

# THESIS

NUEVA REVISTA DE  
FILOSOFIA Y LETRAS

▶ JOSE PASCUAL BUXO  
▶ BERNABE NAVARRO  
▶ LIZBETH SAGOLS  
▶ MARTHA MARTINEZ

# 12

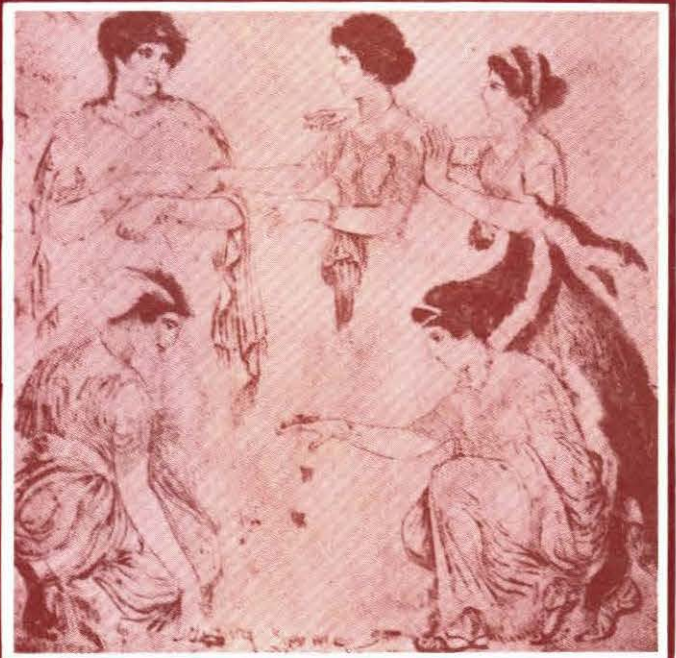
▶ CARLOS PEREDA  
▶ CESAREO MORALES  
▶ MARCOS ROMANO  
▶ HERNAN LAVIN CERDA

▶ GUADALUPE AVILES MORENO

▶ JEAN-PIERRE VERNANT

▶ H. P. LOVECRAFT ▶ CARMEN CHUAQUI

▶ EDUARDO GARCIA MAYNEZ



40.00 pesos

enero / 1982

# THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras,  
Año III, Número 12  
Enero / 1982**



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

*Rector:*

Dr. Octavio Rivero Serrano

*Secretario General:*

Lic. Raúl Béjar Navarro

*Secretario General Administrativo:*

C.P. Rodolfo Coeto Mota

*Abogado General:*

Lic. Ignacio Carrillo Prieto

**THESIS NUEVA REVISTA  
DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Publicación Trimestral de la  
Facultad de Filosofía y Letras

*Director:* Abelardo Villegas

*Editor:* Benjamín Villanueva

*Consejo de Redacción:* José Pascual Buxó  
Juliana González, Benjamín Villanueva

Secretaría de Redacción: Elsa Cross

# Indice

- JOSE PASCUAL BUXO**  
*García Márquez o la crisis de la realidad* 4
- JEAN-PIERRE VERNANT**  
*El sujeto trágico: historicidad y trashistoricidad* 8
- BERNABE NAVARRO**  
*Reflexiones sobre lo mexicano* 12
- LIZBETH SAGOLS**  
*Historia y muerte de Dios* 14
- MARTHA MARTINEZ**  
*La influencia del mar en el vocabulario del Caribe* 19
- H. P. LOVECRAFT** 24  
*De más allá*
- CESAREO MORALES:**  
*Forma valor de la producción y efecto ideológico* 28
- HERNAN LAVIN CERDA**  
*Sobre el abismo de la escritura* 35
- MARCOS ROMANO**  
*La obra literaria como signo* 39
- CARMEN CHUAQUI**  
*La poesía de Yannis Ritsos* 45
- GUADALUPE AVILES MORENO**  
*Bases conceptuales e históricas del arte mudéjar* 50
- CARLOS PEREDA**  
*Sobre la consigna democracia* 55
- La tradición presente:*
- EDUARDO GARCIA MAYNEZ**  
*El problema de la libertad moral en la ética de Hartmann* 63

## Notas y Reseñas

Vera Valdés Lakowsky: *Estudios de historia de la filosofía en México, varios autores*

Laura Mues: *Gaos, el hombre y su pensamiento, de Vera Yamuni*

La obra literaria  
como signo

...the work of art is a sign, and as such exists only in a process of semiosis...

