

FUNDAMENTOS Y ANÁLISIS DE ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA *

(Leonardo y Borges, dos modalidades de la ficción)

En la historia de la filosofía del arte y de la estética, se han elaborado variados sistemas tendentes a explicar en qué consiste el arte y la belleza, cómo se construye y qué tipo de efectos genera en el espectador. Como suele ocurrir con frecuencia en filosofía, es muy difícil encontrar teorías completas, ampliamente satisfactorias y de aceptación universal.

Sin embargo, a partir de la fenomenología concebida y expuesta sistemáticamente por Husserl, varios de sus discípulos o seguidores del método fenomenológico, han intentado construir una estética fenomenológica, en nuestra opinión con resultados muy satisfactorios. En este sentido trabajaron M. Geiger, R. Ingarden, J. P. Sartre, M. Heidegger, E. Souriau M. Dufrenne, J. Camón Aznar, y A. López Quintás en el orden de las bellas artes; Martínez-Bonati, R. Jauss y W. Iser, entre los más conocidos, lo han hecho en el orden de la literatura. Nosotros hemos intentado otro tanto en algunos de nuestros trabajos ¹.

No obstante, se puede decir que esta nueva rama de la estética continúa siendo más desconocida de lo que merece en buena parte de los ambientes filosóficos y muy especialmente en la cultura hispánica. Por estas razones creemos conveniente diseñar aquí la arquitectura fundamental de esta corriente filosófica, al menos tal como nosotros la concebimos y la hemos explicado en otros lugares.

Además, queremos ofrecer, aunque sea sólo como un pequeño botón de muestra, un breve análisis fenomenológico de obras en concreto para que se vea si en efecto el análisis fenomenológico propuesto es algo más que una mera teoría. De hecho en el mercado filosófico es fácil encontrar muchas teorías del arte

* Este estudio se ha realizado bajo el proyecto Fondecyt, n. 1930456, sobre la obra de Borges a partir de las nuevas lógicas contemporáneas (Chile).

1 Cf. los trabajos citados al final en el apartado *Bibliografía*.

y de la literatura; sin embargo a la hora de encarar el análisis concreto y real de una obra cualquiera, la mayoría de estas teorías resultan un tanto —si no muy— decepcionantes por lo poco que penetran en el «alma» del fenómeno artístico.

En este sentido esperamos que algunas narraciones de Jorge Luis Borges y «La Última Cena» de Leonardo da Vinci, puedan ilustrar, aunque sea breve y esquemáticamente, lo mucho que puede dar de sí el análisis fenomenológico de las obras de arte, cualesquiera que sea su naturaleza. Porque, ciertamente, uno de los primeros requisitos de una teoría filosófica ha de ser su carácter de universalidad. De poco sirve una teoría en filosofía si es capaz de explicaciones parciales o «ad hoc». Por el contrario, lo que se espera de una eficiente teoría filosófica es su capacidad para explicar el carácter esencial, y por tanto universal, de los fenómenos bajo su consideración.

Y dicho esto también conviene precisar que aquí no se entiende la estética en su acepción clásica, esto es, como teoría de «lo bello». No se trata en consecuencia de una reflexión metafísica sobre la belleza. Desde el punto de vista fenomenológico, la estética es primero y ante todo *filosofía del arte*. Al decir esto estamos haciendo conciencia acerca de la ruptura que implican las posturas fenomenológicas respecto de las filosofías clásicas y las filosofías empiristas de las últimas décadas del siglo diecinueve, movimientos contra los cuales surge, en cierto sentido, la fenomenología en tanto teoría filosófica nueva que pretende partir de un fundamento cero para desde ahí construir sus explicaciones de la realidad.

Abordaremos en consecuencia nuestro problema desde un modo de considerar fenomenológico, lo cual entraña en primer lugar rescatar la pregunta fundacional que interroga por el *ser* y el *modo de ser* de la obra de arte, con lo cual la investigación sin dejar de ser fenomenológica se transforma a su vez en ontológica ya que, en definitiva, la ontología, como sostenía el propio Husserl, es un modo fundamental de la fenomenología.

Porque en efecto, basta con revisar cualquier historia de la estética para comprobar que la pregunta por el *ser* de la obra de arte ha sido comunmente olvidada, confundida o secuestrada en nombre de otras preguntas que (como las preguntas por la finalidad de la obra, la función social, política, didáctica o estética), siendo importantes sin duda alguna, no son fundantes ni originarias, sino, por el contrario, son en verdad tributarias de la pregunta ontológica que es la interrogación arquitectónica que da sentido y estructura a cualquier otro preguntar. Porque, sin duda, ¿cómo ha de conocerse el fin o la función de una cosa —en este caso del arte— si no se conoce previa y urgentemente la cosa misma? Vamos, pues, como proponía el mismo Husserl «a las cosas mismas».

ESQUEMA DE LA EXPOSICIÓN

Nuestra exposición se divide en tres partes que irán acercándose gradualmente al núcleo del problema que nos ocupa. Después de analizar brevemente

en la primera parte los fundamentos generales de la fenomenología husserliana, en la segunda, estudiaremos concretamente el punto de vista del análisis fenomenológico en el campo de la estética para ver en el último apartado cómo pueden aplicarse estos análisis, teóricos y prácticos, a las obras de arte.

1. *Fundamentos husserlianos de la estética fenomenológica*

Husserl dedicó sólo un breve pero fecundo análisis de un grabado de Dürero en su obra *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*². Podemos encontrar, además en varios pasajes de su extensa obra, afirmaciones que invitan a considerar la obra de arte como mera constitución de fantasías en la conciencia del lector o contemplador, lo que como veremos, constituye la clave de la intelección del ser del fenómeno artístico. Sin embargo es cierto que, aunque Husserl no haya tenido a la vista, como asunto central de su meditación, los problemas derivados de la naturaleza de la obra de arte, se encuentra en su filosofía el germen de su solución. Considérese, por ejemplo, el interesante y sugerente texto de las *Investigaciones lógicas* fundamental para la estética fenomenológica:

*Lo fabuloso es reconocido por nosotros con bastante frecuencia, sin que decidamos en modo alguno sobre su verdad o falsedad. E incluso cuando leemos una novela, no sucede normalmente de otra manera. Sabemos que se trata de una **ficción estética**; pero este saber queda fuera de acción en el proceso de la pura contemplación estética (cosa análoga —agrega en una nota— es aplicable naturalmente, a las demás ficciones que nos ofrece el arte, por ejemplo a la contemplación estética de los productos de las artes plásticas).*

Todas las expresiones son en estos casos, y en tanto en lo que se refiere a las intenciones significativas, como al cumplimiento de las mismas, que tiene lugar en la fantasía, sus tentáculos de actos sin posición, de «imaginaciones», en el sentido de la terminología que estamos considerando. Esto alcanza también, pues, a los enunciados enteros. Los juicios son llevados a cabo, indudablemente, en cierto modo; pero no tienen el carácter de verdaderos juicios. No creemos, pero tampoco negamos ni ponemos en duda lo que se nos narra. Lo dejamos obrar sobre nosotros, sin aseverar nada; llevamos a cabo, en lugar de verdaderos juicios, meramente «imaginaciones»³.

Por ello, aunque pensadores relevantes del presente siglo han hecho progresar significativamente la estética al aplicarle el análisis fenomenológico, nos

2 Cf. mi obra *Filosofía del arte y la literatura. Enfoque fenomenológico*, Edit. Universitaria, Santiago de Chile 1990, especialmente cap. I.

3 Cf. *Investigaciones Lógicas*, vol. II, cap. 5, n. 40. Cf. también en *Ideas*, n. 111.

ha parecido conveniente empezar nuestro trabajo describiendo las líneas esenciales de la fenomenología husserliana que se convirtieron en plataforma esencial para los futuros análisis estéticos.

1.1. *La conciencia y las cosas mismas*

Este famoso lema husserliano puede servirnos como punto de partida para caracterizar la actitud del fenomenólogo. Se trata de abstraer las consideraciones filosóficas y científicas para ir directo al fenómeno⁴. «Fenómeno» vendría a ser, para Husserl, todo lo dado directamente a la conciencia, de manera inmediata, tal cual es en sí mismo, pero por operación de la conciencia. Lo que el fenomenólogo pretende es la descripción e investigación directa de los fenómenos conscientemente experimentados, sin teorías acerca de su explicación causal y tan libre como sea posible de presupuestos y compromisos de antemano. De esta actitud puede dar cumplida cuenta la obra del propio Husserl que, en general, va derecho a los problemas mismos sin demorarse en consideraciones históricas que pudieran poner en peligro la pureza del método.

El fenomenólogo procede, además, como el geómetra que en el caso individual es capaz de ver la esencia universal de un fenómeno por medio de la intuición, según ha explicado M. Geiger en su *Estética*⁵.

Para la teoría clásica del conocimiento existe un sujeto que conoce y un objeto conocido. El entendimiento puede conocer las cosas «tal cual son». La fenomenología rompe con este esquema ya que, según sus tesis, hablar del mundo supone hacer siempre referencia a la relación que se da en la actividad de la conciencia, campo en el que existe siempre un polo subjetivo y un polo objetivo. Es imposible un mundo fuera de esta correlación ya que si existiese un mundo «externo», implicaría que la conciencia debería «salir fuera de sí misma» para ir al mundo dejando entonces de ser lo que es. Por tanto es sólo apariencia que el mundo se nos revele como fuera del *sujeto*. Quizá una imagen geométrica —con las que por lo demás gustaba de ilustrar sus hallazgos Husserl— pudiera ayudarnos a comprender la radical diferencia que hay entre la idea clásica de la teoría del conocimiento (como la de Locke, por ejemplo) y la nueva noción propuesta por la fenomenología.

