

PARA UNA NUEVA LECTURA DE LOS TEXTOS VANGUARDISTAS

FOR A NEW READING OF THE AVANT-GARDE TEXTS

Eva María MARTÍNEZ MORENO

Universidad de Córdoba

eva.martinex@gmail.com

Resumen: Este trabajo propone una nueva lectura, activa y constructora de los textos vanguardistas a partir del concepto de *fenoimagen*, cuya teoría y terminología desarrollamos primero (regiones, *ciclo fenoimaginativo*, doble vía visual-intelectiva de recepción y función *imagográfica*) y luego aplicamos a las *fenoimágenes* concretas del poema "Miró" de Rafael Alberti.

Abstract: This paper proposes a new reading, active and builder of the avant-garde texts from the concept of *fenoimagen*, whose theory and terminology developed first (regions, *fenoimaginativo cycle*, two-way visual-intellectual reception and *imagográfica function*) and then apply to the specific *fenoimágenes* the poem "Miró" by Rafael Alberti.

Palabras clave: *Fenoimagen*. *Ciclo fenoimaginativo*. Lectura visual-intelectiva. Función *imagográfica*. Rafael Alberti. Poema "Miró".

Key Words: *Fenoimagen*. *Fenoimaginativo cycle*. Reading visual-intellectual. *Imagográfica function*. Rafael Alberti. Poem "Miró".

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio propone una lectura renovada de las obras literarias de la vanguardia histórica, ampliamente abordada por Weisgerber (1984), a partir de las posibilidades de interpretación que ofrece la concepción de la imagen, cuya teoría traza Villafañe (1985; 2000) y compila García Varas (2011) desde una perspectiva filosófica, tanto desde lo *visual-perceptivo* como desde lo *inteligible-racional*, relación desarrollada por Hermosilla Álvarez (2011) para la hermenéutica de Iser.

Utilizamos el término *imagen* en el sentido de fenómenos encadenados de la conciencia que surgen desde lo legible a lo perceptible, y viceversa. Por eso, la denominamos específicamente *fenomenoimagen*.

No nos limitamos, pues, a la imagen verbal o retórica ya ampliamente clasificada por Senabre (1964) y Martínez García (1975) desde el funcionalismo¹ ni a su ligazón con otros conceptos, que recogen Estébanez Calderón (1996: 552-554, 661-664) y Lázaro Carreter (1971: 229, 275), ni a los significativos equívocos desentrañados por García Arance (1983)², sino que, superando el enfoque inmanentista³, seguimos la senda de la hermenéutica iniciada por Ricoeur, quien la dota de un punto de vista vivencial, de ahí su nomenclatura *metáfora viva*. Según Ricoeur (1975: 94-137), la relación metafórica progresa de la palabra (teoría aristotélica) a la frase y de ésta al discurso, el cual contiene elementos visibles puesto que la metáfora implica un *parecido a*, lo que conduce a una percepción menos ambigua que las imágenes en la Psicología de la forma (Gestalt). Por eso, el lector debe introducirse en el texto, reelaborarlo, encontrar su ser y aplicar el significado a su vida. Dependerá de su subjetividad que llegue a unas interpretaciones u otras.

En esta misma dirección, las palabras del teórico de la Estética de la recepción, Iser (1970: 133-134), desde una hermenéutica derivada de la fenomenología husserliana, son aún más reveladoras: “un texto se abre a la vida sólo cuando es leído [...] las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector”. Explica que durante la lectura, el receptor examina con su imaginación formulando inferencias y conjeturas hasta propiciar una *vivencia* que da paso a la representación, es decir, a imágenes mentales. Literalmente dice: “la

1 Senabre (1964: 132) sitúa la metáfora en el terreno de la gramática en virtud de una relación sintagmática, mientras que considera la imagen un procedimiento estilístico que proporciona estatuto estético a la relación metafórica.

2 Además de aclarar la confusión imagen - metáfora - comparación, García Arance añade el estudio en metonimias y sinédoques.

3 Martínez García (1975: 295) observa en la imagen un campo mucho más amplio de aplicación en tanto creación semántica *in actu*, unicontextual, provocada por la superposición de rasgos y relacionada ya con la *desviación* en general. Lo que también permite afirmar a García Arance (1983: 83-84) que: “por ser atributo de la desviación, puede aparecer tanto en textos metonímicos como metafóricos”.

dialéctica de previsión y retroacción produce la síntesis de representación. 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" (1972: 154-155).

Por tanto, Iser rechaza, por un lado, la exclusiva identificación con las fronteras del texto de los estructuralistas y, por otro, la subjetividad del lector, foco de las doctrinas psicologistas. Defiende la unión dinámica y relación dialéctica de receptor y texto (1976: 193), que anteriormente Gadamer (1960: 217-222), a partir del concepto de *vivencia* de Dilthey y Husserl, había sugerido al describir la *integración* de sujeto y objeto de raíz hegeliana. Por otra parte, la fenomenología del acto de leer de Iser se asienta en las premisas del polaco Ingarden y sus conceptos de *objeto estético* y *concretización* (1936: 71-86, 217-263). Los receptores activamos nuestra imagen del mundo durante la experiencia estética - *aesthenomai* etimológicamente significa *recibo, percibo* -, es decir, que lo cognitivo y lo sensible se complementan en la lectura. Toda recepción es una *vivencia*, entendida como el conjunto de operaciones para comprender, *Erlebnis* (*reproducción de la vivencia* en Dilthey, *vivencia intencional* en Husserl y *vivencia estética* en Gadamer), en la cual construimos la verdad de la obra y, en consecuencia, de sus imágenes, (*fenoimágenes* para nosotros).

Además, Caner (2005: 223) sitúa el término de Dilthey formando parte de la tríada: *vivencia misma, expresión y comprensión*, ya que considera que la comprensión de la vivencia, siguiendo a Dilthey, es indirecta, o sea, siempre a partir de los signos o símbolos. Esto quiere decir que el lector va de la expresión a la vivencia. Así, lo exterior e interior se unen.

Nosotros creemos que la imagen de la Primera Vanguardia (*fenoimagen*) posee una gran complejidad significativa que reside, en buena medida, en sus contenidos visuales, porque en un primer momento las obras impactan formalmente. Pero que nos reframos a la visión para aclarar la hermenéutica de la imagen vanguardista no obliga a apoyarnos en su concepto más fácil: representación directa y mimética de la realidad externa, acepción válida hasta el Romanticismo⁴. Aceptamos que los creadores de vanguardia supieron ver adelantadamente que la cultura se estaba decantando hacia lo visual. En "Situación surrealista del objeto (1935)", Breton recuerda que Hegel previó esta dirección de la poesía de su tiempo cuando manifestó la creciente necesidad de alcanzar: "1.º por sus propios medios, y 2.º por nuevos medios, la precisión propia de las formas sensibles

4 Hay muestras a lo largo de la historia que ponen de manifiesto la expresión de la subjetividad, e incluso cierta irracionalidad en la pintura anterior a las vanguardias. Cf. el catálogo de VV.AA (2013).

[...] parece que sea en la pintura donde la poesía haya hallado un más amplio campo de influencia [...]" (González García, 1979: 411).

Ahora bien, estos artistas forjaron una imagen compleja con la imbricación de lo interno y lo externo, la temporalidad y la espacialidad, lo móvil y lo estático, la subjetividad y la objetividad, lo sensible y lo cognitivo. Huidobro sostiene en "La creación pura" (Schwartz, 1991: 84): "El hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa"⁵. Por esto precisamente creemos que la interrelación de las diversas disciplinas fue posible, en especial la de literatura y pintura, de la que tenemos estudios imprescindibles de correspondencia (Praz, 1981; Prudon, 1996; Bonet, 1996; Diego, 1927) frente al clásico de deslinde de Lessing (1766).

En "El arte como artificio", Shklovski (1917: 65) asentó la idea de la imagen como procedimiento retador de la concepción del mundo del receptor pues "se presenta frecuentemente como una cosa jamás vista". La imagen vanguardista, con esa construcción compleja, que nos retrotrae diacrónicamente a la época de los problemas de interpretación de los enigmas literarios (Cózar, 1992), continúa la brecha del receptor activo (opuesta al meramente contemplativo de antaño⁶) que previamente abrió la imagen simbolista, como demostró Eco (1979). Igualmente Lotman (1985) subrayó esta complejidad cuando redefinió la ontología del signo como unidad compleja que forma parte de un *continuum semiótico* o *semiosfera* donde cobra sentido.

Así pues, si el objeto de estudio es complejo, el enfoque metodológico debe basarse en una mirada equivalente. Pensemos esa imagen vanguardista de forma distinta a lo hecho hasta el momento con el fin de dominarla, aunque no obviamos las importantes aportaciones en España de determinadas obras clásicas (Bousoño, 1970; 1977; 1979). Así conseguiremos acortar la enorme distancia que nos separa de las construcciones de la Vanguardia histórica, como se hizo con éxito para la poesía visual, cuya forma oscurecida aumenta la dificultad y tiempo de recepción (Muriel, 2000; 2004).