Ch. W. Morris<sup>1</sup>

En lo siguiente hemos de ocuparnos de ciertos aspectos de la literatura, aplicando algunas ideas de Ch. W. Morris y de Roman Ingarden al análisis de lo que se conoce como "obra de arte".

Consideraremos la obra de arte literaria, de acuerdo con Morris, como el producto que surge de la interpretación estética de un sistema de signos.

¿Qué es lo que constituye la obra de arte? ¿Es la obra de arte meramente el vehículo perceptible —sonidos, palabras, color— o ésta se encarna en él, surge de él?

Queremos sostener que aquello que hace artístico a un objeto (entendido como vehículo material del signo artístico) no radica en el objeto mismo, sino que éste más bien lo representa o constituye por primera vez, de la misma manera en que un signo constituye y da vida a su significado. En otras palabras: la obra de arte depende de su vehículo material, como el sentido de un signo depende de la materia que lo constituye, pero en igual medida que en este último caso, la obra de arte —como el sentido— no es únicamente el objeto, no se agota en él, sino que es el producto de una interpretación.

De esto se desprende con claridad la enorme importancia del papel que desempeñan el intérprete y el proceso de interpretación en la constitución del objeto artístico.

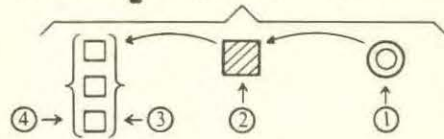
Estos puntos de vista se encuentran representados en el escrito de Ch. W. Morris "Esthetics and the Theory of Signs" el cual analiza las características signicas de la obra de arte desde la perspectiva semiológica: "From this point of view, the work of art is conceived as a sign which is, in all but the simplest case, itself a structure of signs."<sup>2</sup> Dado que tanto Morris como nosotros consideramos a la obra artística como un resultado de cierta interpretación de un sistema de signos, será necesario que nos ocupemos de los conceptos de signo e interpretación.

El signo y los procesos semióticos.

Morris define la situación signica —a la que también se refiere como proceso semiótico o semiosis— como un proceso que consiste en "dar cuenta de algo mediatamente", esto es, el fenómeno que ocurre cuando alguien se da cuenta de algo a través de otro objeto.

Veamos el siguiente esquema:

SEMIOSIS O PROCESO SIGNICO  
(mediated taking account of) (5)



Para explicar el esquema, Morris pone el siguiente ejemplo: supongamos que escuchamos un cierto silbido, por medio del cual nos damos cuenta de que un tren se aproxima. En este caso, el sonido *significa* el tren que se aproxima para la persona que lo escucha e interpreta como tal. Aquello que opera como un signo (es decir, lo que funciona de manera significativa) es llamado vehículo del signo (*sign vehicle*) y está representado en el esquema con el número 2; el acto de darse cuenta inmediatamente de algo, llevado a cabo por el intérprete, es la interpretación (*interpretant*, número 5); aquello que se percibe de manera mediata lleva el nombre de *designatum* (número 3).

Hemos representado el *designatum* como un par de llaves ya que Morris afirma que éste está constituido por una clase de objetos, la cual puede tener elementos que pertenezcan a ella o no; puede ser una clase vacía, en la terminología lógica.

En el caso de que esta clase tenga miembros, éstos serán lo que Morris llama *denotata*, que marcamos con el número 4. Para referirnos a nuestro ejemplo anterior, nos dice Morris, uno puede creer que un tren se aproxima por haber escuchado un silbido que lo *designa*. Pero si en realidad no hay tal tren, el signo no *denota*. Así pues, todo signo, por definición, tiene que designar, esto es, debe tener un *designatum*, pero puede no denotar realmente nada, puede no tener *denotata*, si la clase que designa carece de miembros.

Un *designatum* es entonces una clase de objetos, determinada por ciertas propiedades definitorias; los *denotata* son los miembros —si los hay— de esta clase en cuestión.