Efectivamente para una visión tradicional hay «conciencia» (o mente) y «mundo». La mente es «interna» y el mundo «externo», de suerte que resulta, desde este modo de concebir muy difícil, si no imposible explicar la extraña

4 Heidegger define fenómeno «como aquello que se hace patente por sí mismo». Cf. *Ser y tiempo*, F.C.E., 3.ª ed., México, D.F., p. 41. Naturalmente que la idea de fenómeno de Husserl nada tiene que ver con la Kantiana. Para Husserl nada hay más allá del fenómeno. El «nómeno» carece de sentido en su filosofía.

5 Nueva Visión, Buenos Aires 1947.

relación llamada conocimiento. ¿Cómo, en efecto, se preguntaba Hartmann, la conciencia es capaz de trascenderse a sí misma en el proceso del conocimiento, salir de sí, alcanzar los objetos externos a ella, y no obstante seguir siendo *sí misma* y los objetos continuar siendo lo que son después del proceso de conocimiento allende la propia conciencia?. Husserl cancela la idea incomprendible *conciencia/mundo* para proponer, en cambio que la conciencia y el mundo constituyen un continuum en el que se da un polo subjetivo y uno objetivo en un acto único e indiviso, como ocurre con una superficie continua según lo ilustra la famosa «cinta de Möbius», la cual es una sola cara por dentro y por fuera, por el anverso y el reverso.

El mundo llega, por decirlo de algún modo, sólo hasta donde llega la conciencia; más allá hay una imposibilidad trascendental de pensar el Yo y el Mundo como dos realidades preexistentes a su relación. El mundo será aquello que aparece ante la conciencia y por operación de la conciencia, como si ésta fuese un escenario en donde se producen los fenómenos mundanos, efectivos o fantasía-dos. Esto conlleva que el mundo es *función* de la conciencia o, dicho con mayor precisión, el mundo es *fenómeno*, pero no en el sentido aristotélico, kantiano o hegeliano. Fenómeno aquí significa aquello que se hace patente ante la conciencia y se manifiesta *en lo que es y como es*. Quiere decir, además, que la conciencia es *intencional* porque es actividad inevitablemente remitida a un objeto que se localiza como polo objetivo de la relación. Como el mismo Husserl dice: «la palabra intencionalidad no significa otra cosa que esta particularidad fundamental y general que tiene la conciencia de ser *conciencia de algo*, de llevar en calidad de cogito, un cogitatum en sí misma». Este carácter intencional de la conciencia es uno de los fundamentos sobre el que se puede construir una estética fenomenológica puesto que el fenómeno artístico se constituye precisamente ante la conciencia como un polo objetivo de mera ficcionalidad.

Podemos decir, por último, que el fenómeno comienza siempre por constituirse como *vivencia*: ésta es una experiencia *psíquica* mediante la cual tomamos conocimiento in-mediató (sin mediaciones) de un polo objetivo que se hace constatar ante la conciencia o que la conciencia constata. De ahí que los datos de nuestra vivencia sean absolutos e indubitables: no cabe posibilidad de dudar ante nuestras impresiones de conciencia, así como, según Descartes, no tiene sentido dudar del *cogito*, justamente porque cuando dudamos de él lo confirmamos —y dicho sea de paso éste es uno de los grandes hallazgos de la fenomenología, según el filósofo germano.

1.2. Las reducciones fenomenológicas

Pero, nos preguntamos, ¿cómo trata el fenomenólogo las vivencias? las trata a través de las diversas reducciones fenomenológicas. En primer lugar se realiza la *desconexión de la existencia* que supone una *epoché*, un no pronunciarse acerca de la existencia de los ingredientes mentados en la vivencia intencional. Por ejemplo, si pienso en el hecho de la invasión de Italia por

Napoleón no tengo por qué conectarlo con la existencia de ambas realidades. La ventaja de estos procedimientos es que procuran un conocimiento de las esencias, entendiendo por *esencias (eidos)* aquellas estructuras meramente formales, absolutamente objetivas y de validez universal. Se supera así la actitud natural y se entra en la actitud fenomenológica ⁶.

Practicadas todas las reducciones llegamos a un estrato o núcleo del fenómeno que no admite una próxima reducción: quiere decir esto que nos encontramos ya ante la esencia.

Las esencias se conocen por *aprehensión in-mediata* o, en un sólo término, por *intuición*, es decir, que entre la conciencia que percibe y el objeto percibido no existe realidad alguna. La intuición *no* es una representación psíquica. Si así fuese se trataría de una realidad aleatoria y contingente. *No* es tampoco un procedimiento inductivo o deductivo, sino un ponerse de un golpe y absolutamente en presencia de la esencia del fenómeno. La intuición fenomenológica es siempre intuición eidética, conocimiento directo y certero donde el objeto y la conciencia se dan a unas, absolutamente y sin restricciones. Los datos que se dan a la conciencia son, pues, indubitables y en este sentido la intuición eidética se distingue netamente de otros modos de intuición como la lógica, la mística o la poética ⁷.

En lo esencial la fenomenología supone tres supuestos esenciales, esto es: detenerse única y exclusivamente en los fenómenos; aspirar a aprehender estos fenómenos en sus momentos esenciales y, reclamar para sí la *intuición* como el modo característico y certero para la captación de esencias frente a los tradicionales métodos inductivos y deductivos.

2. De la fenomenología a la estética fenomenológica

Si el propio Husserl no dedicó particular atención al análisis fenomenológico de la obra de arte, algunos de sus discípulos o seguidores más directos sí

6 Por otra parte la universal abstracción y validez de las esencias —las significaciones del lenguaje— aseguran la intersubjetividad, y por tanto el conocimiento objetivo. Muy diferente de la actitud cauta y vigilante de la fenomenología es la actitud natural. Según Husserl las ciencias de la actitud natural son ingenuas en virtud de su punto de partida. Para ellas nada hay más sencillo: el mundo está ahí ante nosotros y se impone como un dato de evidencia total. La actitud natural da por sentada la existencia del objeto que estudia como una realidad intersubjetiva. A esta actitud natural se opone la actitud fenomenológica que se impone la necesidad de desactivar este presupuesto gnoseológico en una reducción. Para lograr un tratamiento fenomenológico hay que superar la actitud natural, pues la fenomenología no es una ciencia de hechos, sino de esencias.

7 Es claro para Husserl que el método fenomenológico no es ni una forma de deducción ni una forma de inducción. El fenomenólogo aísla un caso y en ese único caso encuentra, mediante la intuición y análogamente a como el geómetra pone en evidencia un axioma en un solo caso, la esencia, que, por ser tal, es universalmente válida sin restricciones para todo fenómeno real o posible de la misma especie.

que lo hicieron. Varios de sus seguidores escribieron obras decisivas para la historia de las ideas estéticas del siglo XX, inspirados en la fenomenología husserliana, si bien modificándola en puntos importantes.

Por tanto, aunque no se pueda hablar con propiedad de una «escuela de estética fenomenológica», sí es perfectamente correcto hablar de un movimiento que reconsidera la estética desde sus fundamentos, ofreciendo una versión completamente nueva del fenómeno artístico.

Enumeramos a continuación las adquisiciones esenciales en las que estos fenomenólogos suelen coincidir. Desde un punto de vista puramente negativo, ninguno siguió a Husserl en su programa de la reducción trascendental y en su difícil y quizá imposible empresa de describir la región de la conciencia pura. Desde una perspectiva positiva muchos de los pensadores que se inspiraron en él —como Heidegger, Sartre, Ingarden, Souriau y muchos otros— fueron concordes en aceptar la teoría global del maestro, sobre todo en su vertiente metodológica, aunque dándole a los grandes postulados husserlianos un sesgo característico, según sus personales visiones filosóficas. Empero, se puede decir en resumen que esta nueva actitud, que constituye el movimiento fenomenológico del siglo veinte de filosofar propiciado por Husserl, se distingue nitidamente por tres constantes unánimemente compartidas por sus epígonos: (i) por el carácter intencional y dinámico que atribuyen a la conciencia (considerada como nuda actividad); (ii) por dirigir la atención a los fenómenos constituidos *en* la conciencia, en tanto vivencias, suspendiendo la tesis de existencia que pesa, en la actitud natural, sobre el mundo, para intentar mediante una estrategia objetiva y racional extraer las esencias, y (iii) por reaccionar contra el historicismo, el empirismo, y muy especial y enérgicamente, contra el reduccionismo psicologista de enorme influencia en Alemania en tiempos de Husserl (especialmente por efecto de la *Lógica* de J. St. Mill), en el campo de la filosofía, la lógica y la estética. Estas teorías adolecen, según la fenomenología ortodoxa, de «ingenuidad» —en tanto ni siquiera filosofan sobre sus propios fundamentos—, de realismo ingenuo y de contingencia.

