

Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica

Theoretical keys for reading the literature of the historical avant-garde

Eva M^a Martínez-Moreno

Universidad de Córdoba

Fecha de recepción:

11/03/2016

Fecha de aceptación:

28/10/2016

ISSN: 1885-446 X

ISSNe: 2254-9099

Palabras clave

Fenomenología; *gestalt*; estética de la recepción; lectura crítica; literatura de vanguardia; literatura española; Guillermo de Torre.

Keywords

Phenomenology; Gestalt; Aesthetic of Reception; Critical Reading; Avant-garde Literature; Spanish Literature; Guillermo de Torre.

Correspondencia:

z52marme@uco.es

Resumen

En este trabajo se exponen las claves teóricas que estimamos necesarias para leer comprensivamente las obras literarias de la vanguardia histórica. Se parte de la novedosa concepción de la imagen como fenómeno de doble vía, perceptiva e inteligible, por ser el procedimiento principal y común de todas las creaciones. Para conseguir una lectura plena, se plantea analizar los textos desde la unión de fenomenología y *gestalt*, sugerida por Dalí, su conexión con la estética de la recepción, relacionada a su vez con los principios de Gombrich y Arnheim, y la dimensión cognitiva de todas ellas. Se cuestiona la validez de la estilística y la semiótica para esta pretensión. Además, se concluye que la nueva imagen exige un receptor activo -llamado sensolector por la doble vía- que puede construir la significación de las obras experimentando la lectura como una vivencia creadora equivalente a la del autor, lo que se ejemplifica en la lectura del poema "Sinopsis" de Guillermo de Torre.

Abstract

In this paper we present the theoretical key approach that we consider sympathetically fruitful to read literary works of the historical avant-garde exposed. It is part of the new conception of the image as two-way phenomenon, perceptive and intelligible, being the main and common procedure of all creations. To get a full reading, we want to analyze the texts from the union of phenomenology and gestalt, suggested by Dali, its connection with the aesthetics of reception, linked in turn to the principles of Gombrich and Arnheim, and cognitive dimension of them all. The validity of the Stylistics and Semiotics for this claim is questioned. In addition, it is concluded that the new image requires an active receiver -called sensolector by the double Vía- that can build the significance of experiencing works as a creative reading experience equivalent to that of the author, which is exemplified in reading the poem "Synopsis" by Guillermo de Torre.

Martínez-Moreno, E. (2016). Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica. *Ocnos*, 15 (2), 136-154.

doi: 10.18239/ocnos_2016.15.2.1012

Introducción

El propósito de este trabajo es facilitar la lectura comprensiva de los textos vanguardistas considerados herméticos desde hace tiempo, lo cual también ayudaría a fijar el canon literario del periodo, pendiente por su amplio corpus.

Creemos que el problema ha sido la forma errónea como se han leído: atendiendo más al significado que a su estética. Por lo que proponemos otro enfoque: leerlos desde el papel vertebrador de su nueva imagen de doble dimensión¹ que exige una recepción activa, constructiva. Pensamos que los estudios que quieran demostrar su legibilidad, deben analizar dicha imagen desde una perspectiva hermenéutica.

Por ello, planteamos un crisol teórico en que puede apoyarse esta nueva lectura: combinar los presupuestos de la Estética de la Recepción y su relación con la psicología de la percepción de Gombrich y el pensamiento visual de Arnheim, así como con la fenomenología y la *gestalt* fijándonos además en su cognitivismo no analizado y sumar la contribución de algunos aspectos válidos de la Estilística y la Semiótica.

De ahí que este trabajo se estructure claramente en tres partes: una inicial, de descripción de la doble dimensión de esa imagen, otra, la más extensa, con la amplia propuesta teórica y otra final, con la praxis lectora que se puede realizar a partir de ella.

La doble dimensión de la imagen vanguardista

Nos basamos en la apreciable simultaneidad de las esferas visible e inteligible en la creación y recepción de la imagen vanguardista, respaldada por los testimonios de algunos creadores, lo que desmonta la tesis arraigada de la supremacía del ojo².

Primero, el del poeta ultraísta Guillermo de Torre, quien en el epígrafe “Palabra e imagen visual” de *Historia de las literaturas de vanguardia* recuerda:

Siempre ha existido una interrelación directa entre la palabra y la imagen visual, entre la expresión escrita y la proyectada mediante líneas, formas y colores. Herbert Read ha estudiado la prioridad de la imagen sobre la idea en el desarrollo de la conciencia humana³. Mas parecería que en los ismos antes reseñados dicha correspondencia se hace superiormente visible (Torre, 1974, p. 287).

Segundo, el del surrealista Breton que en principio sitúa lo verbal por encima de lo visual en *Le message automatique* (1933) (Rubio, 1994, p. 110): “[...]yo considero, yahíresidelo esencial, las inspiraciones verbales infinitamente más ricas en sentido visual, infinitamente más resistentes al ojo, que las imágenes visuales propiamente dichas”, y luego propugna la unión de lo visual y lo mental⁴ (Rubio, 1994, p. 110): “El pintor falta a su misión humana si sigue ahondando el abismo que separa la representación de la percepción, en lugar de trabajar en su conciliación, en su síntesis”.

Para lograrlo, Breton afirma, en “Situación surrealista del objeto”, que hay que valerse de la imaginación y la memoria⁵:

Afirmamos que ha pasado ya el tiempo del arte imitativo (de lugares, escenas y objetos exteriores) y que el problema del arte radica [...] en llevar la representación mental a una precisión crecientemente objetiva, mediante el ejercicio voluntario de la imaginación y de la memoria ([...] la percepción externa ha permitido adquirir involuntariamente los materiales de los que deberá servirse la representación mental) (Breton, 2002, p. 205).

Así pues, los textos de la primera vanguardia destacan por la plasticidad de sus imágenes que junto al concepto porta un alto componente perceptivo. Por esa doble dimensión, renombramos a su receptor como sensolector, pues debe recorrer a la vez esas dos vías, en un continuo ir y venir respetando su referencialidad interna.

Los documentos teóricos de algunos ismos ya destacaron esta novedad⁶, pero la Teoría literaria apenas ha sabido verla⁷, de ahí tantos años de incomprensión.

Por eso, nosotros subrayamos esta cuestión: para leer y entender los textos vanguardistas hay que conocer y ver al mismo tiempo, imagen y palabra se necesitan⁸.

Como adelantamos, esta nueva entidad de la imagen de las obras vanguardistas obliga al receptor a otra lectura, de enfoque hermenéutico y estético. Para construir su significación, debe intervenir activamente en ellas atendiendo a esa dualidad.

El problema no reside tanto en destapar un significado oculto (como en las obras de arte anteriores⁹), sino en leerlas teniendo muy presentes la complejidad de sus imágenes por las interrelaciones de lo visual y lo intelectual. Dice Català Doménech (2008, p. 64) que, aunque nunca ha habido imágenes puras, “ahora los sistemas son más complejos”, no mienten, hacen imágenes “más interesantes”.

Finalmente, sobre estas imágenes, vemos necesario “proyectar” vivencias (Husserl, 1997, p. 40-41)¹⁰ en el doble sentido de “hacerlas visibles” y “dirigirlas a distancia”, es decir, de fusionar visiones y pensamientos en la construcción lectora¹¹.

A la luz de la estética de la recepción

En primer lugar, es la hermenéutica de Jauss e Iser, la que orienta esta nueva lectura porque une lo sensible y lo inteligible en la interpretación literaria¹². Jauss se preocupa fundamentalmente de las opiniones históricas de los lectores en la línea de Gadamer¹³ e Iser defiende una teoría del efecto estético en la que la recepción de las obras literarias (es decir, de los contenidos conceptuales) se asocia a la recepción de los contenidos perceptivos (sensibles).

En *El acto de leer*, Iser se remonta a dos antecedentes: la psicología de la percepción de la *gestalt* y la fenomenología, en concreto al concepto de vivencia intencional de esta última que Husserl (1982, pp. 285-286) desarrolla en *Investigaciones lógicas*¹⁴, quien a su vez retoma el de reproducción de la vivencia de Dilthey en *Psicología y teoría del conocimiento*¹⁵, que en *Verdad y método* de Gadamer es la vivencia estética. Precisamente, Hegel, el precursor de Husserl, declara en su *Introducción a la estética* (1971, p. 151): “la tarea intrínseca del arte

consiste precisamente en conciliar [...]: la idea y su representación sensible”.

