

# Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser\*

*M<sup>a</sup>. Ángeles Hermosilla Álvarez\*\**  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

Los presupuestos históricos de W. Iser ponen de manifiesto la profunda relación existente entre lo visible y lo inteligible a la hora de llevar a cabo la actividad hermenéutica.

Sin embargo, los estudiosos, que enseguida advirtieron la huella de la fenomenología husserliana en el teórico de Constanza, apenas han prestado atención al sustrato gestaltista que también está presente en su obra. Desarrollar estos postulados que animan la hermenéutica de Iser e ilustrarlos en algunos textos literarios es el objetivo de este trabajo.

**Palabras clave:** Hermenéutica literaria, W. Iser, Gestalt, fenomenología, cognición.

## Visual procedures in the hermeneutic theory of Wolfgang Iser

### Abstract:

The theoretical assumptions of W. Iser clearly demonstrate the profound relationship between what is visible and what is intelligible when Hermeneutics comes into action.

However, scholars «who quickly noticed the trace of husserlian phenomenology in the work of the theoretician from Constanza» have hardly paid attention to the gestaltist substratum that can also be observed in his work. The objective of this contribution will be to develop these principles present in Iser's Hermeneutics and to exemplify them in some literary texts.

**Key words:** Literary Hermeneutics, W. Iser, Gestalt, phenomenology, cognition.

## PRELIMILARES

La teoría de la literatura del siglo XX ha sido considerada, hasta que surgió el paradigma de la lectura en los años ochenta, eminentemente formalista y, por tanto, alejada de la hermenéutica, un enfoque que, según afirma Sultana Wahnón<sup>1</sup>, es preciso corregir con el estudio de una serie de autores que, en el pasado siglo, mantuvieron vivos los planteamientos hermenéuticos que posibilitaron la aparición, entre otros, de los teóricos de la Escuela de Constanza, en cuyos postulados se produce una reivindicación del sujeto en la «Literaturwissenschaft» o ciencia de la literatura.

Si en el estructuralismo inmanentista la obra se concibe como un objeto que es estudiado desde el exterior y el sujeto queda relegado al territorio de la «parole», de modo

que, como Jauss reprocha a Barthes, el placer estético se reduce «al goce de la relación con la lengua»<sup>2</sup>, los autores de la estética de la recepción, en cambio, siguiendo los principios de Husserl, especialmente a partir de *Krisis*, introducen el sujeto<sup>3</sup> «ya sea histórico (Jauss) o cognitivo (Iser)» en el análisis literario. Se trata de una línea que parte del padre de la fenomenología y continúa, por un lado, con Heidegger y Gadamer hasta Jauss y, por otro, pasa, a través de Ingarden, a Iser, por lo que Husserl se convierte también en uno de los fundadores de la hermenéutica moderna.

En realidad, se muestra continuador de la actitud que, en las últimas décadas del siglo XIX, encarnó W. Dilthey al defender la posibilidad de llegar al conocimiento cuando el objeto de estudio no está separado del sujeto, como en el caso de las obras del espíritu, en las que, a diferencia de las experimentales, el contenido, además de ser explicado, puede

Recibido: 16-V-2011. Aceptado: 10-VI-2011.

\* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación «El problema de la interpretación literaria en el pensamiento europeo del siglo XX. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva» (HUM2007-60313/FILO), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y los Fondos Estructurales de la Unión Europea (FEDER) para el periodo 2007-2011.

\*\* Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

<sup>1</sup> S. WAHNÓN (ed.), *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2009, p. 14.

<sup>2</sup> H. R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 69-70.

<sup>3</sup> Vid., sobre esta cuestión, M. A. HERMOSILLA, «De la objetividad cientificista a la reivindicación del sujeto en la ciencia de la literatura», en J. E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (ed.), *Trilcedumbre (Homenaje al prof. F. Martínez García)*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1999, pp. 245-255.

ser interpretado<sup>4</sup>, tarea en la que se reconoce deudor Schleiermacher, a quien considera el padre de la nueva hermenéutica<sup>5</sup>.