Otro rasgo característico de la estética fenomenológica es su tendencia a convertir la estética en investigación ontológica (Ingarden, Heidegger) o en investigación ontológica-existencial (Sartre, Souriau, Dufrenne) destinada a explicar la naturaleza de la obra de arte.

Es conveniente conocer el adversario común más frecuente contra el que se dirigen las críticas de la naciente estética fenomenológica para entender mejor la historia de este movimiento. Se trata del psicologismo. Varios trabajos de estética fenomenológica se originaron como reacción contra esta doctrina y de ahí se encaminaron hacia la concepción de una nueva estética que, valiéndose del método husserliano, terminó por convertirse en lo que hoy conocemos como «Estética Fenomenológica».

2.1. *Superación del psicologismo*

La nueva actitud supuso una ruptura y una superación de las tesis de la estética psicologista dominantes hacia fines del siglo diecinueve y principios del veinte.

En realidad asistimos a la aplicación en el campo concreto de la estética de la crítica filosófica general husserliana al psicologismo.

Para la estética psicologista la comprensión del fenómeno artístico encontraba su más justa explicación en una teoría que estudiase los procesos mentales que tienen lugar en la creación y en la contemplación *mediante el método de la introspección*, que estaba dando buenos resultados en la psicología clínica. Según estas tesis todo fenómeno artístico puede resolverse en la vivencia psicológica de la obra artística. Pero la fenomenología ha mostrado que es injustificado considerar explicado el proceso cognoscitivo cuando sólo se ha comprendido su acontecer mental: no se pueden confundir los procesos de conciencia con los contenidos objetivos concebidos por ésta. En eso consiste precisamente el naturalismo, característico del psicologismo, y contra el cual Husserl lucha incansablemente⁸. El resultado de esos procesos son esencias universales mientras que los procesos de las vivencias estéticas son individuales e intransferibles.

El enfoque psicologista adolecía de tres faltas fundamentales que bien pronto serán subrayadas por los fenomenólogos:

1. Descuido casi completo del objeto estético de la obra de arte *qua* realidad autónoma.
2. Atención exclusiva al proceso de la creación, contemplación o enjuiciamiento de la obra de arte.
3. Incapacidad para distinguir entre obras de arte o cosas no artísticas. Es decir que no caracteriza *qué* es una obra de arte o, en otras palabras, *qué* es lo que la define como tal. (En realidad, no es menester experimentar la vivencia de la obra artística para que tengan lugar en el sujeto contemplador una serie de actos mentales empáticos que bien pueden ocurrir ante la presencia de cualquier objeto percibido estéticamente).

Aunque no se niega que pueda existir un complejo de estrechos vínculos entre la obra de arte y la vida psíquica del autor y del contemplador, debemos tener siempre presente, para poder elaborar una teoría estética autónoma, que

⁸ Hay que hacer notar, aunque sea como anécdota histórica, que Husserl originalmente fue psicologista, como lo demuestran sus primeros estudios sobre la fundamentación de la matemática. Fue Frege quien lo despertó de su «sueño dogmático». Frege fue un incansable, eficaz y notable logicista (y, por tanto, antipsicologista) cuando la moda en Alemania era precisamente el psicologismo. Cf. la antología de sus trabajos titulada *Lógica y Semántica*, Valparaíso, 1972.

las vivencias del autor y del contemplador no constituyen elementos *objetivos* de la obra.

Agreguemos, por último, un postulado de sumo interés para la comprensión de la estética fenomenológica: que la obra de arte sea un ser autónomo y completo en sí mismo no quiere decir que llegue a realizarse como fenómeno estético por sí solo. Lo que quiere decir es que es una realidad transcendente al autor y al contemplador, pero que se actualiza y lleva al máximo su despliegue estético *sólo* en la *intuición estética*, que no debe confundirse con la vivencia psicológica de la obra —por ejemplo que cause goce o alegría— puesto que al darse en la conciencia intencional se da en su más pura efectiva *esencia*. En este sentido la obra, en cuanto objeto estético, no es ni puede ser independiente de la conciencia *para* la que es. La obra de arte se distingue mucho más de cualquier objeto real, que pueda ser en sí y nada más que en sí, sin necesidad de una conciencia que lo haga «revivir». Por el contrario, desde el punto de vista fenomenológico, en la obra de arte «duerme» el objeto estético, que despierta a la vida sólo cuando es objeto pleno de una intuición, de un acto de conciencia en el que se realiza plenamente la obra de arte como objeto intencional.

2.2. Superación del subjetivismo y del objetivismo

Nos referimos a dos puntos de vista diferentes sobre el papel que juegan el factor subjetivo y el objetivo en la experiencia estética.

Para el subjetivismo lo esencial es la vivencia del sujeto. El objeto estético —o la expresión poética en términos de Croce— vive en el sujeto su realidad óptica enteriza en tanto producto del espíritu que lo capta crea o recrea en una suerte de momento misterioso y auroral, como solenía Dámaso Alonso. En realidad esta teoría espiritualista (que es un modo más refinado de psicologismo) falla en que no distingue con claridad entre tres momentos íntimamente relacionados en el fenómeno artístico, pero totalmente distintos: el proceso de la creación, el objeto alumbrado por el artista y que como tal es ontológica y existencialmente diferente de su creador y, el proceso de la recepción o recreación de la obra por operación intencional del lector o contemplador, como por lo demás está poniendo de relieve la llamada «estética de la recepción» de inspiración fenomenológica y hermenéutica.

Para el objetivismo, en cambio, en la obra de arte se da esencialmente una identidad objetiva y empírica que nada tiene que ver con el proceso de conciencia revivificante y cocreativo del receptor y, por ende, centra toda su atención en la estructura formal —inducida empíricamente— de la obra. Un caso típico de esta concepción está representada en el «formalismo ruso», y el «estructuralismo» checo y francés, movimientos que hoy por hoy han perdido vigencia e importancia en el campo de la estética y la teoría literaria contemporánea.

Frente a estas dos posturas extremas la fenomenología aboga por las tesis de un «correlativismo estético» en cuanto la vivencia de un valor estético sólo se produce cuando un objeto adecuado influye sobre un ánimo sensible. En otras palabras: las cualidades del objeto estético y la función contemplativa del sujeto que las capta son términos correlativos que sólo existen el uno por medio del otro y para el otro, siendo su combinación la que hace brotar el resultado estético correspondiente. De ahí que el problema estético esté mal planteado cuando se pregunta si el objeto estético es algo objetivamente dado o psíquicamente creado. Se plantea bien la cuestión cuando interrogamos qué es lo objetivamente dado y qué debe atribuirse a la obra de captación del espíritu que lo contempla en el objeto estético. Esta es la perspectiva que adopta la estética fenomenológica.

El punto de vista del correlativismo estético nos introduce de lleno en lo específico de la estética fenomenológica que tratamos inmediatamente.

3. *Objeto estético y obra de arte*

El objeto estético no puede confundirse con el objeto físico o artefacto. El artefacto es la obra de arte considerada en su realidad cósmica, es decir, en la estructura material y sensible que hacen de la obra de arte una realidad *hic et nunc*, inscribible en el espacio-tiempo reales. Nos estamos refiriendo al cuerpo físico de la obra de arte. Pero a partir de ese artefacto y por operación de la conciencia imaginante, se constituye ante ella un objeto de mera intencionalidad que podemos llamar *objeto estético*. Varias teorías, que pueden agruparse en las tres tratadas en el apartado anterior, intentan explicar este hecho. Parece que la fenomenología estética es la que mejor lo ha conseguido. Para esta teoría el objeto estético es una entidad meramente intencional —que, obviamente no hay que confundir con un objeto meramente mental— que sólo se constituye y revela en un proceso dinámico adecuado que supone ciertas condiciones de «input» y de «output», materiales y sensibles, sin las que de ninguna manera puede emerger. Es decir, el objeto estético no coincide con su «análogo» real y concreto aunque éste sea su imprescindible portador (así como el cuerpo físico soporta la personalidad y la vida intelectual, emocional y espiritual del hombre). Sin embargo sólo devela su significación a partir de su cuerpo físico si se dan las condiciones adecuadas para el cumplimiento del proceso de lectura, audición o contemplación. O si se quiere decir en una fórmula sintética: la obra es, pero es *para* una conciencia y *por* operación de la conciencia. Ciertamente yo no invento la *Gioconda*, pero la *Gioconda* no emerge en toda su riqueza y esplendor artístico más que para una conciencia atenta que la *acoga* y *recrea* con amor. Sólo entonces la *Gioconda* deja de ser «una tela pintada», para transformarse en un campo de luz y de belleza en el cual se establece una profunda y vivificante relación lúdica entre el lado objetivo o noemático y el lado subjetivo o noético de la conciencia. Nace así una nueva realidad que

no es objetiva como las realidades del mundo histórico natural, sino superobjetiva —como ha dicho López-Quintás— porque está más allá de las realidades objetivas y porque es irreductible a ellas.

No hay, pues, fenomenológicamente hablando, una *Gioconda* objetiva (en el Museo del Louvre), autónoma y autárquica, y una *Gioconda* en mí —al modo de un simulacro o imagen—, es decir, en mi mente o en mi espíritu. No hay un objeto y un sujeto independientes y una relación entre ambos, sino más bien un sólo fenómeno, cuyo polo objetivo o *nóema* es el objeto de mi *intento*, y su correspondiente correlato o núcleo noético, el lado subjetivo de la vivencia intencional. Evidentemente hay una correlación entre los dos polos de la conciencia, pero es una correlación (y no una simple relación) por el lado interior y no por el exterior, como si el «objeto *Gioconda*» perteneciese a un *mundo* —el mundo objetivo témporo-causal— y la conciencia a un mundo interior, que a su vez formara parte del mundo así llamado «real».