Como en las obras vanguardistas se muestra con especial intensidad esa relación, cabe la opción de aplicar estos presupuestos a su lectura. La complementariedad de esas dos dimensiones puede abrir una vía muy productiva de análisis¹⁶.

Las dos acciones implicadas, *ver* y *leer*, exigen receptores activos que se acerquen a los textos con esquemas ópticos de lo que anteriormente han captado en el exterior y esquemas mentales provenientes de su formación y experiencia personal, lo que Jauss llama *horizontes de expectativas y de experiencias* en su obra *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Iser lo explica así en “El proceso de lectura”:

Es un hecho de experiencia que en la lectura [...] circula una constante corriente de imágenes en la conciencia [...] Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los “aspectos esquemáticos” del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario (Iser, 1972, pp. 154-155).

En la lectura, los receptores proyectamos esos esquemas para corroborar o refutar nuestras hipótesis, lo que puede suponer modificar nuestros esquemas previos e incorporar nuevos conocimientos a nuestro mundo, en esto vemos la dimensión cognitiva de la estética de la recepción¹⁷. Es decir, se va de lo conocido a lo desconocido en lo que Iser (2005) llama “espiral recursiva”.

Por tanto, lo visual y lo verbal comparten las mismas reglas hermenéuticas: al leer los textos, se desencadenan imágenes mentales que son construcciones nuestras de lo que los textos nos ofrecen, es decir, visiones mentales de lo invisible en los textos, y al ver ocurre lo contrario, de lo perceptible vamos al concepto y de éste a lo sensible¹⁸.

De modo que *ver* y *leer* son dos acciones del mismo proceso cognitivo, en lo que probablemente se basó la interrelación de poesía y otras disciplinas artísticas en las que prima lo

perceptivo (en particular la pintura¹⁹) durante la Vanguardia y también derriba la defensa de Lessing del tradicional deslinde de las artes en su *Laocoonte*²⁰.

En efecto, para Catalá Doménech (2005, p. 38), la interpretación de un texto y un cuadro es parecida porque leer y mirar son dos funciones de la visión que usamos para leer ambos. Es decir, pensamos visualmente o vemos intelectivamente. En ambos casos, la actividad hermenéutica demanda un ejercicio cognitivo, pues la lectura de un objeto visual lleva al receptor al concepto y la lectura de un objeto verbal produce imágenes en su mente que hacen que vea con el intelecto lo oculto a su conocimiento.

Si un receptor puede leer o mirar cualquier forma gracias a la visión, la lectura de la literatura vanguardista llena de imágenes complejas de doble vía es posible porque el lector puede intuir lo que se oculta a su razón, aunque se haya expresado por medios visuales y en consecuencia “irracional”, según Catalá Doménech (2005, p. 311).

Por fin, se aprecia la cognición de esta escuela teórica en que concibe la obra literaria como parte de un sistema, incluido en otros muchos, históricos, sociales, etc. que, como señala Iser, origina repercusiones antropológicas (1989, 1993, 2005 y 2006).

Apoiados en Gombrich y Arnheim

A esto podemos añadir el respaldo que Iser busca en las ideas de Gombrich y Arnheim porque se inspiran en la *gestalt*, teoría a la que él se remonta.

Si Iser, como los *gestaltistas*, cree que la faceta activa de la percepción está en la mente creadora y no en la realidad²¹ porque construimos lo que vemos, también para Gombrich la imagen no es copia, lo que recuerda la antimimesis vanguardista.

Si para la *gestalt* el ojo no proporciona a la mente sensaciones sino conceptos, Gombrich,

en *Arte e ilusión*, demuestra también que no hay ojos inocentes. Esta injerencia del pensamiento en la percepción y viceversa la argumenta así: “ver la forma aparte de su interpretación [...] no es realmente posible” (Gombrich, 1997, p. 252)²².

Para él, leer un cuadro es recuperar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible y poner a prueba dicha imagen proyectándolos en ella (Gombrich, 1998, p. 264). Lo que se proyecta son esquemas ópticos o conceptuales, anteriores a la observación del objeto exterior. Por tanto, el conocimiento previo es condición *sine qua non* para la lectura de imágenes. Afirma en *La imagen y el ojo* (Gombrich, 1987, p. 141), “sólo podemos reconocer lo que ya conocemos”.

Esos esquemas pueden confirmar o refutar las hipótesis de lectura aplicando la fórmula *esquema y corrección* para recorrer la doble vía señalada: de la visión al pensamiento y viceversa (Gombrich, 1998, p. 231); metodología científica que también describe Popper en su libro *Conjeturas y refutaciones* y que Gombrich recuerda:

Toda observación es resultado de una pregunta que planteamos a la naturaleza y toda pregunta presupone una hipótesis preliminar. Buscamos algo porque nuestra hipótesis nos hace esperar ciertos resultados [...] Si no, tenemos que revisar la hipótesis y contrastarla de nuevo frente a la observación. (Gombrich, 1998, pp. 271-272).

Este juego recuerda la *concepción dialéctica*²³ de la Estética de la recepción de Jauss cuando habla del papel activo del lector en la concreción del sentido de las obras a través de la historia. Jauss vio la oportunidad de construir una nueva teoría de la literatura a partir de “una historia que tuviera en cuenta el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público, y que utilizara una hermenéutica de pregunta y respuesta” (Jauss, 1986, p. 15). Para él, los textos literarios causan efectos concretos en la sociedad a la que se dirigen y su vida se prolonga con la lectura que el receptor afronta con sus lecturas previas. Así el lector participa en la creación de una tradición de recepciones, lo que supone una clara implicación histórica.

A su vez, este proceder remite a la dialéctica del idealismo de Hegel, que Breton (2002, p. 185) defendió para clarificar el arte surrealista.

También este diálogo entre las experiencias pasadas expresadas en las obras y el interés de los lectores actuales conecta con el concepto gadameriano de *fusión de horizontes*, de choque de perspectivas culturales, que se da cuando un individuo lleva a cabo una actividad de conocimiento a partir de su bagaje cultural, social, económico e histórico²⁴. De ahí que, para Gombrich, la cultura sea el resultado de la acción recíproca entre lo que esperamos y lo que observamos, entre lo que pensamos que es y lo que realmente vemos y se nos impone finalmente. Por eso, los cambios de estilos artísticos se producen cuando las obras se alejan de nuestras expectativas, de lo ya conocido.

Junto a él, el psicólogo berlinés Arnheim (1998, pp. 20-22) sostiene otras formas de aprehensión del mundo como las basadas en la visión, ya que percepción y pensamiento actúan recíprocamente; no son opuestas, como Platón creía²⁵. Sigue a la *gestalt* cuando proclama la unión de ambos en *El pensamiento visual*: “[...] sólo porque la percepción capta tipos de cosas, esto es, conceptos, puede el material conceptual utilizarse para el pensamiento; e, inversamente, que a no ser que el caudal sensual permanezca presente, la mente no tiene con qué pensar”²⁶ (1998, p. 15 y pp. 26 y 27).

Por tanto, Arnheim (1998, pp. 24-25) apoya la filosofía aristotélica que confía en la experiencia de los sentidos, aunque cree necesario un *universal*, una generalización, para evitar engaños y llegar solamente a las formas-ideas. Esa generalización reclamada por Aristóteles sería el antecedente clásico de la descontextualización de la vanguardia, que coincide con la fenomenología de Husserl (1997) en esa búsqueda de lo esencial.

Si tenemos en cuenta que los escritores y creadores visuales del periodo están hermanados por la imagen, los actos de ver y de leer y por ende de comprender sus objetos artísticos

exigen una interpretación que atienda siempre a esa doble dimensión.

El filósofo alemán Kant también señala la necesidad de esa conjunción:

[...] el conocimiento humano nace de dos fuentes principales [...] La primera es la facultad o poder de recibir impresiones; por ella nos es dado el objeto [...] La segunda [...] es la facultad de pensar los datos por medio de conceptos. La receptividad del espíritu para con las impresiones se llama sensibilidad. La facultad de producir espontáneamente representaciones se llama entendimiento. Y la cooperación de ambas facultades es necesaria para el conocimiento de objetos (Sánchez y Spiller, 2004, p. 211).