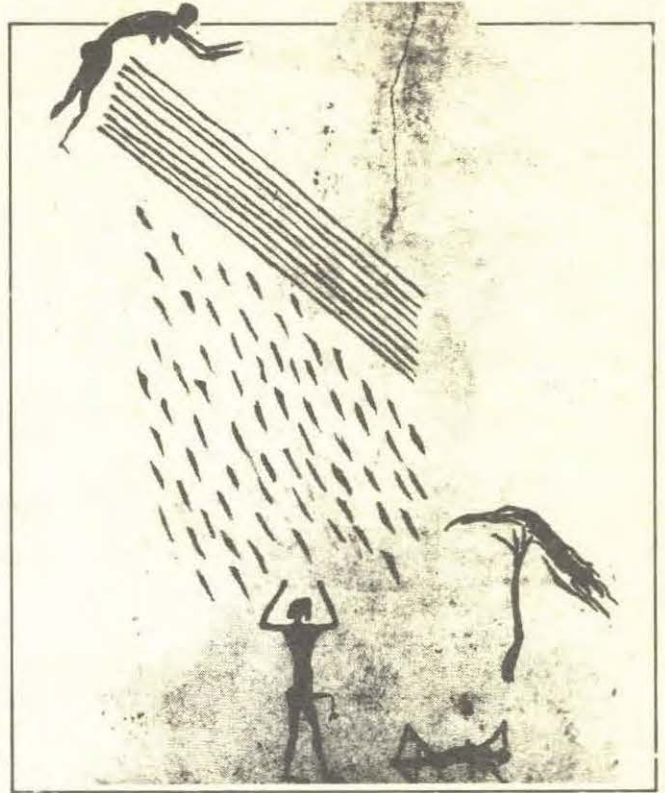
Así pues, si hemos de concebir la obra de arte como un signo de un tipo especial (signo estético, según Morris), también debemos hacer una distinción entre la obra de arte propiamente dicha y el vehículo en el cual toma cuerpo: "The work of art, so conceived, must be distinguished from the vehicle which serves as the basis for the sign structure; (...) but where precision is wanted the terms 'est-

hetic sign' and 'esthetic sign vehicle' are preferable."<sup>3</sup>

Aunque hasta ahora habíamos hablado de la obra de arte como *resultado* de la interpretación de un signo, también puede sostenerse, con igual corrección y de manera más apegada a la terminología de Morris, que la obra de arte es un *signo estético*, ya que el signo, como bien diría Saussure, no es sólo el significante o sólo el significado, sino ambos, en fusión indisoluble, mutuamente determinante y necesaria. Un signo es, necesariamente, un vehículo material, pero con la misma necesidad es igualmente un significado. Por lo tanto, la obra de arte misma no es *sólo* el vehículo material, pero éste le es indispensable.

Podemos utilizar el término "obra de arte" en dos sentidos: refiriéndose al vehículo material o designando la función representativa de este vehículo, condicionada por una interpretación. En este último sentido es en el que nosotros usamos el término, la obra de arte de la cual Morris pudo afirmar que sólo existe en el proceso de interpretación: "*The work of art in the strict sense (i.e. the esthetic sign) exists only in a process of interpretation which may be called esthetic perception...*"<sup>4</sup>

**P**or todo lo dicho anteriormente, resultará claro que un análisis del signo artístico, o del signo literario, en este caso, no puede limitarse a una descripción del vehículo material, sino que tiene que verse comprometido con la interpretación que en cada caso se realice con respecto a dicho vehículo; esto implica una investigación de la participación que el autor y el lector



tienen en el proceso de recreación de la obra a partir del esquema que es el vehículo.