Desaparece, por consiguiente, la dicotomía objeto-sujeto o «conciencia-obra de arte» y queda delimitado con toda claridad el campo de análisis de la estética fenomenológica: o sea, dilucidar la esencia de la correlación entre el lado noético y el lado noemático de la vivencia estética. Esto es lo que el propio Husserl llama *constitución*. La tarea de la estética fenomenológica consistirá, básicamente, en analizar y describir las vivencias intencionales de la conciencia imaginante, para determinar cómo se produce en ellas el sentido de los fenómenos artísticos y la instauración de estos fenómenos como objetividades que reclaman su autonomía ante la conciencia. De esto nos ocupamos en el siguiente apartado.

¿En qué consiste, pues, la naturaleza ontológica (el *esse*) de la obra de arte? Nadie dudaría de que la *Gioconda* es; mas, si está claro que no es como es, por ejemplo, la roca o el árbol, ¿cómo se explica este ser? La respuesta es sencilla e incluso podría parecer trivial: *la obra de arte es esencialmente ficción*. La ficción constituye justamente el factor invariante del fenómeno artístico, el rasgo ontológicamente relevante, *conditio sine qua non* de toda obra de arte.

Ciertamente el término «ficción» es un término con escaso prestigio filosófico, incluso coloquial. «Ficticio», se dice o se da a entender, es lo quimérico, lo fantaseado, una mera ilusión que no tiene efectos de ningún tipo sobre la realidad humana, histórica y natural. La ficción sería una forma de apariencia que ni siquiera oculta el ser porque ni siquiera tiene ser. La ficción no sería en modo alguno.

Sin embargo, nos enfrentamos aquí con una mala comprensión, históricamente engendradora (desde Platón)⁹ y reiterada, que conviene desactivar comple-

9 Cf. mi trabajo 'Las artes en la República de Platón', *Naturaleza y Gracia*, vol. XLI, n. 1, Salamanca 1994.

tamente. ¿Cuál es, en efecto, y por modo de ejemplo, la diferencia óptica entre un vaso de vino *auténtico* y un vaso de *vino ficticio*? La respuesta más socorrida sería la siguiente: el vino auténtico es vino *verdadero*, mientras que el vino ficticio aparenta serlo, pero no lo es en realidad. «Verdadero» y «real» se traducen en los términos de una igualdad: «real» = «verdadero». Pero que algo no sea verdadero en el sentido de real, no quiere decir que carezca de ser. De algún modo el vaso ficticio es y su esencialidad, que lo distingue del vaso de vino auténtico, consiste justamente en ser *ficticio*. Y este modo de ser ficticio le otorga también, sin duda, su grado de realidad. Naturalmente que su «realidad» difiere de la «realidad» del vino auténtico en esto precisamente: en su inautenticidad respecto del vino real. Pero, obviamente, el vaso de vino ficticio tiene también su autenticidad, pues es precisamente un *vaso de vino auténticamente ficticio*. Si no fuera auténticamente ficticio, no sería ficticio. Sería realmente un vaso de vino. Pero nadie se engaña cuando contempla en una tela un vaso de vino. Sabe intuitivamente que ese «vaso de vino» no es un vaso de vino, que si lo fuera no podría ser auténticamente ficticio. Ni el concepto de autenticidad ni el concepto de realidad pueden realmente neutralizar al ente ficticio en lo que tiene de ficticio porque también hay una realidad en la ficción, así como hay, igualmente, ficción en la realidad.

La respuesta a esta paradoja hay que buscarla por otro camino: el concepto de *realidad* (y autenticidad) es relativo y no absoluto. Algo es real en un sistema y en relación con los elementos de ese sistema, pero más allá del sistema el concepto pierde validez e incluso sentido¹⁰. Este imponente ciprés que se deja ver a través de mi ventana es, sin duda, un ciprés real, real en el mundo de la naturaleza y, en ese contexto verdadero. Pero si este mismo ciprés no aparece como ahora en mi percepción siendo *hic et nunc*, sino en mis sueños, ¿qué diré de él? Desde luego ya no es el mismo ciprés, pues éste es un ciprés imaginario, ficticio, mientras que aquél se deja ver en el mundo natural. Empero el ciprés ficticio es a su modo también real, real al menos en el mundo de mis sueños y en ese sentido un verdadero ciprés soñado.

De modo, pues, que hemos de estar precavidos porque efectivamente el concepto *real* se dice de muchas maneras. Todo depende de la conciencia. Algunos consideran un grave problema gnoseológico el explicar cómo pasamos del mundo real —digamos, de este ciprés de mi jardín— al mundo fantaseado —digamos, este ciprés de mis sueños—. Pero ese es un falso problema. Lo que ocurre es que la conciencia que es siempre actividad, se hace conciencia o ejerce su actividad conscientemente, ya sea *percibiendo* «*hic et nunc*», *pensando* o *imaginando* (al menos, pues pueden distinguirse otras actividades más de la conciencia que para nuestros efectos no son relevantes). La conciencia es *conciencia percipiente* cuando aprehende aquí y ahora un mundo real, este

10 He tratado este tema en mi libro, *Examen filosófico de los entes de ficción*, Publicaciones de la Dirección de Investigación, Universidad Austral de Chile, Valdivia 1993.

ciprés, aquel jardín, etc.; es *conciencia pensante* cuando aprehende la relación «a = a», cuando piensa y realiza operaciones abstractas, como explicar o comprender, y es *conciencia imaginante* cuando sueña —dormida o despierta—, o mejor aún, cuando se despliega ante ella un universo artístico, v. gr., el mundo de las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza. En el estado de conciencia imaginante es sumamente real —y si se quiere verdadero, o verdadero estéticamente— que Don Quijote arremete contra unos molinos de viento. Si la conciencia imaginante no se diera sus fenómenos como realidades, entonces nuestros sueños, mientras soñamos, nos parecerían sueños, mentiras; pero sin duda no es así. Mientras soñamos el mundo de la vida despierta queda, por decirlo así, anonadado, perdido, al tiempo que el mundo fantaseado constituye toda y la única realidad. Por eso vivimos nuestros sueños con autenticidad: sentimos, reímos y lloramos con tanta o más fuerza que en nuestra propia «vida real». Y si no ocurriese así en la obra de arte, el mundo representado ficticiamente carecería de todo interés y sería incapaz de producir las profundas emociones estéticas, morales, religiosas, psicológicas y metafísicas que sin duda el arte produce.

Fenomenológicamente hablando la conciencia imaginante se da y produce sus datos en la vivencia con tanta realidad como podría hacerlo —y lo hace— el «cogito» o la percepción, tan sólo que en ese caso queda suspendida o neutralizada la tesis de la existencia. El análisis intencional desemboca así en la reducción fenomenológica: la suspensión del juicio de toda realidad tal como la concibe el sentido común, es decir, como existente en sí, independientemente de todo acto de conciencia.

Por lo que acabamos de decir podemos concluir, desde una perspectiva estético-fenomenológica, que el rasgo ópticamente relevante del fenómeno artístico es su *ficcionalidad* (irrealidad o fantasía). No obstante, hay que advertir que, aunque la ficcionalidad es el rasgo ópticamente relevante del fenómeno artístico, por sí sólo no constituye su condición necesaria y suficiente. Hay, además, otras condiciones como las formales y estructurales que contribuyen a generar un fenómeno estético. Un ejemplo insuperable nos dejó en este sentido Aristóteles, quien estudió en su *Poética* las condiciones formales y estructurales de la tragedia ática. Pero éstas no constituyen arte sin la presencia imprescindible de la ficcionalidad.

El análisis fenomenológico ha mostrado que la obra de arte se instaura en la vivencia intencional de acuerdo a una cierta estructura laminada, característica del modo de ser de cada una de las esferas artísticas (pintura, literatura, música, etc.). La instauración óptico-existencial del fenómeno artístico en la vivencia contemplativa se da por medio de estratos que la mirada del contemplador atraviesa sin dificultades para reposar finalmente en las entidades y mundo representado al modo de la ficción.

3.1. *La estructura multiestratificada y polifónica del fenómeno artístico*

El fenómeno artístico es complejo. Incluye dos grandes sectores íntimamente relacionados, pero distinguibles *fenomenológicamente*. De un lado está lo constituido objetiva y ónticamente en la obra como realidad cósmica y, por otro, la percepción e instauración del objeto artístico como objeto estético en la intimidad de la vivencia contemplativa. Llamaremos *estrato fijo* a la realidad óntica de la obra y *estrato móvil* a la experiencia fenomenológica de la obra, o todavía mejor, a su constitución *qua* objeto estético en la conciencia contemplativa. Pensamos que la percepción y descripción de los aspectos ontológicos de la obra deben ser los mismos para cualquier sujeto posible con total abstracción de consideraciones psicológicas, históricas o geográficas. Por el contrario, la intuición y descripción fenomenológica varía según ciertas circunstancias de época y de historia personal del sujeto contemplador. Sin llegar a un relativismo absoluto no cabe duda que hay cierto relativismo en la vivencia estética y, por ende, lo hay en la descripción fenomenológica del objeto constituido en la vivencia intencional. Pretendemos con esa distinción separar lo estrictamente óntico (reico, cosal) de la obra, de lo vivido y percibido fenomenológicamente en lo reico o cosal.