Así pues, Arnheim coincide con Gombrich en la integración de percepción y conocimientos. Según el berlinés, leemos las imágenes de una manera concreta en función de los rasgos seleccionados, pero sería posible interpretarlas de otras muchas si eligiéramos otros. Es decir, hay muchas lecturas posibles, aunque no todas al mismo tiempo. Basta con que el receptor encuentre un sentido para que la obra se salve de su indeterminación²⁷, lo que cuadra con la ambigüedad vanguardista. Para Gombrich (1998, pp. 198-199), esa ambigüedad es “[...] la clave de todo el problema de la lectura de imágenes”. Ante ella se producen “proyecciones hipotéticas” (Gombrich, 1998, p. 264) que determinan nuestra interpretación. Esa ambigüedad compromete al receptor a la construcción activa de esos objetos artísticos. En realidad, los distintos ismos surgen por las diferentes formas de producir esos objetos y las condiciones de su recepción.

En definitiva, en la lectura de las obras vanguardistas a través de las imágenes, el receptor debe intentar hallar su estructura sirviéndose de las convenciones, la tradición y su mundo interior. Para ello, debe formular conjeturas e ir cambiándolas, si lo necesita, en su experiencia lectora. Si logra averiguar la configuración de esa estructura, podrá interpretarlas y generará una significación. Gombrich (1998, p.231) lo ve posible porque la percepción y la intelección se basan en el mismo ritmo: el par esquema y corrección.

La unión de fenomenología y *gestalt* y su relación con otras teorías

Como ya anunciamos, completamos los anteriores postulados con la unión de la *gestalt* y la fenomenología, que está en la base del arte de vanguardia. El nexos entre ellas es que comparten el mismo objeto de atención, los “fenómenos”, puesto que el análisis psicológico tiene su origen en la manifestación de fenómenos a la conciencia, en este caso, los que a nosotros nos interesan son las imágenes. En la vanguardia, no son representaciones pues no sustituyen nada, no imitan, no reproducen otra cosa. Son actos “fenoménicos”, por tanto, pueden llamarse “fenoimágenes” (Martínez Moreno, 2016)²⁸.

La pista la da el surrealista Dalí en *La conquista de lo irracional* (1935) cuando señala la posibilidad de combinar ambas teorías para la lectura del nuevo arte.

Ahora bien, de acuerdo con su personalidad, Dalí recurre a la ambigüedad para despertar nuestra curiosidad sobre el fruto que se puede sacar a dicha unión.

En primer lugar, el principio gestáltico figura/fondo, que permite la alternancia de lecturas, lo apreciamos cuando refiere el caso de la figura de: “[...] un negrito expresivo, acostado y de estilo Meissoiner, el cual, si se le contempla verticalmente no es sino la sombra plásticamente muy rica e incluso suculenta de una nariz pompeyana muy respetable por su grado de abstracción-creación” (Dalí, 1935, p. 422).

Así pues, son posibles lecturas múltiples y diferentes sin superposición puesto que pueden darse visiones distintas dependiendo del foco de atención del receptor. Lo que en un momento funciona de figura, en otro puede funcionar de fondo, y viceversa. Sencillamente el receptor dispone de varias direcciones en su lectura porque el autor le ha abierto caminos que no se solapan. El proceso lector le facilitará el orden que debe seguir. Lo que está claro es la productividad de leer cualquier imagen van-

guardista: primero surgirá una lectura, luego otra, después otra..., así sucesivamente.

Ahora bien, en un segundo momento, Dalí (1935, p 424) desprecia la *gestalt* por su falta de herramientas para analizar al exceso imaginativo iniciado por Picasso: “[...] permanece/ totalmente exterior/ a la comprensión/ de/ la/ teoría-gestalt/ porque/ esta teoría de la figura/ estricta/ y de la estructura/ no posee/ medios físicos”.

A nuestro parecer, incurre en esta contradicción por su feroz deseo de transmitir que hay figuras cuyo análisis está fuera del campo de la pura psicología de la forma; figuras que no admiten interpretaciones, las llamadas *figuras estrictas* que describe como “extrapsicológicas/ intermediarias/ entre/ la grasa imaginativa/ y/ los idealismos monetarios” (Dalí, 1935, p. 422). Para ellas echa de menos un estudio filosófico fundamentado en la materialidad; un análisis capaz de conocer experimentalmente las imágenes nacientes de la actividad paranoico-crítica que la conciencia hace perceptibles, es decir, comprensibles tanto por los sentidos como por el conocimiento presentándolas con una precisión física, corpórea, real (Dalí, 1935, p. 425)²⁹.

Se refiere indirectamente a la fenomenología, que menciona cuando define sus “fenómenos paranoicos: las bien conocidas imágenes de doble figuración” (Dalí, 1935, p. 422). Afirma tomando su obra como ejemplo:

La base de los mecanismos asociativos y la renovación de las ideas obsesivas permiten, como ocurre en un reciente cuadro de Salvador Dalí en curso de elaboración, representar seis imágenes simultáneas sin que ninguna experimente la menor deformación figurativa [...] Espectadores diferentes ven en este cuadro imágenes diferentes [...] (Dalí, 1935, p. 422).

D’Ors ve la aplicación de esta teoría en la realidad que muestran sus cuadros:

Entrada ya en la zona en que merece que se le aplique, con pleno rigor filosófico, el epíteto de «fenomenológica». Fenómeno: momentáneo, contenido espiritual, convertido en objeto. Fenómeno: presencia sin apelación, irrecusable por lo mismo

que injustificable [...] Sí, fenomenológica pintura, la del mozo (D'Ors, 1929, p. 387).

También, Lescure, en "Introducción a la poética de Bachelard", opina que este autor encuentra en la fenomenología el método que abre la puerta de la "conciencia creante del poeta" y se hace eco de su encomienda: "Tú, filósofo, aprenderás a escuchar al poeta, «fenomenólogo nato»"³⁰ (Bachelard, 1987, pp. 103-135). Según esto, "la historia del arte [...] hay que rehacerla" (Dalí, 1935, p. 422).

La influencia de la *gestalt*, vista en otras teorías, es sobre todo notable en el nuevo concepto de imagen durante las vanguardias en diversos aspectos:

1º Como "algo puesto a la vista" para "darle forma", pues la etimología de *gestalt* procede de las expresiones alemanas *yor Augen gestelf*, traducida "expuesto a las miradas"³¹ y *gestaltung* "proceso de formación". De ahí que la disposición gráfica o plástica caracterice exteriormente los textos vanguardistas y provoque un impacto estético en el receptor.

2º Como "proyecto", pues sus componentes le dan idea de cómo ha de ser la imagen que tiene que construir³².

3º Como portadora de un "relativismo" controlado, puesto que su sentido se incrementa y diversifica por los conocimientos, experiencias, historia, actitud y motivación de los receptores, aunque siempre bajo la guía de unas señales del autor, que Iser (1987, p. 143) llama "estrategias".

4º Como "vía productiva" de nuevas ideas³³. Las imágenes vanguardistas no están hechas, en el sentido de acabadas, sino que son una propuesta al receptor para que vaya "más allá" con sus aportaciones. Para ello, los creadores evitan la repetición de imágenes ya terminadas y por tanto recibidas antes por el repudio del arte como experiencia iterativa, aquella que sucede por la repetición de acontecimientos ya sentidos, conocidos o presenciados. Su objetivo es despertar el paladar del receptor con sabores desconocidos. Para ello, exigen

a sus lectores experimentar el acto mismo de recepción en el trayecto que va entre la creación del autor y la lectura del receptor, es decir, "en el camino de la lectura", realizar una *experiencia in itinere*, que cobra un enorme peso para la legibilidad de las obras, pues su comprensión depende de esa vivencia.

En consecuencia, la hermenéutica de los textos vanguardistas está en manos de un receptor activo que experimente dicha vivencia en el sentido husserliano de fusionar visiones y pensamientos (*Erlebnis*). Por eso, vemos oportuno renombrarlo como "sensolector".

Aquí, queremos recordar que Heidegger (maestro de Ricoeur y Gadamer), en "La época de la imagen del mundo", *Caminos de bosque* (1995, p. 63), relaciona la imagen con convertir el arte en objeto de la vivencia y, por tanto, en expresión de la vida del hombre.

Igualmente, Bachelard (1987, p. 25), estudioso del fenómeno de la imagen en *La poética del espacio* (1965), trae a colación las palabras del escritor Lescure sobre el pintor Lapicque para apoyar su tesis de que el arte es un "redoblamiento de la vida".

Por último, como Heidegger, Vattimo (1993, pp. 116-119), discípulo de Gadamer, en *Poesía y ontología*, defiende la pertenencia del lector al mundo de la obra y define la lectura como experiencia vivida.

