo empírico. (cfr. Moran, 2011: 105).

También, con los *Prolegómenos* surgen nuevas complicaciones que se intentarán resolver en las consiguientes seis investigaciones. El problema general al que Husserl se enfrenta en las *Investigaciones lógicas*, al haber llevado a cabo la refutación del psicologismo a través de los *Prolegómenos*, es sobre la existencia y la forma en que los objetos ideales están presentes en la conciencia. Por ende, las vivencias intencionales, o actos significativos de la conciencia, son el objeto de atención en esta obra. Por lo tanto, en estas investigaciones ya

empieza a aparecer con mayor claridad conceptos mejor elaborados en relación a la ciencia fenomenológica, como es el caso de la conciencia intencional que comienza a teorizarse en esta obra. San Javier (1994) nos brinda una idea clara sobre el tratamiento que lleva Husserl en *Las investigaciones lógicas*, al respecto:

Una vez asegurado por parte de Husserl que la esfera de lo lógico y matemático, los objetos ideales, no se reducen al hecho de la constitución del cerebro, que su verdad no depende de que el cerebro esté constituido de este modo preciso, Husserl tiene que resolver un problema fundamental, y es que en realidad esos objetos matemáticos aparecen o se dan de hecho en un sujeto humano, en unos actos de conocimiento, en unas vivencias [...] ¿cómo se hacen presentes unos objetos independientes cuando en realidad todo parece indicar que son dependientes? Éste sería el tema del segundo tomo de las investigaciones lógicas: el estudio de los actos del sujeto, el estudio de las vivencias del sujeto que hace ciencia. (26)

Por lo tanto, en esta primera etapa, que académicamente se sitúa cuando Husserl es docente en la universidad de Halle, se lleva a cabo el problema o las meditaciones en torno a los actos significativos y los modos en que éstos se dan a la conciencia.

En el prólogo a la segunda edición del libro de las *Investigaciones lógicas*, escrito en el año de 1913, cuando *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (2013), ha sido publicada, el autor realiza un enfoque respecto al lugar que ocupan las *Investigaciones lógicas* en el estado de la fenomenología trascendental, sutilmente llevada a cabo en la obra de: *Ideas*.

Lo que dice al respecto de las Investigaciones es: “Deberían reeditarse las Investigaciones lógicas, corregidas en forma ajustada lo más posible al punto de vista de las Ideas y que

podiese servir para iniciar al lector en la índole peculiar del verdadero trabajo fenomenológico y epistemológico” (Husserl, 2006: 26).

Y ello sugiere, entonces, entender a las *Investigaciones lógicas* en correlación con *Ideas*, precisando que las *Investigaciones lógicas* pretenden ser una introducción para acercarse y comprender la fenomenología trascendental expresada en *Ideas*.

Las *Investigaciones lógicas* son consideradas, por lo tanto, la primera etapa de la fenomenología, cuyos aspectos y nociones conceptuales apenas comienzan a germinar (cfr. san Javier, 1994:23). Y que llegaran a su madurez en *Ideas* (2013) o en la denominada, también, fenomenología trascendental.

Por lo tanto, la fenomenología en las *Investigaciones lógicas*: “Se ocupa de los actos de significado concretos, de las tendencias de significado, no como hechos que ocurren empíricamente en el mundo en términos de los significados ideales que articulan, sino en tanto estructuras esenciales, intencionales, a priori” (Moran, 2011: 95).

Ahora bien, en el primer capítulo de las *Investigaciones lógicas* (2006), capítulo central en mi investigación, Husserl lleva a cabo una investigación en torno al problema de los actos significativos, referentes al discurso expresivo. De manera general lo tratado en la primera investigación versa en torno a los problemas del lenguaje y la significación, es decir, problemas que giran en torno a la semántica. Al respecto de esta investigación Husserl (2006) menciona:

De las cinco investigaciones, la primera -Expresión y significación- conserva en la nueva edición su carácter <<meramente preparatorio>>. Invita a pensar; guía la mirada del

fenomenólogo principiante hacia los primeros y ya muy difíciles problemas de la conciencia de la significación; pero no los resuelve plenamente. (29)

En esta primera investigación empieza a destacarse el tema de la conciencia de la significación, o de los actos significativos. Hay que resaltar que los actos intencionales, en esta primera investigación, refieren, solamente, al tema del discurso y no a todo acto intencional de la conciencia. Por lo tanto, hay que advertir que para Husserl dicha investigación está incompleta y no resuelve, totalmente, el asunto de las significaciones o de la conciencia significativa. De manera general, podemos decir que en la primera investigación: “Husserl describe cuidadosamente la naturaleza de los actos de significación en general, discriminando entre sus diferentes funciones, y concentrándose en aquellos conjuntos de signos que se relacionan con sus objetos designados a través de significados” (Moran, 2011: 109)

Valga hasta aquí lo dicho para tener en cuenta, *grosso modo*, el posicionamiento histórico y filosófico que ocupan las *Investigaciones lógicas*.

Estado de La obra de arte literaria

Roman Ingarden fue discípulo de Husserl en la Universidad de Gotinga, lugar donde cursó matemáticas con David Hilbert; asimismo, también es importante mencionar, que, al igual que Husserl, fue discípulo de Franz Brentano; por ende la formación académica de Ingarden es similar al camino recorrido por Husserl, y muchos de los conceptos asumidos en Ingarden han sido heredados, o pueden posicionarse, junto a los de Husserl.

Respecto al libro de Ingarden: *La obra de arte literaria* (1998) esta fue escrita en el mismo periodo en que Husserl escribía el texto: *Lógica formal y lógica trascendental* publicado en 1929 (cfr. Mitscherling, 1997: 123), mientras que la obra de Ingarden fue publicada en alemán por primera vez en el año de 1931. Asimismo es preciso recalcar, para hacer notar la gran relación que existe entre *La obra de arte literaria* y las *Investigaciones Lógicas* de Husserl, que al analizar el contenido teórico de *La obra de arte literaria* en su versión alemana podemos: “Determinar con mayor certeza el grado de influencia que Husserl ejerce en la epistemología ingardiana. Por una inexplicable omisión – continúa Argüelles- de la versión castellana de Nyenhuis, los lectores de nuestro ámbito hispanohablante no tienen acceso al aparato crítico” (Argüelles, 118).

Sin embargo en este mismo texto de Argüelles encontramos el contenido teórico traducido de *La obra de arte literaria* omitido en la versión castellana. Allí podemos notar que la primera investigación de las *Investigaciones lógicas* influye en los capítulos IV y V, respecto al estrato de las formaciones lingüísticas y el estrato de las unidades de sentido, respectivamente (Cfr. tabla. Argüelles, 2015: p.119).

Continuando con el estado de *La obra de arte literaria*, es oportuno nombrar que el texto fue traducido por primera vez al español por el autor Gerald Nyenhuis en el año de 1998, y en el 2005 tradujo otro texto del mismo autor, denominado: *La comprensión de la obra de arte literaria* (2005). Dichas traducciones han posibilitado un acercamiento a los planteamientos fenomenológicos abordados por Ingarden al igual que “fundamentos hermenéuticos para formar escuela sobre estudios literarios en la Universidad Iberoamericana en México” (Cfr. Mendoza, 2008: 20). Hasta la fecha la traducción de

Nyenhuis es indispensable para aventurarse al pensamiento de Román Ingarden en lengua castellana.

Acerca del contenido de *La obra de arte literaria* (1998) Ingarden nos proporciona la dirección que lleva el escrito. En primer lugar menciona que es un estudio de la obra de arte literaria diferente a los planteamientos elaborados por las posturas psicológicas y psicológicas dominantes de su tiempo. Por lo que, el interés de la obra no está en analizar la parte formativa de la obra de arte literaria, que sería aquello que versa sobre el modo creativo del autor, tampoco interesa destacar las emociones del lector, más bien el interés, consiste en una investigación ontológica de la obra de arte, es decir, investigar acerca del ser de la obra literaria, en su noción artística, por ende, el estudio reflexiona sobre los componentes de la obra de arte literaria, excluyendo, en sus elucidaciones, cuestiones ajenas a este problema como *p.ej.* Asuntos psicológicos acerca de las vivencias del autor o el lector, o sobre cuestiones históricas.

3. La expresión literaria

Atendamos en primer lugar a la obra escrita y comencemos precisando que la obra literaria es una expresión en un sentido discursivo; hay que hacer énfasis en que el discurso hace referencia a aquella expresión que se da a través del lenguaje, de las palabras, sean en su forma escrita u oral. Por ende toda obra literaria, en el sentido estricto del término, es una obra constituida o formada a través de letras, que a su vez constituyen oraciones de mayor complejidad, cuyo título general lo podemos encasillar con el concepto de discurso para diferenciarlo de otras modalidades de la expresión. Por lo tanto, comenzamos asumiendo que la obra poética es una expresión discursiva.

En torno a la expresión Husserl destaca tres momentos fundamentales, que son: 1. Lo que la expresión notifica, 2. Lo que la expresión significa, y 3. Lo que la expresión nombra.

El carácter notificativo de la expresión

La notificación de la expresión habría que entenderla junto con el concepto de comunicación; es decir lo expresado, que necesariamente se da a partir de alguien que expresa, es dirigido hacia alguien, entiéndase receptor de la comunicación, con la intención de notificar, en el sentido de manifestar, las vivencias psíquicas. Es decir, el emisor de la comunicación, en el acto de comunicar, pretende dar cuenta de sus pensamientos al otro, al oyente. En esta forma de expresión podemos comprender que en ella está, por un lado lo mostrado: aquello que percibe al oyente; y por el otro, lo psíquico, lo oculto, que solamente

le pertenece al autor de la comunicación, y que por lo tanto, resulta imposible que el otro lleve a cabo una aprehensión total de los pensamientos del otro. No obstante, lo mostrado, lo visible, notifica las vivencias psíquicas del otro.

Esta comunicación se hace posible, porque el que escucha comprende la intención del que habla. Y la comprende en cuanto que concibe al que habla no como una persona que emite meros sonidos, sino como una persona que le habla, que ejecuta, pues con las voces ciertos actos de prestar sentido. (Husserl, 2006: 240)

Así pues, la expresión comunicativa la llevamos a cabo a través de las palabras, que son signos físicos que contienen las vivencias psíquicas del emisor, y que son expresadas hacia alguien. Y esta relación es la denominada función notificativa de la expresión. Ya que el notificar implica solamente, dar cuenta de que las palabras son signos significados por alguien, y no necesariamente, conocer las vivencias psíquicas del hablante. Por ende la concepción indicativa en la expresión comunicativa está presente, las palabras me notifican de la presencia del otro, de sus actos significativos. En este sentido las palabras solamente cumplen una función de mostrar y señalar que el otro dice y piensa algo.

Componentes de la expresión

La expresión notificativa pondera la relación dialógica entre dos o más individuos; no obstante, resulta evidente que la expresión discursiva puede darse sin necesidad de otro al quien vaya dirigida la expresión, ya que puede haber expresión consigo mismo; en este sentido la expresión no funge estrictamente como notificativa, porque, como bien apunta Husserl, uno no puede notificarse a sí mismo de sus propios pensamientos, porque es algo

que le pertenece a cada quien. Sin embargo hay que tener en cuenta esta función notificativa ya que resultará, en capítulos posteriores, pertinente para relacionarla en torno a la obra de arte poética.

Mientras, centremos nuestra atención reflexiva en torno a la expresión en general, omitiendo, por de pronto, la expresión como notificación. Es así que, dejamos de lado la particular función de la expresión para centrarnos en los aspectos fundamentales de toda expresión en su noción discursiva; valga tanto en su entendimiento comunicativo como la expresión consigo mismo.

En toda expresión, como ya se podría haber deducido desde la función notificativa, hay alguien que expresa y algo que expresa. Aquí podemos denominar estos aspectos de la expresión con el título de conciencia y objeto, respectivamente. Entendiendo que la conciencia es quien expresa, y lo expresado es el objeto. Detengámonos primeramente en la conciencia para conocer la estructura constitutiva en torno a la expresión.

4. La conciencia expresiva

La conciencia en Husserl

Aunque Husserl llega a hablar de la significación inherente a la palabra u oración misma más allá del acto del significar por parte de la conciencia, considero de suma relevancia comenzar a explicitar el sentido de la vivencia significativa, ya que es donde radica el asunto propiamente fenomenológico. Sin embargo, aunque en primera instancia me detengo

en hacer una descripción sobre la expresión en relación a la conciencia, no por ello omitiré de esta investigación la cuestión del sentido contenido en la expresión misma, sino que, la dejaré para un capítulo posterior.

No obstante desde ahora creo preciso resaltar que el sentido mismo de la expresión corresponde a una relación ideal de los objetos, y las vivencias de dar sentido corresponden a una relación real de los actos. En este apartado, reitero nuevamente, nos detendremos a analizar la expresión desde la relación real de los actos.

Ahora bien, es preciso comenzar esta sección aclarando que el concepto de acto llega a comprenderse en semejanza al de vivencia intencional, según aclara Rossi (1993) al afirmar que Husserl usa los conceptos indistintamente (Cfr. 15).

En toda expresión podemos destacar el aspecto material, como su noción sensible, que sería aquello que percibimos: la manchas de tinta vertidas a la hoja en blanco, los sonidos provenientes de alguien que emite un ruido; no obstante también en el fenómeno de la expresión, aparte de este carácter sensible, hay, para que se considere estrictamente como expresión, un sentido que la acompaña. Hay que destacar desde ahora, entonces, dos aspectos constitutivos en la expresión: la material o sensible y la significativa. Estos aspectos desde su comprensión real de los actos llegan a entenderse a manera de vivencias, de actos. Es decir, tendríamos, entonces, que comprender dos tipos de actos dentro del fenómeno de la expresión: el acto sensible de representar y el acto significativo de significar. Esto se puede decir del siguiente modo: Hay una conciencia que expresa, y al describir fenomenológicamente la expresión advertimos que está constituida por dos tipos fundamentales de actos: los actos de representar y los actos de significar; debemos entender que aun y cuando dividimos o separamos en esta descripción dos tipos de actos, no hay que

comprender que son dos especies distintas de conciencia, una de representar y otra de significar, sino que estos actos están como fundidos en la única y misma conciencia; constituyéndose así la unidad de la expresión.

Asimismo la expresión, al considerarse estrictamente como tal, lleva siempre un carácter de intencionalidad; esto quiere decir que la expresión siempre mienta algo, siempre es expresión de algo. Ser mención de algo no implica entender, estrictamente, lo mentado necesariamente desde su existencia objetual; es decir, hay mención aun y cuando la objetividad representada no pueda ser señalada. Y si hay una objetividad a la que podemos referir ésta no, necesariamente, tiene que estar ahí en el mundo como objeto empírico, sino que, dicha objetividad puede referir a un aspecto de la fantasía. De este modo Husserl propone dos modos de entender las intenciones significativas de toda expresión, como: 1. Intenciones significativas llenas de intuición, que son las que refieren a un objeto y 2. Intenciones significativas vacías de intuición, que son las que carecen de una objetividad representada, pero que, sin embargo, siguen siendo intencionales, siguen mentando algo pero no una intuición. Así lo apunta Husserl (2006): “La expresión funciona con sentido, siendo siempre algo más que una voz vana, aunque le falte la intuición que le da fundamento y objeto” (243).

Al decir esto que tiene que ver con las intuiciones llenas y vacías, se llega a establecer de igual manera, una distinción entre los actos. En primer lugar, tenemos los actos esenciales que refieren al sonido verbal con el respectivo sentido y, en segundo lugar, los actos no esenciales, que son aquellos que cumplen la intención significativa de la expresión, es decir, son aquellos que tienen que ver con la intención llena de intuición. Los primeros los denomina Husserl actos de dar sentido y los segundos actos de cumplir el sentido. Es decir,

los actos esenciales son aquellos que tienen que ver con la expresión, en su aspecto sensible, con su respectivo sentido o significado sin necesidad de que se realice el cumplimiento de la significación en una objetividad representada. Por lo tanto, lo que se realiza es una separación entre el representar, el acto de significar, y el objeto de intuición. El acto de cumplir el sentido no es esencial a la expresión, es decir, sin él la expresión sigue conservando su función de significar. Se trata nada más de cumplir la intención significativa en un objeto. Más adelante me detendré un poco más en este punto.

Entonces, ahora podemos entender que hay un tercer tipo de acto, que es el acto de cumplimiento. Por lo tanto, podemos diferenciar varios actos en la expresión: 1. El acto de representar, que es el fenómeno de la expresión 2. El acto de significar y 3. El acto de cumplir el significado.

El acto esencial denominado así por Husserl sería, entonces, aquel que contiene los dos actos fundamentales para toda expresión: los del representar y los del significar, a estos dos los podemos encasillar desde el concepto de: actos de dar significado. El no esencial a la expresión es el que conforma tanto el acto representativo como el acto significativo y, eventualmente, el cumplimiento significativo, es decir, la referencia intuitiva hacia un objeto. Es un acto no esencial porque la expresión sigue significando aun sin el cumplimiento de una objetividad.