3.1.1. «La Última Cena» de da Vinci

Consideremos esta estructura con un ejemplo para mostrar mejor de este modo lo que queremos explicar. Supongamos que tenemos ante nuestros ojos *La Última Cena* de Leonardo da Vinci. Distinguiremos analíticamente cuatro etapas en esta obra, dos correspondientes al estrato fijo y dos más surgidas de la contemplación estética (estrato móvil):

Los dos primeros niveles, como llevamos dicho, pertenecen al *estrato fijo* y se ahíncan en el *ser óntico* de la cosa pintada por Leonardo da Vinci; los dos últimos corresponden al *estrato móvil* configurante del objeto estético constituido en la vivencia intencional.

Examinemos ahora estos cuatro niveles del fenómeno artístico comenzando por el *estrato fijo* o descripción ontológica de la «cosa-material» y de lo «percibido» en la «cosa-material».

La «cosa-material». En este nivel describimos todo aquello que constituye el soporte de la obra de arte: formato, colores, substrato sobre el que se asienta, etc. Y, otro tanto hay que decir de la obra de arte literaria o musical que del mismo modo —como ha demostrado Ingarden¹¹— posee un andamiaje material, como lo es el lenguaje en su función puramente primordial, a partir

11 Cf. *Das Literarische Kunstwerk*, Mex Niemeyer Verlag, 3.ª ed., Tübingen 1965.

del cual emerge el fenómeno estético literario o musical. Este estrato material es la *conditio sine qua non* de la obra de arte. Cualquier modificación suya repercute automáticamente en todos los demás. Siendo el ser material la condición esencial de la obra, no es en modo alguno la esencia de la obra de arte.

Lo percibido en la «cosa-material» y organizado racionalmente. Todo lo que percibimos empíricamente lo organizamos racionalmente. Si miro el edificio que está a mi izquierda, veo no sólo un montón de piedras, sino un *edificio* de piedras.

Si volvemos nuestra mirada sobre *La Última Cena* todos podemos percibir cosas idénticas: una sala, un grupo de hombres sentados a la mesa, un paisaje que se ve a través de las ventanas del fondo... Tal es lo que podríamos decir de lo que percibimos empíricamente, haciendo total abstracción del conocido de que se trata de la Última Cena de Cristo y sus Apóstoles. Pasemos ahora al estrato móvil.

Lo sugerido por la aprehensión empírico-racional a la conciencia imaginante. Ahora ya vemos la Última Cena, la *contemplamos*. La conciencia pasa de realizante a imaginante y con ella abrimos las puertas de la actividad estética. Desde este momento el contemplador interviene activamente en la reconstrucción o en la resurrección de ese conjunto de formas coloreadas estéticas que percibimos en la actitud realizante. Ahora debemos entrar en el *mundo* creado por Leonardo estando dispuestos a ver todo aquello que se nos muestra no sólo como una mera iconografía, sino como un mundo con su estructura propia: aprehendemos estéticamente un mundo con sus personajes inscritos en un tiempo y en un espacio propios de pura ficción del cual nosotros formamos pasajeramente parte en nuestra condición de espectadores ideales. Ahora comenzamos a construir el objeto estético, superando la imagen sensible, sustituyendo la percepción por la imaginación. La conciencia imaginante construye ahora su propio mundo de ficción. Nuestro espíritu ha abierto un paréntesis en el curso de nuestra existencia, para situarnos como testigos de otra vida, de otra escena, de otro lugar y de otro tiempo, al cual asistimos plenamente, y con el que comenzamos a identificarnos, a vivirlo. Esta es la experiencia estética en su primer nivel. En este plano hay elementos que pueden ayudarnos como, por ejemplo, poseer una cultura bíblica suficiente como para reconocer la escena e incluso el preciso momento en el que el Señor declara a sus discípulos que uno de ellos lo ha de traicionar, momento de máxima tensión y de emoción que el mural bellamente refleja.

El nivel del sentido estético y metafísico. Se ha dicho ya que a toda conciencia imaginante acompaña un sentimiento peculiar. Si imagino a una persona cercana, por ejemplo a mi madre o a un hermano, los imagino con cariño; si imagino a una persona que me ha hecho daño, junto a la imagen experimento una sensación de desagrado. Lo mismo ocurre en el sueño, y mejor que en ninguna parte, en la experiencia estética. Junto a la escena recreada en nuestra imaginación, sentimos la belleza sublime del momento mezclado

con un sentimiento de dolor, de tristeza y de misterio. La obra es bella porque el pintor supo elegir el momento más tenso de la cena y le dio tal vida interior a sus personajes que los sentimientos de éstos incentivan nuestras propias reacciones emotivas. No es sólo la belleza de la escena, sino también la trascendencia y los valores metafísicos que entran en juego. Pero este es un plano más subjetivo que el anterior, y aquí los sentimientos varían mucho de un espectador a otro, en el que indudablemente interviene nuestra experiencia, convicciones, creencias y prejuicios, además de la carga de la historia personal y cultural de una sociedad. Es precisamente en este terreno donde la estética hermenéutica —que ha surgido y caminado de la mano con la fenomenológica— tiene aún mucho que enseñar y que decir. De todos modos aunque no se comparta la fe cristiana, la reflexión fenomenológica debe dejar al descubierto que hay un cierto contenido espiritual que sobrepasa la mera ficcionalidad para inscribirse en lo metafísico y lo misterioso y lo propiamente espiritual.

Por otro lado está la belleza que toma dos formas: la belleza plástica, producto de la impresión de vida y realidad que emana de la obra, de la perfecta distribución de los colores y personajes —efecto de la destreza técnica y del talento del artista—, y la belleza espiritual que surge del diálogo que imaginamos sostienen los personajes. El heroísmo, la serenidad y grandeza espiritual del Señor que denuncia sin odio. Por otro lado está la solidaridad humana de sus discípulos con él que no pueden concebir que entre ellos haya un traidor. Sentimos una profunda lección de amor y de solidaridad, al tiempo que un sentimiento de trascendencia nos invade y nos domina. Otros espectadores podrán asociar otros sentimientos y otros estados de alma a las imágenes vividas en la experiencia instauradora por la obra como objeto estético, pero es seguro que nadie permanecerá indiferente, si ha tenido la suerte, por cierto, de vivir estéticamente esta obra.

Casi no hace falta decir que el contemplador no distingue ni separa en la vivencia estética estos dos estratos con sus respectivos planos según hemos visto. El contemplador vive el fenómeno estético como un todo, como una unidad y su «visión» (intuición) se posa directamente sobre lo constituido o instaurado como objeto estético sin que se percate siquiera de la estructura óptico-existencial de la obra de la que hemos hablado. Hemos podido hacer este análisis, por decirlo así, desde fuera del arte, desde la reflexión fenomenológica que nos ha permitido poner como objeto de meditación esta profunda experiencia vivida por el espectador.

Podría objetarse que estos análisis fracasarían al intentar aplicarlos a cierto arte contemporáneo. No es así. Cualquiera que sea la obra —clásica o contemporánea— podemos perfectamente distinguir los dos estratos señalados. La diferencia sólo está en esto: en que en el estrato móvil lo sugerido por la aprehensión empírico-racional a la conciencia imaginante no es un mundo de imágenes o de iconos, sino tan sólo de colores, líneas, curvas, figuras extrañas, todo lo cual, aunque no represente ni evoque nada en especial tiene de por sí fuerza estética en nuestra vida imaginaria y afectiva, ya que nos impresiona de

una determinada manera, sugiriendo a la fantasía mil motivos y a la emoción diferentes sentimientos sea de agrado o de rechazo, de identificación o de extrañeza, de belleza o indiferencia.

3.1.2. Borges: «Las ruinas circulares» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»

Lo que sigue intenta —y nada más que intenta— hacer algunas consideraciones sobre la narrativa borgeana a la luz de algunos tópicos fenomenológicos que, por otra parte quizá ni el propio Husserl hubiera asumido; pero seguramente Borges sí.

Dejemos claro desde el principio para neutralizar cualquier confusión que *Borges no hace ni se propone hacer filosofía*; el tan sólo juega y especula lúdicamente, en sus discursos ficcionales, con piezas lógicas y metafísicas que, sin embargo, plantea de modo muy original y creativo en muchos relatos. De cualquier manera Borges da que pensar.

Pero comencemos por el principio para el mejor orden de la exposición. Volvamos a un clásico postulado de la fenomenología ortodoxa: la suspensión del juicio de existencia que pesa sobre el mundo; la puesta entre paréntesis del mundo y de su existencia. Muchos filósofos y gente con intereses filosóficos se sorprenden y hasta se decepcionan cuando conocen a Husserl y se enteran de que esta tesis es axioma fundamental de su teoría filosófica. Y se comprende. Por hábito y experiencia —tal como ocurre con el principio de causalidad para Hume— la gente se niega a remover o poner en riesgo de inestabilidad sus creencias.