Pero la imagen vanguardista también acoge otros principios de la *gestalt*:

1º *Los principios de proximidad y similitud*

El hecho comprobado de que lo similar y lo cercano se percibe en conjunto lleva a los vanguardistas a agrupar componentes de su imagen en virtud de asociaciones para facilitar que el receptor los perciba unidos al rellenar los huecos dejados por el autor (que Iser llama *vacíos* y toma de los *espacios de indeterminación* de Ingarden).

2º *El principio de continuidad*

Se refiere al axioma *gestaltista*: "El todo es más que la suma de las partes", pues la

imagen vanguardista es una cadena de instantáneas con unidad, aunque den la impresión de interrupciones. Durante la lectura, el receptor debe atender a las asociaciones que las organizan para alcanzar ese sentido global. En ella, son decisivas: las circunstancias que rodean el acto de comunicación que es toda lectura y la interacción texto-lector de la que resulta el lector implícito al que se refiere Iser (1987). Esta interacción la toma de los conceptos de objeto estético y concretización de Ingarden en *La comprensión de la obra de arte literaria* (2005, pp. 71-86 y 217-263). En realidad, Iser, continúa la senda fenomenológica abierta por el estructuralista Ingarden. Iser en “La estructura apelativa de los textos” (1970, pp. 149-164) cree que un texto necesita la lectura del receptor para desarrollar todo su potencial y que a su vez dicha lectura despierta los efectos del texto. Por eso, todo depende de que confluyan en la lectura.

Esto lo retoman Gadamer en *Verdad y método* (1991, pp. 217-222) al describir la integración hegeliana de sujeto y objeto, y Gombrich (1987, p. 136) en *La imagen y el ojo*: “La interpretación por parte del autor de la imagen ha de ser siempre correspondida por la interpretación del observador. Ninguna imagen cuenta su propia historia”.

Iser habla de un lector movilizado por la obra, que ante imágenes no naturales (que se apartan de la vida real) puede llegar a diferentes concreciones³⁴ según su interacción con el texto. Si las formas de las obras difieren de su modelo de mundo por la deformación³⁵, estará obligado a descubrir la novedad que crea el artista si quiere conocerlas³⁶.

Por tanto, todo autor se anticipa pensando un receptor (lector implícito)³⁷ y el lector real sólo debe seguir las estrategias textuales de las obras para alcanzar su comprensión. Debe construir la forma de las obras (su *gestalt*) a partir de las reglas históricas, culturales, sociales, comunicativas y literarias que conoce, pero también a partir de las

propuestas de dichas obras. En palabras de Català Doménech:

Dentro de la propia estructura [de la imagen], se instalan los resultados de una imaginación que también se divide en los ámbitos social e individual, puesto que pertenece al autor [...] a la vez como individuo y como factor de la sociedad que lo acoge y lo produce [...] También debemos tener en cuenta que la imagen, en su [...] configuración, constituye la cristalización de [...] parámetros culturales y estilísticos que forman el contexto del que la imaginación se nutre (Català Doménech, 2008, p. 26).

Las obras vanguardistas tienen una forma (*gestalt*) distinta a la del mundo real conocido, que ha sido distorsionada con la imaginación y que, por tanto, no está plenamente definida, sino esquematizada. Esta deformación las hace incomprensibles en su aspecto exterior. Pero el receptor puede “penetrar” en esa forma durante su lectura si la estructura con coherencia. Es decir, puede concretarla conectando sus partes con su experiencia e imaginación³⁸. Puede producir en su mente distintas imágenes en las que los elementos de dicha forma aparezcan sintetizados y ordenados ofreciendo así una solución a su aparente dificultad.

Como se advierte, este proceder implica la presencia clara (ya destacada) de un momento visible, al que Hester llama “ver como”³⁹. Por eso, las significaciones surgirán según lo que el receptor vea y lea, según la interacción de lo inteligible con esa dimensión sensible.

Cada receptor podrá alcanzar su propia interpretación, pero hay que saber que las obras son inagotables, puesto que otra cadena de imágenes (generada y ordenada en el ir y venir de la vía intelectual a lo perceptiva y viceversa durante cualquier lectura) puede dar lugar a otros significados y en consecuencia a otras comprensiones.

Para acabar, diremos sintéticamente que la dimensión cognitiva se aprecia, por un lado, en la fenomenología, en cuanto que se ocupa de los contenidos verbales y, por otro, en la *gestalt*, porque se centra en la lectura de imágenes.

La validez de la estilística y la semiótica

Interesa para nuestro propósito, la etapa de la Semiótica que Eco (en los primeros años, centrado en el código) inaugura en *Obra abierta*, por la relevancia que otorga a los estudios interpretativos al reconocer el protagonismo del lector. Considera que éste debe actualizar los textos porque contienen distintos mundos posibles, con lo que implícitamente afirma su libertad interpretativa. La similitud de base con las teorías ya expuestas y las obras vanguardistas y sus imágenes es obvia.

Más adelante, en “Apuntes sobre la semiótica de la recepción”, *Los límites de la interpretación*, aunque distinguen tres interpretaciones posibles y otorga una al lector, se preocupa de limitar su poder cuando subraya que no debe perder de vista la intención de la obra, lo cual recuerda las estrategias textuales que, en términos de Iser, utiliza el autor para orientar la lectura, así como el peso cultural que acarrea no solo la obra, sino también el propio lector debido al imaginario colectivo del que forma parte y al suyo propio, construido con sus experiencias y recuerdos personales. Claro está, antes, en *Estructura ausente. Introducción a la semiótica*, se había ocupado de clasificar la cultura como el fenómeno semiótico del más alto nivel.

En relación con esto, otra figura central de la Semiótica, Lotman, en su libro *La semiosfera*, también concibe los textos como entidades dinámicas ligadas al factor cultural y subraya la complejidad de la imagen al redefinir la ontología del signo como unidad compleja dentro de un *continuo semiótico o semiosfera* donde cobra sentido⁴⁰, lo que se relaciona con el proceso lector que exige la imagen vanguardista.

Por su parte, el inmanentista Barthes, en su fase pos-estructuralista de *S/Z* (1970), defiende la multiplicidad de sentidos de todo texto y afirma que esto favorece la recepción del lector, aunque conlleve la subjetividad. Ahora bien, es significativo que crea que aún hay textos no legibles y que curiosamente los ejemplifique con las obras vanguardistas, lo que afortunadamente queda superado en nuestro trabajo⁴¹.

En cuanto a la Estilística, nuestra propuesta se aparta de la línea idealista tradicional (Dámaso Alonso, Leo Spitzer), pues su defensa del análisis intuitivo de la impresión del autor que origina la obra excluye el componente historicista, necesario según la Estética de la recepción, la fenomenología y la hermenéutica. La independencia del texto y la supremacía de la individualidad del autor impiden las múltiples lecturas posibles que pueden propiciar las diversas coordenadas espacio-temporales.

Sin embargo, si estamos próximos a la Estilística o Poética cognitiva⁴², cuyos numerosos enfoques recogió el número especial de la revista *Poetics Today*, puesto que no restringe la interpretación de los textos a lo puramente lingüístico, sino que se interesa por describir los procesos con los cuales surge el significado, es decir, el trayecto de la lectura, lo que recuerda nuestro concepto de *experiencia in itinere*. En palabras de Stockwell (2002:1): “Cognitive poetics is all about reading literature”.

Su preocupación principal es el efecto que pretende provocar el texto en el lector: “Cognitive Poetics, as I conceive of it, offers cognitive theories that systematically account for the relationship between the structure of literary texts and their perceived effects (Tsur, 2002, p. 279)⁴³, lo que la acerca a la construcción lectora que, en términos de la Estética de la recepción, debe realizar el receptor modificando sus expectativas y completando los vacíos que deja el autor⁴⁴. Esto supone admitir la ambigüedad como componente esencial del texto literario (Tsur, 2008, pp. 5511-540).

Además, sostiene que esa construcción es única cada vez y se realiza categorizando la realidad por medio del lenguaje (Langacker, 2008, pp.27-54), el cual siempre conserva cierto grado de iconicidad gracias a conceptos como la distribución fondo/figura, claramente relacionada con el principio de la *gestalt* que, como sabemos, también subyace en el par esquema-corrección de Gombrich que toma de Arnheim. Esta categorización para buscar nuevos sentidos de la realidad (Tsur, 2008, pp.

451-470) tiene que ver con la desautomatización de la imagen del mundo del receptor de la que habla el formalista ruso Shklovski (1917) en “El arte como artificio”.