Así, entonces al expresar algo estamos viviendo ambos actos, tanto el sensible como el significativo, porque no está, estrictamente, marcada la distinción de los actos. En el fenómeno mismo de la expresión, desde los actos intencionales, son inseparables. Por ello, es que Husserl especifica que en la expresión vivimos ambos actos. Aunque dice, en la representación verbal estamos dirigidos en llenar el sentido de dicha palabra, no nos

quedamos solamente con eso que se nos muestra, en lo percibido, sino que, llenamos a la palabra de significación. La representación sensible de la expresión, por sí misma no expresa nada, no significa nada; sino que para que la palabra sea palabra estrictamente debemos llenarla de sentido, que se logra a partir del acto de significarla, y esto nos vierte hacia el objeto nombrado, aun y cuando el objeto no sea un objeto de la intuición, siempre nos dirige hacia algo. Esto sucede *p.ej.* en el proceso de lectura, donde al dirigirme al texto y encontrarme con manchas de tinta sobre el papel, no permanezco absorto en esa imagen sensible sino que pretendo cargarla o llenarla de significado. Por ende, podemos decir que, las palabras cumplen la función de “estimular en nosotros el acto de dar sentido y señalar hacia lo que está dado en la intención de éste” (244). Entonces podríamos decir que, la conciencia que expresa representa, en primer lugar, materialmente la palabra y después, con el acto significativo, le agrega el significado, esto solamente si se pudiese establecer una separación en el fenómeno mismo de la expresión. Ya que, vivencialmente, estamos viviendo ambos actos.

Al vivir en la comprensión de la palabra, no ejecutamos o representamos el carácter sensible de la palabra, sino que, ejecutamos algo que refiere a algo, a la cosa designada. Es decir, en la comprensión no vemos el carácter sensible de la palabra, sino que estamos dirigidos al objeto mentado; que es donde reside la significación de la expresión.

Ahora bien, con lo referido hasta ahora considero que podemos dar un posicionamiento acerca de lo que debe entenderse por significación desde la relación real de los actos en Husserl. En primer lugar sabemos que no debemos confundir la significación con la materialidad sensible de la expresión que, aunque es necesaria para que cumpla una noción

de expresar, una cuestión de significar, no es por ello el significar mismo. Así pues, el significado no es el sonido verbal, no es la materia fónica determinada que se oye al momento de decir algo. El significado es algo distinto. Tampoco debe afirmarse que el significado, o que una expresión significa algo, cuando despierta en nosotros una serie de imágenes de la fantasía; imágenes de la fantasía que comprenden objetos, intuiciones, representaciones. La significación no es el objeto, no es la imagen suscitada en nosotros; una expresión no significa solamente cuando lleva representaciones imaginativas, la significación no depende de ello. Ya que bien, podríamos encontrar expresiones que no, necesariamente, despiertan en mí ciertas imágenes, pero que, sin embargo, significa algo. Como si al momento de faltar la imagen la expresión carecería de sentido. Esta cuestión que afirma tales cosas es claramente un posicionamiento psicologista que, evidentemente, Husserl está criticando y combatiendo.

No obstante, hay que dejar claro que las representaciones imaginativas pueden sí estar contenidas en la expresión, pueden sí despertar en nosotros imágenes de la fantasía, pero esto no implica que debemos entender que la significación de una expresión depende de esta posibilidad. La significación es una cosa independiente de las imágenes intuitivas, la significación es invariables haya o no haya imágenes. Así que, en esta cuestión debemos distanciar lo que entendemos por imágenes de la fantasía y significado. Husserl (2006) especifica que aun y cuando las imágenes no son significaciones, y no deben confundirse con tal, sí pueden servir, sin embargo, como auxilios de la comprensión hacia lo referido. Pero entonces, si el significado no es nada del aspecto sensible de la expresión: la tinta sobre el papel, la materia fónica determinada; ni las imágenes representativas, entonces ¿qué es o dónde reside la significación en la expresión? Tal y como hemos visto, la

significación reside en el acto mismo de significar, en la vivencia del significar; o si se prefiere, en la conciencia que significa. Hay que advertir de una vez que tal modo de comprender la residencia de la significación la estamos apuntando desde la vivencia, sin embargo, como anteriormente mencionamos, en la expresión misma reside, de igual modo, una significación ajena a la conciencia quien la significó. Pero por ahora, sólo nos estamos refiriendo a la conciencia significativa, más adelante tocaremos la cuestión en torno a la significación de la expresión misma.

Entonces, con lo visto y citado podemos decir que una expresión funciona con pleno sentido sin necesidad de una intuición ilustrativa (imágenes representativas) que la hagan validar, porque el significado depende, en este punto, de la conciencia significante y no de las imágenes representativas.

La conciencia en Ingarden

¿Qué es lo que Ingarden nos dice sobre la conciencia creadora? Ingarden concuerda con Husserl en varias cuestiones respecto a la conciencia significante, en primer lugar nos dice que la conciencia es quien dota de significado a la palabra, ya que la palabra misma no puede darse a sí su propio significado. Esto nos revela que si una palabra significa algo solamente es porque alguien la significó. Y ese alguien otorgador del significado no es sino la conciencia significante. Al respecto Ingarden (1998):

Si el sonido verbal lleva consigo algún sentido, es sólo porque está función le está impuesta externamente, le está otorgada. Este otorgamiento puede lograrse solamente por medio de un acto subjetivo de la conciencia. [...] la designación intencional contenida en el sentido es, digamos, un reflejo del pensamiento intencional (*Meinen*) contenido en el “acto otorgador de sentido”. La intencionalidad de la palabra es la intencionalidad otorgada por el acto correspondiente. (123)

De esta manera nos percatamos, entonces, que hay una relación directa de la conciencia con las palabras u oraciones contenidas en toda obra de arte literaria. Y que, cuando estamos en contacto con una obra literaria ella misma nos apunta hacia una conciencia responsable de darle significado. Por lo tanto, se hace evidente el papel imprescindible del creador y, también, la dependencia de la obra de arte literaria con la conciencia respecto a su existencia. Esto implica entender que el carácter ontológico del objeto creado por la conciencia significativa es, en palabras de Ingarden, ópticamente heterónimo y ópticamente dependiente. El objeto creado es, reitero, existencialmente dependiente, al ver sido creado. Asimismo, la creación implica un proceso cognoscitivo por parte de la conciencia para que se lleve a cabo la realización del objeto. Es decir, la conciencia no aparece nada más a las palabras por arte de *birlibirloque*, sino que es necesaria una capacidad reflexiva y cognoscitiva para llevar a buen puerto la creación del objeto literario: un esfuerzo.

El objeto significativo creado por la conciencia es la oración, que se conforma de otras palabras. No obstante, la conciencia puede ser ejecutora de la creación de una nueva palabra (sonido verbal)¹, cuestión que sucede poco en la obra literaria. Aquí hay que

¹ Más adelante, en el capítulo dedicado al objeto literario me dedicaré a definir, desde Ingarden, el concepto de sonido verbal; por ahora entiéndase por sonido verbal lo mismo que palabra.

especificar que el significado proporcionado por la conciencia no significa, o no debe entenderse, que el significado está contenido en la conciencia misma. Ya que, de esta manera, se estaría asumiendo un posicionamiento psicologista, donde el sujeto sería el responsable directo de significar a su antojo a la palabra. La conciencia, por lo tanto, no es, estrictamente, libre como para cargar, según le plazca, de significado a la palabra. Por ende, es preciso explicitar que la creación de una nueva palabra es posible, pero esta posibilidad de novedad está, de alguna manera, determinada por un régimen conceptual, cultural, histórico, etc; por lo tanto la conciencia no significa desde sí misma, como si creará en el vacío, o desde su “mente”. Entonces, podemos decir que el significado no depende enteramente de la voluntad del individuo, pero que, sí puede crear palabras nuevas que resultan ajenas a las palabras establecidas, *p.ej.* palabras compuestas o neologismos; es posible crear un nuevo significado con la unión de dos o más palabras, etc. Esto en torno a la creación de nuevas palabras, cuestión que sucede muy regularmente en la obra de Vallejo.

No obstante, nos advierte Ingarden, lo más frecuente en la creación de nuevos significados es respecto a la formación de oraciones que se realiza a partir de palabras ya hechas, establecidas. En este sentido, la originalidad de la conciencia creadora radica en relacionar y acomodar palabras para crear oraciones, o significados oracionales. La conciencia no crea el significado de la palabra, o no es lo que sucede regularmente, sino que, se toman palabras ya constituidas para formar y crear oraciones complejas; dichas oraciones complejas si son creaciones de la conciencia y por ende el significado total de la oración sí depende de la conciencia creadora. Por ende, podemos decir que, el sujeto consciente juega con las palabras para formar nuevos sentidos. Porque hay que tener en cuenta que el

significado de la palabra aislada es distinto al significado de la oración como unidad. Así pues con esto, Ingarden se distancia de la postura psicologista que supone que el significado depende del sujeto consciente, y de igual manera, se distancia de la propuesta idealista que supone que el significado es inmutable y se encuentra más allá del hombre.

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

Por otro lado, no obstante no se le debe identificar con ningún “contenido psíquico” concretamente experimentado, ni con ninguna existencia real. (Ingarden, 1998: 129)

Entonces, el objeto creado, denominado objeto primario, es posible por una serie de operaciones cognoscitivas. A este tipo de operación que crea nuevas formaciones oracionales, Ingarden la denomina operación primaria. Y este objeto primario, producto de la operación cognoscitiva creadora, es, estrictamente, dependiente de la conciencia.

Asimismo este proceso cognoscitivo de formación de oraciones es algo que atañe, fundamentalmente, a la conciencia creadora. En este sentido, todo autor de obras literarias: *p.ej.* novelas, poemas, cuentos, etc., llevan a cabo ciertos procesos cognoscitivos que les posibilitan la creación de la obra. Ahora bien, el proceso cognoscitivo formador de oraciones (proceso primario) está sujeto a otros procesos más generales que permiten a la conciencia creadora realizar el orden de las oraciones.

Precisemos: el objeto primario pertenece solamente a la conciencia, es un correlato que se muestra solamente a ella, ya que son formas subjetivas de la conciencia; por lo tanto, tal objeto es, como dijimos, ópticamente dependiente. Estas formas subjetivas hacen su manifestación en las oraciones; por lo tanto, las unidades oracionales de la obra literaria se

deben considerar formas subjetivas de la conciencia y, asimismo, objetos ópticamente dependientes de la misma, esto en el proceso mismo de la creación por parte de la conciencia. Por lo tanto, las oraciones son objetos creados desde procesos subjetivos. Tal proceso subjetivo, en la construcción de la oración, es encaminada por la conciencia que forma las oraciones a partir de varias palabras individuales; y esta unión de palabras llega a formar una oración que no es sino un sentido nuevo. Por ende, la conciencia es la causante de efectuar un cambio en las palabras individuales y generar un significado distinto a ella. Sin embargo, como aclara Ingarden, esta operación es posible porque está sujeta a un proceso cognoscitivo más amplio. Es decir, el proceso cognoscitivo formador de oraciones es regido por una idea o un tema general el cual permite que las oraciones sean consecuentes con respecto a la totalidad, tema. Aun y cuando no haya un tema preconcebido (totalidad) que dirija la construcción de la obra, hay una relación entre las oraciones, donde la oración es motivada por la que le precede; en este sentido se parte de la formación individual de las oraciones para llegar, entonces, a la totalidad.

Igualmente en un proceso cognoscitivo de formación de oraciones subyace el modo cómo se empleará o tratará el tema, idea; o aun si no hay una idea (totalidad), de igual manera puede estar presente el modo en qué se tratará: ya sea si será un argumento, un cuento, una novela, poema, etc. Y esta cuestión es también enteramente dependiente de la conciencia, al ser un proceso subjetivo propio de ella. Entonces, apunta Ingarden (1998):

La específica operación formadora de oraciones, entonces, por un lado, está bajo el principio orientador de lo todavía no expresado (lo que queda por expresarse) y, por el otro lado, está bajo la presión de lo ya expresado. (127)

La conciencia autoral

Prestemos atención al libro posicionado ahí en el mundo, de tal modo que se nos presenta como un objeto existente en relación a otros objetos. No obstante, este objeto literario no es ontológicamente idéntico a los demás objetos, ya que, bien sabemos que la existencia del objeto literario fue ocasionada por alguien, y por ende, es estrictamente creado, denominemos a ese alguien creador con el concepto de: Conciencia autoral. La conciencia autoral es, entonces, la responsable directa de la existencia de este libro; ya que ella, a partir de un proceso cognoscitivo hiló oraciones, oraciones que llegaron a conformar una unidad a la que referimos como libro. Sin el proceso cognoscitivo de esta conciencia particular no habría sido posible la creación del libro total que lo contiene a él como autor. Por ende, no podemos voltear a la obra de arte literaria sin voltear a ver al hombre, el cual hizo posible la realización conceptual y total de este objeto literario. La obra nos sugiere siempre, aun y cuando no haya firma de por medio para corroborar y desconozcamos el autor de un texto, que alguien la creó.

Con lo visto anteriormente es preciso dar un posicionamiento respecto a lo que debe entenderse por conciencia autoral y su papel fundamental dentro de la obra literaria. Por conciencia autoral debe comprenderse al autor detrás de la creación de la obra, quien ha conformado una expresión literaria a partir de dos actos fundamentales: por un lado hay un acto de representar cuya función es dotar a la expresión de materialidad; sin embargo, para que se considere, estrictamente expresión, a partir del acto de significar, ha significado a la expresión. Expresión, para nuestro caso, literaria. Estos actos no se distinguen en el acto

mismo de expresar; sino que solamente los describimos fenomenológicamente. En el acto de expresar, éste aparece como unidad. La expresión no puede ser sin la presencia de estos dos actos. La conciencia es quien expresa, es quien, a partir de varios procesos cognoscitivos, enlaza las palabras (expresión individual) para llegar a conformar un significado oracional (expresión compleja). Como ya hemos advertido anteriormente la construcción de nuevas palabras (expresión individual) es posible, pero es una construcción que no depende enteramente de la conciencia, sino que, podríamos decir que depende de ella en tanto determinada por una realidad o un lenguaje ya establecido.

Tanto Husserl como Ingarden coinciden en que la conciencia es quien pone el significado, no obstante, existe una diferencia en este aspecto; Ingarden crítica a Husserl al señalarlo de idealista, ya que considera que Husserl asume que el significado es algo inmutable y está en una realidad a parte del hombre. Si fuese así, dice Ingarden, tendríamos que aceptar que el hombre no es un creador de nuevos significados, sino solamente un colocador de un significado ya existente. Ingarden se aleja de considerar el significado en este sentido idealista para darle un papel relevante al hombre como conciencia creadora, pero sin caer en una postura psicologista que implique entender el significado como dependiente de la mente del hombre. La conciencia autoral es creadora a partir de un lenguaje ya establecido. Por ende, la conciencia autoral no es, estrictamente, libre como para crear a su antojo, sino que está determinada por una circunstancia, un lenguaje, una historia, una tradición, una intrahistoria. Realizar un posicionamiento genealógico del lenguaje, es una labor que no interesa en este trabajo, y considero imposible, tal y como lo señala Eagleton (2020), situar el origen mismo del significado o la palabra dentro de la historia. Así que, solamente me he

situado en entender al lenguaje expresivo en torno a la conciencia creadora: conciencia creadora que parte de un lenguaje ya realizado y anclado a una realidad.

Con ello es preciso entender el papel relevante de la conciencia en toda obra de arte poética, valga para todo lo literario, ya que estrictamente a partir de sus actos fundamentales, los suyos propios, es posible entender el objeto que está ahí, creado por él. Asimismo es preciso entender que en el proceso de significar, por parte de la conciencia, están contenidos, también, ciertos actos emotivos. Actos emotivos que no llegan a nosotros.

Asimismo con la cuestión notificativa de la expresión en Husserl, podemos decir, que la expresión misma, en nuestro caso la expresión poética, nos sugiere y nos mienta hacia la responsable de esta expresión; y nos sugiere, por lo mismo, que ahí hay pensamientos, y no sólo pensamientos, sino también emociones y lloros, e incluso desgarros, gestos, etc.

Aspectos que no advertimos claramente como receptores ni que están contenidos, estrictamente en el objeto mismo, ya que son las vivencias mismas del autor y que pertenecen sólo a él. Nosotros no sabemos si el autor manchaba las hojas de llanto y escribía a largas horas de la noche, ni el remordimiento que sentía al coger la pluma, no sabemos si al autor le acongojaba una tristeza o una alegría, o la angustia por no poder mirar a Dios. Nosotros solamente sabemos que en el fenómeno de la expresión, desde su expresión de acto, ha sido constituida a partir de un acto representativo, significativo, y claro es, al ser una conciencia y no una máquina, también ciertos actos emotivos.

Pero, precisamente, lo que nosotros percibimos es el objeto ahí, como un objeto a parte de la conciencia, un objeto ya concluso. De este modo, Ingarden propone dos momentos para entender el objeto creado: 1. Como objeto primario, 2. Como objeto derivado. El primer punto hace referencia al proceso mismo de creación, donde el objeto primario son las

formas subjetivas que son accesibles solamente a la conciencia creadora y a nadie más. Y el segundo punto comprende al objeto ya hecho, como objeto distante del autor pero derivado de él, un objeto que llega a varios sujetos conscientes y por ende es intersubjetivo. Por lo tanto, el objeto literario de una autor tal debe comprenderse es su condición de objeto derivado.