Es claro (lo más claro que hay) que el mundo —la realidad— existe, ¿entonces a qué viene eso de poner en duda metodológica su existencia? Como hemos dicho más atrás, Husserl fue obstinado y hasta obsesivo en lo siguiente: intentar fundar una filosofía *realmente* primera, libre de todo prejuicio, y fundamental trascendental último de la posibilidad misma del pensar racional.

En este proyecto, Husserl observó que la *existencia* perturba los objetos o fenómenos dados a la conciencia porque obstaculiza la captación de lo que los fenómenos tienen de esencial. Para evitar esta dificultad nada mejor que desembarcarse (aunque sea provisional y metodológicamente) de la *existencia* y *considerar el mundo única y exclusivamente como fenómeno*, sin que sobre él recaiga la menor tesis de existencia. Y si esto es así, entonces ¿qué diferencia puede haber entre un suceso vivido efectivamente (pongamos por caso mi encuentro con mi amigo Pedro en una circunstancia determinada) y el mismo suceso vivido exclusivamente como fantasía, soñado, por ejemplo? Pues ninguna. Y esto porque no hay más esencia en el primer evento que en el segundo; es más esencialmente hablando, son el mismo fenómeno y como hemos suspendido la tesis de existencia —como bien observa Sartre en *La imaginación* y en *Lo imaginario*— y por tanto ya no nos es lícito recurrir a ella

para sostener, como en la actitud natural, que en el primer caso se trata de un suceso real y en el segundo de uno real e inexistente. Los fenómenos simplemente son sin la perturbación que implica su supuesto existencial¹².

Si se mira desapasionada y objetivamente la teoría, Husserl no deja de tener cierta razón en esta tesis tan radical; pero claro, la distinción entre la existencia real por un lado y la fantasía por otro está tan adentrada en nuestros hábitos mentales que preferimos seguir profesando nuestra fe en la existencia real y verdadera del mundo. Los contra-argumentos son de diversa resistencia y calidad. Algunos son tan pueriles que sólo vale la pena considerarlos brevemente para ver su absoluta inconsistencia. Se dice, por ejemplo, «pero si yo te golpeo o te lanzo un objeto contundente pronto verás cuán falsa es tu teoría y aprenderás a distinguir entre la ficción y la realidad». El famoso Dr. Johnson esgrimió en el siglo diecinueve un célebre argumento contra Berkeley que después ha repetido Popper: «dale un fuerte puntapie a la muralla y verás cómo te devuelve el golpe y entonces sabrás lo que es real». No obstante yo puedo soñar que discuto con el Dr. Johnson la tesis de Berkeley y siguiendo su consejo —todo en sueños, obviamente—, golpeo con el pie violentamente una roca. ¿Consecuencia? Sentiré una fuerte impresión de dolor no menos fuerte ni menos impresión que la que podría recibir si esto ocurriera en la realidad. De ahí, pues por qué no valen argumentos de este tipo.

Pero demos otro paso y complejicemos aún más las cosas, como suelen hacerlo los filósofos, en la misma medida que nos vamos acercando a los argumentos de Borges en pro de la existencia meramente ideal e ilusoria del mundo. Imaginemos la siguiente historia —excepcional quizá, pero posible y en modo alguno patológica—: supongamos que existe un tal Juan Pérez que lleva una vida normal y habitual como tantos y tantos hombres. Tiene cuarenta años, un hogar con una mujer y dos hijos; es carpintero y habita en Salamanca, etc. Pero Juan Pérez desde sus más tiernos años tiene sueños muy sorprendentes y siempre sueña lo mismo, de suerte que cada noche su sueño continúa como si se tratara de la vida real. Digamos que tiene la misma lógica y la misma coherencia (o incoherencia) de la vida real. Sueña, en efecto que él es José García, casado con una mujer y unos hijos que no son los mismos de la vida real y que hace cosas muy diferentes a las que hace Juan Pérez. Él es maestro en una remota y sorprendente ciudad. Así pues, cuando se duerme Juan Pérez se despierta José García y continúa su vida habitual. Por la noche, después de llegar a su casa y compartir con los suyos y ver televisión, José García se duerme, precisamente en ese instante suena el despertador y se despierta Juan Pérez para comenzar su vida cotidiana. Obviamente Juan Pérez vive con toda intensidad y ama como todo buen hombre a su familia, lo mismo que Juan García. Y así cada día lo mismo. Nuestro problema, y el conflicto de Juan Pérez y José

12 «Le monde, dans l'attitude phénoménologique, n'est pas une existence, mais un simple phénomène». Cf. *Méditation cartésiennes*, Lib. Phil. J. Vrin, Paris 1953, p. 27.

García: ¿Tiene argumentos y certezas suficientes Juan Pérez para creer que él es real y que en cambio García es mera ficción de sus sueños? ¿Y por qué no al revés? Seguramente García se siente más real que Pérez y considera a Pérez como una visión de sus sueños. O incluso este hombre no sabe si es Juan Pérez o José García. Y esto porque lo que para Pérez es sueño para García es realidad y lo que para García es realidad, para Pérez es sueño. Si este hombre sintiera su vida dividida y eso lo angustiara podría ir al psiquiatra en busca de ayuda para ver quién es quien. Pérez buscaría su psiquiatra en Salamanca y este seguramente trataría de convencerlo de que él es real y García un molesto engendro de su conciencia imaginante. Pero a su vez García también sentiría la angustia de la no-identidad y recurriría a su psiquiatra de su ciudad, digamos Tlön, y éste seguramente trataría de convencerlo que el único ente real es García y que Pérez y todas las circunstancias familiares y mundanas de éste son invenciones de su imaginación soñante. Como vemos, este hombre o estos dos hombres quedarían en las mismas condiciones de incertidumbre. No habría ni psiquiatría ni filosofía ni nada que pudiera establecer la distinción. Quizá porque no existe tal distinción y hay continuidad sin fisuras —como en la cinta de Möbius, que aparentemente tiene dos caras, pero en realidad tiene una sola— *entre el mundo mental y el mundo real* o, si se quiere, entre la ficción y la realidad. Yo creo que este juego se puede jugar desde la fenomenología, pero tengo certeza que es la pieza clave que explica el juego literario de los relatos borgeanos.

Dicho de otro modo, por muy real que el mundo sea, éste queda anonado cuando la conciencia vigilante se transforma en soñante o imaginante. Si por la noche hemos dormido y soñado y vivido intensamente las imágenes y emociones del sueño —ya que mientras soñamos percibimos el mundo y sus acontecimientos como absolutamente reales— cuando despertamos todo ese mundo soñado (y que a veces puede ser tremendamente agobiante), queda, anonadado o sea convertido en nada. Se esfuma como la oscuridad en presencia de la luz. Pero otro tanto ocurre cuando dormimos; el mundo real se anonada instantáneamente y el sujeto soñante, si lo percibe, lo percibe únicamente como mundo soñado y no como real. La conciencia no se divide. Y si todo esto es así, ¿podría autodiferenciarse Pérez de García o García de Pérez? ¿Cuál sería el criterio indubitable que marcaría la diferencia entre la realidad y la ficción?

No decimos que esta tesis la proponga Husserl, pero lo que sí puede decirse es que esta tesis puede seguirse de la interpretación fenomenológica sin forzar demasiado la teoría husserliana. Borges conoció el pensamiento de grandes pensadores, teólogos ortodoxos y heréticos, antiguos y modernos, occidentales y orientales, pero al parecer no a Husserl ni a su Escuela y, sin embargo, yo diría que no hay narrador que haya jugado y sacado más partido estético de los hallazgos o sugerencias fenomenológicas que Borges. Veamos por qué.

Todos aceptamos —algunos por lo que estiman buenas razones, otros por razones de buena crianza y de eficacia pragmática— la existencia de la *reali-*

dad. Es bueno, y uso la palabra «bueno» precisamente en el sentido que el término adquiere en el empirismo inglés, creer en la realidad y hacer filosofía acerca de ella. Borges, al igual que nosotros, también la aceptaba, pero advirtiendo que las paradojas de la ficción, ofrecen una excelente ocasión para crear mundos literarios en los que la realidad, choca o se traslapa de modo lógicamente chocante con nuestra percepción de mundo. Borges gusta citar a Hume. «*Hume notó para siempre, escribe, que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica, pero no causan la menor convicción*». Pero agrega irónicamente: «*Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo*»¹³.

En «Las ruinas circulares» Borges describe a un extraño hombre o hechicero que viene de regiones vagas y desconocidas y cuyo único propósito era tan extraño como sobrenatural. «*Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad*»¹⁴. En esa región la única tarea de los hombres es dormir y soñar. El forastero soñó noche tras noche; y en sus sueños era un maestro que enseñaba diversas materias a una nube inominada de fantasmagóricos alumnos que repletaban las gradas de un anfiteatro circular. Sus lecciones tenían por único objetivo redimir a uno de ellos de su condición de vana apariencia para imponerlo en el mundo real. «*Buscaba un alma que mereciera participar del universo*». «*Pero una tarde, cuenta Borges*¹⁵, *licenció para siempre el vago colegio ilusorio y se quedó con un solo alumno*». Como se ve, este supuesto hombre real utiliza el procedimiento de soñar para engendrar vida real. No obstante hasta aquí, el narrador nos está advirtiendo de que todo esto es ficción del extraño personaje. Pero he aquí lo inesperado: «*Sin embargo la catástrofe sobrevino —dice el narrador—. El hombre un día emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora y comprendió que no había soñado*»¹⁶. «*En el sueño del hombre que soñaba, el soñado despertó*». Era su «hijo» y su extraño padre gradualmente lo fue acostumbrando a la realidad. Hasta aquí parece, entonces, o bien soñó y en sus sueños concibió minuciosamente a su imaginario hijo, o bien no soñó y le pareció tan sólo que ese nuevo ser había sido producto de su fantasía cuando en verdad lo era de la realidad. Ficción y realidad, realidad y ficción forman una ecuación de absoluta identidad. Pero al cabo de un tiempo, nos sigue contando Borges —narrador,

13 'Tlön, Uqbar, Urbis Tertius', *Obras*, vol. I, p. 435. En adelante 'Tlön'.