#### *El papel del autor.*

El autor provee la base material en la que se realiza lo que Morris llama "experiencia consumatoria". Esta base es el vehículo material del signo estético, cuya interpretación tiene como resultado una obra de arte que se realiza en una experiencia estética: "*The artist is the person able to so form objects that esthetic perception is facilitated, intensified and perfected, but in the strict sense there is a work of art wherever something is the object of esthetic perception...*"<sup>5</sup>

El objeto es solamente un medio, provisto por el artista con la finalidad de facilitar la experiencia consumatoria del espectador, experiencia en la cual éste *realiza* la obra de arte, esto es, lleva a cabo la consumación estética. En este sentido, el artista no es capaz de realizar él solo la obra: él puede proveer la base material sobre la cual ha de desarrollarse la actividad del espectador, pero esto es sólo parte del complejo proceso representativo. Si queremos plantearlo en términos saussurianos, el artista produce el significante; al lector compete llenarlo con (relativamente) distintos significados en cada caso: "*The esthetic sign vehicle exists as a means to the realization of a work of art (as a way of producing esthetic perception).*

*Hence the work of art itself has only the type of existence which a sign has...*"<sup>6</sup>

Cualquier objeto que sea sometido a una interpretación estética puede convertirse en obra de arte. Sin em-



bargo, es probable que los objetos creados expresamente para ser sometidos a una interpretación estética sean más fácilmente interpretables en este sentido. El autor crea los signos artísticos con el fin de que el espectador obtenga de ellos una experiencia estética. Esto por lo menos podemos sostenerlo para un buen número de los casos, aunque puede haber artistas que den vida a sus obras para disfrutar ellos mismos la experiencia estética. En estos casos, el hecho de que otros también tengan esta experiencia no formaba parte de las intenciones del creador.

Pero debemos preguntarnos cuáles son las características que hacen que un objeto sea adecuado para llevar a cabo una experiencia estética. Debemos aclarar en qué radica la capacidad de ciertos objetos de despertar en nosotros una respuesta artística, o —mejor— estética.

En primer lugar, una de las características más importantes de los objetos artísticos es su carácter incompleto. Anteriormente hemos hablado del vehículo artístico como de un esquema cuya realización e integración compete al espectador. Señalar esto me parece de gran importancia. La obra de arte, en su dimensión material, es un complejo sistema de signos que como tal solicita del espectador, o del lector en el caso de la literatura, una interpretación activa.

En efecto, la obra misma invita al espectador a completarla, a eliminar pasajes indeterminados por medio de la interpretación. No sería desatinado calificar a la obra de arte como un *compuesto*, surgido de la interpretación, de la intervención activa que tiene el espectador frente a las señales contenidas en el vehículo material de una obra artística.

Señalamos entonces, como primera característica de dicha obra, la de ser un sistema de signos incompleto, potencialmente integrable.

La tendencia que tiene la percepción humana a suplir lo que falta en un esquema, con el fin de convertirlo en una estructura comprensible y asimilable, puede ser la explicación del impulso que induce al contemplador a participar activamente en el proceso semiótico, completando los objetos mediante interpretaciones que los integran a sus esquemas generales, haciéndolos comprensibles.

En segundo lugar, debemos destacar que los objetos que se ofrecen a la contemplación artística son de una gran complejidad, y sus elementos están interna y mutuamente determinados.

En concreto, en el caso de la prosa literaria existe una enorme diversidad de elementos que se refieren unos a otros, constituyendo un texto. Un elemento que aparece en la primera página, digamos, puede convertirse en la clave que proporcionará la solución de la trama; pero esto sólo se hace evidente hasta que terminamos de leer el relato. O bien, a lo largo del relato aparecen descripciones diferentes del mismo hecho, desde distintos puntos de vista, por distintos narradores, etc. Al lector toca, como hemos dicho, dilucidar esta indeterminación y dar (darse) una versión congruente de la anécdota, libre de contradicciones y comprensible (aunque también puede

haber relatos cuyo objetivo es precisamente lo opuesto: dar una sensación de absurdo, dejando al lector perplejo. En estos casos, la función que el autor espera del lector no es la de “completar” la obra, sino la de hacerse cargo de la paradoja que se le presenta y dejarla indeterminada).