5. Husserl y la expresión en sí

El objeto expresivo como correlato de la conciencia

Debemos empezar diciendo, en primer lugar, que el objeto expresivo en sí debe asumirse distinto al fenómeno de la expresión en referencia a la vivencia significativa, con sus respectivos actos. Esto implica que entendamos que hay una objetividad expresiva cuyo modo de ser nos notifica de una conciencia subjetiva que ha empleado ciertos actos para llegar a conformar a la expresión en sí misma. Una expresión que por lo mismo debe ser comprendida de tal modo que la asumamos como correlato de la conciencia significativa, pero con una estructura propia y distinta de los actos de la conciencia. En este sentido Husserl (2006) menciona:

Mientras este acto subjetivo es notificado queda expresado algo objetivo e ideal, a saber, la hipótesis con su contenido conceptual, que puede ofrecerse como la misma unidad intencional en múltiples vivencias mentales y que puede enfrentárselos con evidencia

como uno y lo mismo en la consideración objetivo-ideal, que caracteriza todo pensamiento (248)

Igualmente, podemos advertir, que el objeto expresivo, o la expresión en sí misma, aparece o se vuelve accesible no solamente ya a una única y misma conciencia sino a una multiplicidad de conciencias, cuya función puede ser la de juzgar y significar el objeto expresivo. De esta manera la expresión en sí misma aparece y es perceptible a varias y distintas conciencias, al tener un carácter existencial diferente de la conciencia creadora.

Es preciso subrayar que aun y cuando el objeto expresivo en sí mismo carezca, en su contenido, de algo subjetivo, sigue, no obstante, cumpliendo una función de notificación; que indica que alguien la significó, que hay una conciencia que ha emitido la expresión en sí misma.

La significación en sí misma de la expresión

Este objeto expresado, visible a una multiplicidad, tiene una estructura fundamental que lo constituye. Los aspectos que llegan a conformar a la expresión como objeto pueden equipararse a los que hemos destacado respecto a la conciencia expresiva: Tales son: 1. Un aspecto material o sensible y 2. Un aspecto significativo. En la conciencia expresiva los referíamos como actos, aquí debemos entenderlos en relación, estrictamente, al objeto. Es decir, el aspecto sensible de la expresión lo podemos vincular con las manchas de tinta mostradas en una obra literaria, una cualidad de esto mostrado es el color de esas marcas que, indudablemente, pueden ser de distintos tipos, también ante nosotros aparece el grosor de esas sombras, la forma de cierto tipo e inclusive lo sonoro relativo a los fonemas. Todo

esto manifiesto es lo que señalamos como lo material de la expresión. Así pues, los signos físicos o sensibles son aquellas formas perceptibles las cuales podemos reconocerlas como el caparazón visible o el vestido mismo de la expresión.

Asimismo, la expresión no solamente está compuesta de meros rayones percibidos; sino que le pertenece, simultáneamente, un aspecto significativo.

Este aspecto significativo es la parte esencial de la expresión; es decir, debemos entender que una expresión es expresión porque significa, sin su aspecto significativo nos atenderíamos a meros rayones. Husserl menciona que la expresión en sí misma es idénticamente la misma aun y cuando sea pronunciada de distinta manera. Tenemos que establecer que la identidad de la expresión radica en la significación. Por lo tanto, lo invariable e idéntico no es el aspecto material que, indudablemente, varía *p.ej.* una misma palabra puede ser estructurada materialmente de distintas maneras: ya sea que haya una variabilidad de tamaño, color, grosor etc.

Este significado invariable Husserl lo refiere con el concepto latino: *quid*. En este enfoque, decimos que toda expresión contiene en sí misma su propio *quid* idéntico, el cual constituye la permanencia del significado en su univocidad misma. Concebimos, entonces, que el *quid* es la significación fundamental que pertenece solamente a la expresión y que, por lo mismo, no existe de por medio ninguna vivencia intencional. El *quid* de la expresión es inmutable y constante, es el significado como propiedad inherente del objeto expresivo, es términos estrictos, la esencia del objeto expresivo.

Que una expresión tenga una significación nos posibilita entender que la expresión nos mienta siempre hacia algo; tener significación quiere decir que es mención de algo, nos dirige hacia algo: a lo mentado. Lo mentado es el significado mismo, pero al incluir este

concepto especificamos que toda expresión dirige hacia algo. La mención no debe comprenderse como el objeto. Al respecto: “Todo enunciado (expresión) tiene su mención, y que en esta mención, como su carácter unitario específico, se constituye la significación” (Husserl, 2006: 248) Significar, en este sentido, implica tener una mención, decir algo. Ese algo (mentado) que la expresión dice es su significado, que es invariable. Es el decir propio de la expresión misma: el *quid*, el contenido.

Hablamos, por ende, de una univocidad en el significado de la expresión. Univocidad que se conserva aún y cuando es acechada por una multiplicidad de vivencias. Si asumiésemos el significado de la expresión objetual en relación a la multiplicidad de vivencias, tendríamos que aceptar, de igual manera, una multiplicidad de significados, todos válidos, respecto al ser de la expresión. Por ende, más allá de toda esta multiplicidad significativa, la expresión en sí misma le corresponde solamente una significación. Por lo tanto, el *quid* de la expresión conserva su inmutabilidad entre tantos decires. El decir mismo de la expresión, está en la expresión misma y no en la vivencia que dice.

Mi acto de juzgar es una vivencia efímera, que nace y muere. No lo es, empero, lo que dice el enunciado (expresión) [...] Tantas veces como yo -u otro cualquiera- exteriorice con igual sentido este mismo enunciado (expresión) otras tantas se producirá un nuevo juicio. Los actos de juzgar serán encada caso diferentes. Pero lo que juzgan, lo que el enunciado dice, es siempre lo mismo. Es algo idéntico en el estricto sentido de las palabras; es una y la misma verdad geométrica. (ibídem: 247)

Aun y cuando la expresión llegue a ser falsa o absurda, la expresión mantiene esta misma cualidad de identidad, ya que, al estar estructurada de un aspecto sensible y significativo sigue siendo expresión; ser expresión es ser mención de algo. Lo absurdo y lo falso sigue

mentando algo. Toda expresión inclusive si no está en relación al conocimiento, mienta algo, razón que constituye su esencia propia.

La referencia de la expresión

Ser significación es mentar algo, esto mentado, tal y como habíamos referido respecto a las vivencias, no es el objeto referido. Decíamos, en el capítulo dedicado a las vivencias, que hay intenciones llenas o vacías de intuición; la intuición llena es aquella que tiene un objeto. En relación a la conciencia esto se entiende que la vivencia expresiva puede referir a un objeto, sea actual o inactual; no obstante, recordemos, la referencia, por parte de la conciencia hacia un objeto, no constituye el significado de la expresión: la expresión vivencial significa aún sin las imágenes intuitivas, aunque, precisemos, la referencia al objeto es posible solamente por la significación. En este margen, la expresión en sí misma es concebida, igualmente, como aquella que mienta algo: el mentar radica en la expresión misma, y no en la referencia hacia un objeto. Entonces, se considera, desde Husserl, que a la expresión objetual no le es necesario, para significar, un objeto referenciado y que, por lo mismo, existe una diferencia fundamental entre el significar mismo de la expresión y el objeto referenciado el cual pueda señalar.

Toda expresión no sólo dice algo, sino que también lo dice acerca de algo; no tiene sólo su sentido, sino que se refiere también a algunos objetos [...] con respecto a la expresión distinguimos, distinguimos entre lo que significa o <<dice>> y aquello *acerca de lo cual* lo dice. (Husserl, 2006: 249)

En términos generales estamos dentro de la problemática ya abordada por Frege sobre los conceptos de significado y referencia. Un mismo objeto puede ser significado de distintas maneras; varias expresiones pueden tener el mismo objeto y diferentes significaciones o viceversa. Por ende, para Husserl es importante establecer la diferencia entre ambos conceptos de la expresión para no confundir a la significación o el *quid* propio de la expresión con el objeto referenciado. Así pues, debemos decir que de ninguna manera debe considerarse el significado mismo de la expresión con su referencia objetiva. El objeto que pueda referir no es parte fundamental de la expresión; la expresión para ser expresión está constituida de la parte sensible y el aspecto significativo: esta es la estructura fundamental y esencial de la expresión. La referencia al objeto puede o no cumplirse.

Más si incluimos este importante caso en la consideración, vemos que en la referencia al objeto, si está realizada, pueden señalarse como expresadas dos cosas más: por una parte el *objeto mismo*, como objeto mentado de una u otra manera, y por otra parte, y en sentido propio, su correlato ideal en el acto del cumplimiento *significativo*, esto es, el *sentido impletivo*. (ibídem: 251)

En este sentido, Husserl (2006) distingue entre tres tipos de contenido en la expresión (Cfr. 252): el contenido de la significación misma cuya noción constitutiva se realiza sin necesidad de referir a algún objeto; el contenido del objeto mismo, que es la referencia al objeto y; el contenido en sentido impletivo, como coincidencia entre el significar mismo y el objeto significado, cuando hay un cumplimiento en la expresión misma entre el significado y la referencia. En las vivencias se ha denominado cumplimiento significativo, en el sentido de contenido objetivo de la expresión es denominado: sentido impletivo.

Resumen

Como hemos podido notar la expresión en sí misma, para Husserl, según lo apunta en las Investigaciones lógicas, nos manifiesta a la conciencia creadora responsable de la expresión, así como un significado propio distinto de la conciencia y, por último, la posibilidad de referencia hacia un objeto.

En toda expresión hay algo notificado, algo significado y algo nombrado o de otro modo designado [...] No le es esencial a la expresión, como ya hemos dicho, la referencia a una objetividad actualmente dada, que cumpla la intención significativa. Más si incluimos este importante caso en la consideración, vemos que en la referencia al objeto, si está realizada, pueden señalarse como expresadas dos cosas más: por una parte el objeto mismo [...], y por otra parte, y en sentido propio, su correlato ideal en el acto del cumplimiento significativo, esto es, el sentido impletivo. (Husserl, 2006:251)

Debemos destacar, para el fin de nuestro trabajo, la noción significativa, o el *quid* propio, de la expresión, para evidenciar la diferencia existente entre la intención significativa de la conciencia del significar de la expresión en sí misma. De esta manera tenemos que considerar un significado implícito en la expresión cuya comprensión pertenece solamente a ella.

En el capítulo siguiente, analizaremos, desde Ingarden, la cuestión significativa, lo cual nos permitirá obtener una mayor comprensión al respecto del tema literario.

6. Ingarden y la expresión

Objeto derivado

La conciencia ha creado un objeto nuevo que antes no existía, a partir de sus propios pensamientos conscientes. Este objeto creado Ingarden lo denomina “objeto puramente intencional”. Del objeto puramente intencional distingue entre: 1. El objeto original y puramente intencional, y 2. El objeto derivado y puramente intencional. El primero hace alusión a lo que hemos abordado como objeto primario, que es el objeto directo que pertenece al acto de la conciencia en su momento creativo y solamente es accesible a ella. El objeto derivado, es aquel que aún se concibe como creado por ciertos actos pero que, sin embargo, ya no existe esa relación cerrada del creador con su objeto como forma subjetiva, sino que, podríamos decir, es el objeto ya conformado en su totalidad y que aparece en el mundo, entre los demás objetos; un objeto, por lo mismo, intersubjetivo: no aparece sólo a la conciencia creadora sino que es accesible a varios sujetos conscientes. Por ende, es un objeto trascendente de la conciencia, sin perder, evidentemente, su cualidad de creado. Es decir, es trascendente, pero no es ópticamente autónomo, sigue conservando su aspecto de objeto creado, por ende, no está en el mismo nivel de existencia que los demás objetos reales insertados en el mundo. Este objeto derivado sigue conservando, por lo tanto, su aspecto intencional, derivado de un acto, por lo mismo, intencional. De esta manera, el objeto literario debe comprenderse como un objeto derivado por ciertos actos de la conciencia, conciencia a la que hemos denominado: Conciencia autoral.

El sonido verbal

En el interior de toda obra literaria, sea del género que sea, existen diversas palabras. Toda palabra individual es, para Ingarden, la formación lingüística más sencilla. Formaciones lingüísticas las hay de mayor complejidad, igualmente, *p.ej.* enunciados, u oraciones estructuradas a partir de diversas palabras. Por ende, Ingarden parte de que en toda obra literaria fundamentalmente nos encontramos con formaciones lingüísticas complejas. No obstante la estructura misma de las formaciones lingüísticas, o expresiones, es idénticamente la misma, sin importar si referimos a la palabra individual o a las oraciones.

Por lo tanto, en toda expresión lingüística existe una estructura de dos componentes a los cuales Ingarden denomina: 1. El sonido verbal o materia fónica determinada y 2. El significado. Una estructura que anteriormente ya hemos destacado tanto en comparación con las vivencias, como en lo retomado por Husserl. Sin embargo, hay cuestiones que destaca Ingarden respecto a esta estructura fundamental de la expresión que no se hacen evidentes en Husserl.

En el capítulo dedicado al primer estrato, denominado: *El estrato de las formaciones lingüísticas de sonido*, Ingarden problematiza, estrictamente, en torno a tres conceptos fundamentales: 1. La materia fónica determinada o también designado sonido verbal; 2. La materia fónica concreta o totalidad tonal concreta y; 3. El sentido o significado. Tres conceptos que recorrerán todo el apartado en torno a las formaciones lingüísticas y cuyos conceptos deben quedar claros para el seguimiento teórico de los demás estratos. Ya que este primer estrato, declara Ingarden (1998):

Forma la cascara, externa y fija, de la obra literaria, en la que todos los demás estratos encuentran su punto externo de apoyo o –si se quiere- su expresión externa. El fundamento constitutivo, propio de la obra literaria individual, ciertamente reside en el estrato de unidades de sentido de un orden inferior o superior. Pero los sentidos están ligados esencialmente con los sonidos verbales (79)

Por ende, es importante tener claros los elementos correspondientes al estrato expresivo de las formaciones lingüísticas porque constituyen una parte esencial en la comprensión de la obra literaria.

La estructura de la expresión está compuesta de dos aspectos de tal modo que debe asumirse, tal y como lo propone Husserl, que la esencia de la expresión radica en la significación; es decir, la palabra es palabra porque contiene un significado.

La materia fónica llega a ser palabra solamente cuando tiene un “sentido” más o menos determinado. Cumple con la función de llevar un sentido y transmitirlo en el intercambio intelectual entre dos sujetos conscientes. Aun la demarcación de la materia fónica en discretas totalidades tonales se descubre por el ejercicio de esta función. (1998:56)

En una formación lingüística hallamos, entonces, tanto un aspecto material como un aspecto significativo.

El aspecto material

Respecto al aspecto sensible en Husserl lo referíamos en torno a aquello que se mostraba, lo que era percibido de la expresión. Ingarden al aspecto material lo relaciona con la materia tonal. Podríamos afirmar desde un principio que asumir una tonalidad en la expresión es posible si lo vemos desde la cuestión de la voz de la conciencia que pronuncia: es decir, que la tonalidad es solamente evidente cuando alguien emite un sonido. Pero que, en lo que concierne a la obra literaria ésta no tiene, en sí misma, una tonalidad: la obra no habla, no tiene voz.

Para no incurrir en la confusión, afirmo desde ahora que toda palabra, y en general toda formación lingüística, está constituida de una materia tonal sea o no pronunciada por alguien. Antes de todo escrito la palabra era pura tonalidad, oralidad. Con esto afirmo que las letras singulares de la palabra son formas individuales de la tonalidad.

Respecto a la materia tonal de la expresión, se hace una distinción entre la materia fónica concreta y la materia fónica determinada. En sí misma la palabra es una materia tonal determinada, que es lo que Ingarden denomina el sonido verbal, cuya constitución es ser una forma típica (*Gestalt*). Dicha forma típica se construye sobre la base de la materia tonal concreta. Por ende, no es lo mismo la materia tonal concreta y el sonido verbal; éste último es una materia fónica determinada por los aspectos ordenados de la materia tonal concreta. Asimismo es preciso no confundir el sonido verbal con el ruido provocado por la emisión de la palabra, que es la materia fónica concreta, ni tampoco son las vibraciones que chocan a nuestros tímpanos y que escuchamos cuando alguien habla, sino, más bien, es una forma determinada de esas vibraciones tonales (cfr. Mitsecherling, 1997: 129-130).

Cuando escuchamos una palabra, lo que estamos preparados a escuchar no son ciertas partes o aspectos especialmente seleccionados de la materia fónica concreta, que luego percibimos, sino una forma fónica típica. Esta forma se nos muestra solamente por medio de la materia fónica concreta (Ingarden, 1998: 57)

De esta manera podemos señalar que la materia tonal concreta es nueva e individual y que se hace evidente, esta variabilidad, en la pronunciación de la palabra; aun y cuando la misma palabra sea pronunciada varias veces, en cada una de esas veces la tonalidad concreta es diferente. El sonido verbal es una forma determinada cuyo sentido es siempre idéntico; dichos componentes constituyen al sonido verbal que se presenta como una forma típica con una materia fónica ordenada y, un sentido implícito. Quiero dejar claro que no estoy analizando, por ahora, la naturaleza de la significación, por ende, no me entrometo en cuestiones relativas a ponderar los problemas sobre si el significado está implícito en el objeto o se determina por convención, por ahora estas consideraciones las presupongo dentro de las formaciones lingüísticas contenidas en la obra literaria.

Y asimismo entonces podemos entender que el sonido verbal no es ajeno a la materia fónica concreta ya que ésta se utiliza para la formación del sonido verbal en una constancia determinada. Debemos comprender, entonces, que la materia fónica concreta, cuando se vuelve palabra, se consolida a través de cierta determinación tonal.