Otro aspecto coincidente es el principio de que el receptor lee a partir de imágenes esquemáticas (Langacker, 2008, p. 32) que le permiten fusionar campos conceptuales, relacionados por alguna correspondencia (*blending*) (Fauconnier y Turner, 2001 y 2002), para alcanzar un conocimiento nuevo, lo que también está en la base de los esquemas previos con los que el lector, según Iser y Gombrich, encara la lectura.

Finalmente, como en las teorías defensoras de la integración sujeto y objeto ya explicadas, la Poética cognitiva considera la actividad hermenéutica inviable sin factores como la cultura, el intertextualidad, el momento histórico,... porque es producto de la interacción texto-hombre (lector) que está condicionada por su memoria, experiencias, etc. (Stockwell, 2009, p. 1)⁴⁵. Como hemos dicho, esta interacción es fundamental para la lectura de la nueva imagen de las vanguardias.

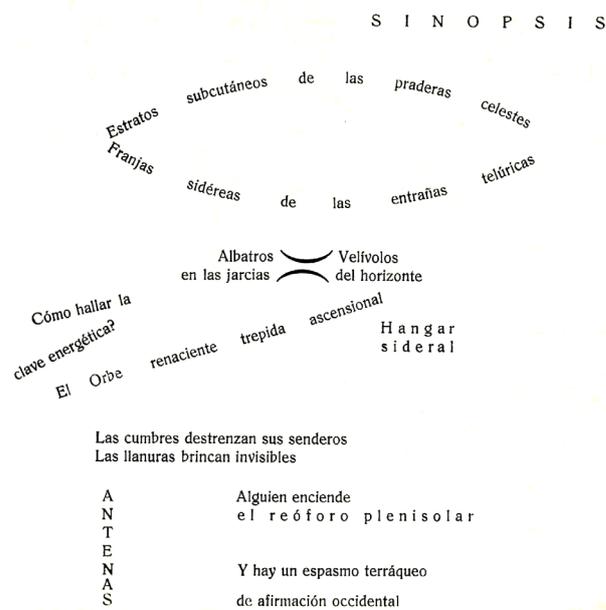
Lectura del poema “Sinopsis” de Guillermo de Torre

Por ser éste un trabajo de teoría literaria, verificamos la viabilidad de nuestra propuesta en la lectura de “Sinopsis” de Guillermo de Torre, muestra destacada del futurismo literario pues, como afirma Aullón de Haro (1989, p. 232), forma parte de la sección cuarta “Palabras en libertad” de su libro *Hélices*, título que indica “una traslación sin ambages de construcciones gráfico-discursivas marinettianas”.

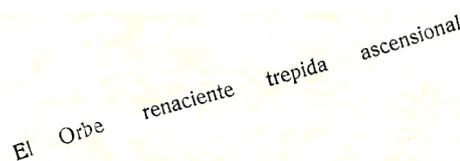
Torre se abre a la propuesta de Marinetti de crear “synoptica tables of lyrical values”, en su artículo “Lo splendore geométrico e meccanico e la sensibilità numérica”⁴⁶, e intenta mediante ellas reproducir gráficamente su visión del cosmos.

Como dijimos, se debe partir de la nueva concepción de la imagen vanguardista como fenómeno de dos dimensiones (visual-percep-

tiva e inteligible-racional) que se manifiesta a la conciencia y que debemos reconstruir ordenadamente durante la vivencia lectora recorriendo esas dos vías alternativamente hasta alcanzar una significación que nos permita comprender el texto.

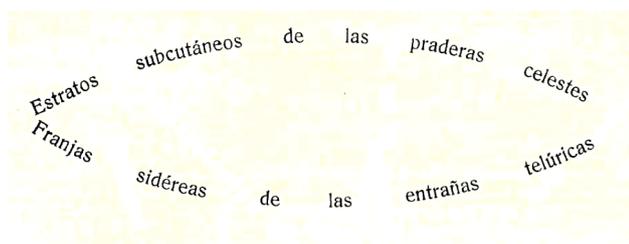


En primer lugar, consideramos que Torre construye la imagen principal del texto en el centro del poema cuando toma conciencia de la unión de lo terrestre y celeste y declara:



Con ella, el poeta quiere hacer visualmente perceptible la elevación que une esos dos espacios y para ello usa un verso en escala diagonal, lo que además subraya el poderío de la verticalidad en la composición.

Enseguida, aunando las dos vías señaladas, los sentidos y el intelecto, nos percatamos de la correspondencia gráfica entre otras dos imágenes a través del óvalo de un ojo (el título de poema, *sinopsis*, significa vista), así como del arco de las esferas terrestre y celeste que se juntan, por eso, un lado está necesariamente invertido.



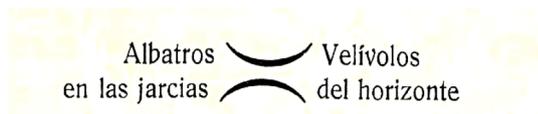
En esta figura, también creemos apreciar la forma del meridiano o semicírculo que pasa por los polos de la esfera celeste produciendo su unión. Vemos que en el inicio del poema aparece dispuesto en horizontal, pero al final las letras de la palabra A N T E N A S se individualizan en vertical, como símbolo del agente propiciador de esa fusión.

A
N
T
E
N
A
S

Asimismo, el rasgo perceptivo de la posición elevada del *Orbe* se concretiza en otras dos voces que las imágenes del óvalo incluyen: *celestes* y *sidéreas*.

Penetrando mentalmente en la imagen total del texto, aprehendemos la unión de la Tierra y el Cielo, en *praderas celestes franjas sidéreas* y *entrañas telúricas*.

A continuación, se dibujan paralelamente dos marcas curvilíneas sobre las que, para captar su sentido, proyectamos otra hipótesis lectora: será que en las *praderas celestes* hay aves veloces (*albatros velívolos*) sobre las líneas estables y estiradas (*jarcias*) del horizonte de la Tierra.

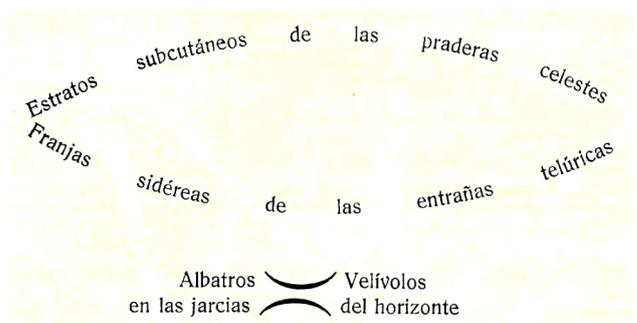


Si retrocedemos y a esto unimos el movimiento ascensional del *Orbe* de la imagen principal, ya entendemos lo leído hasta aquí: el vuelo y el horizonte (perceptibles también visualmente con la posición opuesta y super-

puesta de las dos marcas curvilíneas) parecen dibujar la silueta de esas dos realidades, así como el signo de igual, aunque arqueado, para igualar los dos espacios unidos, el Cielo y la Tierra⁴⁷.



Además, también se relaciona por proximidad con la forma del óvalo primero, pero ahora inversamente.



Continuamos nuestra lectura y el signo de interrogación de la próxima imagen nos suscita un enigma lógico: Cómo hallar la clave energética? No obstante, si la leemos junto a la siguiente (*Hangar sideral*), comprendemos que se refiere al cielo donde se resguardan las estrellas y astros ascendentes como si fueran aviones, una imagen de este establecimiento que está en nuestra memoria. Es probable que por ello se sitúe junto al vuelo del *Orbe*, que dibuja con su disposición ascendente el espacio libre de la pista para despegar. Podemos percibir intelectiva y sensorialmente esa acción y su fuerte temblor (*trepida*), que nos recuerda (por nuestras experiencias) las sacudidas del despegue de un avión hasta que se estabiliza en el aire.

Cómo hallar la
clave energética?

El Orbe renaciente trepada ascensional
Hangar sideral

Ahora, la rectitud de las dos imágenes siguientes (*Las cumbres destrenzan sus senderos/ Las llanuras brincan invisibles*) contrasta sensitivamente con esa velocidad y brusquedad anteriores. Pronto, al profundizar en su dimensión intelectual, hallamos una simetría entre *cumbres*, *senderos* y *llanuras* y los otros elementos de la Tierra que le precedieron, *estratos subcutáneos* y *entrañas telúricas*. Además, su colocación superpuesta incrementa, sin duda, ese contraste: debajo de *cumbres*, *llanuras*⁴⁸. La correspondencia entre ambas se aprecia también en el dinamismo que las personifica (*destrenzan/brincan*).