Paradójicamente, las obras vanguardistas nos comprometen a *penetrar* en ellas con el protagonismo que sus imágenes otorgan al receptor, lo que podemos constatar al recordar alguna de nuestras vivencias ante cualquier obra. Por tanto, nuestro propósito es considerar lo visual, pero sin incurrir en el error de los análisis que atienden sólo a la superficie, a lo aparente. ¿Acaso la imagen vanguardista nos está pidiendo cambiar nuestra forma de mirar y de pensar? Si lo hiciéramos, ¿podríamos explicar más fácilmente el carácter revolucionario de la vanguardia y sus aspiraciones éticas hasta ahora subrayados por pocos, entre ellos Bürger (1997); Cózar (2005); Geist (2005) o Jiménez

5 Vid. también para esta conexión el trabajo de Hermosilla Álvarez (2013).

6 Por eso, Puelles Romero (2011) confronta ambos papeles.

Millán (1999)⁷. En el fondo, pensamos que la resistencia de la imagen vanguardista es un problema de mirada.

En este trabajo, queremos demostrar que esa nueva mirada estará bien orientada si asumimos que la imagen vanguardista es el resultado de superponer, de mezclar o de unir, tan indivisiblemente como en un átomo, una parte visual-perceptiva y otra inteligible-racional y que, además, esta estructura queda inquebrantablemente soldada por valoraciones tanto del autor como del receptor perpetuamente sometidas a distintas temporalidades (históricas, sociales, culturales, ideológicas, experienciales)⁸.

El efecto lógico es la *con-fusión* sufrida tantas veces. Los componentes, visual e intelectual, se retroalimentan en la construcción de la imagen vanguardista. Por lo que, al final, "texto visual y verbal se rigen por reglas hermenéuticas similares" (Hermosilla, 2011: 22). De esto debieron de percatarse los poetas y pintores, porque los primeros resaltaron las calidades plásticas de sus versos y los segundos persiguieron la letra⁹ y la poesía para sus cuadros (cf. Carmona, en Wentzlaff-Eggebert, 1999: 563-577). Incluso Gasch bautiza como *plástico-poética* una nueva tendencia pictórica en la cual las imágenes tenían que surgir sin premeditación, con "espontaneidad", "inmediatez", exaltación del "instinto" y sobre todo "lirismo" (Carmona, en Wentzlaff-Eggebert, 1999: 571-574).

¿Y por qué los vanguardistas insistieron tanto en la forma? Sencillamente, porque la *expresión*¹⁰ nos hablará de los componentes con que fabrican esas imágenes: unas veces espaciales, otras temporales; unas móviles, otras fijos; unas objetivos, otras subjetivos; unas interiores y otras exteriores. No en vano su procedencia es la realidad. Es decir, las distintas soluciones de la imagen vanguardista son complejas y múltiples. Y es así fundamentalmente por dos motivos: la vasta diversidad de elementos interrelacionados¹¹ y la rica variedad de productos artísticos nacidos de la "imaginación, intuición, disciplina o

7 Es Jiménez Millán (1999: 610) quien alude a la "función liberadora, profundamente vital, que los surrealistas le atribuían en relación al individuo" y remite a la edición de la obra literaria de Buñuel realizada por Sánchez Vidal (1982).

8 El factor del contexto es fundamental a pesar de que los vanguardistas quisieron eliminarlo. Vid. el catálogo preparado por Arnaldo (2008).

9 A este respecto, Blesa (2011: 17-18) declara: "[...] para la etapa moderna el momento decisivo sería, creo, aquellos trabajos de René Magritte en los que las cosas representadas, heterogéneas como corresponde a la poética surrealista, comparten el espacio con una leyenda, [...] la relación que se da entre los objetos y la(s) palabra(s) no es la de la ilustración ni la de la glosa –no hay, dicho de un modo general, redundancia".

10 Según Breton, el surrealismo se ha impuesto el deber de poner de relieve "la expresión humana en todas sus formas". Cf. "Segundo manifiesto del surrealismo (1930)" en Breton (2002: 133-134). También en el *Manifiesto del ultra* de Jacobo Sureda y otros, se confronta la poesía ultraista con la secular en estos términos: "Tiene tanta visualidad, y tiene más imaginación. Pero lo que sí modifica es la modalidad estructural [...] Lo que renovamos son los medios de expresión" (Brihuega, 1979: 105).

11 La interminable cadena de términos acuñados por los teóricos para nombrar todos los tipos de imágenes así lo demuestra.

espiritualidad" de sus creadores, como explicó el propio Lorca (1997)¹². En *Proselitisme, no* (1928), Montanyá utiliza justamente estas palabras para definir el arte: "L'art és intuïció, imaginació, fantasia, representació poètica" (Brihuega, 1979: 153).

Pero también los factores socioantropológicos determinan los productos artísticos, por tanto habrá que *saber ver* la imagen en su contexto, como síntoma de una cultura. Según Catalá Doménech (2008: 60): "[...] sabemos que una imagen no sólo expone los cambios estilísticos de lo visual, sino también los cambios más drásticos y profundos de lo visible [...]".

Esta riqueza y multiplicidad expresivas de la nueva imagen amplían el campo de interpretación.

Como la imagen de la Vanguardia histórica es compleja, aceptemos sus *transformaciones* y, proporcionalmente, transformemos nuestra mirada.

Pues entendemos esta imagen como un acto creador visual-inteligible, los receptores realicemos también nuestro particular acto hermenéutico visual-inteligible, esto es, *nuestros movimientos de lectura y de visión*, para aprehenderla. Es decir que, en la lectura, entendimiento y visión no se oponen sino que nuestras visiones (físicas o mentales) desencadenan una serie de operaciones de desvelamiento con las que intelegimos a través de lo sensible, y viceversa: podemos ir desde la sensación visual a la palabra (Hermosilla, 2011: 22) y desde lo verbal a lo visual (Hermosilla, 2011: 26).

Por tanto, la Vanguardia invita a *pensar visualmente* (Arnheim, 1969) o a *ver inteligiblemente* un mundo codificado en imágenes. Shklovski (1917: 57, 65) se adelantó al psicólogo berlinés al enunciar que la finalidad de la imagen es crear una percepción, una visión, y por tanto su carácter estético depende de nuestro modo de percibir. Así el imaginario de las obras vanguardistas conviene abordarlo combinando las acciones de ver y leer, puesto que no son ni mucho menos contrarias; ni el pensamiento se expresa sólo textualmente como se ha sostenido hasta ahora¹³.

2. LA FENOIMAGEN Y SUS REGIONES

Hemos afirmado que los creadores de las corrientes de Vanguardia transforman la entidad de la imagen. Consideramos que captan *fenómenos*, esto es, manifestaciones de

12 Él emplea el término *inspiración* por el de *intuición*. También Breton (2002: 141) reconoce esta presencia de la *inspiración* en los cortocircuitos entre una idea dada y su correspondiente escrita que el surrealismo intenta multiplicar en poesía y en pintura: "El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a la merced de algo *más fuerte que él* que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de los inmortal".

13 Por el contrario, las características de las obras de la Vanguardia histórica nos permiten catalogar de superado el principio que establecía una frontera entre pensamiento e imagen.

su conciencia¹⁴, en su apuesta por una imagen evolucionada, lo que viene avalado por la opinión de Arnheim para quien todo arte se origina en la mente humana en nuestras reacciones ante el mundo (Gombrich, 1997: 108). Por eso, llamamos *fenoiimagen*¹⁵ a la expresión de la imagen vanguardista. Nos referimos con este concepto a la estilización tanto de las características físicas o visibles de la imagen como de su comportamiento, o sea, de sus acciones.

Decimos que estos artistas se centran en sus vivencias¹⁶ y las presentan como se les aparecen de entre lo oculto y las experimentan material y espiritualmente. Se valen de su intuición¹⁷ y dibujan las partes, cualidades o circunstancias de esas realidades de la conciencia por medio del lenguaje. Gracias a éste, todas las *fenoiágenes* son observables externamente: su forma, desarrollo, propiedades y funciones. Estas percepciones cobran en ellos existencia íntimamente y de modo instantáneo (sin raciocinio) como si las tuvieran a la vista. Por tanto, su hermenéutica debe fundarse en una comprensión intuitiva en la que el receptor aúne conocimiento y sensación en su interior.

Ahora bien, esa *fenoiimagen* no se da aislada, sino que se interrelaciona con otras muchas, las *fenoiágenes derivadas*, en virtud de asociaciones que aprecian durante su experiencia. Por medio de esas conexiones, todas las *fenoiágenes* se extienden

14 Adoptamos la primera acepción del vocablo *fenómeno* recogida en la vigésima segunda edición del DRAE.

15 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).