**L**os objetos artísticos usualmente se constituyen en complejas estructuras representativas, y su correcta percepción o “desciframiento” se ve forzada a integrar estos signos unos en función de los otros:

*“A complex sign structure is operative in such esthetic perception, and the interpreter (including the creator) performs a complex perceptual activity, passing from part to part of the art object, responding to certain parts as signs of others, and building up a total response (and so a total object of perception) in terms of the partial responses.”*<sup>7</sup>

Acerca de la determinación recíproca de los elementos en el interior del sistema representativo que constituye la obra artística, veamos esta cita de Morris:

*“This vague and general statement can be made somewhat more concrete in considering complex esthetic semiosis in terms of the perceiving interpreter. In looking at a picture or hearing music or reading a poem there is a connected tissue of references in which one aspect of the work sets up demands and expectations which are met, or partially met, by other aspects, these other aspects in turn functioning in a similar manner— and in this process the character of the whole is built up in terms of the character of the parts; a certain rising series of notes determines to some degree the succeeding notes; a certain type of rhyme in the earlier parts of a poem sets up expectations as to the type of sound sequences which are to occur in the remaining portion; certain lines in one part of a painting prepare the interpreter for the kind of line to be encountered elsewhere.”*<sup>8</sup>

Estas dos características de la obra artística, la indeterminación y la referencia recíproca de sus elementos, se ven representadas de manera muy especial en la literatura.

Las investigaciones que *Roman Ingarden* ha llevado a cabo al respecto son una buena aportación al tratamiento de este tema. Un concepto central de Ingarden, lo que él llama “lugares de indeterminación” (*“Unbestimmtheitsstellen”*) aparece en un escrito suyo titulado “Concretización y reconstrucción”, y ha de sernos muy útil.

En directa relación con lo que afirmábamos más arriba con respecto a la determinación mutua de los elementos de una obra (en este caso, de un texto), Ingarden afirma que la obra literaria es un producto constituido por varias capas o niveles. En ella se encuentran contenidos (a) el nivel de los sonidos de las palabras, (b) el de las unidades significativas, el sentido de las oraciones y el sentido de contextos más amplios; (c) el nivel de las imágenes esquematizadas (*Ansichten*), a través de las cuales aparecen los objetos contenidos en el relato; y (d), el nivel de las objetividades representadas. Estos niveles se integran en un contexto total que constituye la obra.

Un importante concepto de Ingarden es el de la *con-*

cretización. La concretización tiene lugar cuando el espectador integra y completa mediante su interpretación la estructura representativa, relativamente indeterminada, que el autor le presenta. De una obra son posibles múltiples concretizaciones.

No solamente cada persona puede realizar una nueva concretización de una obra literaria, sino que la misma persona puede realizar diferentes concretizaciones, dependiendo de los diferentes estados de su desarrollo, de su educación en aumento, e, incluso, de su distinto estado de ánimo. La misma persona pudo haber percibido ciertos aspectos en una obra cuando tenía, pongamos por caso, 20 años. Pero si este lector retoma la obra 30 años después, es casi seguro que no surgirá lo mismo de la combinación del esquema y su interpretación, dado que ésta raras veces será la misma que anteriormente. Como habíamos dicho, la obra es resultado de dos factores: por un lado, el lector, con todas sus experiencias anteriores, su mayor o menor conocimiento del tema, su habilidad y su capacidad imaginativa, su ideología, su clase social y hasta su estado de ánimo del momento, y por el otro, el esquema, hasta cierto punto indeterminado, que el autor le presenta. De la unión de estos dos factores, o, en otras palabras, la interpretación del signo estético, dependerá la naturaleza del producto. Si uno de los componentes varía, el resultado también ha de ser diferente; en términos de Ingarden: la concretización será otra.

“La obra de arte literaria —nos dice Ingarden— (como también en general cualquier obra artística) debe distinguirse de sus concretizaciones, las cuales surgen en las lecturas individuales de la misma (y eventualmente también en su representación en el teatro y su captación por el observador).”<sup>9</sup>

Al igual que nosotros lo hemos venido sosteniendo en apoyo a Morris, Ingarden afirma que la obra de arte literaria es —a diferencia de sus concretizaciones individuales— una estructura esquemática. Esto significa que algunos de sus niveles, en especial el de las objetividades representadas y el de las imágenes, contienen “lugares de indeterminación”.