Así pues, los textos literarios no son objetos semejantes a los de las ciencias de la naturaleza, sino que son objetos muy especiales porque, en lugar de ser estáticos y abstractos, se puede advertir en ellos sujetos en actividad cognitiva y simbólica, y la cuestión primordial consiste en ver cómo operan para *comprender* y cómo, ante ese objeto que es el texto, la comprensión supone una *construcción* de la que los sujetos obtienen *placer*, al mismo tiempo que están elaborando la relación de *vivencia* que les une al mundo. De ahí que este concepto, *Erlebnis* (en un sentido no hegeliano), experiencia, sea fundamental en Dilthey, que diferencia entre «vivencia» y «reproducción de la vivencia» -obra artística<sup>6</sup>, en Husserl, para quien la vivencia ha de ser «intencional»<sup>7</sup> y en Gadamer, que, después de revisar la historia del término, se ocupa de la «vivencia estética»<sup>8</sup>: como representa paradigmáticamente el contenido del concepto de vivencia, es comprensible que el concepto de esta sea determinante para la fundamentación de la perspectiva artística, en la medida en que la obra de arte supone una realización plena de la representación simbólica de la vida. Por ello el arte vivencial aparece como el arte auténtico, pero entendido en una acepción que repare en «aquellas formas artísticas que están determinadas para la vivencia estética», entre las cuales es preciso rehabilitar el concepto de *alegoría*<sup>9</sup>, que, en rigor, se aparta de lo vivido, según se observa con frecuencia en algunos ejemplos medievales. Así, la introducción de *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo nos presenta un prado idílico, con flores olorosas, jugosas frutas y fuentes cristalinas en el que el canto armonioso de las aves completan un *locus amoenus* creado para solaz del ser humano que sepa ver en ese panorama la obra de la Virgen María y alcance, a través de los sentidos, un estado de contemplación mística. Porque, en términos de Gadamer, «el procedimiento alegórico de la interpretación y el procedimiento simbólico del conocimiento basan su necesidad en un mismo fundamento: no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible»<sup>10</sup>.

De este modo, frente a la tradición platónica, que separaba lo sensible de lo inteligible, en la nueva hermenéutica ambas dimensiones aparecen conectadas, pero, dentro de la Escuela de Constanza, será Iser, más que Jauss (el verdadero continuador, por lo demás, de la línea gadameriana), quien, basándose en la fenomenología husserliana y en los presupuestos de la Gestalt, presente una teoría donde la recepción de los contenidos verbales, conceptuales, se asocia a los perceptivos, una fructífera relación a la que, con la excepción de algunos casos<sup>11</sup>, los estudiosos no han concedido la atención que merece, sobre todo en el momento actual, en el que el desarrollo, en los países de habla inglesa, de la lingüística y poética cognitivas, según el modelo de los generativistas G. Lakoff y R. Langacker, parece haber restado visibilidad a otras vías del cognitivismo<sup>12</sup> como la que ofrece la Estética de la recepción alemana. Como veremos en los apartados siguientes, *ver* y *comprender* suponen interpretar los objetos exteriores (imágenes, objetos reales o textos): en ambos casos la recepción no es pasiva, sino que, antes de llevar a cabo un movimiento de observación, de inducción, provocado por el exterior «imagen o texto», vamos al encuentro del objeto con esquemas ópticos o conceptuales, verdaderos horizontes de expectativas que proyectamos sobre la realidad (objeto visible o texto), los cuales confirmarán o refutarán nuestras hipótesis de lectura.

Así pues, texto visual y verbal se rigen por reglas hermenéuticas similares, y la recepción de uno y otro conlleva una actividad cognitiva: la lectura perceptiva conduce al concepto y la lectura verbal origina imágenes mentales que hacen visible intelectivamente lo que no se muestra fácilmente accesible al conocimiento. Veámoslo más detalladamente a continuación.