Con lo abordado ya podemos aclarar el concepto de sonido verbal distinguiéndolo de la materia fónica concreta, es decir, de los fonemas y aspectos fónicos del sonido que son provocados cuando alguien emite una palabra. La materia fónica concreta constituye el fundamento sensible del sonido verbal; y el sentido, pero de otra manera, también constituye, ya que está implícito en él, lo que es el sonido verbal. Por ende, podemos decir

que el sonido verbal está conformado de una materia sensible de forma determinada y, dicha forma fónica de la palabra, supone un sentido manifiesto. Notamos que el concepto de sonido verbal es ahora sinónimo de la palabra, ya que para Ingarden, el sonido verbal al estar determinado de una materia tonal lleva implícito un significado. Por ende, de ahora en adelante podemos tomar el sonido verbal idéntico a la palabra. Con esto se evidencia que la cuestión sensible de la expresión no sólo alude a las cualidades de lo mostrado, sino que, en el aspecto material está incluido cierta tonalidad.

Ahora bien, por la constitución del sonido verbal, remarca Ingarden, no podemos decir que el carácter de existencia pueda ser clasificado dentro de lo real, en el sentido de las cosas existentes aquí delante, porque, dice:

Lo real no puede aparecer como idénticamente lo mismo en muchos individuos reales o en ocurrencias individuales. Por otro lado, sería un error percibir un objeto ideal ópticamente autónomo en el sonido verbal, en el sentido de una forma fónica, y colocarlo en el nivel de objeto matemáticos. (Ingarden, 1998: 57-58)

Así pues, el sonido verbal no se reduce al plano de existencia de lo real, ni tampoco al de lo ideal que concierne a la existencia de entidades matemáticas; esta cuestión puede aclararse, como mencioné, por el carácter constitutivo del sonido verbal que se conforma de una materia sensible, que alude al plano de lo real sensible, y de un sentido que refiere a una cuestión ideal, donde éste es idénticamente el mismo e invariable. Es decir que el sonido verbal “no es real pero está anclado a la realidad y se cambia de acuerdo con los cambios de ésta” (1998: 58). Recordemos que este sonido verbal no es real ni ópticamente autónomo al ser un objeto derivado de la conciencia; Es decir, es un objeto ópticamente heterónimo.

La musicalidad en la Unidad Oracional

No obstante, la palabra contenida en el texto, y que es considerada la formación lingüística más sencilla y original, no está sino en relación con otras palabras, que en su conjunto forman oraciones o enunciados. Por consiguiente en una obra literaria la palabra no se encuentra aislada, o pocas veces. Entonces, la palabra es un elemento que se concentra dentro de una unidad oracional, que es una formación lingüística más compleja que la palabra solitaria.

Así, para Ingarden, la unidad lingüística de formación independiente no es la palabra sino el enunciado, que es la oración gramatical. Y el enunciado conforma, como partes, las palabras, es decir, se constituye con los elementos individuales de las palabras. Y esa estructura del enunciado llega a conformar la unidad de sentido. Y entonces, menciona Ingarden (1998) que: “Si la oración (o enunciado) es, sin embargo, un tipo nuevo de formación con respecto a las palabras individuales, aquello se debe solamente a la estructura particular de su contenido significativo” (66).

Es decir, las palabras individuales conservan la forma típica de la materia fónica determinada, sin embargo, hay una nueva unidad de sentido que conserva el enunciado contrariamente a la palabra individual, esto implica entender que hay un sentido que no concierne a la palabra aislada, sino que es un sentido consolidado por la unidad en de la oración.

También, la relación entre las palabras que conforman a la oración suscita lo que Ingarden denomina: melodía oracional. Hay una tonalidad o una melodía que no refiere a la palabra

individual sino al conjunto de palabras. Sin embargo, menciona Ingarden, los sonidos oracionales no existen, sino que la materia fónica compete a la palabra, o al sonido verbal individual. La unidad de sonido en la oración se debe a la relación entre sonidos verbales. Esta sucesión de sonidos verbales contenidos en el enunciado conduce a la formación de ciertas formaciones fónicas y fenómenos sonoros o caracteres de un nuevo tipo que son *p.ej.* el ritmo y el tempo.

Estas formaciones fónicas de un nuevo tipo que se presentan por la unidad oracional, es punto importante dentro de las formaciones lingüísticas contenidas en las obras poéticas y literarias en general, respecto al ritmo Ingarden menciona que:

Existen dos tipos básicos de cualidades rítmicas: por un lado, los que requieren para su constitución de una repetición estrictamente regular de las misma sucesión de acentos, y, por otro lado, aquellos para cuya constitución esta regularidad estricta no es incondicionadamente necesaria. (1998: 68)

Dos tipos básicos de ritmo: 1. Ritmo regular, las que requieren de una sucesión, para su constitución, de una repetición regular de acentos, y que regularmente son constituidas en el verso que vale para la poesía. 2. Ritmo libre, en donde la regularidad de acentos no es una constante, pero que, puede encontrarse. Hace referencia, esta segunda clase de ritmo, a lo denominado verso libre, o prosa literaria. Y que requiere de cierto grado de variabilidad como condición de su aparición.

Así pues, podemos decir que todo texto literario está dispuesto de cualidades rítmicas y que exigen grados de intensidad y de fuerza según la determinación contenida en el texto. No obstante, Ingarden va a distinguir entre: 1. Un ritmo prescrito y 2. Ritmo impuesto. La

primera cuestión atañe a lo inmanente del texto, es decir, al ritmo contenido por el orden de los sonidos verbales. Y la segunda cuestión, refiere a la imposición de ritmo en una lectura, o en una representación, es decir, depende del lector o la representación el cambio de ritmo. En esta segunda parte el ritmo inmanente al texto, que es el ritmo prescrito, se cambia, dice e Ingarden, e inclusive, se esconde. Sin embargo, menciona Ingarden que (1998), no es arbitrario la variabilidad del ritmo de un individuo a otro, sino que, el ritmo contenido por el ordenamiento del sonido verbal: “determinan las cualidades rítmicas del texto e imponen ciertas exigencias sobre la manera de su representación” (69) es decir, el ritmo es inherente a la obra. Hay un ritmo propio el cual es expuesto por el orden mismo de las oraciones de la obra literaria.

Ahora bien, respecto a la segunda cualidad fónica implicada en la constitución oracional, que es el *tempo*, Ingarden (1998) especifica:

Por *tempo* no nos referimos a la velocidad de la realización de una lectura individual, arbitrariamente afectada y alterada, sino a una característica determinada del lado fónico del lenguaje, su “agilidad” o su “lentitud”, su “ligereza” o su “floja pesadez”. Esta característica es condicionada por las propiedades del ritmo inmanente en el texto. [...] un ritmo específico “predetermina” y exige ciertas velocidades de la sucesión de sonidos. Sin embargo, en una lectura dada se pueden emplear velocidades que introducen un *tempo* que choca con la cualidad rítmica del texto. (69-70)

Por ende, el *tempo* está determinado por la cualidad rítmica que está inmanente en el texto, y aquí la interpretación o la lectura del poema no tiene que ver con la cualidad del *tempo* en el texto, aunque sí, puede haber una modificación. Por ende, el *tempo* se constituye a través del ritmo.

El significado

Dentro de la obra literaria podemos encontrar varios tipos de sonidos verbales, Ingarden destaca tres: Nombres, Verbos, y palabras funcionales. Cada uno de estos elementos verbales está constituido de una materia sensible y de un significado. Sin embargo, hay diferencias muy remarcadas en cada uno de estos elementos gramaticales generales, las cuales se hacen evidentes dentro de la misma oración, donde es posible señalar el papel funcional de cada uno de ellos en el ser mismo de la oración. Cada una de estas partes gramaticales cumple funciones distintas dentro de la oración.

Frecuentemente solemos relacionar la noción del significado con el nombre; que es aquella palabra que hace referencia a conceptos generales de cosas. No obstante, reitero, las otras partes de la oración, al poseer una estructura expresiva, contienen, igualmente, un significado.

Hemos dicho anteriormente que toda expresión, sea en su constitución individual o en una formación más general y compleja, contiene en sí misma una estructura significativa; significado que le ha sido impuesto por la conciencia responsable del acomodo de las palabras para su conformación oracional. Sin embargo es posible comprender el significado de las expresiones de la obra sin necesidad de recurrir a la conciencia. Es decir, en asumir un significado en el contenido de la obra que ya no atañe, estrictamente, a la conciencia, sino un significado propio que sigue significando aun y sin la conciencia de por medio. Hay un significado que nos mienta la palabra. Todo esto sigue teniendo mucha relación con lo

ya visto anteriormente con Husserl, específicamente con el concepto de *quid* de la oración. Aunque, esto propio en Husserl era lo idénticamente lo mismo de la expresión, en Ingarden el *quid* propio no es lo inmutable y siempre lo mismo, sino aquello que nos sugiere la expresión: No lo que sugerimos con nuestros actos de juzgar la obra de tal modo, sino lo que ella misma mienta y dice, no como lo repetitivamente lo mismo, sino lo otro, lo manifestado. Con las siguientes consideraciones tomará mejor claridad el asunto de significado, y se hará evidente algunas diferencias fundamentales con la propuesta de Husserl.

Ingarden retoma el problema del significado y lo aborda más minuciosamente; no se limita a los conceptos generales de significado y referencia. Para Ingarden el significado en sentido nominal es todo lo que está comprendido en el nombre. Por lo tanto, dentro del significado del nombre podemos diferenciar y destacar algunos elementos; Dichos elementos son: 1. Factor intencional 2. Contenido material 3. Contenido formal. 4. Momento de caracterización existencial y, a veces 5. Momento de posición existencial. Todos estos elementos del nombre conforman la unidad del sentido de la palabra nominal.

Describiendo el sentido de cada uno de estos elementos destacados por Ingarden, podemos expresar que: 1. El factor direccional puede comprenderse a partir del concepto de referencia, ya que es el objeto al que se nombra y refiere; 2. El contenido material alude a las cualidades del objeto referido o direccionado. Este elemento puede nombrar tanto a la determinación de lo que Ingarden denomina momentos inferiores como a los momentos genéricos. Por momento inferior entiéndase *p.ej.* el objeto rojo, el rojo es la cualidad material que determina al objeto. Por momento genérico *e.j.* El objeto coloreado, o de color: coloreado o de color es una cualidad general; 3. Del contenido formal se dice de la

estructura de un objeto, o de la pertenencia del objeto; si es sustancia, cualidad, estado de cosas etc. Es lo que determina al objeto en alguna categoría entre otros objetos; 4. El momento de caracterización existencial refiere acerca del carácter de existencia sobre el objeto referido, al tipo de objeto que es en su aspecto existencial: real, ideal, irreal, por último 5. El momento de posición existencial precisa sobre el posicionamiento existencial de hecho del objeto. El momento de posición existencial refiere al posicionamiento del objeto en la existencia fáctica.

Valgan los denominados adjetivos también para estas cuestiones referentes al nombre.

Trayendo a cuenta el tema del verbo para remarcar la diferencia primordial para con el nombre, podemos decir que el verbo está vinculado a una temporalidad, y que al ponderar una acción, ésta siempre se complementa con un sujeto nominal. Contrariamente al sentido verbal nominal, en la que sus elementos del significado en su unidad, obran en un solo sentido y se llega a considerar estáticamente; el verbo concibe dinámicamente como algo que ocurre- la característica fundamental del verbo finito es el elemento temporal introducido por sí mismo. Asimismo en el verbo siempre está implícito un pronombre; siempre refiere a alguien. Implicando esto que la acción siempre es suscitada por alguien. Por ende, el accionar del verbo siempre es el accionar de alguien; aun y cuando no haya un sujeto explícito hay un sujeto tácito.

Repertorio actual y potencial

Retomando el aspecto significativo de la expresión, Ingarden comenta que una expresión puede tener diversos sentidos (significado), y sin embargo seguir siendo idénticos. Dónde

radica la mismidad, se pregunta Ingarden. Esta cuestión es importante tenerla presente ya que puede ayudarnos a entender, de algún modo, el juego de las palabras en sentido retorico para referir a un mismo objeto. Asimismo, podemos ver que la identidad de una expresión, contrariamente a Husserl, se mantiene aun y cuando son sonidos verbales distintos.

Hay una multiplicidad de sentidos que, de alguna manera, son idénticos; varias palabras u oraciones pueden referir a un mismo sentido; aunque sean idénticos conservan, al ser distintos, un sentido propio. Podríamos decir que hay una mismidad, pero, igualmente, hay una diferencia. El problema es sobre la mismidad, argumentando el autor que aun y cuando el objeto sea el mismo eso no implica que debemos comprender que el significado debe ser, del mismo modo, estrictamente el mismo. Por lo tanto la identidad de sentido no tiene nada que ver con el objeto referenciado.

Para Ingarden hay un mismo objeto ideal el cual refieren los sentidos. Pero, aquí podría originarse la siguiente cuestión: ¿No Ingarden se había distanciado en considerar el significado desde un aspecto ideal? Habíamos dicho que la distancia había sido en considerar al significado como algo inmutable ajeno al hombre, en relación a la vivencia significativa. Y aquí no se habla propiamente de un significado sino de un objeto, un referente ideal, al cual varios sentidos refieren. El sentido propio de una palabra u oración contiene en sí mismo la mención a un concepto o idea general; por lo que esta nueva forma de significarlo se considera una actualización de sentido. Entonces tenemos que todo sentido es una actualización de una parte del sentido ideal.

En el lenguaje es frecuente encontrar por lo tanto una gran variedad de sentidos, ya sea por el factor direccional del concepto que cada una designa o por el cambio de cualidades en el contenido material del objeto intencional. Sin embargo en el lenguaje también nos

encontramos con palabras que, podemos decir, comparten sentidos idénticos y que, no obstante, son empleados en distintas situaciones. Entonces, podemos sugerir, que este tipo de palabras comparten un sentido y, de igual modo, tienen un sentido propio que las diferencia de la otra palabra. La mismidad de estas palabras no puede radicar en el objeto intencionado porque aun y cuando hay una referencia al mismo objeto, dicha referencia no implica una equivalencia de sentidos. Por lo tanto, decir que la mismidad radica en el objeto es erróneo, porque el objeto no es el sentido propiamente. Y tampoco la mismidad de sentido radica en el objeto formal- el objeto formal son las características calificativas que le son explícitamente asignadas- porque pasa lo mismo que con el objeto material referido. Ante esto Ingarden (1998) dice lo siguiente: “Cada sentido verbal en una expresión nominal no-compuesta, que en su contenido formal tiene la intención en su estructura objetiva, es una actualización de una parte del sentido ideal que está contenido en el concepto correspondiente” (Ingarden, 108).

Es decir, el sentido propio de la palabra pertenece a un sentido mayor, es decir, contiene, en el contenido material, una parte del sentido ideal, o del objeto ideal. Por lo tanto, el sentido propio es una actualización del sentido ideal. Es decir, el sentido propio es solamente una parte del sentido general o ideal contenido en el objeto, por lo tanto, solamente abarca un aspecto del objeto, y no el objeto ideal por completo.

Todas estas cuestiones referentes a la multiplicidad de sentidos pueden ser explicadas de mejor manera con los conceptos de “repertorio potencial” y “repertorio actual” propuestas por Ingarden. En términos generales podemos decir que el repertorio potencial es el sentido ideal y que, el repertorio actual es la actualización de este sentido ideal. Ahora expliquemos esto. El repertorio potencial hace referencia a los sentidos ideales, estos son

de alguna manera potenciales, porque pueden ser determinados o actualizados de formas diversas. La modificación se da porque se realiza un cambio del repertorio potencial al repertorio actual. Esta modificación llevada a cabo se da de una forma explícita, esto quiere decir que dos palabras distintas que comparten una identidad son dos formas actualizadas del mismo sentido ideal, y que dicha actualización provoca un enriquecimiento del contenido material, cada palabra tiene un aspecto que enriquece el sentido del concepto. Por lo tanto, ahora podemos decir que la mismidad de dos palabras que tienen un sentido idéntico y que, sin embargo, conservan, de igual forma, un sentido propio, se debe a que ambas son aspectos de un mismo objeto ideal; y el sentido propio es porque ambas son aspectos del sentido, cada una de las palabras dicen algo distinto, enriquecen al objeto en su contenido material con estas actualizaciones.

Pero, aparte de la modificación explícita del sentido, también es posible que la modificación se realice de forma implícita, así Ingarden (1998):

El cambio del repertorio potencial en repertorio actual también se puede llevar a cabo de tal manera que el sentido que todavía contiene el repertorio potencial y el sentido que ya lo contiene (o parte de él) en forma actual, estén ambos ligados al mismo sonido verbal. (109)

Por lo tanto, la modificación implícita es aquella palabra o expresión que no sufre una modificación en su constitución física y que, no obstante, sí sufre una modificación en su sentido, y por lo tanto una actualización.

En la modificación implícita tanto el repertorio actual como el potencial están ligados al mismo sonido verbal, por ende, dicha modificación no es explícita, no es evidente. Este tipo de modificación se puede advertir, dice Ingarden, en el lenguaje vivo cuando hablamos, ya que se hace evidente en el tono, en la variación de la materia fónica concreta. En este caso

un mismo sonido verbal puede tener un sentido distinto a causa del cambio tonal. Sin embargo, en un texto literario no es tan evidente semejante modificación, porque la materia tonal no se hace evidente.