Las cumbres destrenzan sus senderos
Las llanuras brincan invisibles



Llegamos a las imágenes finales para las que necesitamos ensayar otra inferencia: intelectivamente, pensamos que las ANTENAS pueden suministrar la energía necesaria para que alguien encienda el cosmos con un interruptor (*el reóforo plenisolar*). Su disposición vertical y apuntando hacia arriba redonda en la posibilidad de unión del Cielo y la Tierra. Las ANTENAS serían la respuesta a la clave energética interrogada, porque pueden ser emisoras y receptoras de la comunicación entre ambos.

Cómo hallar la
clave energética?

A
N
T
E
N
A
S

Las minúsculas fracciones de tiempo que tarda la corriente eléctrica en recorrer ese conductor las vemos en los espacios entre las letras. Además, esta individualización de las grafías produce también su conversión en fonemas con lo que nos llega perceptivamente el ruido del encendido. En cuanto al hueco que antecede, lo asociamos visualmente a la aparición luminosa de dimensión solar plena: *Alguien enciende/ el reóforo plenisolar*. Finalmente, por nuestros conocimientos del futurismo, encajamos la conjetura de que Torre esté refiriéndose al empuje de la ciencia en aquellos años.

A
N
T
E
N
A
S
Alguien enciende
el reóforo plenisolar

Acabamos nuestra lectura con la imagen que cierra la composición: *Y hay un espasmo terráqueo/ de afirmación occidental*. Primero, la aprehendemos visualmente, puesto que alguna vez hemos vivido la experiencia sensible de la Tierra ponerse después del Sol (*afirmación occidental*). Luego, intelectivamente, pues relacionamos esta acción con el mecanismo reflejo (*espasmo*) con el que reacciona al encendido.

Alguien enciende
el reóforo plenisolar

Y hay un espasmo terráqueo
de afirmación occidental

En definitiva, concluimos que en este poema, Torre logra transmitirnos su visión armónica del cosmos (significativamente expresada al final con la conjunción “y”) por medio de la doble dimensión perceptible e inteligible de sus imágenes.

Además, en nuestro acto lector se ha confirmado que todo receptor, llamado *sensolector* por nosotros, si vive la lectura de forma inte-

ractiva moviéndose alternativamente entre esas dos vías (la sensible y la inteligible) para su ordenación -en un continuo ir y venir por la cadena de imágenes (de lo general a lo concreto, del fondo a la figura y viceversa, y con la guía de esquemas propios y las estrategias textuales)- puede construir la significación de los textos y alcanzar por fin su ansiada comprensión.

La ausencia de puntos en esta composición subraya el carácter abierto e infinito de la lectura de las obras vanguardistas. Hemos demostrado que la imagen global del texto elegido tiene una significación que nace en ella misma a partir de la imaginación creadora del autor y cualquier receptor, como nosotros, la pueda alcanzar ordenando sus componentes. La verbalizamos aquí: la armonía de las relaciones entre el Cielo y la Tierra es cierta y por ello es posible su visión conjunta, de ahí el título, *Sinopsis*.

Conclusión

En nuestro trabajo ha quedado suficientemente avalado que es posible la lectura de los textos vanguardistas desde una perspectiva hermenéutica si se acepta la novedosa concepción de sus imágenes como fenómenos portadores de una doble vertiente, perceptible e inteligible, y se basa su análisis en la combinación de postulados epistemológicos de diversas teorías que reivindican un espacio para el lector.

Además, este rasgo trae consigo la exigencia de un nuevo receptor, un sensolector activo, que puede lograr las legibilidad de estas obras complejas y ricas por su ambigüedad si interactúa con los textos recorriendo complementariamente esas dos vías, ya que la dimensión de ver (de lo sensible) está siempre conectada a la dimensión de saber (del conocimiento), es decir, se necesitan mutuamente. Esta interacción puede ser una fuente de conocimiento para el receptor porque las aportaciones de las obras se pueden integrar en su mundo hasta el punto de conseguir obligarle a modificar su horizonte de expectativas, sus esquemas mentales y ópticos previos, formados con el imaginario colectivo (cultura, historia, sociedad,...) y el

personal, constituido por recuerdos y experiencias. En esto reside la dimensión cognitiva apenas explorada.

Otra conclusión de nuestra propuesta es que para conseguir la comprensión de las obras vanguardistas hay que asumir que los receptores debemos entablar esas relaciones entre conocimiento y sensibilidad durante nuestro proceso de lectura experimentándolo como una vivencia constructiva. Si nos esforzamos durante ese trayecto, podremos leer y comprender cualquier obra vanguardista y en consecuencia otorgarle el rango de disfrute y satisfacción negado hasta ahora por su aparente hermetismo.

Finalmente, se ha demostrado que una lectura completa y hermenéutica de los textos vanguardistas requiere la capacidad integradora de diversas teorías que permiten conectar los aspectos del significado con los de la estética.

Notas

1 Leemos en Gombrich (1997, p. 84): "Si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte [...] tiene que haber un parecido como de familia". En el caso de las vanguardias, creemos que ese parecido lo logra indudablemente el uso de la imagen.

2 Fue Platón quien en *La República* destacó "la posición primordial de la mirada entre los sentidos". Vid. Sánchez y Spiller (2004, p. 11).

3 Guillermo de Torre se refiere al estudio *Imagen e idea* de Herbert Read.

4 Tradicionalmente, se separaba la imagen de la palabra sin caer en la cuenta de que para nombrar es necesario percibir. Esta separación tradicional de imagen y palabra la contraargumenta Catalá Doménech en el prólogo de su estudio *La imagen compleja* (2005, p. 15). Precisamente, en plena ebullición del dadaísmo, Ball (2005, p. 131), el fundador del *Cabaret Voltaire*, las identifica: "La imagen y la palabra son uno. Pintores y escritores se corresponden". También Bousoño (1977, p. 330) insiste en que "ver" es una "manera de nombrar".

5 No por casualidad estos son, según el teórico de la recepción Iser en "La estructura apelativa..." (1970, p.146), los instrumentos necesarios en el proceso de lectura para encontrar el sentido de los textos.

6 Véanse: las palabras de Breton (2002) en los manifiestos del surrealismo; el ensayo teórico "L'image" (1918) de Reverdy en la revista *Nord-Sud*, 13, mars, 3-4; la defi-

nición de imagen múltiple de Diego en *Imagen Múltiple* (1919-1920) en Diego (1974, p. 45), su artículo titulado “Posibilidades creacionistas” (octubre 1919) y su ensayo “Imagen” (1922), en *Obras completas. Poesía* (1996-2000); los escritos de Huidobro (1991) sobre el creacionismo; el manifiesto *Presupuesto vital* (1926) de Larrea (1970: 307-312). También, el ultraísmo subraya el papel fundamental de la metáfora que en esos años se identificaba muchas veces indistintamente con la imagen. Véanse su teoría y textos programáticos en Schwartz (1991), Brihuega (1979), Morelli (1991), González García et al. (1979) y Torre (1974 y 2002).

7 Abrió este camino el trabajo de M^a. Ángeles Hermosilla Álvarez (2011).

8 Según Spector (2003, p. 225), los surrealistas hicieron especialmente visible esta unión en las portadas de su revista *La Révolution surréaliste*.

9 Véanse Reyes (1956-1981) y Rodríguez de la Flor (2009) para colegir que en las obras barrocas y románticas algo quedaba oculto al receptor.

10 Husserl (1997, pp. 40-41) declara que para toda vivencia intelectual “la percepción está como ante mis ojos o en el modo de percepción actual o como dato de la fantasía. [...] Toda vivencia intelectual y en general toda vivencia, mientras es llevada a cabo, puede hacerse objeto de un acto de puro ver y captar [...]”.

11 Lo que explica Kandinsky (1996, p.51), de la siguiente manera: “[...] igual que la sensación física [...], si penetra más adentro [...] puede provocar toda una serie de vivencias psicológicas, así la impresión [...] se puede convertir en vivencia”.

12 Referencia fundamental es su obra *El acto de leer: teoría del efecto estético*.

13 Iser reconoce esta distancia respecto a Jauss en el libro antes citado, *El acto de leer* (1987, p. 12). Sobre esta cuestión, véase también Jauss (1986).