## LA IMAGEN-IDEA

Aunque Iser se ocupa fundamentalmente de los fenómenos de lectura literaria, consolida sus presupuestos comparándolos con los de Gombrich, que, si bien no es un psicólogo gestáltico, se inspira en la teoría de la Gestalt, a la que Iser se refiere a menudo en

<sup>4</sup> W. DILTHEY, *Psicología y teoría del conocimiento. Obras de W. Dilthey*, vol. VI, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (2ª reimpres.).

<sup>5</sup> Cfr. S. WAHNÓN (ed.), *op. cit.*, p. 61. Vid., para la hermenéutica de Dilthey, Id., pp. 59-75 y, acerca de Schleiermacher, pp. 27-59.

<sup>6</sup> Id., pp. 68-69.

<sup>7</sup> E. HUSSERL, *Investigaciones lógicas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1976, cap. II § 10, pp. 366-369.

<sup>8</sup> H-G. GADAMER, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, I, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 96-107.

<sup>9</sup> Id., pp. 107-108.

<sup>10</sup> Id., p. 111.

<sup>11</sup> Vid., por ejemplo, el estudio de C. NICOLÁS, *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, anejo núm. 5 del *Anuario de Estudios Filológicos*, Ediciones de la Universidad de Extremadura, 1986. Asimismo M. PÉREZ LOZANO y A. URQUÍZAR HERRERA, «De Gombrich a la Rezeptionsästhetik: la configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales», en P. LIZARRA (ed.), *E. H. Gombrich. In Memoriam*, Pamplona, ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2003, pp. 325-341.

<sup>12</sup> En nuestro país hay que citar la *gramática liminar* de A. LÓPEZ GARCÍA que, al igual que Iser, con el trasfondo filosófico de la fenomenología, tiene como basamento cognitivo la Gestalt. Cfr. *Fundamentos de Lingüística perceptiva*, Madrid, Gredos, 1989; especialmente pp. 42-47 y 18-23. Para el caso francés, cfr. M. VALETTE, *Linguistique énonciatives et cognitives françaises. Gustave Guillaume, Bernard Pottier, Maurice Toussaint, Antoine Culioli*, Paris, Honoré Champion, 2006.

su obra más conocida<sup>13</sup> y a la que dedica un capítulo en su último libro<sup>14</sup>.

Si la teoría de «estímulo-respuesta» propuesta por Locke sostenía que, al abrir la mente al mundo exterior, la información recibida impacta en el intelecto, los gestaltistas -resume Iser- no veían el componente activo de la percepción en los datos de la realidad, sino en la mente creativa<sup>15</sup>.

En efecto, para la psicología de la percepción la imagen no es una copia de la realidad que se transfiere a la retina, como pensaban ingenuamente los partidarios de una estrecha teoría mimética del arte al considerar que lo que llega primero son «impresiones sensoriales», una premisa denominada por K. R. Popper (uno de los mentores de Gombrich) «la teoría de la mente como balde», que fue desterrada por él en el campo de la metodología científica<sup>16</sup>.

Según los experimentos gestaltistas, la retina no provee al cerebro de materia prima sensorial sino de conceptos<sup>17</sup>. Gombrich pone de manifiesto en *Arte e ilusión* que «la operación del ojo inocente [...] resultó ser no solo psicológicamente difícil sino lógicamente imposible» y que, en pintura, leer el cuadro del artista es movilizar nuestros recuerdos y experiencias del mundo visible, y poner a prueba su imagen mediante intentos de proyecciones<sup>18</sup>. De ahí que la cultura y, en general, la comunicación sean, en opinión de Gombrich<sup>19</sup>, el resultado de la interacción entre expectativa y observación, ya que un determinado estilo artístico, al igual que una manifestación cultural o un estado de opinión, establece un horizonte de expectativas que registra desviaciones y modificaciones, como muestran las reacciones de las que la historia del arte da cuenta. Es decir, «todo ver es interpretar»<sup>20</sup>.

A juicio de Arnheim, que va más allá y defiende que el *continuum* de la actividad cognitiva abarca desde la percepción directa hasta las construcciones teóricas, percepción y pensamiento no pueden funcionar separadamente<sup>21</sup>, como podemos constatar en la vida diaria: en la mayoría de las situaciones visuales, la percepción integra nuestro conocimiento de la forma y los colores

habituales de los objetos que nos rodean. «Son operaciones del pensamiento» -concluye Kanizsa-<sup>22</sup> en un estudio que trata de establecer las leyes por las que se rige el mundo visual.