Estos pasajes indeterminados deben ser eliminados total o parcialmente, mediante la interpretación, esto es, durante la concretización. ¿Cómo se lleva a cabo esta concretización? ¿Cómo se eliminan las indeterminaciones que caracterizan al texto literario? En cada una de las mencionadas concretizaciones, los pasajes indeterminados se eliminan colocando en su lugar una determinación mayor o más aproximada del objeto del que se trate, y de esta manera —como lo expresa Ingarden— el lugar de indeterminación es “llenado”, “completado”, por así decirlo.

**S**in embargo, debe señalarse que esta concretización no es la única posible, por lo cual pueden surgir diferentes versiones del relato, por lo demás igualmente justificadas, completando el sentido del pasaje indeterminado de distinto modo.

Esto hace posible que el texto tenga una identidad pro-

pia y sea posible reproducirlo, y que, simultáneamente, pueda ser entendido por cada uno de manera relativamente distinta.

Ingarden proporciona una definición más detallada de los lugares de indeterminación. Afirma que semejante lugar se muestra cada vez que —sobre la base de las oraciones que aparecen en el texto— no puede decirse de un objeto determinado o de una situación objetiva, si posee o no una determinada cualidad.<sup>10</sup>

Podemos citar el ejemplo utilizado por Ingarden, aunque no es difícil encontrar otros muchos en cualquier obra literaria: por ejemplo, nos dice, si no se mencionara en los Buddenbrooks el color de ojos del cónsul, esto no estaría determinado, aunque por el contexto, y dado que era un hombre, sus ojos deberían tener algún color; sólo cuál, esto es lo que no estaría definido. Y continúa: “el aspecto o característica del objeto representado, respecto a los cuales no puede saberse con exactitud en base al texto cómo está determinado el objeto, lo llamo “lugar de indeterminación”.

Es importante señalar que la existencia de los lugares de indeterminación no es algo casual ni —digamos— la consecuencia de una falla en la composición (seguimos exponiendo a Ingarden). Como ya lo hemos visto anteriormente, la indeterminación del signo artístico no es privativa de la literatura, sino que aparece también en los demás tipos de arte, donde el espectador tiene como tarea integrar el signo en sus diferentes partes por medio de la interpretación, llenando los espacios y completando los elementos que así lo solicitan.

La mayor parte de las veces, el procedimiento por medio del cual completamos el sentido de un texto no nos es conscientemente accesible. De hecho, simplemente llenamos los lugares de indeterminación con elementos que pueden integrarse al conjunto de manera lógica y significativa, sin ver los espacios vacíos como tales. Es probable que la percepción de situaciones sólo pueda llevarse a cabo cuando hay un mínimo necesario de congruencia y sentido; por ello, con la finalidad de comprender el texto, agregamos inconscientemente los elementos necesarios que ayudan a constituir una totalidad significativa. Sin embargo, también es posible, como lo hemos mencionado, que el lector se esfuerce por dejar intactos los huecos que la obra muestra, y así la perciba en su peculiar incompletitud. Con todo, en la mayoría de los casos, el lector lee “entre líneas”, y completa el sentido de elementos aislados, frases o párrafos enteros.

De esta manera es como se manifiestan la propia actividad creadora del lector, su iniciativa y su imaginación, a partir de las cuales “llena” los lugares de indeterminación con diversos aspectos. Asimismo, usualmente tampoco es voluntaria la elección de cuáles han de ser estos aspectos que darán cuerpo a la obra. El lector solamente deja libre su fantasía, y completa los objetos de que se trate con una serie de nuevos aspectos, de manera que aquellos parezcan completa y correctamente determinados.

Desde el punto de vista de la congruencia interna de la obra, las diferentes concretizaciones son igualmente ad-



misibles. Sin embargo, respecto a los valores estéticos que la obra puede constituir en cada una de sus instancias, algunas serán más recomendables que otras. Hay ciertos rasgos que pueden ser completados de manera más o menos arbitraria, sin que el valor estético de la obra se vea disminuido, como sucede frecuentemente con las características físicas de los personajes: no es muy relevante que el color de los ojos de Hamlet sea azul o café, ni tampoco afecta gran cosa la fuerza del argumento el que nos lo imaginemos en una u otra posición cuando hablaba con el cráneo de Yorick en la mano, como tampoco es muy importante el que demos a su voz un cierto tono en lugar de otro. En cambio, hay ciertas características que pueden cambiar completamente el efecto estético de la obra, por ejemplo, lugares de indeterminación referentes al carácter del personaje, a su sensibilidad, a la profundidad de sus pensamientos y su emotividad, etcétera.