Ante esta problemática Ingarden trae a cuenta dos elementos de la actualización: una vacía y otra preñada, es decir, entre “los elementos “potenciales” del sentido cuya potencialidad consiste en una mera posibilidad, y aquellos elementos “potenciales” del sentido que no son todavía actualizados pero que se acercan a su actualización en el hecho de que se sugieren” (1998: 110). En el primer caso tiene que ver *p.ej.* con los significados en otro idioma de la misma palabra; en el segundo, refiere, más bien, al contexto que sugiere. Este último en particular atañe a la obra de arte literaria.

En la obra de arte poética también se pueden descubrir nuevas fases durante el decurso de la obra, donde se efectúan cambios con respecto a los repertorios actuales y potenciales de los sentidos verbales individuales. Parece, por lo menos en muchas obras, que los repertorios de los elementos potenciales “preñados” crecen considerablemente en el decurso del desarrollo de las nuevas fases o partes de la obra. (1998: 111)

Esto puede ser comprendido de mejor manera si traemos a cuenta un objeto real individual *p.ej.* un árbol, y decimos que tanto el árbol como el sentido de una palabra, no están nunca del todo actualizadas, es decir, la descripción realizada sobre el árbol es solamente un aspecto del árbol, por lo tanto, el árbol no está descrito totalmente en una única descripción. Desde la perspectiva de la percepción externa, eso que se percibe nunca va a ser la totalidad de lo percibido, siempre va a dejar escorzos, siempre va a ser solamente un aspecto del objeto.

Lo mismo pasa con la obra literaria que no se agota en un único sentido sino que, constantemente se va actualizando, ocasionando por lo tanto, un enriquecimiento del contexto de la obra. Es así que:

La obra de arte literaria, a diferencia del discurso cotidiano, estaría cargado de actualizaciones “preñadas”, puesto que las palabras, las oraciones y los haces de oraciones no se agotan e una sola posibilidad de sentido o de actualización de sentido, siempre pueden ser actualizados-interpretados de otro modo, ya que la obra misma lo permite y lo sugiere (González, 2010: 166)

El significado de la oración

Hasta ahora hemos tocado el nombre como unidad cerrada en la cual contiene diversos elementos que obran en un sentido, y que es está insertado dentro de la obra literaria poética. Sin embargo dentro de la obra literaria es frecuente encontrar, en vez de únicamente palabras individuales, conformaciones de palabras; en donde éstas, las palabras individuales, son consideradas como elementos singulares; a esta unión o enlace de palabras lo denominamos oración. Es por eso que podemos señalar en la oración diversos elementos individuales que cumplen una función dentro de ella. Y por lo tanto, la oración llega a conformar una unidad de sentido más compleja que la palabra. Por ende, Igualmente hay una modificación de sentido, donde ahora el sentido no atañe a las palabras, sean nominales o verbales o de cualquier tipo en su aspecto individual, sino que hay un sentido oracional; el sentido o significado de la oración es totalmente distinto al significado de la palabra individual. La palabra, dice Ingarden, sigue siendo y conservando su ser, sin

embargo, dentro de la oración, se cambia significativamente su estructura. Y llegan a formar un solo sentido, una nueva unidad de sentido. Este sentido debe considerarse de tal modo que sea asumido en su univocidad significativa en relación a la oración. Es decir, en la oración se constituye un sentido único. Esta unión de las palabras aisladas que constituyen una nueva unidad de sentido es lo que denominamos oración.

Las oraciones como hemos advertido anteriormente son complejos realizadas por una conciencia y significadas, de igual manera, por ella. Sin embargo, la oración en sí misma aparece como correlato de la conciencia, por ende ésta aparece con una estructura ajena a los actos, conteniendo en sí su propio significado.

El correlato puramente intencional de la oración como tal, precisamente porque es intencional- siempre tiene uno y el mismo modo heterónimo de ser. Mientras, el carácter óntico del contenido del correlato de la oración puramente intencional siempre es diferente, dependiente del diferente tipo de la oración que se trata. (Ingarden, 1998: 155)

Más adelante el mismo autor continúa especificando que: “El contenido de un correlato de una oración puramente intencional tiene una estructura formal que le es propia a él como correlato de la oración” (156). Con esto es evidente entonces comprender que la oración es un objeto derivado a partir de ciertos procesos cognoscitivos por parte de una conciencia significativa y por lo tanto es un objeto heterónimo pero que, lleva en sí misma una significación propia que lo diferencia tanto de la conciencia significativa como de otras oraciones. De las otras oraciones comparte su cualidad heterónoma, con una diferencia de contenido.

7. Conclusiones en torno a la expresión

A fin de presentar una conclusión en torno a la obra de arte literaria desde el aspecto mismo de la expresión, presento una serie de consideraciones generales sobre los elementos constitutivos de la obra literaria desde lo abordado anteriormente.

En primer lugar, cuando vamos al objeto literario nos encontramos con palabras individuales determinadas por el orden de ciertos fonemas, o letras, que constituyen lo que denominamos palabra. La palabra es la forma de la expresión más sencilla cuya estructura fundamental está constituida de un aspecto material y un aspecto significativo. En la obra literaria solemos encontrar más que la palabra individual en solitario, a un conjunto de palabras relacionadas entre sí. La relación entre las palabras individuales conforma una nueva estructura la cual denominamos oración. La oración es una forma expresiva de mayor complejidad, que conserva, al ser expresión, la estructura fundamental de la palabra individual; es decir, comprende tanto un aspecto material como uno significativo. En la oración se asume una estructura que no concierne a ninguno de los elementos individuales que la constituyen sino que adapta una nueva unidad expresiva, también llamada unidad oracional.

Esta unidad oracional es un correlato de la conciencia, por ende es considerado objeto intencional. Ser objeto intencional significa que debemos tomar a las oraciones como producto de la conciencia autoral; En términos de Husserl, en la oración hay algo notificado. De esta manera, como correlato intencional, las oraciones me notifican que es un objeto dependiente; que la existencia no es dada por ella sino por alguien. Asimismo, en la oración misma, en la manera como está determinada, existe un significado o *quid* propio

que es ajeno a las vivencias intencionales; es un significado propio, fijo y constante, y se mantiene inclusive sin la presencia de la conciencia.

Por lo tanto, hasta ahora nos percatamos que el enunciado por un lado me notifica de la conciencia autoral detrás del objeto literario y, por otro, que en sí mismo está contenido algo objetivo, este significado propio de la expresión, en Husserl, es la invariabilidad misma de la palabra u oración. Contrariamente, en Ingarden el significado más que asumirlo en un aspecto esencial e inmutable, lo presenta como aquello que está dado en el nombre, sus elementos.

Esta unidad oracional a su vez está en conexión con otras unidades oracionales, que en su conjunto, conforman lo que es en sí la totalidad de la obra literaria en su noción expresiva.

Cuando la obra entera se ve como una formación completa (o completada). En ésta las oraciones individuales son la base; ellas tienen que estar allí, primero para que la totalidad pueda de alguna manera constituirse. La obra entera es, entonces, algo dependiente, que surge del contenido total del sentido y del orden de las oraciones individuales. (Ingarden, 1998: 173)

Tanto la totalidad, presentada por la ilación de oraciones, como en la singularidad oracional, deben considerarse objetos derivados de la conciencia; el aspecto notificativo es conservado, igualmente, en la totalidad. Por lo tanto bien podemos apuntar que la obra entera es un objeto derivado, notificado, pensado, soñado, llorado por alguien.

La totalidad de la obra contiene, como totalidad, un nuevo significado que es distinto de cada uno de los significados individuales de las oraciones; menciona Ingarden que: “Las oraciones conectadas entre sí constituyen una nueva totalidad cabalmente nueva” (180).

No obstante, la oración sigue conservando su *quid* propio e invariable aun con respecto a la totalidad. Asimismo, la comprensión de la obra completa, o el significado total solamente es posible por las oraciones individuales; por ende, la totalidad la conforman las oraciones mismas, pero no son ninguna de ellas en su individualidad.

Al respecto de la obra literaria, Ingarden resume mejor lo dicho en la siguiente referencia:

La obra literaria, en cuanto tal, es una formación puramente intencional que tiene la fuentes de su ser en actos de conciencia creativos de su autor, y cuyo fundamento físico está en el texto escrito o en otro medio físico de posible reproducción (como por ejemplo una cinta magnética). En virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores. De este modo no es un fenómeno psicológico, sino que trasciende todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector. (Ingarden, 1989: 36)

8. Objetos representados y aspectos esquematizados

Objetos representados

Como sucede en todas las obras literarias, encontramos en ellas expresiones nominales, es decir, expresiones que refieren a objetos; en esta referencia, a través de las expresiones,

tratamos, entonces, con objetos representados. Los objetos representados, por lo tanto, son objetos referenciados por las expresiones. Recordemos que la referencia de la expresión, para Husserl, no es un factor necesario en la expresión misma, dado que la expresión mantiene una significación aun con la carencia del objeto. Sin embargo, en las obras literarias la referencia a objetos pareciera que es un elemento fundamental y que, por lo tanto, es un factor por el cual se marca, de alguna manera, la diferencia con otras formas de expresión *p.ej.* las de carácter lógico o aseverativo, o con un carácter científico. Es decir, para este tipo de expresiones, de carácter científico, los objetos pueden o no llegar a cumplirse; pero, en la expresión literaria siempre se habla de algo, de objetos. Por lo tanto, la referencia a objetos es un aspecto necesario en las obras poéticas literarias.

Por objetos representados debe entenderse, según Ingarden, todo lo que nominalmente se proyecta a través de las expresiones de la obra literaria (cfr. 1998: 262). Así, por objetos representados podemos entender la alusión a la referencia al cual se dirige la expresión *v.gr.* personas, animales, cosas, acontecimientos, estados, etc. Estos objetos están mentados por las propias unidades oracionales.

Es preciso diferenciar que tales objetos referenciados por parte de la obra literaria no son semejantes a los objetos empíricamente existentes, ya que no tienen el mismo carácter de realidad. El objeto de la obra literaria no es, por lo tanto, el objeto que está delante de mí y al cual puedo percibir de manera física, al respecto Ingarden (1998):

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 óptico 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. (263)

Cuando en cualquier obra literaria se refiera a un objeto *p.ej.* un libro, debemos comprender que este objeto es un objeto mentado por la expresión. Es un objeto, en términos de Ingarden, cuasi-representado tal como sucede con los juicios aseverativos que son, dentro de la obra literaria, cuasi-juicios. Por lo tanto, es preciso decir que en vez de representar un objeto, la obra literaria lo que hace es *presentificar* el objeto referido desde las expresiones, un objeto que se vuelve presente.

Tales objetos representados deben entenderse, según Ingarden, de la misma manera que los objetos derivados, es decir, son objetos derivados puramente intencionales sugeridos y mentados por las mismas expresiones oracionales (Cfr. 260) El objeto representado está en las unidades oracionales, no en la vivencia.

Por lo tanto, los objetos representados, o *cuasi-representados* para evitar equívocos, de la obra de arte literaria forman una unidad que se da a partir de esta relación de objetos individuales para llegar a conformar lo que Ingarden ha denominado: mundo indeterminado. Este mundo interno pertenece solamente a la lógica de lo literario; no debe considerarse que exista alguna relación entre el mundo literario y el mundo al que llamamos real. El mundo literario ha sido constituido por sus propios elementos que lo hacen: Es una lógica interna que le pertenece solamente a este mundo. Los objetos representados no deben confundirse con los objetos reales, son ópticamente distintos. No obstante si puede haber o tener, lo que Ingarden denomina, *habitus* de realidad. Este estrato de la obra de arte literaria está muy emparentado con el estrato de los aspectos esquematizados, que veremos a continuación.

Aspectos esquematizados

Por aspecto Ingarden entiende aquella parte del objeto que es percibida por la conciencia; por lo mismo, es asumida una relatividad en el aspecto, en el sentido que el aspecto no es algo que dependa enteramente del sujeto, ni algo que esté en el objeto; sino que es una relación del sujeto con el objeto. El aspecto es algo que refiere al sujeto sí, pero en referencia al objeto existente del mundo. Esta cuestión es ejemplificada con una esfera: La esfera, menciona Ingarden, tiene una existencia propia independiente del sujeto y el que sea percibida es un accidente para con el objeto.

Esta percepción con relación a la esfera solamente esta direccionada a cierta parte de la esfera, por lo tanto, no hay una percepción total de la esfera. El aspecto, entonces, permanece, según Ingarden, en continúa referencia a mí, el sujeto que la percibe, pero sin ser enteramente subjetivo.

El aspecto sería, entonces, aquello que percibo del objeto; pero el objeto en sí mismo está totalmente constituido no así mi percepción del objeto. Mi percepción del objeto solamente puede aprehender una parte del objeto y no el objeto completamente. Está parte o cara aprehendida del objeto sería, entonces, el aspecto. Por lo tanto, destaca Ingarden, hay siempre un lado oculto, una cualidad incompleta, algo que no se percibe del objeto.

Esto en cuanto el aspecto. En relación a los aspectos esquematizados Ingarden (1998) los posiciona como un sentido modificado del aspecto, que se presenta cuando, dice, se establecen afiliaciones y leyes con sus patrones (cfr. 308) Por lo tanto: “La cuestión aquí no

son los aspectos tal como los experimentamos una vez y luego de que perdimos contacto con ellos, sino más bien ciertas idealizaciones que son un esqueleto, un esquema, de los aspectos concretos, transitorios y movedizos” (309)

Los aspectos son variables y difieren constantemente aun y cuando sean experimentados por el mismo sujeto, en los aspectos esquematizados, que refiere a una afiliación regular, se establece una continuidad de aspectos invariables, es decir, a una idealidad. Así pues, dice Ingarden, en los aspectos esquematizados no se refiere, estrictamente, a la parte percibida sino a ciertos *esquemata*; que es el esqueleto, lo que queda de cada momento experimentado con la cosa. Ya no hablamos, estrictamente, de la experiencia del aspecto sino de lo que queda, como un esqueleto del objeto.

En cada aspecto concreto todos los elementos de su contenido forman una unidad fundida en la cual cada elemento está coloreado por todos los demás [...] estos elementos son relativamente independientes respecto de los demás elementos que aparecen en el aspecto, y por esto pueden mantenerse en conjunto continuo de aspectos cambiantes. Su totalidad entonces es repetible en los distintos aspectos y constituye lo que hemos llamado un aspecto “esquematizado”. (1998: 310)

De esta manera, cada aspecto es por sí mismo distinto de otro aspecto, en mi percepción del objeto lo que veo solamente es una parte del objeto, a partir de lo dado puedo ir llenando los espacios vacíos del objeto o ir percibiendo el objeto desde otro lado, entonces tendría una multiplicidad de aspectos los cuales forman, en su conjunto, la conformación del objeto. Esta conformación total es el aspecto esquematizado, es el objeto ideal, el esqueleto, el *esquemata*. El aspecto en sí mismo no tiene el objeto entero, sino que, como hemos dicho, siempre tiene espacios vacíos. El aspecto esquematizado es, por ende, el esqueleto

que queda en la multiplicidad de aspectos de un objeto. Es el conjunto de aspectos que conforman al objeto.

Respecto a la obra literaria, menciona Ingarden (1998):

La obra es una formación esquemática. Esto es: varios de los estratos, especialmente el estrato de las objetividades proyectadas, y el estrato de aspectos, contienen ciertos “puntos” (lugares, manchas) de indeterminación (Ingarden, C.O.A. 28) y así, en La obra de arte literaria podemos leer: “los aspectos esquematizados, que no son concretos, ni tampoco, de ninguna manera, físicos, pertenecen a la estructura de la obra de arte literaria como un estrato separado. (311)

La obra literaria, e la relación con los objetos, presenta vacíos, manchas indeterminadas, cuyo llenado correspondería a la conciencia lectora.

Los predeterminados esquemas (los esquemata) de aspectos siempre se están cumpliendo y siempre se llenan, mientras el lector lee, por distintos detalles que en realidad no les pertenecen y que el lector trae del contenido de otros aspectos concretos, anteriormente experimentados. (311)

El lector agrega algo más a la obra, la concretiza a partir de la lectura. Por lo tanto, podemos, que desde este punto del llenado, a la obra le corresponde, entonces, una parte de la vivencia del lector.

9. ¿Qué es *Trilce*?

Introducción

A continuación realizaré un acercamiento hacia la obra denominada *Trilce* desde una actitud investigativa. Mi actitud hacia el objeto deriva en una tematización centrada, especialmente, en la estructura constitutiva de la obra. Mi actitud para con el objeto deriva en el modo como concebimos al objeto. En una actitud estética tratamos con un objeto estético; en una actitud intelectual o comprensiva tratamos con un objeto artístico, más apegado a la comprensión del texto. Por lo tanto, el conocimiento estructural del objeto artístico marca una distancia con otros modos de abordar el poemario. Por de pronto, intento conocer el objeto artístico, solamente, desde su noción estructural. Esta actitud investigativa está basada en la pretensión por adquirir un conocimiento sobre el ser de la obra; un conocimiento, por lo mismo, total, que refiere a aquello que está dado en el poemario en su esencia estructural.

Entonces, en las consiguientes páginas llevaré a cabo un análisis en torno a la estructura de *Trilce* con el objetivo de comprender a la obra en sí misma con sus respectivos modos de ser; el análisis está basado en los conceptos fenomenológicos los cuales han sido desarrollados y explicitados de mejor manera en los apartados anteriores.