16 Aquí debemos detenernos a explicar que el expresionismo lleva a cabo una nueva definición de la experiencia creativa como *Erlebnis* (vivencia total) basándose en un intercambio más activo entre el arte y la vida. Cf. González García (1979: 88). Para el concepto de *Erlebnis*, Vid. Husserl (1997). Anticipándose a la fenomenología husserliana, el filósofo alemán Dilthey (1945) a finales del siglo XIX defendió la necesaria implicación del sujeto y su experiencia interna en la comprensión de las obras objeto de estudio de las *ciencias del espíritu o humanas* (que él distinguía epistemológicamente de las *ciencias de la naturaleza*). En palabras de Bobes Naves (2008: 137-144): "Dilthey fundamenta la autonomía de las ciencias del espíritu en el nexo entre vivir (*erleben*) y entender (*verstehen*) que constituye la especificidad de lo humano; [...] La literatura, como objeto cultural, [...] puede ser comprendida, mediante la recreación de la vivencia que le dio origen [...] La comprensión [...] intenta penetrar psíquicamente en el objeto cultural, apoyándose en que el lector tiene la misma disposición vivencial que el autor de la obra y es capaz de vivir las mismas experiencias (*Erlebnisse*)". Por tanto, se puede decir que las investigaciones de Dilthey son un antecedente de la Estética de la Recepción y un cimiento de la hermenéutica moderna, aunque él situara su principio en la nueva *técnica de interpretación* (de dos métodos, el comparativo y el adivinatorio), en el *análisis del comprender* y en el *círculo hermenéutico* de su compatriota Schleiermacher. Vid. Wahnón (2009: 29-75). A partir del concepto diltheyano, Gadamer (1960: 107) habla de *vivencia estética* como aquella que "representa la forma esencial de la vivencia en general. [...]": La obra de arte "se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino".

17 En la descripción de su hermenéutica literaria, Dilthey sustituye el concepto de *adivinación* de Schleiermacher por el de *intuición* que promovía Dámaso Alonso (1952) para referirse a la parte más irracional y menos lógica de la interpretación. Cf. Wahnón (2009: 62).

configurando una superficie externa o visual a la que nombramos como *imagosfera*¹⁸, ámbito superficial que las *fenomágenes* hacen visible en sus relaciones de proximidad, igualdad, simetría, dirección, contraste...¹⁹. En definitiva, para nosotros, la *imagosfera* está constituida por las distintas *fenomágenes* o fenómenos de la conciencia captados por los creadores. La cantidad de *fenomágenes* puede variar según el número de cambios de estado que nazcan de la *primera fenomágen*, a la que llamamos *fenomágen madre* o *inaugural*.

Asimismo, toda imagen vanguardista tiene su *endoimago*²⁰, una parte interna que queda oculta al receptor; una parcela que no es directamente visible, y a la que sólo se puede llegar intelectivamente ensayando intuiciones. En esta parte interna está la esencia de la imagen. La *endoimago* es la porción que añade un mayor componente de sobrenaturalidad, aunque los elementos que aparezcan estén tomados del mundo real. La *endoimago* acrecienta, pues, la incomprendibilidad de la obra ya de por sí enmarañada por las metamorfosis de las *fenomágenes*.

En conclusión, a nuestro juicio, la imagen de la Vanguardia o *fenomágen* presenta dos regiones principales: la *endoimago* (parte interna) y la *imagosfera* (parte externa). Ambas son regiones integrantes y necesarias porque participan en la creación de la totalidad de la imagen. La *endoimago* aporta el ingrediente de lo maravilloso, de la fantasía, y la *imagosfera*, el de la visibilidad. Para recorrer la primera región, el receptor debe usar la intelección y para la segunda, la visión; no obstante, se moverá por las dos en una constante alternancia, cuyo orden la lectura le irá marcando. Esto evoca el vaivén entre figura y fondo (lo que está en el foco de atención del receptor (la figura) pasa a ser fondo, y viceversa) señalado por la *Gestalt*, del que la copa de Rubín es imagen paradigmática.

18 Otras acepciones de este vocablo pueden verse en: <http://www.escepticismia.com/2008/08/01/imagosfera/>; <http://estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/informes/informe6.html>; <https://prezi.com/lgh-bdm3acr-/imagosfera/>; <http://www.criticarte.com/Page/file/art2003/ArteValidoInvalidoFS.html?=ArteValidoInvalido.html>.

19 En este punto se pueden observar conexiones evidentes con las leyes de la *Gestalt*. Su teoría se puede consultar en Wertheimer (1991); Kohler (1972) y Katz (1945). También López García (1989) la toma como base de su *gramática liminar*. Ahora bien, la imagen vanguardista rechaza la parte de esas leyes que permite un mínimo esfuerzo perceptivo, psicológico e intelectual al receptor. La novedad de la imagen que nosotros estudiamos reside en emplear unos instrumentos estéticos que descartan ese hedonismo del receptor: formas imperfectas, abiertas y heterogéneas y una atmósfera confusa y ambigua. En definitiva, los creadores de la imagen de la Vanguardia histórica eligen un universo expresivo que complica la recepción estética de acuerdo con las leyes de la *Gestalt*. En García Gil y Peña Méndez (coords.) (2006: 14-16), leemos que los psicólogos alemanes de esta corriente psicológica intuyeron la preferencia humana por la simplicidad.

20 Según nuestro conocimiento, artistas alemanes actuales designan con este término imágenes diseñadas para estados de ánimo: <http://www.urlstat.de/www.fengshui-symbolkunst.de>.

Básicamente, el receptor de la imagen vanguardista se mueve también en un continuo vaivén durante su lectura; leer la *fenoimagen* es un ir y venir de una región a otra²¹.

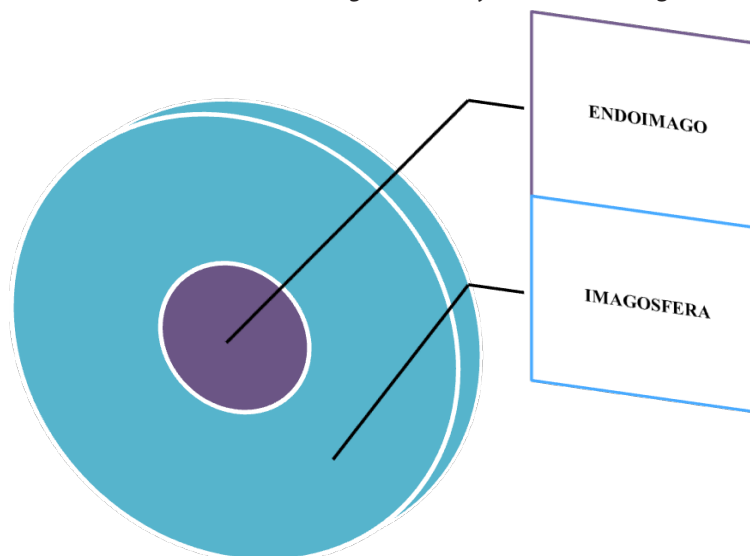


Gráfico 1. Universo de la *fenoimagen*

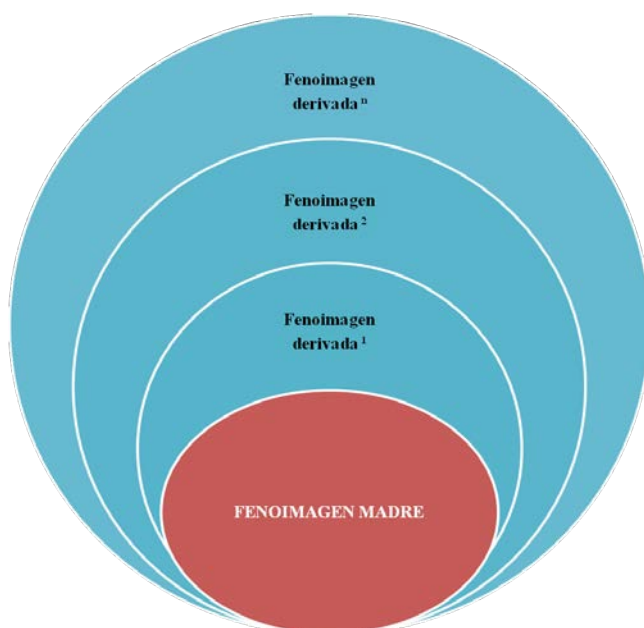


Gráfico 2. Configuración de la *imagosfera*

21 Para los textos literarios, también Schleiermacher explicaba la circularidad del comprender aludiendo directamente a un ir y venir desde lo desconocido y su método (adivinatorio) a lo conocido y su método (el comparativo), o al contrario, desde lo gramatical a lo psicológico. Cf. Wahnón (2009: 44).