Tales características, tales lugares de determinación, hábil e imaginativamente completados, pueden enriquecer singularmente la obra y darle mayor valor que —incluso— el proyecto original de su autor. Podemos afirmar, por ejemplo, que hay lectores que ante una obra obtienen una experiencia más rica que la del mismo autor. Asimismo, una buena puesta en escena de un argumento puede contener mucho más en sugerencias y valor estético que el mero texto del que fue tomada.

Pero no sólo es posible profundizar y hacer más original una pieza con un adecuado tratamiento de los lugares de indeterminación, sino que también se la puede aplanar bastante con una interpretación pobre.



**P**or lo tanto, aunque varias concretizaciones son posibles, no todas tienen el mismo valor, ya que algunas pueden contener mayores cualidades estéticas que las otras.

Dentro de los niveles de la obra literaria que hemos señalado, la actualización y concretización de las imágenes es frecuentemente el componente menos perfeccionado de la capacitación estética, y también se presentan ahí las mayores desviaciones respecto al contenido de la obra.

Roman Ingarden afirma que el nivel de las imágenes desempeña en la obra literaria un papel muy importante, en especial cuando se trata de la constitución del valor estético en sus concretizaciones.<sup>11</sup>

Estas imágenes (Ansichten) se encuentran contenidas en el texto, pero sólo de una manera potencial. Ingarden las define como “aquello que es experimentado por un sujeto que percibe un determinado objeto”<sup>12</sup>

Así pues, es necesario que el lector realice una actividad representativa al momento de leer. Mediante ciertas señales contenidas en el texto, el lector debe poner a funcionar su imaginación para recrear las sensaciones e imágenes cuya experiencia el texto necesita para ser entendido y valorado estéticamente. Afirma Ingarden: “Si las imágenes han de ser actuales para el lector durante la lectura de una obra, y de esta manera han de pertenecer al contenido de la obra leída, dicho lector tiene que llevar a cabo una función análoga a la percepción, dado que los objetos representados en la obra a través de las situaciones, en general no son efectivamente perceptibles.”

Estas imágenes deben ser constituidas por una intensa actividad imaginativa simultánea al acto de lectura; el lector debe experimentar activamente estas sensaciones que él mismo produce, siguiendo las sugerencias de la



obra. El buen lector debe esforzarse por tener una actitud receptiva ante estas sugerencias, con el fin de alcanzar una reconstrucción que en cada caso se considere fiel al original, nos dice Ingarden. Si el lector se propone reconstruir la forma peculiar y propia de la obra en la concretización que realiza, es importante que no proceda de manera arbitraria, sino que ha de dejarse guiar por las sugerencias y directivas que surgen de la obra, y no debe actualizar cualquiera, sino sólo las imágenes que la obra le sugiera. Aunque la dependencia que el lector tiene de la obra no es absoluta, si se olvida por completo de dejarse guiar por ella, su captación será, seguramente, inadecuada.

En este momento rozamos la idea de interpretación correcta o adecuada de una obra: ¿es que hay una concretización *correcta*, y otra *incorrecta*? ¿No acabamos de decir que hay varias interpretaciones posibles de la misma obra?

Definitivamente, Ingarden sí habla de interpretación correcta: en primer lugar, es necesario dejarse guiar por las señales contenidas en la obra al realizar la concretización: "Uno tiene que 'concretizar' estos objetos cuando menos hasta un cierto grado y dentro de los límites exigidos por la obra misma."<sup>14</sup> En otro sitio, tras recordar que las captaciones estéticas de una y la misma obra pueden ser varias y diferentes, debido a sus varias reconstrucciones posibles, afirma que aun las concretizaciones estéticas *fieles a la obra*, aunque igualmente válidas, pueden distinguirse bastante unas de otras, y hacer aparecer muy distintas cualidades estéticas, y por lo tanto también distintos valores estéticos.