De este modo, lo que se presenta enseguida es una descripción de los elementos constitutivos de la obra; y omito, por lo tanto, el conocimiento suscitado en el poema a partir de la lectura; sea desde una relación estrictamente formal del texto o por estudios

acerca del sentido verdadero del poema; cuestiones estudiadas por varios autores en el ámbito literario.

Considero que al abordar a la obra desde la perspectiva investigativa en torno a la estructura , se brinda una visión distinta a la acostumbrada para acercarnos, de mejor manera, a una comprensión de la obra misma y sus elementos fundamentales, que la hacen ser lo que es.

Las siguientes consideraciones intentan dar un posicionamiento acerca de lo que debe entenderse por la obra, guiados por el interés de responder al cuestionamiento: ¿Qué es *Trilce*?

Me dirijo al libro: *Trilce*, lo sostengo sobre mis manos. Estoy ante él con una actitud comprensiva. El libro lo percibo: está presente ante mí como un objeto trascendente, físico: lo palpo, lo huelo, lo miro. Dejo de sostener el libro. Le hago un lugar entre la mesa. El libro lo percibo, aún. Pero no lo percibo en un vacío, sino que lo percibo en relación a otros objetos que están junto a él. Percibo el libro: la forma estructurada de las hojas físicas que conforman eso que conocemos como libro. Pero esto que percibo no es *Trilce*, no es la obra poética en sí. Aún no sé si adentro hay algo a lo que llamamos *Trilce*, aún no sé si adentro hay algo más que hojas. Retomo, ante la duda, el objeto y lo abro y, efectivamente, me encuentro ante algo: expresiones. El libro contiene lo que sé son palabras. Las palabras las sigo percibiendo, pero me mientan algo más que lo que percibo. Continuo pasando las

hojas, y en cada una de ellas concibo expresiones. Consecuentemente reconozco que la obra poética no se agota en los elementos perceptibles: el libro; sino que, el objeto poético, conlleva un discurso expresivo que requiere cierto grado de atención para comprenderlo. Entonces, recuerdo todo lo que hemos mencionado acerca de las expresiones, y sé, por lo tanto, que hay alguien detrás: me notifican de una conciencia autoral, responsable de su existencia. Por consiguiente, me notifican de César Vallejo, me notifican que él es el autor encargado de haber dotado de existencia a este objeto poético.

El objeto *Trilce* como ser expresivo, es un objeto derivado por Vallejo: hombre de carne y hueso que ha efectuado ciertos actos para la conformación de esta obra poética.

César Vallejo. Conciencia autoral

Vallejo Creador

Es evidente pero necesario reconocer a César Vallejo como el autor de la obra titulada *Trilce*, y asumir su responsabilidad, por lo mismo, en cada uno de los poemas que conforman el poemario. Concebirlo como autor responsable de la obra, implica entender que Vallejo ha sido la conciencia que la ha creado. Y que, sin la existencia, hipotéticamente, de Vallejo, nunca hubiese existido semejante obra. Por lo tanto, el objeto poético es un objeto ópticamente heterónomo con respecto a Vallejo y, consecuentemente, el objeto no pudo haberse dado existencia a sí mismo. Entonces, la existencia de *Trilce* es

una existencia ocasionada que siempre nos remite a Vallejo. ¿Qué significa que Vallejo es el creador?

Asumir que Vallejo es la conciencia creadora del poemario *Trilce* es comprender que Vallejo ha conformado el poemario a partir de un proceso cognoscitivo relativo a la formación de expresiones. Es decir, el mérito creativo de Vallejo radica en la formación de expresiones complejas a partir de significados, o sonidos verbales, ya establecidos. Por lo tanto, no debemos asumir que César Vallejo ha creado a *Trilce* desde sí mismo, como si ese sí mismo refiriera únicamente a lo “mental” de él; Por lo tanto, César Vallejo no ha, estrictamente, creado un nuevo lenguaje sino que se ha basado en uno ya existente para la formación de expresiones. Por ende, lo propio, aquello que dependió de sus actos, no es la creación de lenguaje sino el orden de las palabras para conforman unidades oracionales o, en su caso, para conforman unidades constituidas en un verso o en una estrofa. Las palabras ya están hechas, Vallejo las ha acomodado para conformar nuevos significados desde un proceso cognoscitivo. De esta manera debemos entender que Vallejo, en relación a la expresión, ha dotado de materialidad y significado a las expresiones de la obra. Igualmente, desde esta perspectiva, la obra nos notifica que Vallejo ha querido expresar algo: sus pensamientos, sus sentires, sus vivencias.

Los pensamientos de Vallejo en la obra

Trilce, en su función notificativa, me da cuenta que alguien la creo, que su existencia no es una existencia autónoma e, igualmente, me notifica de las vivencias de alguien, me notifica que Vallejo ha querido expresar algo, ese algo refiere a sus vivencias, a sus pensamientos;

eso que le pertenece solamente a él y que, siendo estrictos, nunca, nosotros lectores, podremos saber con suma certeza qué. Sabemos que hay un interés por parte del autor por querer comunicar sus propios pensamientos, Vallejo ha significado a la obra desde sus vivencias. Reitero: No podemos saber el verdadero significado que Vallejo ha pretendido significar sobre sus pensamientos. No obstante, al partir de un lenguaje establecido y común a todos, la obra puede darme pautas para la comprensión de las vivencias de Vallejo.

El lenguaje, sabemos, ayuda a comprendernos con el otro, acorta la lejanía del que se ve distante. Por lo tanto, podemos decir que las expresiones ayudan a entendernos, y, al saber que Vallejo es quien ha expresado (vivencias) *Trilce*, entonces dichas expresiones pueden posibilitar un acercamiento a las vivencias o pensamientos de Vallejo.

Por lo tanto, el poema me notifica que alguien lo creo: una conciencia de carne y hueso, tan sufriente y tan doliente como cada uno de nosotros, una conciencia tan trágica, y me notifica, igualmente, que lo expresado son las vivencias que Vallejo ha querido expresar: sus sufrimientos, sus dolores, su tragedia. De esta manera, a partir de lo expresado, manifestado en los signos expresivos, podemos elucidar los pensamientos, por no decir, padecimientos, del autor peruano. No debemos confundir la comprensión con la aprehensión absoluta y certera de los pensamientos del que expresa, que es Vallejo, sino, solamente asumir que el lenguaje nos acerca con quien lo emite y por ende, al ser racional, podemos llegar a comprender o acercarnos al otro. En esta perspectiva considero, desde lo que apunta Dilthey (2000) que:

“Llamamos comprender al proceso en el cual, a partir de unos signos dados sensiblemente, conocemos algo psíquico de lo cual son su manifestación. Este comprender abarca desde el balbuceo de un niño hasta el Hamlet o la Crítica de la Razón.” (27)

Por lo tanto, desde la función notificativa de la obra, puedo comprender las expresiones en relación a las vivencias de Vallejo y entender, *p.ej.* el primer poema de *Trilce* desde las intenciones de Vallejo y lo que él quería expresar, remitiéndonos, a momentos de su vida o a dolores de su alma; tal y como hace Costa en las infracciones de la vanguardia (2010), por mencionar un ejemplo:

Se trata de un poema escrito desde la cárcel (donde Vallejo estuvo preso en 1920, acusado de desorden público) y tiene por tema una defecación colectiva en el patio, bajo la mirada impaciente del vigilante (435)

Como bien notamos en esta cita, el poema numero I de *Trilce* Costa lo está comprendiendo, y por lo tanto, abordando, desde la conciencia autoral de Vallejo, dado que, reitero, la obra misma nos los permite; acerca de la credibilidad y fidedigna comprensión del poema a partir de esta información es algo que se puede, indudablemente, discutir.

***Trilce*, la obra misma**

***Trilce*, obra irruptora**

En términos de la tradición literaria, *Trilce* es una obra poética considerada infractora con respecto a la modernidad y posicionada, en esta línea, entre las obras más destacadas de la vanguardia latinoamericana. La vanguardia fue un movimiento literario acaecido en el siglo XX, donde destacan, fundamentalmente, cuatro figuras en Latinoamérica, que son:

Huidobro, Borges, Vallejo y Neruda. Acerca de las pretensiones generales del movimiento, leemos lo siguiente:

La vertiginosa irrupción de movimiento que pretenden destruir códigos establecidos y expresar las rupturas epistemológicas de la época con un nuevo lenguaje [...] en efecto, los manifiestos, las proclamas y los editoriales de revistas son los principales vehículos para trastornar la familiaridad del lector con códigos tradicionales, repudiar el pasado inmediato e impulsar la actividad artística condicionada por el pensamiento crítico, confluencia de imaginación y reflexión que con frecuencia caracteriza a los ismos. El lugar privilegiado que tienen las clamorosas proclamas como estética de ruptura define, sin duda, la manera de proceder vanguardista. (Puccini, 2010: 449)

La modernidad apelaba a una pureza del poema, melódica y estilística, a una regularidad constante. Son dos puntos sustanciales, según Ferro (2006) que representan a la poética moderna: 1. El gesto modernista de privilegiar la impresión antes que la cosa o su imagen; 2. La elección de “lo único” como tópico privilegiado; “lo único” como el exceso emblemático que soporta la diferencia de toda mismidad reiterada en la repetición (5).

Contra esta regularidad y pureza del poema la vanguardia poética se rebela ante el canon imperante de la buena poesía suscitada por la tradición moderna. Y en este talante irrumpe *Trilce*: obra transgresora que intenta romper con las ataduras de lo establecido, y combatir

contra la poesía pura a través de una propuesta distinta y revolucionaria en el lenguaje. Por lo tanto, el lenguaje “novedoso” o extraño de *Trilce* evidencia la ruptura y alejamiento de los códigos establecidos. Este juego distinto con las palabras es evidente desde el título mismo del poemario: *Trilce*, una palabra ausente en el Diccionario y que ha sido objeto de grandes disputas acerca de su significado verdadero:

El del libro, la inexistente palabra, *Trilce*, ha ocasionado diversas y conflictivas interpretaciones, ninguna totalmente satisfactoria. No obstante, hay lectores, como Larrea o Neale-Silva, que pretenden entenderlo todo y escriben sesudos análisis del posible significado de cada término. (Puccini, 2010: 434)

Ante esto, ¿qué debemos comprender por *Trilce*? En algunos textos referentes a la obra de Vallejo suelen significar a la palabra individual como un neologismo en el cual se encuentran tres palabras: Triste, tres y dulce; pero ¿cómo se justifica este significado de la palabra? ¿No estaríamos asumiendo, por lo mismo, en *sesudos análisis* del significado? Algunos intentan defender esta propuesta recurriendo a las posibles intenciones que Vallejo quería significar con el concepto

Trilce es a la vez triste y dulce. *Trilce* era el presente para Vallejo, privado de su libertad y con su madre muerta relativamente poco [...] El Vallejo de *Trilce* es un equilibrista impetuoso, frenético y desquiciado que arriesga la vida del lenguaje (Vallejo, en estudio introductorio 1987: 4)

Desde esta perspectiva, muy válida como hemos visto por su función notificativa del poemario, se está leyendo a *Trilce* en relación a las intenciones de Vallejo, a la conciencia que la significó, pero, ahora debemos cuestionarnos si la obra es algo más que Vallejo y sus

vivencias. ¿Qué es *Trilce*? En esta problemática sobre dar un posicionamiento en torno a lo que es *Trilce*, considero que, desde los conceptos fenomenológicos desarrollados arriba, es posible dar un posicionamiento sólido y certero sobre lo que debe entenderse por tal, más allá de lo que Vallejo quería o no significar verdaderamente con el concepto.

***Trilce*, concepto individual**

En primer lugar *Trilce* es una expresión individual que pertenece a las expresiones con un carácter nominal, relativo al nombre. Por ende, *Trilce* es una palabra o sonido verbal nominal, lo cual no quiere sino decir que es un concepto general de cosas, en términos globales: cosas, personas animales, estados, etc. Al ser una expresión individual está constituida de dos aspectos fundamentales: 1. Aspecto sensible y 2. Aspecto significativo.

En relación al aspecto sensible de la palabra *Trilce* podemos notar lo que es visible a nuestros ojos y, al mismo tiempo, reconocer una materia fónica determinada. Es decir, en el sonido verbal *Trilce* podemos destacar tanto los fonemas de las vocales /i/, /e/ como de las consonantes /T/, /r/, /l/, /c/. Cada uno de estos fonemas en su singularidad puede ser dicho de tantas maneras y escribir en otras más, y cada uno de ellos sería diferente.

Igualmente, si el mismo fonema fuese dicho, por la misma voz, repetidas veces, cada una de esas repeticiones sería diferente. Por ende, esta materia fónica concreta es cambiante y nunca es la misma. Asimismo esta materia fónica concreta, términos de Ingarden, pueden acomodarse de tantas maneras como sea posible. No obstante, en *Trilce* los fonemas están determinados de cierta forma que constituyen o determinan una materia fónica determinada

que es: *Trilce*. Esta materia fónica determinada, está basada en el orden de los fonemas individuales. Entonces, al constituirse cierta determinación hay una identidad en la palabra sustentada por la determinación de los fonemas.

En esta determinación fónica *Trilce*, como palabra individual, carga con un significado que posibilita entender la materia determinada como expresión nominal o sonido verbal. El significado del nombre tiene que ver con lo que dice, lo que mienta; y en el nombre no sólo hay algo mentado sino también el objeto del que se dice, que es la referencia. Entonces, tenemos que el nombre dice algo acerca de algo (cfr. Husserl, 2006: 249). Entre nombres hay que distinguir entre universales y propios. Los nombres universales son aquellos con idéntica significación que pueden referir a distinto objeto; los nombres propios, que tienen una única significación y que nombran un sólo objeto, donde si cambia su significado, entonces cambiaría el objeto al que se nombra. En esta división planteada por Husserl, se distingue entre nombres multívocos (propios) y plurivalentes (universales). Y entonces, tendríamos que posicionar a *Trilce* como un nombre propio, y entender que al ser un nombre propio el significado me refiere a un objeto, que no es sino el objeto poético expresivo. El nombre nombra al objeto, en cuanto que lo mienta (cfr. 2006: 243). *Trilce* es un nombre que al nombrar a un objeto poético, su significado radicaría en la descripción misma del poemario. Entonces diríamos, modificando sutilmente la expresión de Husserl, que *Trilce* como nombre propio de un objeto individual no puede nombrar a distinto objeto como no tenga una significación distinta. Y tendríamos que *Trilce* es un nombre que al nombrar a un objeto poético singular, el significado de *Trilce* radica en el objeto poético, y por ende, la comprensión del significado de *Trilce*, debe basarse en la descripción misma del poemario.

Si con el nombre *Trilce* en vez de referirme a la obra poética de Vallejo no me refiero sino a aquella mujer taciturna y sigilosa, amante de las luciérnagas, que aparecía entre mis sueños de un tiempo, con sus ojos por sobre los míos, y sus respiros por sobre mis respiros, y su corazón palpitante en mi corazón agónico, y mis pensamientos en los suyos; entonces lo mentado me remitiría a un objeto distinto al de la obra poética. Y tendría que especificarlo, y decir que el objeto es distinto al de la obra de Vallejo, por ende, cambiaría el significado del nombre. Pero aquí no me refiero sino a la obra escrita por César Vallejo. Entonces, el ser de *Trilce* concluyo reside en la obra misma; y en la descripción del objeto expresivo de *trilce* tendríamos, por lo tanto, una mayor comprensión sobre lo que es.

La totalidad constitutiva de *Trilce*

En el objeto poético o en el poemario de *Trilce* encontramos, en su noción discursiva, una estructura expresiva, y por lo tanto, todo lo que hemos dicho acerca de los aspectos de la expresión pueden traerse a consideración para con el poemario en general. Más, solamente creo preciso subrayar que en lugar de apelar, estrictamente, a enunciados, especifico que en el poema, a no ser que se trate de poemas en prosa, tratamos con estrofas; y en este sentido obtendríamos que la estrofa es la primera unidad compleja en el poema.

Para que se aclare de mejor manera esta cuestión, destacaré los aspectos fundamentales del poemario *Trilce*, para dar un posicionamiento sobre el significado mismo de la obra.

Ante todo, *Trilce* es un objeto literario constituido de expresiones individuales, las cuales están conformadas, tal y como hemos visto con el concepto individual: *Trilce*, de un aspecto sensible y un aspecto significativo. Las expresiones en su individualidad pueden encasillarse en, según Ingarden, nombres, verbos y conceptos funcionales. Cada una de estas expresiones cumple una función distintiva y funcional que se hace notorio en la relación entre expresiones individuales. Esta relación entre expresiones llegan a conformar, estrictamente en *Trilce*, una estrofa; que como se ha aclarado anteriormente, la estrofa es una unidad dada por la relación de los sonidos verbales. Y así, la estrofa es, entonces, una unidad expresiva constituida de palabras individuales; constituyéndose, entonces, un nuevo significado y una nueva materialidad distinta al de las unidades expresivas en su individualidad: Hay un significado nuevo mentado por la relación de las palabras y también una nueva musicalidad inherente en la estrofa dada por la relación, igualmente, de las palabras. No cambia el significado ni la materialidad de las palabras, ellas siguen conservando sus aspectos fundamentales, sino que, se constituye una nueva unidad a partir de la relación. A su vez, esta nueva unidad se relaciona con otras unidades de estrofa que en su conjunto conforma lo que conocemos como poema, que no es sino una nueva unidad significativa. El poema en sí mismo es una unidad cerrada, una totalidad que mienta su propio significado. Una unidad, igualmente, distinta a la estrofa, sin embargo, configurada por ellas.