Este sistema material de *fenomágenes* ocupa prácticamente todas las obras de la Vanguardia histórica, de ahí que los receptores se tropiecen con él en cualquier *acto lector*. Además, un rasgo principal de estas *fenomágenes* es su movilidad, la cual les lleva a instalarse en distintos espacios de la imagen mediante múltiples transformaciones en su naturaleza o disposición. A esta facultad de la imagen vanguardista de realizar movimientos complejos y coordinados la llamamos *imagotricidad*.

Esos cambios dan lugar a sucesivas maneras de ser y estar de las *fenomágenes* creando *imagotopos*, que son aquellos lugares que los diferentes aspectos o situaciones de las *fenomágenes* van configurando cuando éstas mutan.



Gráfico 3. Creación de *imagotopos*

De este modo, la suma de todas las fases por las que pasa cada *fenomagen* produce un ciclo, el *ciclo fenoinmaginativo*, cuyo orden habrá que descubrir para lograr una lectura eficaz de la imagen. Por tanto, concluimos que, en su inicio, la génesis de la imagen vanguardista parte de una *fenomagen madre*, que es la primera en originarse y a su vez, la responsable de formar las *fenomágenes derivadas* que circulan por la *imagosfera*. Partiendo de esta constatación, afirmamos el ser *imagoógeno* de la conciencia, es decir, su propiedad de engendrar y propagar imágenes.

En un segundo tiempo, asistimos a un proceso tan instantáneo como inapreciable a la vista, pero no al intelecto puesto que éste sí es capaz de percibirlo gracias a la potencia cognoscitiva que detecta esas variaciones: la *fenomagen* se desprende de sus rasgos para adquirir otros y mostrarnos otra condición. A este proceso específico lo llamamos *imago lisis* o *imago descomposición*, ya que en él se destruye la forma anterior de una *fenomagen*.

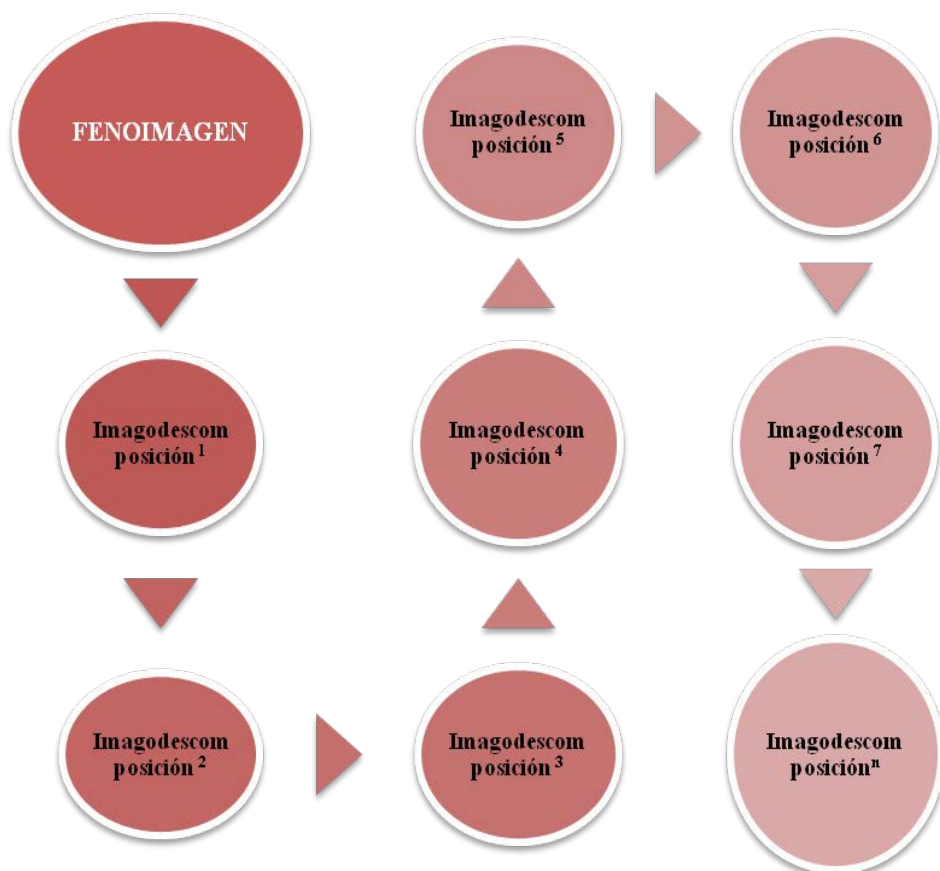


Gráfico 4. *Imagolisis o imagodescomposición*

Al proceso inverso y consecutivo en el que se reúnen las partes separadas para constituir otro todo²², es decir, otra *fenoimagen*, lo denominamos *imagosíntesis* o *imagorrecomposición*. En este último momento, la imagen se ordena y se hace orgánica.

Finalmente, este mismo concepto lo utilizamos también para definir la interacción entre las *fenoimágenes* que se van hilvanando durante la producción de la imagen, es decir, durante la *imagopoiesis*. Cuando aquella finaliza, la *fenoimagen* adquiere su ser definitivo.

22 Uno de los pilares principales sobre el que se construye la teoría psicológica de la Gestalt, corriente que postulamos para entender la imagen vanguardista, es el axioma: *El todo es mayor que la suma de las partes*. A este respecto, Sultana Wahnón (2009: 45) recuerda los orígenes antiguos del principio hermenéutico de la mutua relación entre las partes y el todo, que Schleiermacher tomó de la obra del filólogo-filósofo F.A.G. Ast.

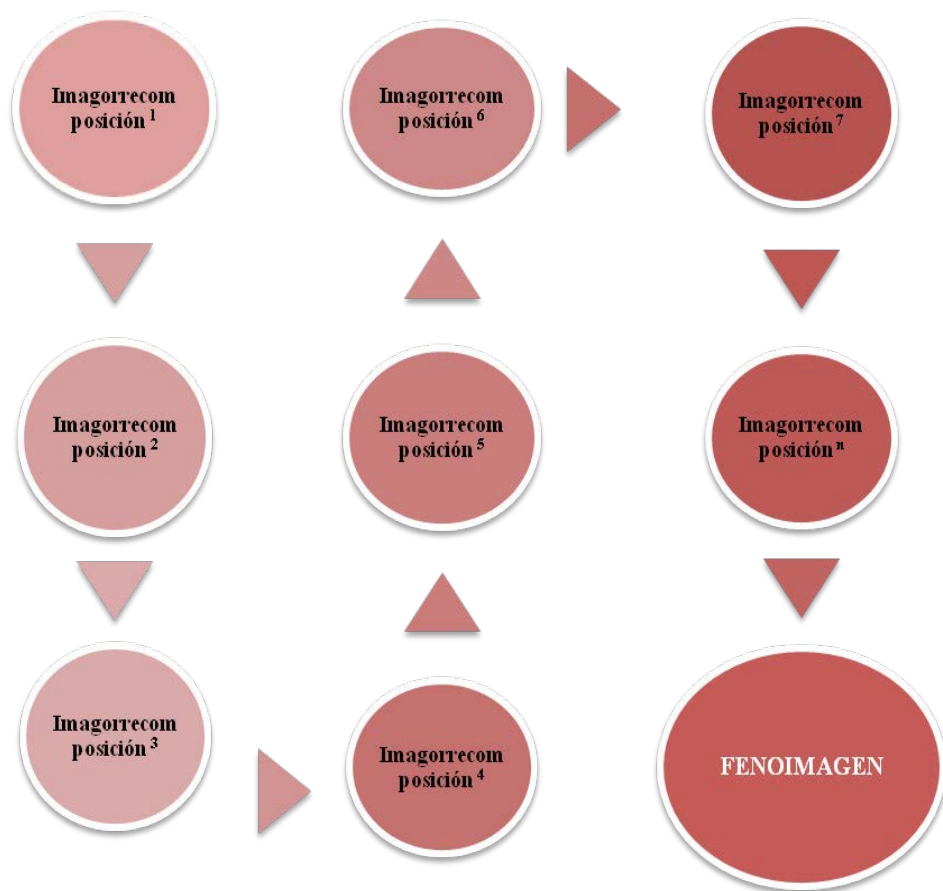


Gráfico 5. Imagosíntesis o imagorrecomposición

3. CICLO FENOIMAGINATIVO: LAS FASES POIÉTICAS DE LA FENOIMAGEN

Siguiendo lo dicho, distinguimos tres fases en el proceso de formación, desarrollo y fijación de la imagen vanguardista o *fenoimagen*:

1. *Fase fenoménica o inicial*, en la que los artistas se percatan de lo que aparece o se manifiesta a su conciencia. Es la fase de la experiencia. Los artistas construyen la *fenoimagen madre* para capturar esa primera realidad subjetiva con la que entran en contacto de manera inmediata. Por eso, esta imagen no se corresponde con la realidad conocida. En esta primera fase, la imagen adopta una forma simple o básica, esquemática. La *fenoimagen inaugural* contiene sensaciones de colores, sonidos, deseos, emociones, etc., es decir, en ella están involucrados los sentidos, lo que la hace

perceptible e introduce el componente de movilidad que se activa en la segunda fase.