14 *Obras*, vol. I, p. 451. En adelante, 'Las ruinas'.

15 Obviamente que asumimos, y como fundamental, la distinción de la ciencia literaria —formulada por W. Kayser— entre autor real y narrador ficticio. Si no asumimos que la narración literaria es ficción —y los que no la asumen o no la conocen son legión—, estaremos constantemente confundiendo la realidad con el arte y el arte con la realidad.

16 'Las ruinas', p. 451.

quizá años, quizá lustros de estar ininterrumpidamente soñando—, «*lo despearon dos remeros a media noche: —con lo cual el lector vuelve a conjeturar que ha equivocado la lectura y que hasta ahora todo era sueño, ficción— no pudo ver sus caras, pero le hablaron de un hombre mágico en un templo del Norte, capaz de hollar el fuego y no quemarse*»¹⁷.

Entonces este hombre temió por su hijo, temió que descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. Este hombre, este mago, como le llama Borges, comprendió un día, como todo hombre que tiene la oportunidad de comprenderlo, que la muerte se le aproximaba. Las ruinas circulares del antiguo santuario en el que estaba ardían y quiso morir abrasado. «*Caminó contra los girones del fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con temor, comprendió él también que era una apariencia, que otro estaba soñando*»¹⁸.

¿Perplejidad? Naturalmente. El principio borgeano que hace posible la construcción de estos enigmas es el siguiente: *abolición de la frontera entre la realidad y la ficción* (entre el sueño y la vigilia). Lo único real es la mente y en eso Berkeley tiene razón; pero hay que convencer de la tesis no con argumentos filosóficos —que siempre admiten réplica o negación—, sino con recursos literarios que por su carácter meramente ficticio, son más convincentes que la propia razón. Si se saben apreciar las paradojas, decía Husserl, se verá que la ficción o fantasía es el mejor terreno para la captación y descripción de las esencias y esto, precisamente porque la fantasía *de suyo* no implica una tesis de realidad. Es como si Borges hubiera escuchado al maestro germano y es como si el maestro germano hubiera leído a Borges.

Mente y mundo forman un continuum, como enseñaba Husserl y como ha demostrado Borges a través de sus narraciones. «*Los teólogos no ignoran —escribe Borges idealista y constructivista— que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano, que escribe, esta recaería en la nada como si la fulminara un fuego sin luz*»¹⁹.

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», el desmoronamiento de la frontera entre la realidad y la ficción es todavía más extraño y sorprendente. Borges y sus amigos charlan una noche cualquiera y, al despedirse, uno de ellos, Bioy Casares (que por lo demás, lo mismo que Borges personaje, tiene en el mundo real un analogón llamado precisamente Bioy Casares) descubre que los espejos tienen algo monstruoso y a este propósito Bioy cita a un desconocido heresiarca de Uqbar (antigua, vaga y sorprendente región del Asia Menor o del Oriente) quien sostuvo que los espejos y la cópula, son abominables porque multiplican

17 'Las ruinas', p. 454.

18 'Las ruinas', p. 455.

19 'Historia de la eternidad', Obras, vol. I, p. 363.

el número de los hombres. La curiosidad les incita a perfeccionar sus conocimientos de Uqbar y recurren a la *The Anglo American Cyclopedia*, pero ésta, asombrosamente, no registra el nombre de la región. Temerosos de que se tratara de una mera invención de Bioy, siguen investigando y finalmente dan con una versión más completa de la misma Enciclopedia que sí registra vagos datos sobre Uqbar. Los hombres de Uqbar son idealistas y cultivan la literatura fantástica; y en ésta, según la Enciclopedia, solamente se refieren a dos regiones imaginarias, Mlejnas y Tlön. Y eso, poco más o menos, fue todo lo que lograron averiguar de Uqbar. Pero un inesperado suceso puso un día en manos de Borges el Volumen XI de *A first Encyclopaedia of Tlön* planeta del cual, al parecer, forma parte Uqbar. El oncenavo tomo se refería a Tlön, un extraño y desconocido planeta llamado provisionalmente *Orbis Tertius*. En Tlön los hombres son idealistas y el realismo es condenado como una herejía. El círculo de Borges formado por famosos literatos latinoamericanos (Alfonso Reyes, Carlos Mastronardi, Ezequiel Martínez Estrada y Drieu La Rochelle, todos los cuales, obviamente aparecen como entes ficticios en la narración), conjeturó que Tlön era una invención de una sociedad secreta. A pesar de las infatigables búsquedas nunca nadie supo nada más de los restantes volúmenes de la enciclopedia de Tlön. «*Por eso al principio se creyó, cuenta el narrador, que Tlön era un mero caos; una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera de un modo provisional. El mundo para los habitantes de Tlön no es un concurso de objetos en el espacio. Es sucesivo, temporal y no espacial. Los idiomas de Tlön reflejan esta situación y por eso carecen de sustantivos. Por ejemplo, no hay palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español lunecer o lunar. Surgió la luna sobre el río se dice "hlör u fag axaxaxas mlö" o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció*»²⁰.

En este planeta los hombres conciben el universo única y exclusivamente como procesos mentales y por eso en Tlön la única ciencia —de la cual todas las demás son subsidiarias— es la psicología. Las ideas de los hombres a veces se convierten en objetos reales y tienen un nombre preciso *hrönir*. Un *hrönir*, que es un objeto menos real que su idea, puede dar origen a un meta-*hrönir* y así hasta el noveno grado que es igual al segundo, pero en todo caso distinto de un *ur* que es la cosa misma producida por la sugestión y la esperanza. En Tlön, pues, las cosas existen sólo y exclusivamente en la mente de la gente. Y así como la mente es capaz de duplicar las cosas, éstas tienden a borrarse cuando la gente las olvida. «*Es clásico el ejemplo de un umbral, cuenta Borges, que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro*»²¹. La obra termina con una datación «*Salto Oriental, 1940*».

20 'Tlön', p. 435.

21 'Tlön', p. 440.

¿Qué tenemos aquí? Naturalmente una ficción narrada por Borges, pero no en cuanto ente real, sino en cuanto ente de ficción²².

Una supuesta enciclopedia real trae vagos datos sobre Tlön, pero resulta que Tlön es un planeta ilusorio, según lo declara el Onceno Tomo de *La Primera Enciclopedia de Tlön*, obra que en ese único volumen conocido describe minuciosamente ciertas circunstancias de Tlön, planeta *inmaterial*.

No obstante, después que ha concluido la narración, Borges pone una Posdata fechada en 1947. Ahí sostiene que, otra vez, por mero azar, se descubrió una carta de Gunnar Erfjord en un libro de un tal Hinton que había sido de Herbert Ashe. Esa carta dilucidaba enteramente el misterio de Tlön y corroboraba la tesis de los mundos a láteres de Martínez Estrada.

En efecto, una sociedad secreta en Lucerna o Londres surgió para inventar un país, pero terminan inventando un planeta, Tlön. La sociedad quiere demostrar a Dios que los hombres también son capaces de crear un mundo. La enciclopedia secreta cuenta con cuarenta volúmenes, pero el Círculo de Borges sólo conoció el oncenno.

Y aquí terminaría todo y el lector quedaría satisfecho del juego ficticio a que fue invitado si no fuera que quien narra es nada menos que Borges, el gran fabulador.

Sostiene Borges que en 1942 arrecieron los hechos. Sucedió en Suiza o quizá París. La princesa de Faucigny Lucinge recibió de Poitiers su vajilla de plata: «*platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas —con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido— latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava, las letras de la esfera correspondía a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real*»²³. La segunda intrusión; de la cual casualmente Borges también fue testigo, ocurrió en la frontera de Argentina con Brasil. Un extraño y desconocido muchacho muere de borrachera una noche a la intemperie. Lo chocante del caso fue que en uno de sus bolsillos se encontró un pequeño y pesadísimo objeto de un metal «*que no es de este mundo*» sino de Tlön. Para consumir los hechos al exhumar una biblioteca en Memphis, aparecieron los cuarenta volúmenes de *The First Cyclopedia of Tlön*. «*El hecho es que la prensa internacional voceó infinitamente el “hallazgo”. Manuales, antologías, resúmenes, versiones literales, reimpresiones no autorizadas y reimpresiones piráticas de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra*»²⁴. Y concluye Borges: La

22 Cf. mi libro *Filosofía del arte y la literatura*, especialmente el cap. 11: «La paradoja de la narración: de los actos de habla a los actos de conciencia», en el que se discute la paradoja de la realidad/ficción en la literatura y se adelanta una solución.

23 'Tlön', p. 441

24 'Tlön', p. 442.

tarea de la sociedad secreta prosigue y «*si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la **Segunda Enciclopedia***».

*Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön»*²⁵.

Las anotaciones de la *Posdata* de 1947, que pretenden —para seguir el juego con el lector— ser declaraciones reales que ya quedan fuera de la ficción, no son sino y, obviamente, *metaficciones*. Lo interesante está en que la tesis de Borges se vuelve a poner en ejecución: no hay una distinción clara y distinta entre la ficción y la realidad y, en consecuencia, o todo es ficción o todo es realidad. Lo único verdadero es la conciencia y las vivencias dadas o constituidas en ésta. Pero de ahí a sostener que los contenidos de las vivencias en un caso existen, y en el otro caso no existen, hay un abismo que Borges no se atreve a sortear. La literatura ofrece un campo de prueba excelente para poner a prueba la teoría idealista-irrealista porque, como se ha dicho, la literatura por esencia no comercia con la existencia. En la lectura de ficción dejamos que se constituyan los sucesos intuitivamente sin pronunciarnos ni por la verdad ni por la falsedad del mundo representado. Simplemente actúa sobre nuestro espíritu provocándonos sentimientos extraños, singulares y en este caso de puro juego, como si estuviéramos frente a un tablero de ajedrez.

El narrador nos hace propuestas, interesándose en que creamos en sus conjeturas y, de este modo, consigue que nosotros, a su vez, hagamos nuestras «movidas» imaginarias. Pero justo cuando ya hemos movido nuestra pieza de ficción y nuestra mente ha trabajado para configurar una situación, el narrador nos sorprende con una nueva jugada que deja en evidencia nuestro error. Comenzamos creyendo que Uqbar era una región real del cercano o lejano Oriente, y cuando ya lo creíamos, nos sorprende diciéndonos que nuevos «hechos» hacen creer a la gente más competente que Tlön, originalmente, región imaginaria de Uqbar —región real de la tierra—, es sólo el producto de la fantasía de unos hombres que quisieron inventar un país y luego un planeta. Bueno, pues, se dice el lector a sí mismo; así será. Y si es un mundo imaginario, pues, ahí todo ha de ser imaginario como en los cuentos infantiles. Pero a poco de andar, la coherencia de nuestro razonamiento fracasa una vez más, ya que descubrimos —otra vez por una jugada maestra del narrador— que no es así, y que en realidad, aunque Tlön es un planeta imaginario, ¡oh sorpresa!, genera entes reales en nuestro propio mundo. Entonces ya no sabemos qué pensar, excepto que la historia es ingeniosa, nos entretiene y genera indudables efectos de belleza literaria.

Vulgar sería explicar la naturaleza óptica de los mundos borgeanos diciendo, sin más, que Borges juega con la realidad y la ficción. Eso no es más que una parte del efecto.

25 'Tlön', p. 443

Lo que hace Borges como construcción de ficciones es a mi entender, lo siguiente:

1. Concibe una tesis filosófica o metafísica, por ejemplo, que el mundo es ilusión, apariencia, pero que genera un efecto de realidad (tesis por lo demás defendida por Platón, Berkeley y Bradley).
2. Como no se trata de construir un tratado filosófico con esta tesis filosófica, Borges inventa un narrador (ficticio por cierto, y aunque lleve el nombre de Borges y piense como Borges real) a quien endosa el discurso para generar un segundo plano ontológico, el de la mera ficción.
3. La fenomenología nos ha explicado que la conciencia humana es *dynamis*, actividad y que siempre es intencional; que puede actuar como conciencia percipiente «hic et nunc», como conciencia pensante o como conciencia *imaginante*. Este es el tipo de conciencia responsable, en última instancia, del surgimiento de la ficción.
4. Borges pone en funcionamiento la conciencia imaginante creando un constante juego conflictivo entre la *aparente* conciencia realizante y la conciencia imaginante por medio de la creación de entes ficticios, situaciones ficticias y un tiempo y un espacio de mera ficción.
5. Con diversos juegos implica (en el sentido policial) al lector para que éste haga el mismo juego, pero en dirección inversa: decodificando la ficción que él va entregando de acuerdo a una cierta lógica de su discurso narrativo.
6. Su discurso, valiéndose de las condiciones y naturaleza semántica *sui generis*, cuidadosa y detalladamente expuesta por Husserl en sus *Investigaciones Lógicas* (vol. 1), se plenifica de sentido y de este modo va fundando mundo (de mera ficción) con el hablar (narrar), tal como se ha explicado en nuestra obra *Filosofía del Arte y la Literatura*.
7. Y finalmente, el lector intuye (también mediante un procedimiento psíquico y lógico perfectamente bien explicado por Husserl) que las frases del narrador denotan única y exclusivamente entidades de ficción, pero puede distinguir diversos planos de la ficción (como en las cajas chinas; ábrela y dentro hay una segunda caja, abre la segunda y encontrarás una tercera, y así sucesivamente).

De esta manera, establecido el «código de honor» entre el escritor y el lector de ficciones, surge un cuento o una novela ²⁶, como un todo complejo, integrado y coherente, como una suerte de estructura multiestratificada y polifó-

26 Obviamente que cualquier obra de arte, como cualquier obra literaria, ha de reunir además ciertos requisitos formales y estructurales que den sentido a la organización estética de la ficción. Estas materias las ha estudiado, y las estudia, prolijamente las ciencias del arte y las ciencias literarias.

nica que, la mirada intuitiva del lector, atraviesa sin dificultad para posarse en el mundo representado —por virtud del discurso ficcional— y considerarlo como pura ficción o fantasía y, de este modo, alcanzar la fruición estética y el goce espiritual que las grandes obras —como las de Borges— suelen tener.

J. O. COFRÉ

BIBLIOGRAFÍA

- Albadejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y nomoestructura narrativa*, Universidad de Alicante, 1986.
- Aristóteles, *Poética* (versión trilingüe de V. García Yebra), Gredos, Madrid 1974.
- Bruner, J., *Realidad mental y mundos posibles*, Gedisa, Barcelona 1986.
- Camón Aznar, J., *El arte desde su esencia*, Espasa-Calpe, Colecc. Austral, Madrid 1968
- Cofré, J. O., *Filosofía de la obra de arte. Enfoque fenomenológico*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1990.
- , *Filosofía del arte y la literatura*, Publicaciones de la Dirección de Investigación, Universidad Austral de Chile, Valdivia 1992.
- , *Exámen filosófico de los entes de ficción*, Publicaciones de la Dirección de Investigación. Universidad Austral de Chile, Valdivia 1993.
- , 'Las artes en La República platónica', *Naturaleza y Gracia*, XLI-1, enero-abril, Salamanca 1994.
- , 'Borges, física y metafísica', *Diálogo Filosófico*, Madrid (próxima aparición; en prensa).
- Coreth, E., *Cuestiones fundamentales de hermenéutica*, Herder, Barcelona 1972.
- Dufrenne, M., *Fenomenología de la expresión estética. Vol. I. La percepción estética. Vol. II. El objeto estético*, Frdo. Torres Editor, Valencia 1982-83.
- Eco, U., *Obra abierta*, Ariel, 2.ª ed., Barcelona 1979.
- Frege, G., *Lógica y semántica* (Antología de ensayos lógico-semánticos), Ediciones Universidad de Valparaíso, 1972.
- Geiger, M., *Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires 1947.
- Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett P. Co., Bloomington, London 1978.
- Groce, B., *Estética como ciencia de la expresión lingüística general. Teoría e historia de la estética*, Frco. Bletrán Editor, Madrid 1926.
- Hamburger, K., *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968.
- Hartmann, N., *Ontología II. Posibilidad y efectividad*, F.C.E., México, D.F., 1956.
- Heidegger, M., *Arte y poesía*, F.C.E., México, D.F., 1978.
- Husserl, E., *Meditations Cartésiennes. Introduction à la Phénoménologie*, Vrin, Paris 1953.
- , *Investigaciones Lógicas Vols. I y II*, Alianza Edit., Madrid 1982.
- , *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, F.C.E., México, D.F., 2.ª ed., 1962.
- , *La idea de la fenomenología (5 lecciones)*, F.C.E., México, D.F., 1982.
- , *Problemas Fundamentales*, Alianza Edit., Madrid 1994.

- Ingarden, R., *Das Literarische Kunstwerk* (hay versión inglesa y portuguesa), Max Niemeyer Verlag, 3.ª ed., Tübingen 1965.
- Iser, W., *The Implied Reader*, J. Hopkins U. Press. Baltimore, 1972.
- Jauss, H. R., *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976.
- Kayser, W., *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid, 1968.
- López-Quintás, A., *Estética de la creatividad*. Alianza Edit., Madrid 1980.
- Martínez-Bonati, F., *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, 2.ª ed., 1972.
- , 'Cervantes y las regiones de la imaginación', *Dispositio*, 1977.
- , *La ficción narrativa. Su lógica y su ontología*, Universidad de Murcia, 1992.
- , *«Don Quixote» and the Poetics of the Novel*, Ithaca, N. York 1992.
- Sartre, J. P., *Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires 1976.
- Searle, J., 'The fictional status of Fictional Discourse', *New Literary History*, VI, 1975.
- Locke, J., *Essays concerning human understanding*, Dent. London 1961.
- Souriau, E., *La correspondencia de las artes*, F.C.E., México, D.F., 1965.