Ahora bien, en esta constitución de unidades expresivas podemos decir que *Trilce*, como objeto poético derivado de Vallejo, no es sino una unidad total cuyos elementos son las unidades cerradas del poema. De esta manera, precisamos que *Trilce* constituye, por la

relación de los poemas, su *quid* propio. *Trilce* es la unidad dada por los 77 poemas, esta unidad conforma lo que es el *quid* propio del poemario, es decir, su esencia.

El *quid* propio de *Trilce*

Entiendo por *quid* propio la esencia constitutiva de la expresión poética, lo que está determinado por las expresiones en su conjunto. De esta manera, el *quid* propio atañe tanto a la totalidad expresiva del poema, como unidad cerrada cuya relación no es necesaria con otras unidades poéticas. Y el *quid* propio de la obra en su totalidad *Trilce*, constituido por la relación de los poemas. Igualmente, señalamos un *quid* propio en relación a la oración como primera unidad compleja de significación.

Podría decirse que, entonces, la estrofa también, al ser una unidad significativa, es independiente del poema al poseer su propia esencia constitutiva. Y efectivamente, la estrofa tiene su propio *quid*, y al estar en relación directa con otras estrofas, podemos destacar el *quid* propio del poema; sin embargo, esta primera unidad de significación, en una obra poética o literaria, siempre debe ser analizada en relación al poema. Por lo tanto, en una obra literaria, tal es el caso de un poema, la primera unidad de significación, podríamos posicionarla como *quid* relativo, haciendo énfasis en que es un elemento perteneciente a un *quid* absoluto. De esta manera entendemos que la esencia del poema radica en su constitución total conformada por las estrofas y no en las individualidades.

El poema concluso es, en este sentido, una unidad absoluta, cuyo significado está encerrado en sí mismo. Por lo tanto, tiene una esencia propia que es distinta a otros poemas, porque no existe una relación inmediata entre las expresiones de cada poema. Por ende, marco la

diferencia entre el *quid* propio o relativo del poema, que le atañe solamente a él; y el *quid* absoluto del poema, como de la obra en su totalidad. Cada una de estas unidades significativas, conforman significados distintos.

Entonces, tal como hemos visto, la estrofa es una unidad significativa constituida de una materialidad y un significado; aspectos que atañen a todo tipo de unidad. A su vez la estrofa está en relación con otras estrofas, y, en su conjunto, conforman lo que es el poema. Si tomamos la primer estrofa del primer poema de Trilce (2016): “Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando” (121), señalo que esto es la primera unidad expresiva del poema, dada por la relación de las palabras individuales y, por ende, lleva un significado propio, distinto a cada una de las expresiones individuales. Y está en referencia a una totalidad. Esta unidad está determinada de tal forma que constituye precisamente eso: “Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando” (ibídem). Esta unidad tiene su propio *quid* idéntico e invariable, presentado por la determinación ordenada de esa manera. Entonces, es una unidad que expresa lo mismo y que, por lo tanto, es completamente ajena a cualquier vivencia. La relación entre esta unidad con otras unidades individuales conforman el *quid* propio del poema:

Quién hace tanta bulla, y ni deja / testar las islas que van quedando.

Un poco más de consideración / en cuanto será tarde, temprano, / y se aquilatara mejor / el guano, la simple calabrina tesórea / que brinda sin querer, / en el insular corazón, / salobre alcatraz, a cada hialóidea. / grupada

Un poco más de consideración, / y el mantillo líquido, seis de la tarde / DE LOS MÁS
SOBERBIOS BEMOLES

Y la península párase / por la espalda, abozaleada, impertérrita / en la línea mortal del equilibrio.

(ibíd.)

He aquí la unidad absoluta del poema, es una unidad en sí misma determinada por el orden de las expresiones individuales. Este poema, en su identidad, es único e invariable, conserva su *quid* propio. El poema, a partir de este orden, conforma que es este y no otro. De esta manera remarcamos la diferencia existente entre este poema 1 de *Trilce* con los demás incluidos en el poemario y con el poemario mismo en su totalidad. Aparte de su *quid* propio, varía también lo mentado significativamente por cada uno de ellos, y por la totalidad de la obra. El *quid* propio es la expresión absoluta en sí misma, es imperturbable. Es la determinación estructural de las palabras. Por lo tanto afirmamos que el poema es una unidad única e irrepetible. Este *quid* propio lo es del poema. Por ende, el ser mismo del poema está, sin error a equivocarnos, en el poema mismo. Los actos de juzgar, por parte de la conciencia, no es lo que es el poema en sí, sino que son los actos de la conciencia que juzga. Dichos actos de juzgar, específica Husserl, son efímeros, no lo es el *quid* propio de la expresión, en nuestro caso del poema, ya que este es constante. <<quién hace tanta bulla y ni deja testar las islas que van quedando...>> puede ser pronunciado con distintas voces o escrito con diferentes materiales en diferentes medios, no obstante, este poema es y será siempre el mismo.

Alguien puede venir a juzgar el poema y querer explicarlo, no obstante, no dirá nada en absoluto sobre el ser mismo del poema, sino que será sobre sus actos con relación al poema. Aquí notamos una clara distinción entre las vivencias y el objeto mismo; el objeto en sí mismo se mantiene inalterable y una conciencia que juzga es un accidente del objeto, pero

no el objeto mismo. Lo que quiero señalar es que el poema mantiene un lado de imperturbabilidad, es decir, tiene un elemento de inalterabilidad, contiene una verdad geométrica; más en la constitución total del poema, resulta necesario involucrar los dos lados de la conciencia: tanto la conciencia autoral como la lectora, para que haya una mejor aprehensión de la misma.

De esta manera, en la constitución total de la obra *Trilce* estamos posibilitados en afirmar que existe un *quid* propio de la obra, posicionándola como una obra única y por lo tanto, es preciso asumir que *Trilce* es, en su esencia, un conjunto de poemas que conforman lo que es, que es la totalidad del poemario y no otra cosa.

La primer estrofa no es, estrictamente, el poema 1, sino un elemento de lo que en verdad es el *quid* del poema 1; e igualmente, el poema 1, en su totalidad, no constituye lo que entendemos por *Trilce*, porque *Trilce* no es un poema único sino un conjunto de poemas, es decir, un conjunto de unidades absolutas que acarrear un significado perteneciente solamente a cada uno de ellos.

Conocimiento *a priori* de *Trilce*

Entonces ¿cómo podríamos entender el poema sin emitir algún juicio?; ¿qué podemos comprender del primer poema de *Trilce*: <<quién hace tanta bulla y ni deja testar las islas que van quedando...>> en su ser mismo?

Sin alterar la estructura constitutiva de *Trilce*, en cuanto al significado y a la materialidad, y todo lo relativo a la expresión, considero que sobre ella podemos describir, precisamente, el aspecto estructural por el cual está conformado. Evitando, de esta manera los juicios de

valor acerca del significado de dicha expresión, como aquellos que remiten a las vivencias del lector o el autor en la intención de comprender a la obra. En la descripción constitutiva de la obra conocemos a la obra en su forma, en su ser en sí.

La meta de esta actividad es la de adquirir conocimiento, o, por así decirlo, un número de oraciones verdaderas, relacionadas con este objeto que tenemos enfrente y que nuestra comprensión ha dejado intocado, y determinándolo de una manera u otra, indagándolo en sus ser, todo exactamente como es en sí. (Ingarden, 2005: 215)

Esta forma de conocimiento de la obra lo podemos comparar como un conocimiento analítico, remitiéndonos al concepto kantiano, ya que no agregamos nada que no esté en la obra, sino, más bien, lo hacemos evidente. Un ejemplo de este acercamiento a la obra poética, precisamente en torno a *Trilce*, lo propone Ferro (2006), quien en su interpretación de *Trilce* solamente se basa en una descripción del mismo, sin perjudicar la estructura, como veremos más adelante.

De esta manera hay una comprensión del poema sin necesidad de voltear a César Vallejo y sus vivencias, y sin necesidad de interpretar a la obra, igualmente, desde las vivencias del lector; precisando así que hay una estructura misma en la obra.

Este modo de conocimiento se basa en una relación intencional, evidentemente, entre la conciencia con el objeto. Por ende, el conocimiento del objeto poético siempre requiere de alguien, una conciencia que quiera conocer; una conciencia que aborda, desde una actitud investigativa, el ser mismo de la obra. No obstante, aun y cuando el conocimiento se aborda desde sí, en la investigación de la estructura propia, no decimos sino lo que está

contenido en ella, evitando comprender el poema desde posicionamientos psicologistas o históricos. El conocimiento mismo de las expresiones presentes en la obra nos vuelca hacia ella misma, sin necesidad de voltear o entenderla desde cualquier tipo de conciencia, sino de analizar y destacar lo que está presente en la obra en su noción discursiva. Tal y como hacen, *p.ej.* los formalistas rusos o los estructuralistas. De esta manera estaría hablando de una verdad fundamental en la obra, algo que está ahí en ella, y se encuentra percibiéndola.

Por ejemplo podemos decir que en el tercer verso de la tercera estrofa hay un rompimiento con los versos anteriores, evidente por el uso de Mayúsculas. Las cuales, Ferro (2006) sugiere, que: “son un modo de intervención en la especialización que no se puede traducir a ningún código estable”. Y en general, evidenciar que en toda la obra de *Trilce* podemos encontrar un uso excesivo de las mayúsculas.

En el poema IX de *Trilce* percibimos versos como: Vusco volvvver de golpe el golpe [...] / Busco volver de golpe el golpe [...] / Fallo volver de golpe el golpe. Dentro del lenguaje establecido, podemos, en primer lugar, concebir que hay una manipulación de las palabras, sobre todo, en lo que respecta a la materialidad fónica.

Este juego en el tratamiento de la materialidad significativa desgaja las letras de la unidad fónica que constituye la palabra, les otorga una entidad visual que supone un plus de significación que no se deja decir por la voz (2006, 10)

Y así podemos ir interpretando a la obra desde su estructura expresiva, analizando a la obra desde lo que está en el poema. Más que apelar a una investigación histórica de la obra, o a los padecimientos de Vallejo, es posible prescindir de ellos para el conocimiento a priori.

10. Experiencia estética

Después de lo abordado anteriormente podemos posicionar hasta ahora dos momentos en la comprensión de la obra poética: tanto en relación a la conciencia autoral a partir de su función notificativa implícita en la obra e, igualmente, comprenderla desde su estructura propia, ajena a todo tipo de vivencia. Hay un tercer punto de comprensión de la obra, que hemos remarcado desde el inicio de esta investigación, que es aquel que afecta, sobre todo, al sujeto consciente al recibir el objeto poético, mejor nominado: El lector. Pero, un lector con una actitud distinta a la investigativa con el objeto, en este tercer momento la obra se aprehende en una relación de intimidad entre el lector y el objeto, y se refiere al modo como la conciencia lectora es afectada por la lectura del objeto poético. Esta relación es la denominada: experiencia estética.

En este apartado destacaré el objeto poético desde esta perspectiva, derivando, de ello, desde esta actitud estética del sujeto consciente, el objeto estrictamente estético.

Y entonces tendríamos, por lo mismo, un nuevo modo de ser del objeto.

Para este propósito destacaré los conceptos sobre la experiencia estética desde el posicionamiento conceptual abordado por Ingarden tal y como se ha venido haciendo a lo largo de este trabajo. La intención es, entonces, saber qué es la experiencia estética y posicionar este tipo de experiencia en el objeto de *Trilce* para así, concebir al poemario desde sus modos fundamentales de ser y ver cómo se puede dar la experiencia estética a partir del objeto poético.

Apuntes sobre la experiencia estética

Para Ingarden la experiencia estética requiere de un proceso para que llegue a realizarse completamente, por lo tanto, no se da al instante del encuentro con algo. Porque, hay que remarcar desde ahora, la experiencia estética se da en la relación entre la conciencia y el objeto. En el encuentro con el objeto no sucede tan de pronto el sentimiento de una experiencia estética sino que podemos destacar, según Ingarden, distintas fases para su realización. En *La comprensión de la obra de arte literaria* (2005) el autor destaca tres fases principalmente: 1. Emoción original, 2. Formación del objeto estético y 3.

Aprehensión de los elementos armonizadores. No obstante, podríamos considerar una etapa anterior a las nombradas, destacada por el mismo autor, y que su función es la de despertar en nosotros el interés hacia algo. De esta manera, antes de que se realice la emoción original, tuvo que haber algo que haya llamado nuestra atención, y por lo tanto, que haya despertado en nosotros el interés hacia una cualidad contenida en el objeto. Y esto provoca, como receptores pasivos de dicha cualidad, una especie de arrobamiento por ella.

Originándose, si este arrobamiento de la cualidad continúa, la emoción original.

La emoción original es la primera fase de la experiencia estética. En esta etapa se destacan varios elementos, los cuales son: En primer lugar un anhelo por seguir perpetuando el contacto con la cualidad. Después, un freno o reducción del mundo. Enseguida, una unidad de vida auto-contenida y por lo mismo se produce un cambio de actitud, se pasa de la actitud natural a la actitud estética. Todos estos son elementos que Ingarden destaca de la emoción original, los cuales los podemos precisar del siguiente modo: Después de que la cualidad de algo ha llamado nuestra atención se produce un anhelo por perpetuar el

contacto con esta cualidad, por lo tanto, ya no sólo recibimos pasivamente la cualidad del objeto, sino que ahora nos vemos afectados por ella, por lo que existe, entonces, cierto dinamismo; y entonces, dice Ingarden (2005): “Ocurre una reducción del campo de la conciencia que se relaciona con este mundo, aunque no perdemos la sensación involuntaria de su presencia y existencia” (235)”. Es decir, se produce un freno del mundo, donde ya no vemos otra cosa más que la cualidad que nos ha impactado. Aquí existe la posibilidad, según apunta Ingarden, que se produzca una interrupción del freno y, por lo mismo, una vuelta al mundo “real”, por lo que no se llegaría, estrictamente a una completud de la experiencia estética. O puede ocurrir, por el contrario, que exista una continuidad y, entonces, llegaría a formarse lo que Ingarden denomina: unidad de vida auto-contenida, que no es sino una separación más profunda del mundo. Y un encuentro más directo con la cualidad percibida. Por lo tanto, llega a producirse un cambio de actitud, donde la actitud natural da paso a la actitud estética. Nuestra atención ya no está en las cosas del mundo “real” sino en la cualidad: “Uno pasa de estar enfocado en los datos del mundo real, que existen o pronto serán realizados, a una actividad que se enfoca en las formaciones cualitativas intuitivas y el logro de un contacto directo con ellas” (ibídem, 238)

En este estado la conciencia, por lo tanto, sufre una modificación en su percepción del mundo; se percibe al objeto, o a la cualidad, en su pureza, y no como percibimos cualquier cosa del mundo real. El ser real del objeto es dejado de lado en esta actitud estética y se concibe a la cualidad misma, liberada, apunta Ingarden, de su estructura formal.

Esta cualidad pura provoca que el sujeto se vea afectado por un nuevo anhelo exigido, reitero, por la cualidad misma, sea por, según Ingarden: 1. Porque la cualidad exige una complementación o, 2. Porque surgen nuevos detalles.

El primer punto lo especifica para cuestiones relativas al objeto musical, o al rostro e inclusive a un edificio, cuestiones que, por su naturaleza constitutiva, exigen una continuidad. El segundo punto se aplica para la obra literaria, y es el que destacaré en este trabajo.

Hemos dicho que el hombre está en una actitud estética, donde se concibe a la cualidad misma, y hay, de algún modo, un paréntesis del mundo. Es esta una segunda vuelta a la cualidad, donde ya no se percibe como al inicio, cuando fuimos cautivados por ella por primera vez; sino que, en esta segunda mirada, mirada más atenta, percibimos más detalles y brota, lo que Ingarden denomina: La emoción estética original. Por lo tanto, la cualidad exige nuevos detalles, por lo que hay un regreso a la obra de arte, al objeto artístico, y

No esperamos pasivamente a que esta misma obra de arte nos imponga nuevas cualidades estéticamente conmovedoras, sino que hacemos uso de las posibilidades provistas por la obra de arte y buscamos en ella aspectos [...] Tan pronto como empezamos a ocuparnos más detenidamente con la obra, notamos sus diversas partes y detalles y también los notamos desde distintos puntos de vista. (Ingarden, 2005: 244-245)

Entonces ahora la obra es mirada desde diversas partes, para constituirla mejor, y son destacadas, por lo mismo, nuevas cualidades relacionadas entre sí. Estas cualidades conforman una visión más cercana al objeto estético, al objeto cualitativo, distinto a la simple percepción del objeto que está presente en la actitud natural.

Por lo tanto, se exigen nuevos modos para aprehender al objeto. Ingarden propone dos modos de aprehensión, que son las últimas fases de la experiencia estética: 1. Un proceso de aprehensión en estructuras categóricas y 2. Un proceso de aprehensión en estructuras de armonía cualitativa.

En la primera “imputamos a las cualidades dadas, por así decirlo, la estructura formal de un sujeto de atributos, que es materialmente determinada por su naturaleza, de la manera sugerida a nosotros por la cualidad aprehendida” (246) que es donde surgen las emociones de empatía con el objeto artístico. Es decir, ya no percibimos al objeto físico, ni a la estructura propia del objeto artístico, sino que vamos más allá de él, y dicho objeto ahora es concebido desde sus cualidades.