2. *Fase trófica o de desarrollo*, en la que una *fenóimagen* sucede a otra de modo continuado, en cadena, formando el circuito de *fenóimágenes derivadas*. El cambio de una provoca el surgimiento de otra. Las distintas soluciones provenientes de la *fenóimagen primera* están unidas entre sí, aunque se muevan libremente. Esta organización busca dotar a la obra de coherencia interna porque superficialmente las *fenóimágenes derivadas* se muestran inconexas²³ lo que obstaculiza el avance del receptor. En esta segunda fase, las *fenóimágenes* funcionan de forma enlazada para asegurar la continuidad de los elementos. Cada *fenóimagen* conserva algo de lo transmitido por la anterior y se lo hace llegar a la siguiente, de forma que todas están relacionadas entre sí. Unas se alimentan de otras y además todas están enfocadas al mismo fin: definir el ser, la esencia de la imagen.

Podemos encontrarnos diversos tipos de *fenóimágenes derivadas*:

- a) *Fenóimágenes asimiladas*: son aquellas sólo alteradas porque se asemejan a otras por sustitución de algunas marcas anteriores, aunque absorben otros rasgos.
- b) *Fenóimágenes desviadas*: son aquellas bastante alejadas que apartan al receptor del camino recto provocando a veces que desista de la lectura. La separación se produce frecuentemente por dispersión y reflexión. Por ello, hablamos de *fenóimágenes desviadas dispersas* y *fenóimágenes desviadas reflexivas*.

Las primeras mantienen una mayor incomunicación con la *fenóimagen primera* porque presentan los elementos desordenados apuntando hacia lecturas distintas, lo que rompe la atención del receptor. Las segundas incorporan ingredientes cuya lectura exige regresar a puntos anteriores, volver hacia atrás para tener en cuenta de nuevo lo que se había dejado inicialmente. Es decir, detienen el esfuerzo del receptor en estadios precedentes de las *fenóimágenes derivadas*.

Por tanto, en esta segunda fase, asistimos a un movimiento constante activado por la *fenóimagen madre*. Este dinamismo (o cualidad *imagomotriz*) produce cambios graduales que transforman la forma simple de la fase inicial en la gran heterogeneidad y complejidad de esta fase intermedia. A este proceso lo denominamos *imagocatálisis*.

3. *Fase mórfica o final*, en la que la *fenóimagen* alcanza su estructura definitiva. El ciclo creativo de modificaciones concluye y ya porta una significación que se origina en ella misma (no fuera) y que procede de la imaginación del artista. Éste ha creado un mundo posible, un nuevo ser, captando fenómenos de su conciencia. Inferimos que la imagen vanguardista es introspectiva ya que el artista observa interiormente en

23 En el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930), se menciona la novela *Nadja* de Breton como ejemplo de la voluntaria incoherencia del surrealismo, lograda en esta obra a través de capítulos inconexos, con lo que se pretendía tomar el pelo al lector o *épater le bourgeois*. Cf. Breton, (2002: 108).

ella un acto de su conciencia. Esta imagen sólo habla de sí. Ella es el instrumento y el fin, pura autorreferencialidad. De ahí que su sentido no exista lógicamente en la realidad exterior.

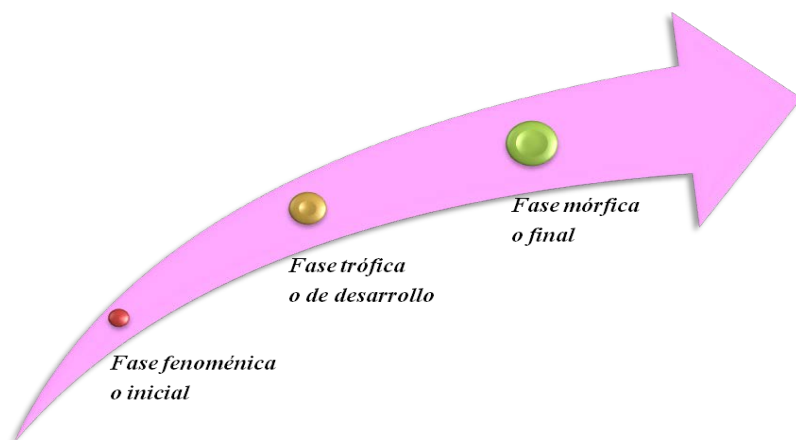


Gráfico 6. Ciclo fenoimaginativo

André Masson describe su *proceso imagopoiético* en términos coincidentes con estas fases, en el prólogo a su libro *Anatomía de mi universo* (1945):

Este mundo gráfico es un universo que yo he creado. Está compuesto por imágenes, que colman mi inquietud significada por la hoja de papel blanco. ¿De dónde proceden estas formas imaginadas? Proceden de mi apasionada meditación, actitud que propone un objeto, incluso en su primer movimiento cuando parece que está completamente inmersa en lo indeterminado. Pero casi de inmediato, como en el proceso en el que la alucinación provoca el sueño, o tras una primera fase compuesta únicamente de esquemas, en torbellino, aparecen formas ya plásticas como sueños y esa disposición meditativa extrae sensaciones olvidadas, sueños sepultados. Tal es el juego polimorfo que trato de orquestar en su devenir (González García, 1979: 438).

Así pues, la *fenoimagen* en su génesis va mostrando distintas formas hasta su concreción final, por tanto es una realidad que hay que mostrar por medio de la lectura. En ella podemos distinguir sus partes, examinar sus componentes, atributos y funciones y, por último, determinar la importancia de estos en cada fenómeno o acto de manifestación a la conciencia.

4. LA DOBLE VÍA VISUAL-INTELECTIVA DE RECEPCIÓN

Ya adelantamos que, según nuestro criterio, el innegable carácter ultra y plurisignificativo²⁴ de la imagen de la Vanguardia histórica se debe a la activación al unísono de dos vías en la fijación de los fenómenos de la conciencia o *fenoiágenes*: la visual-perceptiva y la inteligible-racional.

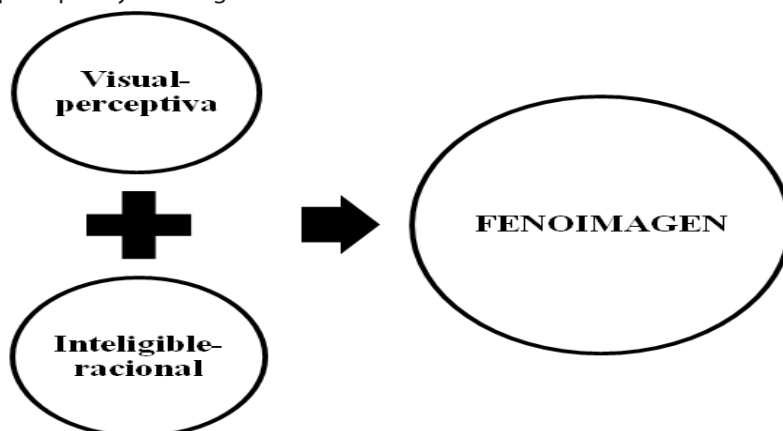


Gráfico 7. Las dos vías de la *fenoiimagen*

El propósito de los artistas es claro: alcanzar un saber completo de dichos fenómenos. Esta *doble vía* es el mecanismo compositivo elegido para informar enteramente de dichos fenómenos al receptor. Para Gasch, en “El realismo de la pintura nueva (1929)”, el artista moderno tiene “un perfecto conocimiento intelectual y sensible” de la realidad (Brihuega, 1979: 246-247)²⁵.

Las imágenes resultan imperfectas (en el sentido de no acabadas) por el deseo de los creadores de dar una idea general del todo (de la esencia) a través de la referencia a cuantas más partes mejor²⁶.

En cierto modo, las *fenoiágenes* responden a un proceder idealizado: los artistas utilizan su inteligencia e imaginación para mejorar la condición de las cosas de la realidad sensible. Queremos decir que el contenido de estas imágenes parece real por su aspecto externo, pero no lo es; ni es físico ni es verdadero, sino que reside en la imaginación del creador (cf. la conferencia de García Lorca, 1928, en García-Posada, 1997). Éste recoge

24 La multiplicidad en el plano de significado se ha considerado uno de los elementos de las imágenes vanguardistas de más difícil explicación. Vid. la imagen múltiple de Diego (1919) en “Posibilidades creacionistas”, aunque se refiera al terreno verbal.

25 Según este crítico, el arte moderno es naturalista porque copia el alma inteligible del mundo, el cual se complementa con un alma intuitiva, es decir, la esencia de las cosas. El artista llega al conocimiento de la primera por vías intelectuales y al de la segunda, por la intuición.