14 Los textos que incluyen los principales planteamientos de estas dos teorías son: para la *gestalt*, López García (1989), Wertheimer (1991), Kohler (1972) y Katz (1945); para los postulados fenomenológicos, particularmente husserlianos, Husserl (1982, 1985 y 1997), Ingarden (2005), Arnheim (1998 y 2005), Gombrich (1987 y 1998), Merleau-Ponty (1975 y 1986), Gaos (2007) y Patocka (2005).

15 Caner (2005, p. 223) sitúa este término diltheiano en la tríada “vivencia misma, expresión y comprensión”, porque piensa que la comprensión de la vivencia, siguiendo a Dilthey (1945), es indirecta, o sea, que siempre se produce a partir de los signos o símbolos. Es decir, el lector va de la expresión a la vivencia, así lo exterior e interior se unen.

16 Como ya hemos dicho, para esta simultaneidad, véase el trabajo anticipatorio de Hermosilla Álvarez (2011). Ya Breton (2002, pp. 181-205) en “Situación surrealista del objeto” (1935), declara que la fusión de pintura y poesía se realiza de una forma tan integral que es indiferente expresarse con medios poéticos o plásticos.

17 Aunque la teoría literaria se ha ocupado más de su vertiente receptiva. Cf. Pozuelo Yvancos (1988).

18 Esta conexión la desarrolla Hermosilla Álvarez en otro trabajo (2013, pp. 61-75).

19 Desde el famoso motivo del *ut pictura poesis* de autor latino Horacio o la conocida sentencia de Simónides de Ceos que hablaba de la pintura como “una poesía muda” y de la poesía como “una pintura elocuente” (*muta poesis et pictura loquens*) pasando por las afirmaciones de López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* hemos llegado a las alusiones directas de este acercamiento entre pintura y poesía en la Vanguardia Histórica. Éstas son especialmente abundantes en los representantes del surrealismo. Para esta cuestión, véase el catálogo de la exposición sobre el surrealismo, VV.AA. (2013), *Surrealistas antes del surrealismo*. Como ya hemos dicho, para Breton (2002, pp. 181-205) en “Situación surrealista del objeto” (1935), la unión de estas dos artes se produce en su grado máximo, por eso da igual expresarse poética o plásticamente. También, Dalí señala la importancia de la relación visual/verbal en la creación de significado cuando explica su método paranoico-crítico, sobre lo que reflexiona Castro (2008, pp. 90-91). El propio Lorca (1997, p. 96) glosa la influencia de la poesía en el arte de la pintura refiriéndose a la obra pictórica de Chirico, Dalí y Miró.

20 Bien conocido es que Lessing justifica la separación de estas dos artes en que la pintura es un arte del espacio y la poesía, del tiempo.

21 Recordamos que la teoría de la *gestalt* se puede consultar en: Wertheimer (1991), Kohler (1972) y Katz (1945). Asimismo, López García (1989) la toma como base de su «gramática liminar».

22 Antes Gombrich (1998, p. 85) había mantenido que “todo ver es interpretar”.

23 A este respecto, son destacables las palabras que Breton (2002, p. 185) dedica a Hegel en “Situación surrealista del objeto” (1935) como inventor de la dialéctica y a ésta como la única herramienta eficaz para aclarar la solidez y perdurabilidad del arte surrealista.

24 Aunque el concepto de *horizonte* lo emplea Husserl por primera vez con el sentido de los conocimientos que no se realizan en la obra. Por eso, la experiencia no se agota.

25 Platón era detractor de la percepción como medio de conocimiento puesto que consideraba que los sentidos podían engañar. Repárese su mito de la caverna.

26 Esta declaración recuerda las palabras de Aristóteles en *Acerca del alma* (1988, p. 239): “el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”.

27 La indeterminación de las obras la aborda con anterioridad Ingarden (2005, pp. 26-28 y 71-86) e Iser retoma este concepto cuando habla de «espacios de indeterminación» o «espacios en blanco o vacíos». Ingarden considera la obra de arte un «objeto intencional» según la teoría fenomenológica, cuyos valores puede captar el receptor, el cual debe rellenar la «estructura esquemática» de significados. La influencia de la fenomenología husserliana y de la hermenéutica de Heidegger se aprecia en la importancia que Ingarden concede al receptor. Primero, fue Husserl quien señaló que el conocimiento de la realidad reside en la conciencia individual: no hay cosas, sino fenómenos de la conciencia en los que se perciben los objetos reales, el mundo exterior. Por tanto, todos los sentidos que tenemos del mundo se originan en la conciencia. Esto hace que la subjetividad del autor y del crítico se revaloricen y que el receptor se incluya en las obras para verificar su repertorio intersubjetivo. En segundo lugar, también Heidegger afirmó que el conocimiento del mundo se realiza desde una conciencia interior. Por tanto, la objetividad no es válida para interpretar los significados literarios. Posteriormente, Gadamer reutiliza estas ideas para su propuesta de análisis literario. Para él, las obras literarias poseen significados inacabados; se insertan en un horizonte cultural del que proceden los valores con que son interpretadas en cada momento histórico; lo que llama «la verdad de la obra». Toda lectura es un proceso de interpretación formado por pre-juicios y componentes de una axiología. Por eso, los textos no adquieren un contenido objetivo. Cada lector lee en función del mundo en el que vive.

28 De cuyo análisis me ocupé en “Para una nueva lectura de los textos vanguardistas” (2016). Existe un uso anterior de este término, pero con el significado de “construcción de la máscara”, en el estudio sobre fotografía “L’image blanche” de Gontier (1990).

29 Para este estudio, Dalí acuña la expresión “filosofía de la psico-patología”. Vid. González García et al. (1979, p. 425).

30 El estudio del fenómeno de la imagen poética tiene como referente obligado *La poética del espacio* de Bachelard (1965). También son interesantes las reflexiones de Varo Zafra (2007, p. 484), quien recoge la afirmación de Goethe en 1824: “el símbolo constituye la esencia de la poesía [...] cambia el fenómeno en idea,

la idea en imagen, de tal modo que la idea permanece siempre infinitamente activa e inaccesible en la imagen, y seguirá siendo inexpresable”.

31 La revalorización de la mirada como propuesta hermenéutica es muy reciente. Para esta cuestión, léanse con detenimiento los estudios de Rubio (1994), Sánchez y Spiller (2004) y Puelles Romero (2011).

32 Base de la teoría del efecto estético de Iser para la interpretación de los textos literarios y del «par esquema y corrección» de Gombrich para la lectura de obras de arte.

33 La corriente psicológica de la *gestalt* defiende el «pensamiento productivo» frente a la tradicional memorización. Vid. Wertheimer (1991).

34 En *El acto de leer*, Iser utiliza el vocablo «concreción» siguiendo a Ingarden, a quien también evoca Gombrich en muchos de sus conceptos.

35 Gasch considera que el arte siempre ha deformado la Naturaleza, bien de manera plástica bien de manera expresiva. El primer proceder se centra en los aspectos materiales o arquitectónicos (proporción, orden y armonía). El segundo se somete a la fantasía, a la imaginación, al lirismo o al sueño. Para Gasch (1928, pp. 233-235) el arte debe: “fusionar ambas tendencias, hacer de ellas un haz compacto, convertirlas en un todo, que sabrá satisfacer exactamente nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad, nuestra razón y nuestro instinto. Los mejores artistas lo han intentado. Pocos lo han logrado”. El genio del andaluz Picasso es el ejemplo.

36 Iser en “La estructura apelativa...” (1970, p. 136) y *El acto de leer* (1987, p. 344) acuña la expresión “deformación coherente” para referirse a aquella que permite al receptor percibir con más viveza lo que estaba oculto.

37 Iser lo denomina así en su libro *El acto de leer*. Parecida es la propuesta de Eco en *Obra abierta* cuando habla del «lector modelo» en su teoría semiótica. Según éste, al lector le corresponde actualizar los «elementos no dichos» en el texto, los cuales son semejantes a los «vacíos» de Iser.

38 Ya dijimos que Iser menciona estas dos armas en “La estructura apelativa de los textos” (1970, p. 146).

39 Lo recrea Ricouer en *La metáfora viva*.

40 Cf. “Acerca de la semiosfera” de Lotman (1991, p. 4).

41 La complejidad de esta recepción podría estar próxima al concepto de «significancia» que Barthes (1986, p. 64) utiliza posteriormente cuando analiza las imágenes del cine.

42 Véase el estudio cognitivo de la poesía a cargo de Luján Atienza (2006).

43 Se podría ver cierta correspondencia con la «teoría de la relevancia» de Sperber y Wilson (1994) para quien el

objetivo de cualquier comunicación es alterar la estructura cognitiva del receptor.