En el segundo proceso de aprehensión dice Ingarden (2005): “Tan pronto como el objeto estético exhibe una multiplicidad de cualidades, forman una armonía cualitativa [...] la constitución de una armonía cualitativa organizada como una cualidad final determinante es la meta final del proceso entero de la experiencia estética” (250). El objeto estético, a partir de las cualidades aprehendidas, forma una unidad, dice, armoniosa. Estos dos momentos de aprehensión, en ningún momento están separados, como si primero fuese uno seguido del otro, sino que se destacan, a la par, enseguida después del retorno al objeto.

Hasta aquí los conceptos propuestos por Ingarden respecto a lo que debe entenderse por experiencia estética.

Trilce, como objeto estético

A partir de lo especificado en el ámbito estético, podemos concluir que la experiencia estética es una relación intencional entre la conciencia estética con su respectivo objeto estético. Esta actitud estética concibe al objeto de manera distinta a como se concibe en la actitud natural, como un objeto físico. En la actitud estética partimos sí del objeto, pero no

nos quedamos ahí, sino que, nos trasladamos a una constitución total de su cualidad, hay una superación, por decirlo de alguna manera, del objeto artístico. Una idea semejante asume Levinas (2013) sobre el arte, al respecto: “la función elemental del arte [...] consiste en proporcionar una imagen del objeto en lugar del objeto mismo” (69). Por lo tanto en la experiencia estética hay una aprehensión del objeto más allá del objeto mismo. Así pues, imaginemos que producto de la lectura de alguno de los poemas de *Trilce* experimentamos una actitud estética con el objeto. Debemos especificar que en esta experiencia nuestra atención no está dirigida a los signos físicos visibles y contenidos en el texto, sino, más bien, se produce por la atención de una cualidad mentada por las mismas oraciones. Por lo tanto, en la experiencia estética ponderan los estratos de las objetividades representadas y los aspectos esquematizados. Yo no aprehendo en la experiencia estética a los signos en su aspecto físico, o como signos expresivos en relación con otros signos, mi atención no está puesta en la formalidad del texto. En la experiencia estética todos los signos sensibles desaparecen, y voy hacia lo que mientan y su respectivo objeto. Aunque estrictamente estos aspectos no son el poema, sí son necesarios para la significación del poema, y para que llegue a realizarse la experiencia estética.

Otro de los momentos cruciales de toda experiencia estética es el olvido que se da sobre el mundo, derivado de la concentración de la cualidad y un anhelo por llevar a cabo una constitución total de ella. La conciencia esteta está tan concentrada en el mundo poético, que se olvida del mundo de las cosas reales. No obstante, como bien se ha dicho, siempre hay un regreso al objeto artístico exigido por la intención de la cualidad. Pero esta vuelta al objeto no implica necesariamente una vuelta a las cosas del mundo empírico, de nuestra

cotidianidad, sino que se vuelve para aprehender, reclamado por la misma cualidad, más detalles para que la vuelva armoniosa.

Por lo tanto se da igualmente una modificación en el modo como percibimos o sentimos, en la misma sintonía apunta Levinas (2013) que

El movimiento del arte consiste en abandonar la percepción para rehabilitar la sensación, en desligar la cualidad de esa remisión al objeto. [...] la intención se extravía en la sensación misma, y ese extravío en la sensación, en la *aisthesis*, es lo que produce el efecto estético.
(70)

Posicionamiento parecido a lo que abordamos con Ingarden en líneas arriba, sobre la modificación de la sensación. Es decir, en nuestra relación estética con la obra hay un abandono, de algún modo, con el objeto que está ahí en el mundo, abandonamos la percepción del objeto físico y artístico *Trilce* y nos dejamos arrebatar por la sensación misma. El abandono, o la reducción del mundo, provoca que nuestra sensación del mundo sea distinta. Ya no hay una comprensión clara sobre las cualidades sensibles del objeto: el color, el sonido, el significado; sino, más bien, hay una sensación misma padecida. Es decir, sensación en el sentido de que ya no hay, estrictamente, una relación con el objeto físico, sino, más bien, una sensación con el objeto estético, el objeto total.

11. Conclusiones

Estamos escribiendo las últimas palabras, intentando consolidar en un pensamiento más justo las ideas planteadas arriba. Hemos llegado al final de este trabajo, más no al final del pensamiento; no agotamos aquí, nunca, la obra de *Trilce*; solamente hemos querido asumir en todo este escrito una siempre apertura para con la obra, enfatizando en las perspectivas por las cuales puede ser mirada la obra. Quiero insistir que en ningún momento ha sido mi intención, en esta labor, reducir la obra poética a una sola y única comprensión racional, más bien, hemos hecho notar que la obra, particularmente de *Trilce*, a partir de su estructura fundamental, nos permite comprenderla desde diferentes ángulos.

Por lo tanto hemos evidenciado los distintos modos de ser que comprende un mismo objeto, los distintos modos de ser de *Trilce*. Tal como señala Ingarden con respecto a la obra de arte literaria, el poemario de *Trilce* puede apreciarse, en primer lugar, como un objeto desde su ser físico, artístico o estético. El modo de ser físico del poemario precisa entender el objeto como un libro físico que ocupa un lugar en el espacio, compuesto de hojas y tinta, a lado de otros objetos del mundo. El modo de ser artístico de *Trilce* refiere a la estructura constitutiva de las expresiones poéticas. Este modo de ser hace referencia a la estructura fundamental del objeto poético, comprendiéndola como una obra artística a partir de sus elementos; y como hemos señalado, en esta estructura esencial constituida por las expresiones artísticas están incluidos elementos necesarios dentro de las expresiones y que parecieran ajenos a la obra, como es el caso del autor, la expresión misma y el lector; cuestiones necesarias para la constitución total del objeto. El objeto artístico se asume de esta manera a partir de una actitud comprensiva con el objeto, pero no es que nosotros

hagamos al objeto artístico sino que el objeto se descubre, a partir de una actitud comprensiva, como un objeto artístico, que encierra una estructura que lo hace ser tal .

También las expresiones artísticas, cuando la conciencia está en una actitud lectora, resultan necesarias para que se produzca la experiencia estética: relación entre la actitud estética y el objeto estético. Aquí, en la experiencia estética partimos del texto discursivo de las expresiones, pero, sin embargo, vamos más allá de las meras expresiones, donde ya no apreciamos, estrictamente, al texto, sino que ha despertado en nosotros un nuevo mundo distinto de las referencias directas de las expresiones, por lo cual queda nuestra aprehensión de las cualidades mentadas por las expresiones, y una sensación misma del poema. Aunque pasan a segundo plano las expresiones, éstas son necesarias para llevar a cabo la experiencia estética, hablando, estrictamente, sobre el arte literario.

En suma, podemos expresar que *Trilce* debe comprenderse como un objeto intersubjetivo, derivado de la conciencia autoral de Vallejo; cuyos modos de ser y comprender del objeto depende de las actitudes con que uno se acerque a él. Asimismo en el sentido estricto de comprender el texto desde su ser artístico éstas me llevan a donde Vallejo y sus vivencias, y a mis vivencias como lector, como también remiten a las expresiones mismas del objeto.

Ahora imaginemos una situación: Un bibliotecario agotado acomoda, entre aromas y silencios y ecos de una vez, los últimos libros arrumbados de la noche, cuando un fuerte estruendo, proveniente del cielo siniestro, provoca que de un brinco deje caer, de entre sus manos, un libro. El bibliotecario continúa, sin preocuparse en recogerlo, yendo a acomodar los libros que trae con él.

Después de haber colocado todos los libros en el lugar correspondiente, recuerda a aquel libro caído, y vuelve hacia donde está. Lo levanta y lo lleva al estante. Aquí el bibliotecario

sabe, sin tematizar, que lo que lleva es un libro, esto es, un objeto físico compuesto de hojas y tinta. Si alguien le preguntase qué es lo que lleva ahí, sin lugar a duda, él respondería que un libro.

Mira el número del libro para saber en dónde acoplarlo, y se dirige al lugar que le corresponde. Antes de ponerlo junto con los demás libros el bibliotecario lo observa por unos momentos, y siente la pasta dura y mira el color rojo de las letras sobre la portada, donde lee: *Trilce*. Y repite en voz queda varias veces el mismo nombre: *Trilce*, a mitad de la noche, entre aromas y silencios, y ecos que se van perdiendo.

El nombre le resulta curioso porque no recuerda haber leído nunca en sus largas lecturas de la tarde callada o siquiera haber escuchado entre diálogos algo sobre ese nombre, una palabra que le resulta extraña. Y lo abre y lo huele y lo hojea. El bibliotecario ahora tiene interés en el libro, y quiere saber qué es, asume, entonces, una actitud comprensiva. Lo primero que hace es ir por un diccionario y busca la palabra *Trilce*: llega a la letra T, pero ninguna tiene la determinación del nombre. Deja el diccionario y vuelve a hojear el libro con mayor detenimiento y da cuenta que es un libro de poemas, donde arriba, con tinta negra se lee: CESAR VALLEJO. Ahora el bibliotecario sabe que el libro tiene el nombre de *Trilce* y que es el título dado a un libro de poemas escrito por alguien llamado César Vallejo. Ahora no sólo es un libro entre los demás libros, sino que es *Trilce* un libro de poesía, un objeto artístico, y no un tratado filosófico o una investigación científica o de cualquier otra índole.

Toma el libro, se dirige a la sala de lectura y el bibliotecario ocupa un asiento. Respira, mira a su alrededor, no ve a nadie, cruza las piernas y comienza a leer. Va pasando los poemas e intenta comprender el significado de las palabras, porque se encuentra extraviado

ante conceptos como: *volvvver*, *Bolver*, *avia*, *Vaveo*, *odumodneurtse*. Entre más lee los poemas, está más confundido y aturcido por no comprender el significado.

Algunas palabras le parecen barbarismos porque no se acomodan a las palabras convencionales y bien pulidas de los diccionarios. Otras palabras le parecen sencillamente incomprensibles, porque ante esta primera impresión de los poemas solamente percibe palabras sin sentido, para él carentes de significado, nada más sabe que las letras están determinadas materialmente de cierta manera, pero no sabe cuál es el significado, lo que mienta. Decide dejar a un lado el libro a causa de su frustración. La noche cae cada vez más con mayor presura. El bibliotecario mira el reloj. Dirige la mirada al poemario, agarra el libro, y da varias vueltas alrededor. El hombre aún está en una actitud comprensiva, quiere saber qué es, ahora está interesado en la estructura del poemario.

Después de haber dado varias vueltas de un lado a otro vuelve a sentarse al sillón y cuando está dispuesto a abrir de nuevo el poemario, afuera de la biblioteca oye el goteo de un inminente aguacero. Deja el libro en la pequeña mesa de enfrente junto con los periódicos del día y se levanta para corroborar que todas las ventanas estén cerradas.

Después vuelve a sentarse y mira el texto, comienza leyendo la introducción y se entera de algunos aspectos de la vida de Vallejo, y algunos acontecimientos históricos en la creación de la obra, y entonces vuelve a los poemas con mayor información, y comienza a enfocarse en la estructura y el sentido de las palabras; logra notar que en varios poemas hay un juego constante de las mayúsculas, lo que hace que se destaquen en todo el poema en relación con las otras palabras, y piensa: “A lo mejor aquí Vallejo gritaba, a lo mejor aquí Vallejo se ahogaba”. También comprende que las palabras escritas como *volvvver*, *volvver*, *bolver*, son tres formas de la misma palabra: *volver*, y que hay una diferencia en los fonemas

determinantes de cada una de ellas. Mirando atento da cuenta que el sonido verbal: *odumodneurtse*, está determinado conjuntamente al revés, y que si le diésemos la vuelta, tendríamos: *estruendomudo* o, estruendo mudo. Pero, ¿qué quiere significar con que esté al revés? – cuestionase a sí el bibliotecario.

Y con este detenimiento va mirando a la obra en su forma. Está analizando los poemas, investigando mientras la noche lo cobija y las gotas de lluvia no cesan. Conociendo las palabras, comprende mejor el significado de los versos y del poema.

Cae la noche, y el bibliotecario cae en la lectura profunda del poema, dejándose cautivar por él pierde la razón y deja de poner atención directa a los signos físicos de la obra de arte. Ahora conversa con la obra misma, aprehende mejor a la obra de Vallejo en comparación con la primera lectura que de ella había hecho. Y comienza a sentirse envuelto por la obra misma y sus aires, transportado fuera de este mundo, distante. Ya no mira el objeto artístico que antes analizaba, ya siente el objeto en sí hasta llegar a una profunda conmoción estética y un olvido momentáneo del mundo. El bibliotecario pierde la noción del tiempo y del mundo circundante, hasta que de repente una mano toca su hombro y entonces *vuelve los ojos locos, y todo lo vivido, se empoza, como charco de culpa en la mirada;* y voltea, y voltea...

En suma, cada uno de los elementos de *Trilce* cobra importancia en la aprehensión sincera de la misma; *Trilce* debe verse desde todos sus lados, desde todos sus aspectos, ir y volver, para destacar cada uno de sus elementos. Si miramos a la obra a través de sus diversas miradas, habrá una mayor aprehensión y comprensión de la misma. Todas las perspectivas cobran relevancia en la constitución de la totalidad, que se busca en la experiencia estética. No solamente es ir a la obra con la intención de ser arropado por ella, sino que es una

relación dinámica entre la conciencia y el objeto, comprendiendo sus aspectos y significados.

Desde este punto quiero insistir y destacar la figura del hombre creador en la obra misma, y precisar que siempre debe considerarse, porque brinda nuevas comprensiones de la obra que no podemos advertir en la obra misma. Es pertinente, por lo tanto, para obtener una mayor aprehensión del objeto poético, mirar al hombre detrás; mismo que nos confirma los padecimientos de él y que la obra entonces es una humana y no son solamente meras palabras de tinta escritas por una máquina inerte: Por ende, considerar al autor en la obra es considerar que la obra es el dolor de alguien, el temor de algo, así *Trilce* misma me notifica a Vallejo, y Vallejo es una vida que fue y sigue, y Vallejo es *Trilce*, y si no es, por lo menos ahí están contenidas sus palpitaciones de angustia; y mirar al poema es también mirar al hombre, y mirar a *Trilce* es también mirar a Vallejo.

12. Bibliografía

Argüelles, Gerardo (2015), *Roman Ingarden: Teoría Literaria entre Husserl y Gerigk*, Barcelona-México: Anthropos.

Argüelles, Gerardo y Rosa María Ceballos (2013). “Ingarden y el Estructuralismo de Praga. Notas sobre una relación difusa”, en *Semiosis* vol IX, num. 17. Pp. 181-203

Aristóteles. *Poética*, España: Gredos.

Basave, Agustín (2002). *¿Qué es la poesía? Introducción filosófica a la poética*, México: FCE.

Dilthey, Wilhelm (2000). *Dos escritos sobre hermenéutica. El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, España: ISTMO.

Eagleton, Terry (2020). *Una introducción a la teoría literaria*; trad. De José Esteban Calderón, México: FCE.

Ferro, Roberto (2006). “La corrosión de la voz. El pasaje y/o la grieta de Los heraldos negros a Trilce”, en *Para leer Trilce de César Vallejo*, Robert Ferro-Andrea Ostrov.

Argentina: UBA.

González Valerio, María (2011). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, Herder.

González, María (2010). *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*: México: Herder.

González-Castán, Óscar (1997), “En torno al significado: Husserl y Putnam” en *La posibilidad de la fenomenología*, Agustín Serrano de Haro (Ed), pp. 59-96. España: Ed. Complutense.

Husserl, Edmund (2006). *Investigaciones lógicas*, 1. España: Alianza

Husserl, Edmund (2013), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México: FCE.

Ingarden, Román (1989). “Concreción y reconstrucción” en: *Estética de la recepción*, Madrid: Visor

Ingarden, Roman (1998). *La obra de arte literaria*, México: Taurus.

Ingarden, Román (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*, México: Universidad Iberoamericana.

Levinas (2013). “Existencia sin mundo”, en *De la existencia al existente*, España: Arena Libros.

Mendoza Pérez, Jesús Leticia (2008). “Esencia y modo de ser de la obra de arte literaria en Roman Ingarden” en Revista: *Konvergencias Literatura*, n.9, pp.19-29.

Mitscherling, Jeff (1997). Roman Ingarden's ontology and aesthetics. Canada: University of Ottawa Press

Mohanty, J.N. (1982). *Husserl and Frege*, E.U.A: Indiana University Press

Moran, Dermot (2011). *Introducción a la fenomenología*. Barcelona, España: Anthropos.

Puccini, Dario y Saúl Yurkievich (2010). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, México: FCE.

Rossi, Alejandro (1993). *Lenguaje y significado*, México: FCE.

Ruiz Otero, Silvia (2006). *Hermenéutica de la obra de arte literaria: comentarios a la propuesta de Roman Ingarden*. México: Universidad Iberoamericana.

San Martín, Javier (1994). *La fenomenología como teoría de una racionalidad fuerte*, Madrid: UNED.

Todorov, Tzvetan (1971). *Literatura y significación*. España: Planeta.

Vallejo, César (1987). *Trilce*. Ed. anotada, con estudio preliminar y glosario de Marcos Martos y Elsa Villanueva, Perú: PEISA.

Vallejo, César (2016). *Los heraldos negros / Trilce*. México: Clásicos para hoy.