26 Sin duda, el Cubismo es la corriente en cuyas obras los receptores logran apreciar mejor esta manera de proceder creativamente: de las partes al todo.

interiormente las impresiones de los sentidos exteriores, los efectos o alteraciones que causan en su ánimo, y de modo consecuente se propone que esas visiones admiren también al receptor haciendo que las sienta, las entienda y se forme una idea de ellas con la misma viveza que él las ve y las conoce en su mundo interior (en su conciencia). En este proceso se aprecia que razón y sensibilidad están estrechamente unidas; que conocer es también sentir y vivir experiencias producidas por hechos.

Reproducimos la voz de Breton en la "Situación surrealista del objeto (1935)" por su oportunidad:

En los presentes momentos, no hay una diferencia en los propósitos fundamentales entre un poema de Paul Eluard o de Benjamín Péret y una tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. La pintura, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la imagen presente en el espíritu. La pintura confronta esta representación interior con la representación de las formas concretas del mundo real, busca, [...] aprehender el objeto en su aspecto general, y cuando lo ha conseguido, intenta aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia. La fusión de la dos artes suele realizarse, en nuestros días, de modo tan integral que, para hombres como Arp y como Dalí, resulta indiferente, y valga la expresión, expresarse con medios poéticos o expresarse con medios plásticos [...] (González García, 1979: 411).

En 1941, Breton insiste en este punto en su escrito "El surrealismo y la pintura". Para él, el gran error del arte ha sido dar por sentado que "el hombre no es capaz de reproducir con mayor o menor fortuna la imagen de lo que le emociona" (González García, 1979: 434); que "el modelo no podía ser extraído más que del mundo exterior, e incluso que solamente podía ser tomado de él" (González García, 1979: 435) y luego asevera: "La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales sobre los que hoy concuerdan todos los espíritus, se referirá a un *modelo puramente interior* o no será nada" (González García, 1979: 435). Ya está admitiendo nítidamente la *doble vía* en la composición de las obras cuando ensalza el automatismo gráfico y verbal como "la única estructura que responde con la no-distinción, cada vez mejor establecida, de las cualidades sensibles y de las cualidades formales, con la no-distinción, cada vez mejor establecida, de las funciones sensitivas y de las funciones intelectuales [...]" (González García, 1979: 435).

Esta fraternidad entre lo visual y lo intelectual hace que estas imágenes sean fenómenos que se salen de lo ordinario, de lo que sucede habitualmente. En principio, su potencia expresiva sorprende y desborda al receptor, pero después su conocimiento puede conducirle a un saber total, profundo. No son representaciones, porque no sustituyen a nada, no imitan, no reproducen otra cosa. Por idéntica causa, tampoco son objetos, ni signos ni figuras²⁷. Son *actos fenoménicos*. Las imágenes nuevas parecen nacidas por generación espontánea, sin origen aparente en la realidad física, por impulsos interiores. En el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924), Breton se refiere a la falta de premeditación de algunas imágenes surrealistas rememorando las oportunas palabras de Baudelaire:

Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que «se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza, y ha dejado de gobernar las facultades» [...] Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible aproximar voluntariamente aquello que él denomina «dos realidades distantes». La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo [...] de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles (González García, 1979: 358-359).

Por último, refiriéndose a la gran variedad de medios expresivos de los surrealistas, cierra el manifiesto afirmando: "Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones" (González García, 1979: 361). Por eso, los vanguardistas se interesan por lo primitivo, porque sus imágenes cobran existencia por primera vez. Recuerdan las imágenes de las obras que antecedieron al Renacimiento. Surgen de una percepción instantánea que el creador puede *ver* o *leer* (y por tanto *comprender*) sin aplicar la razón, sin buscarle lógica alguna, ya que proviene de una intuición suya. Ahora bien, once años después, el propio Breton da una lección de riqueza de pensamiento en la "Situación surrealista del objeto" cuando por lógica descarta la *generación espontánea* y acepta la intervención de lo visual en el dominio mental:

Las creaciones aparentemente más libres de los pintores surrealistas tan solo pueden nacer, como es natural, mediante la operación de referirse el artista a «restos visuales» provenientes de la percepción externa. Únicamente mediante la labor de reagrupación de estos elementos desorganizados, en cuanto tiene de individual y

27 Hemos descartado estas denominaciones porque ninguna incluye plenamente los rasgos de la nueva imagen.

de colectiva al mismo tiempo, se expresa la reivindicación de la personalidad de los artistas. El posible genio de estos pintores no se basa tanto en la novedad, siempre relativa, de los materiales que utilizan, como en la mayor o menor iniciativa que demuestran al sacar provecho de estos materiales (Breton, 2002: 200).

Dos décadas antes, Delaunay ya escribe en su artículo "La luz (1913)":

- El ojo es nuestro sentido mejor educado, el que se comunica más estrechamente con nuestro cerebro, la conciencia.
- Nuestra comprensión es correlativa a nuestra percepción.
- *Intentemos ver* (González García, 1979: 70).

Ven, sienten y piensan estas nuevas imágenes, así que conocen qué hacen y cómo lo hacen. Las crean usando de una parte sus sentidos, vertiente perceptiva, y de otra, su facultad cognitiva, vertiente inteligible. Los receptores no tendrán que buscar la semejanza clásica, el parecido con algo, sino que deberán ir reuniendo los distintos seres que las constituyen estableciendo correspondencias.

En la imagen vanguardista (*fenóimagen*), estas dos vías están tan perfectamente ensambladas que para desentrañar su carga expresiva es necesario aplicar los procedimientos de la visión y de la lectura en igualdad de condiciones. El interés de los artistas por lo visual y por lo intelectual les empujó a la elección de esta nueva imagen. La vinculación de estas dos vertientes pretende explotar al máximo sus posibilidades expresivas.

5. LA FUNCIÓN IMAGOGRÁMICA

Por todo ello, afirmamos que la imagen vanguardista tiene una función propia: relacionar los elementos sensibles y cognitivos. Los artistas le asignan el papel de captar los instantes en que dichos elementos se enlazan dando a conocer por primera vez lo que estaba oculto. La *fenóimagen* es una sucesión de esos instantes (cf. Bachelard, 1987). Por tanto, no sólo hay un componente espacial sino también temporal; sin interrupciones, la *fenóimagen* logra la continuidad como lo hace una cadena de palabras. Contar por medio de la *fenóimagen* es una nueva narrativa, como en el arte medieval (escritura iluminada o retablos del gótico). La apuesta vanguardista por la simultaneidad trata de capturar la brevísima porción de tiempo que transcurre de un instante a otro, ese sin cesar.

Con este proceder, la nueva imagen alcanza la conexión de lo verbal y lo visual. Motivo más que suficiente para que los poetas y pintores de Vanguardia basaran en

ella la afinidad de sus artes²⁸. Cuando hablan de su imagen, los vanguardistas hacen hincapié en la revolución que supone. En efecto, la *fenoiimagen* trae consigo este cambio transcendental: en ella es más relevante la función que la forma (aunque ellos mismos insistieran tanto en este último polo). Esa función específica es *plástica*, ya que la *fenoiimagen* persigue *presentarnos* de forma sensible los conocimientos, las creaciones de la imaginación y los impulsos afectivos²⁹.

Por este peso de lo escrito o de lo gráfico, hablamos de *función imagográfica* (del lat. *imago*, imagen, y del gr. *-grama*, gráfico), aquella encargada de presentar de forma gráfica la actividad fenoménica de la imagen vanguardista³⁰. El artista la obtiene en el *ciclo fenoiimaginativo* con la captura de todas las *fenoiimágenes*, fenómenos que se le manifiestan o ponen a la vista sin dilación, de súbito. Esta expresividad plástica se da en la escritura (y también en la pintura).

Precisamente, la potenciación de esta función plástica (para hacernos ver el interior de la conciencia) emparenta la literatura y la pintura. Pero para entender esto, es necesario asumir que tanto las formas pictóricas como las palabras son expresiones gráficas³¹ y que ambas tienen una porción de temporalidad otorgada por la continuidad de esos instantes captados, de esas vivencias interiores.

Por ello, podemos representar gráficamente la temporalidad de cada *fenoiimagen* en un *imago cronograma* o sencilla línea de tiempo con la duración de esos instantes. Entonces hablamos de la *imago cronografía* de las imágenes de la Vanguardia clásica.

Imágenes	Tiempo de duración según nº de instantes captados																			
Fenoiimagen 1	[Barra de 20 celdas verdes]																			
Fenoiimagen 2	[Barra de 10 celdas púrpuras]										[Barra de 10 celdas blancas]									
Fenoiimagen 3	[Barra de 15 celdas amarillas]															[Barra de 5 celdas blancas]				
Fenoiimagen 4	[Barra de 18 celdas marrones]																		[Barra de 2 celdas rojas]	

Tabla 1. *Imago cronograma*

28 Esto desmonta la teoría de Lessing (1766: 166), quien defiende la especificidad de cada arte distinguiendo entre artes espaciales y artes temporales: "el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor".