Según nuestro parecer, lo más que se podría afirmar es que hay concretizaciones que se apegan más a lo contenido en el texto, y otras que son más bien una invención de la fantasía del lector, quien agrega una gran cantidad de determinaciones para las cuales el texto no lo autoriza. En este sentido podría hablarse de versión "adecuada" o "inadecuada".

Creo que no se debe confundir este asunto con la cuestión del valor de cada una de las concretizaciones. Las concretizaciones se realizan llenando o completando los lugares de indeterminación. Estas determinaciones pueden ser artísticamente irrelevantes, como en el caso de ciertos detalles físicos de los personajes, o bien pueden ser artísticamente significativas, lo cual puede tener lugar en dos sentidos: la determinación puede ser positiva, contribuyendo de alguna manera a la constitución de ciertas cualidades estéticamente relevantes; o bien puede ser negativa, obstaculizando la constitución de tales cualidades, o constituyendo una cualidad que entra en conflictos con las restantes cualidades con valor estético.

Respecto a la valoración, afirma Ingarden, es necesario tener bien claro que ésta puede estar dirigida a dos ámbitos completamente distintos: o bien valoramos la obra misma como condición material, o valoramos sus varias concretizaciones.

En cada caso se trata de un tipo distinto de valor. Cuando hablamos del valor de una obra nos estamos refiriendo al valor artístico, y cuando se trata de las dife-

rentes realizaciones, hablamos de valores estéticos.

Sin embargo, ambos valores se dan en la misma obra, dado que ésta, como vehículo material, se encuentra contenida en calidad de esqueleto en la reconstrucción de que se trate en cada caso. "El valor artístico le corresponde a una obra cuando contiene en sí la condición, necesaria pero no suficiente, para la actualización de un valor diferente, esto es, el valor estético." Así pues, el valor artístico es el valor de un medio, de una herramienta, la cual tiene la capacidad de hacer que se manifieste un valor estético bajo condiciones favorables. En este caso, las condiciones favorables están constituidas por el observador con habilidad suficiente como para realizar la concretización adecuada.

**E**l valor artístico es un fenómeno marcadamente relacional, lo cual significa que es la condición del valor estético, que a su vez proporciona al primero su valor. En otros términos, el valor estético es absoluto, y su cualidad axiológica se agota en sí misma, mientras que el valor artístico existe solamente cuando se constituye en la condición de un valor estético: si no se realiza el valor estético, a través de la interpretación, no hay manera de saber si la obra posee o no valores artísticos. Debido a esto, Ingarden afirma que el hecho de que el valor artístico le corresponda efectivamente a una obra, está determinado por la conducta del lector. El valor artístico descansa en el hecho de que en la obra de que se trate existe una cierta provisión de cualidades, la cual es la base óptica indispensable para la constitución de una selección de las cualidades estéticamente valiosas en una cierta concretización de la obra artística, cualidades que a su vez son el fundamento de los valores estéticos.<sup>17</sup>

#### Notas

1. "Esthetics and the theory of signs", p. 137.
2. Ch. W. Morris, "Esthetics and the theory of signs", p. 131.
3. *Ibidem*, p. 132.
4. *Ibidem*, p. 132.
5. *Ibidem*, p. 139.
6. *Ibidem*, p. 145.
7. *Ibidem*, p. 138.
8. *Ibidem*, p. 138.
9. Roman Ingarden: "Konkretisation und Rekonstruktion", p. 43.
10. Cf. Ingarden, *op. cit.*, p. 44.
11. Cf. Ingarden, *op. cit.*, p. 50.
12. Cf. Ingarden, *op. cit.*, p. 50.
13. *Ibid.*, p. 51.
14. *Ibid.*, p. 44 (El subrayado es mío).
15. *Ibid.*, p. 56.
16. *Ibid.*, p. 62.
17. *Ibid.*, p. 63.

#### Referencia bibliográfica

Se consultaron los siguientes artículos:

a) Morris, Ch. W.: "Esthetics and the theory of signs", Journal of Unified Science 8 (1939), p. 131-150.

b) Ingarden, Roman: "Konkretisation und Rekonstruktion", en: Warning, Rainer: *Rezeptionsästhetik*, München, Wilhelm Fink, 1975 (UTB), p. 42-70.