44 Pilkington lo emplea en su libro *Poetics effects* (2000).

45 Además de las ya expuestas, también la neurolingüística cognitiva de Toussaint se refiere a esa interacción que hace que el sujeto construya el objeto y viceversa.

46 Vid. en *Lacerba*, 15 de marzo de 1914. También apareció publicado en *Teoría e invención futurista* y actualmente se puede consultar en la siguiente dirección de internet: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/splendoreGeometrico.htm>

47 Corsi (2014, p. 413) ha visto estas marcas como un símbolo del signo astrológico de Libra para sugerir la estabilidad y equilibrio del cosmos siguiendo la idea defendida por Bohn (1986, p. 182).

48 Corsi (2014, p. 413) ve escenificada la armonía del Cielo (las cumbres) y la Tierra (las llanuras) en este paralelismo.

Referencias

- Aristóteles (1988). *Acerca del alma*. Madrid: Gredos.
- Arnheim, R. (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (2005). *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza.
- Aullón de Haro, P. (1989). *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid: Taurus
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: FCE.
- Bachelard, G. (1987). *La intuición del instante/ seguido de Introducción a la poética de Bachelard por Jean Lescure*. México: FCE.
- Ball, H. (2005). *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. París: Seuil.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Bohn, W. (1986). *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Breton, A. (2002). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor.
- Brihuega, J. (1979). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931)*. Madrid: Cátedra.
- Bousoño, C. (1977). *Irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos.
- Caner, R. (2005). La interpretación de la obra literaria. En J. Llovet (Coord.), *Teoría literaria y literatura comparada*, (pp. 205-213). Barcelona: Ariel.
- Castro, E. (2008). *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*. Madrid: Visor.
- Català Doménech, J. M. (2005). *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Bellaterra: Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Català Doménech, J. M. (2008). *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC.
- Corsi, D. (2014). Futurist influences in the work of Guillermo de Torre. En G. Berghaus (Ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, vol. 4 (pp. 389-420). Berlín: De Gruyter.
- Dalí, S. (1935). La conquista de lo irracional. En Á. González García, F. Calvo Serraller & S. Marchán Fiz (Eds.), *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945* (pp. 417-425). Madrid: Turner.
- Diego, G. (1919). Posibilidades creacionistas. *Cervantes* (octubre), 23-28.
- Diego, G. (1922). Imagen. En G. Diego, *Obras completas*. Madrid: Alfaguara.
- Diego, G. (1974). *Poesía de creación*. Barcelona: Seix Barral.
- Diego, G. (1996-2000). *Obras completas*. Madrid: Alfaguara.
- Dilthey, W. (1945). *Psicología y teoría del conocimiento*. México: FCE.
- D'Ors, E. (1979). El juego lúgubre y el doble juego (1929). En J. Brihuega (1910), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España)* (pp. 385-389). Madrid: Cátedra.
- Eco, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (1981). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

- Fauconnier, G., & Turner, M. (2001). Conceptual integration networks. *Cognitive Science*, 22(2), 133-187.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Gadamer, H. G. (1991). *Verdad y método*. Vol. 1. Salamanca: Sígueme.
- Gaos, J. (2007). *Introducción a la fenomenología. La crítica del psicologismo en Husserl*. Madrid: Encuentro.
- García Lorca, F. (1997). *Obras completas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gasch, S. (1928). Naturaleza y arte. En J. Brihuega (1910), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España)* (pp. 233-235). Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la representación pictórica*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. (1997). *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. (1998). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gontier, T. (1990). L'image blanche. *Les cahiers de la photographie*, 4, 23-29.
- González García, Á., Calvo Serraller, F., & Marchán Fiz, S. (Eds.) (1979). *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Turner.
- Hegel, G. W. F. (1971). *Introducción a la estética*. Barcelona: Península.
- Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (2011). Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser. *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 25, 21-31.
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (2013). La interpretación literaria como actividad cognitiva en la escuela de Constanza. En M. L. Calero Vaquera, & M. Á. Hermosilla Álvarez (Eds.), *Lenguaje, literatura y cognición* (pp. 61-75). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Huidobro, V. (1991). Manifiestos. En J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, (pp. 100-124). Madrid: Cátedra.
- Husserl, E. (1982). *Investigaciones lógicas*, V 1. Madrid: Alianza.
- Husserl, E. (1985). *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós.
- Husserl, E. (1997). *La idea de la fenomenología: cinco lecciones*. México: FCE.
- Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- Iser, W. (1970). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 133-164). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1972). El proceso de lectura. En R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 149-164). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Iser, W. (1989). *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1993). *The fictive and the imaginary. Charting literary anthropology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México: FCE.
- Iser, W. (2006). *How to do theory*. London: Blackwell Publishing.
- Jauss, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- Katz, D. (1945). *Psicología de la forma*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kohler, W. (1972). *Psicología de la forma: su tarea y sus últimas experiencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Langacker, R. (2008). *Cognitive grammar. A basic introduction*. New York: Oxford University Press.

- Larrea, J. (1926). Presupuesto vital. En J. Larrea, *Versión Celeste* (pp. 307-312). Barcelona: Barral Editores.
- Larrea, J. (1970). *Versión Celeste*. Barcelona: Barral Editores.
- Lessing, G. E. (1985). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*. Barcelona: Orbis.
- López García, Á. (1989). *Fundamentos de Lingüística perceptiva*. Madrid: Gredos.
- Lotman, Y. (1991). Acerca de la semiosfera. *Criterios. Estudios de teoría de la literatura y de otras artes estéticas y culturología*. Núm. 30, 3ª época, (Cuba), 3-22.
- Lotman, Y. (1996-2000). *La semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- Luján Atienza, Á. L. (2006). El estudio de la poesía desde una perspectiva cognitiva: panorama y propuesta. *Revista de Literatura*, LXVIII, 135, 11-39.
- Marinetti, F. T. (1914). Lo splendore geométrico e meccanico e la sensibilità numérica. *Lacerba*, 15 (marzo). Recuperado de: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/splendore-Geometrico.htm>
- Marinetti, F. T. (1996). *Teoría e invención futurista*. I Meridiani: Mondadori.
- Martínez Moreno, E. M. (2016). Para una nueva lectura de los textos vanguardistas, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 719-746.
- Merleau-Ponty, M. (1975). *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Morelli, G. (1991). *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Patocka, J. (2005). *Introducción a la fenomenología*. Barcelona: Herder.
- Pilkington, A. (2000). *Poetic effects: a relevance theory perspective*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Popper, K. (1991). *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Puelles Romero, L. (2011). *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.
- Read, H. (1955). *Imagen e idea*. México: FCE.
- Reverdy, P. (1918). L'image. *Nord-Sud: revue littéraire, collection complete*, 13, mars, 3-4.
- Reyes, A. (1956-1981). *Obras completas de Alfonso Reyes*. México, D. F.: FCE.
- Ricouer, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- Rodríguez de la Flor, F. (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada.
- Rubio, O. M. (1994). *La mirada interior: el surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos.
- Sánchez, Y., & Spiller, R. (2004). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor
- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Semino, E., & J. Culperper (Eds.) (2002). *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis* (pp. 279-318). Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Shklovski, V. (1917). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). Buenos Aires: Signos.
- Spector, J. J. (2003). *Arte y escritura surrealistas, 1919-1939: el oro del tiempo*. Madrid: Síntesis.
- Sperber, D. & Deirdre, W. (1994). *Relevancia: comunicación y procesos cognitivos*. Madrid: Visor.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics. An introduction*. London: Routledge.
- Stockwell, P. (2009). *Texture. A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Surrealistas antes del Surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía* (2013). [exposición]. Madrid: La Fábrica.
- Todorov, T. (Ed.) (1976). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos.

- Torre, G. (1974). *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Madrid: Guadarrama.
- Torre, G. (2002). *Literaturas europeas de Vanguardia*. Pamplona: Urgoiti.
- Tsur, R. (2002). Aspects of Cognitive Poetics. En E. Semino & J. Culperper (Eds.), *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis* (pp. 279-318). Philadelphia: John Benjamins Publishing Co.
- Tsur, R. (2008). *Towards a theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: Sussex Academic Press.
- Varo Zafra, J. (2007). *Alegoría y metafísica*. Granada: Universidad de Granada.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Warning, R. (Ed.) (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- Wertheimer, M. (1991). *El pensamiento productivo*. Barcelona: Paidós.