29 Algunos estudios se han ocupado de los puntos de conexión de la mística con el arte o la creación en general por el misterio que encierra su inefabilidad. Ejemplos destacables son: Cirlot y Vega (eds.) (2006); Guillén (1961); Orozco Díaz (1977). También se plasma en poemas como "Rosa mística" de Diego. *Vid.* la lectura de este poema en Hermosilla Álvarez (2011).

30 En relación con esto, García Varas (ed.) (2011:134) piensa que Derrida, basándose en su idea de una *gramatología*, respondería a la pregunta "¿qué es una imagen?" del siguiente modo: "nada más que otro tipo de escritura, un tipo de signo gráfico que se oculta a sí mismo como una transcripción directa de aquello que representa, o de la forma en que las cosas aparece, o de lo que esencialmente son".

31 John Torreano (2008: 7) afirma: "Dibujar también es la forma más directa y económica de expresar ideas. Se podría decir que en nuestra vida diaria en cierta manera estamos dibujando –incluso el acto de escribir se puede considerar una forma de dibujo-. Después de todo, la mayor parte de las formas de escritura tuvieron su origen en las secuencias pictográficas –piense en los jeroglíficos".

6. EJEMPLO DE FENOIMAGEN: LECTURA ACTIVA Y CONSTRUCTORA

Después de la teoría expuesta, resta su verificación con ejemplos de *fenoimágenes* concretas. Elegimos el poema "Miró" del libro *A la pintura (Poemas del color y la línea)* (1945-1967) de Rafael Alberti (1988: 366-368).

MIRÓ

OH la O

de MirÓ

La línea se dispara

recta

curva

zig-zag

La mano queda

aunque se va

Punto

Todo en el cielo es punto

Oh noche puntuada

Música celestial

Signos

Persiste el OJO

Mujer

Te enamoro y escribo

con pájaros y estrellas

priapillos alados

patas de araña

duendes

rasgos de peces y centellas

TU

A E I O U

YO

A E I O U

Claro de luna

blanco

azul

verde

amarillo

malva
negro
morado

El rocío matinal no está mojado
Flor

Un fantasma cornudo
Una sirena

Canta un color que escala otro color
El hilo-de-la-virgen se entrelaza
con la baba-de-diablo
Nada está fijo
Vuela

El sueño se ha escapado del sueño
Niño

Pinta los muros al volver de la escuela
Sin edad el diseño

Ladra un perro a la luna
Sale un sol asombrado
Mira un nuevo planeta escrito
desvelado

Algo va a suceder
Oh la O
de Miró

Todo en el mundo es O
Montroig
Ver

Un cometa de un ojo acaba de aparecer.

Seguimos el *ciclo fenoimaginativo* ya descrito. En la *fase fenoménica o inicial*, Alberti construye la *fenoimagen madre* en el primer verso cuando toma conciencia de la última letra del apellido del pintor: *OH la O*. Se percata plástica y mentalmente de su correspondencia gráfica con el ojo, puntos y curvas de los cuadros de Miró. Adopta esta forma simple, esquemática, seleccionando su rasgo más distintivo. Además, destaca el sonido abierto de la O y el gesto de asombro por la emoción de sorpresa y admiración. Las sensaciones visuales y sonoras y la emoción hacen perceptible la *fenoimagen inaugural*. Suceden los cambios de estado de esta *fenoimagen* durante la *fase trófica o de desarrollo*. Nacen las *fenoimágenes derivadas* que configuran la superficie externa o visual, la *imagosfera*.

Al principio, una inconexión aparente dificulta la lectura, pero enseguida averiguamos las relaciones que unen las *fenomágenes derivadas* dotando de coherencia la imagen. En primer lugar, los huecos de la disposición tipográfica de los cuatro versos siguientes son cambios por proximidad. Este vacío conecta con el espacio libre interior de la O. También se modifica la *fenomágen inicial* por relaciones de dirección, pues las líneas versales avanzan como los disparos de un arma en cuyo espacio interior sabemos que existe además un cañón cilíndrico donde encaja el proyectil o bala: en el poema, la O y en los cuadros, el punto.

Un cambio por simetría lleva la *fenomágen* de *dispara* a *recta* y de *curva* a *zig-zag*. Por fin, se aprecia otra mutación por igualdad. Ahora vemos en la escalera versal la silueta de la empuñadura del arma³²:

La línea se dispara
 recta
 curva
 zig-zag

Aparecen más *fenomágenes derivadas*: primero, por proximidad, *La mano* es el *pincel-arma* con que Miró *pinta-dispara* su imagen: el *Punto*, el cual Alberti escribe con mayúscula inicial (curiosamente tras otro hueco en la línea) por ser una realidad única de sus cuadros, centro y acierto mayor (diana) del cielo mironiano. Enseguida captamos otras *derivadas*: una visual, por dirección, los disparos ascendentes son astros del cielo, y otra sonora, por proximidad al pentagrama:

Todo en el cielo es punto
 Oh noche puntuada
 Música celestial

Las *fenomágenes derivadas* van *in crescendo*. Por simetría a la escritura musical, Alberti habla de *Signos*, que luego zoomorfiza, cosifica (*escribo con pájaros, estrellas...*) y por fin materializa en letras *A E I O U*. Antes corporeiza la dominante inteligida en el inicio: *Persiste el OJO*. Estas primeras *fenomágenes derivadas* son del tipo *asimiladas*, pues han nacido tras adquirir otros rasgos por alteraciones de marcas previas, pero siguen asemejándose a ellas.

32 El verso libre es significativo en el Grupo del 27 por su disposición gráfica, como M.^a I. López Martínez (1988; 1989) demostró suficientemente.

La fase trófica o de desarrollo de la imagen continúa. Ya surgen *fenoiágenes derivadas desviadas*, es decir, alejadas de la *fenoiimagen madre* bien por dispersión o por reflexión. Por relaciones de contraste, detectamos una *fenoiimagen derivada por desviación dispersa* en la introducción desordenada de múltiples elementos (*mujer, pájaros, patas de araña, duendes, peces, enamorados (TU YO)*) y componentes de la naturaleza (*claro de luna, rocío matinal, flor*) de la tierra mironiana. Esto incomunica al receptor con la *fenoiimagen primera* y le proyecta hacia lecturas hipotéticas muy diversas.

Exploramos intelectivamente la *endoimago*, parte interna, ensayando intuiciones. Percibimos componentes de sobrenaturalidad, fantasía. Otras *fenoiágenes desviadas reflexivas* contienen ingredientes cuya lectura nos exige regresar a estadios anteriores: *un fantasma cornudo* remite intelectivamente a la interjección de susto *OH* y plásticamente a los caracteres alzados de la *H*; la *Flor* a las *patas de araña* y las *estrellas*, y éstas a su vez al *cielo* y la *noche*; las *centellas* a los disparos y *una sirena canta un color que escala otro color* a la gama cuya cima es el *claro de luna*:

Claro de luna
 blanco
 azul
 verde
 amarillo
 malva
 negro
 morado

Sin pausa y por contraste, se añaden más *fenoiágenes por dispersión*: *el hilo de la virgen, la baba del diablo, el sueño y el niño* abren nuevas hipótesis; pero no nos detenemos, se concatenan otras *fenoiágenes por desviación reflexiva*: *un perro, un sol, un nuevo planeta y un cometa*.

De modo que otra vez volvemos sobre nuestros pasos y leemos: *Ladra un perro a la luna* es una alteración del canto de la sirena; *Sale un sol asombrado* es la *O* primigenia del poema, y explica también *El rocío matinal no mojado; un nuevo planeta escrito, desvelado* es el *Punto* en el cielo, que deja *la mano* del pintor *aunque se va* y el diseño sin edad que pinta el Niño en los muros al volver de la escuela; por fin, *Un cometa de un ojo* tiene los rasgos de los *peces* y la *línea* que se dispara.

En este *continuum* lector (*Nada está fijo, Vuela* según Alberti) hemos efectuado movimientos regresivos, pero pronto hemos retomado el encadenamiento infinito de *fenoiágenes derivadas*. Esta infinitud de la vivencia creadora y lectora está en *Todo en el mundo es O* y la ausencia de puntos a lo largo de todo el poema.

Llegamos a la *fase mórfica o final*. La *fenóimagen* porta una significación originada en ella misma por la imaginación de Alberti. A partir de un fenómeno de su conciencia, ha creado una realidad orgánica, material; ser propio, imagen autorreferencial, que no existía antes exteriormente. Presenta poéticamente el sueño que Miró hizo realidad pictóricamente en su taller de Montroig, residencia familiar donde creó sus "Constelaciones". Alberti declara: *El sueño se ha escapado del sueño, Montroig, Ver.*

Si vemos y pensamos las iglesias y paisaje de ese monte rojo y la vida de Miró allí (su infancia y matrimonio), ya cobran unidad todos los elementos dispersos: la mujer, los pájaros, las patas de araña, la virgen, el diablo, el niño (Miró), el perro, el sol (reloj de la torre), los colores y la luna. Además, se incluyen las valoraciones de la experiencia personal y literaria de Alberti, receptor y amigo de Miró: se trasluce el *beatus ille* de Fray Luis y la música estremada de Francisco Salinas, la plenitud guilleniana, los pronombres de Salinas, el *locus amoenus* garciasiano, los peces, líneas, luna y escalas lorquianas, los cornudos y diablos barrocos y del Bosco, los fantasmas y duendes becquerianos, las sirenas clásicas, los planetas y cometas futuristas, los fonemas dadaístas, la tipografía cubista-ultraísta, la gestualidad expresionista y el sueño surrealista.

Como receptores activos y constructores, nos hemos movido alternativamente por la fantasía (*endoimagen*) y lo visible (*imagofera*). Nuestra intelección y visión han percibido la *imagotricidad* compleja, pero coordinada, de las *fenóimágenes* ocupando distintos espacios o *imago topos*: en este poema, el cielo y la tierra mironianos. Hemos ido del fondo a las figuras y de éstas al fondo.

Durante la *imago poiesis*, las *fenóimágenes* han interactuado hilvanándose. Nuestra potencia visual-cognoscitiva ha detectado las variaciones de la *fenóimagen inicial* para adquirir otros rasgos, *imago lisis* o *imago descomposición*, y también hemos advertido el desarrollo inverso, la reunión de las partes separadas, *imago síntesis* o *imago recomposición*, para ordenarla y hacerla orgánica.

Ahora comprendemos que lo simple se muestra complejo por los cambios constantes, *imago catálisis*. Estos cambios se pueden representar gráficamente, al igual que la duración de la imagen, en un *imago cronograma*, pero no lo abordamos por falta de espacio. Gracias a esta nueva forma de leer, hemos superado la enorme distancia que antes nos separaba de las obras literarias de la Vanguardia histórica.

7. CONCLUSIÓN

En definitiva, tomando como base nuestra teoría de la *fenóimagen* y su desarrollo terminológico, es posible interpretar la imagen de los textos vanguardistas y comprenderlos. La concepción dual, inteligible y perceptiva de la *fenóimagen*, nos revela

el camino que debemos recorrer durante la vivencia lectora para desentrañar el sentido de sus infinitas e indeterminadas asociaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, R. (1988). *Obras completas*. V. 2. Madrid: Aguilar.
- ALONSO, DÁMASO (1952). *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1971.
- ARNALDO, J. (ed.) (2008). *¡1914!: la Vanguardia y la Gran Guerra: [exposición]*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid.
- ARNHEIM, R. (1969). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BACHELARD, G. (1987). *La intuición del instante/seguido de introducción a la poética de Bachelard por Jean Lescure*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLESA, T. (2011). *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*. Salamanca: Delirio.
- BOBES NAVES, M.^a C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco / Libros.
- BONET, J. M. (1996). *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- BOUSOÑO, C. (1970). *Teoría de la expresión poética*, vols. 1 y 2. Madrid: Gredos.
- ____ (1977). *Irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos.
- ____ (1979). *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos.
- 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.
- BÜRGER, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CANER, R. (2005). "La interpretación de la obra literaria". En *Teoría literaria y literatura comparada*, Jordi Llovet (coord.), 205-213. Barcelona: Ariel.
- CARMONA, E. (1999). "Pintura y poesía en la generación del 27 (seis aproximaciones)". En *Las vanguardias literarias en España*, Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), 563-577. Madrid [etc.]: Iberoamericana [etc.].
- CATALÀ DOMÉNECH, J. M. (2008). *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales*. Barcelona: UOC.
- CIRLOT, V. y VEGA, A. (eds.) (2006). *Mística y creación en el siglo XX: tradición e innovación en la cultura europea*. Barcelona: Herder.
- CÓZAR, R. de (1992). *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- ____ (2005). *Vanguardia o tradición*. Sevilla: Mergablum.
- DIEGO, G. (1919). "Posibilidades creacionistas". *Cervantes* (Madrid), octubre, 23-28.
- DILTHEY, W. (1945). *Psicología y teoría del conocimiento. Obras de W. Dilthey*, vol. VI. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 (2.^a reimpres.).

- ECO, U. (1979). *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué. Barcelona: Ariel.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996). *Diccionario de términos literarios*. Alianza: Madrid.
- GADAMER, H. G. (1960). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1991, vol. 1.
- GARCÍA ARANCE, M.^a DEL R. (1983). *La imagen literaria*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GARCÍA GIL, F. y PEÑAMÉNDEZ, M. (coords.) (2006). *Imagen/imaginario interdisciplinariedad de la imagen artística*. Granada: Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, F. (1997). *Obras completas*, vol. 3, Miguel García-Posada (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg [etc.].
- GARCÍA VARAS, A. (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GEIST, A. L. (2005). "El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica". En *Vanguardia o tradición*, Rafael de Cózar, 429-441, Sevilla: Mergablum.
- GOMBRICH, E. H. J. (1997). *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*, Richard Woodfield (ed.). Madrid: Debate.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Á.; CALVO SERRALLER, F. y MARCHÁN FIZ, S. (eds.) (1979). *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945*. Madrid: Turner.
- GONTIER, T. (1990). "L'image blanche". *Les cahiers de la photographie* 4, 23-29.
- GUILLÉN, J. (1961). "San Juan de la Cruz o lo inefable místico". En *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Jorge Guillén, 73-109, Madrid: Alianza, 1992.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.^a Á. (2011). "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser". *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* (Córdoba) 25 (enero-junio), 21-31.
- ____ (2013). "La interpretación literaria como actividad cognitiva en la escuela de Costanza". En *Lenguaje, literatura y cognición*, M.^a Luisa Calero Vaquera y M.^a Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.), 61-75, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- HUIDOBRO, V. (1991). "Manifiestos". En *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz, 100-124. Madrid: Cátedra.
- HUSSERL, E. (1997). *La idea de la fenomenología: cinco lecciones*. México [etc.]: FCE.
- INGARDEN, R. (1936). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- ISER, W. (1970). "La estructura apelativa de los textos". En *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), 133-164. Madrid: Visor, 1989.
- ____ (1972). "El proceso de lectura". En *Estética de la recepción*, Rainer Warning (ed.), 149-164. Madrid: Visor, 1989.
- ____ (1976). *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1999). "De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria". En *Las vanguardias literarias en España*, Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), 607-633, Madrid [etc.]: Iberoamericana [etc.].
- 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.
- LÁZARO CARRETER, F. (1971). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.
- LESSING, G. E. (1766). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y poesía*. Barcelona: Orbis, 1985.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (1989). *Fundamentos de Lingüística perceptiva*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.^a I. (1988). "Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27". I. *Anuario de Estudios Filológicos XI*, 231-252.
- ____ (1989). "Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27". II. *Anuario de Estudios Filológicos XII*, 145-170.
- LOTMAN, I. (1985). *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996-2000.
- MARTÍNEZ GARCÍA, J.A. (1975). *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- MURIEL, F. (2000). *La poesía visual en España (S.X-XX)*. Salamanca: Almar.
- ____ (2004). *Hermetismo y visualidad. La poesía gráfica de Eduardo Scala*. Madrid: Visor.
- OROZCO DÍAZ, E. (1977). *Mística, plástica y Barroco*. Madrid: Cupsa.
- PRAZ, M. (1981). *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- PRUDON, M. (ed.) (1996). *Peinture et écriture*. Paris: Différence.
- PUELLES ROMERO, L. (2011). *Mirar al que mira: teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada.
- RICOEUR, P. (1975). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad: Trotta, 2001.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1982). *Luis Buñuel, obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- SENABRE, R. (1964). "Lengua y estilo de Ortega y Gasset". *Acta Salmanticensis, Filosofía y Letras* (Salamanca), tomo XVIII, 3, 125-161.
- SHKLOVSKI, V. (1917). "El arte como artificio". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ed.), 55-70, Buenos Aires: Signos, 1976.
- TORREANO, J. (2008). *Dibujar lo que vemos. La percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*. Barcelona: Blume.
- VILLAFAÑE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- ____ (2000). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- VV. AA. (2013). *Surrealistas antes del Surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía [exposición]*. Madrid: La Fábrica.

- WAHNÓN, S. (ed.) (2009). *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- WEISGERBER, J. (ed.) (1984). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, 2 vols. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- WERTHEIMER, M. (1991). *El pensamiento productivo*. Barcelona: Paidós.

Recibido el 23 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.