Así pues, toda mirada, según la observación de Iser<sup>23</sup>, implica la constitución de un campo, que básicamente consiste en un centro y un margen. Este campo requiere una *estructura*, que se consigue al ordenar la información recibida del exterior en una *forma*, cuyos elementos se relacionan de acuerdo con unas reglas que trataron de establecer los gestaltistas desde los primeros momentos<sup>24</sup>.

Iser<sup>25</sup> habla de tres principios básicos que intervienen en la formación de la *Gestalt*: el de economía, que se consigue seleccionando la información que es de interés para el observador; el de similitud, referido a factores que determinan el hecho de que algunas partes de la información se vean como si estuvieran más agrupadas que otras, y el principio de «figura-fondo», el más importante.

Durante el proceso de percepción, guiados por nuestras expectativas, seleccionamos determinados objetos de entre la cuantiosa información que recibimos. Estos objetos se convierten en una figura, rodeada del resto de elementos que hemos ignorado. Pero un campo que ha sido percibido como fondo puede luego convertirse en figura, con el consiguiente efecto de sorpresa causado por la nueva forma que antes no había sido captada por el observador. De este modo, figura y fondo pueden intercambiarse, y se convierten en un modelo de estructura para diversificar y expandir la percepción. A este respecto son bien conocidos los grabados del holandés M. C. Escher<sup>26</sup>, en los que aparece una doble serie de figuras cada una de las cuales puede hacer de fondo o figura alternativamente, y la imagen del «pato/conejo» de J. Jastrow utilizada por Wittgenstein. En esta última, por ejemplo, podemos ver la cabeza de uno u otro animal dependiendo de los rasgos que seleccionemos, pero no podemos ver el pato y el conejo a la vez. Sea cual sea la opción elegida no se puede hablar de «verdadera» o «falsa», lo que pone de manifiesto el carácter ambiguo de las imágenes, cuya lectura supone el rechazo de otras interpretaciones posibles contenidas también en ellas:

<sup>13</sup> En su obra *El acto de leer* (Madrid, Taurus, 1987), W. ISER cita a los más relevantes autores influidos por la Gestalt: R. Arnheim (pp. 150, 159, 274 y 301), E. H. Gombrich (pp. 150, 152, 193, 200 y 206) o Merleau-Ponty (pp. 136, 202, 212, 227, 263 y 344), en quien se unen la corriente fenomenológica y la gestaltista.

<sup>14</sup> W. ISER, *How to do theory*, London, Blackwell Publishing, 2006, pp. 43-56.

<sup>15</sup> Id., p. 43.

<sup>16</sup> E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998, p. 23.

<sup>17</sup> R. PIERANTONI, *El ojo y la idea*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 50.

<sup>18</sup> Cfr. E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 264.

<sup>19</sup> Id., p. 53.

<sup>20</sup> Id., p. 252.

<sup>21</sup> R. ARNHEIM, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 27.

<sup>22</sup> Cfr. G. KANIZSA, *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 286.

<sup>23</sup> W. ISER, *How to do theory*, *cit.*, p. 43.

<sup>24</sup> Vid., para un estudio detallado de las leyes de la percepción, P. GUILLAUME, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979; M. WERTHEIMER, *El pensamiento productivo*, Barcelona, Paidós, 1991; D. KA TZ, *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

<sup>25</sup> W. ISER, *How to do theory*, *cit.*, pp. 44-45.

<sup>26</sup> Vid. M. C. ESCHER, *Estampas y dibujos*, Köln, Taschen, 2002. Sobre su vida y obra: M. C. ESCHER, *His Life and Complete Graphic Work*, New York, Abradale Press. Harry N. Abrams, Inc, 1992 y B. ERNST, *El espejo mágico de M. C. Escher*, Köln, Taschen, 1994.

«La ambigüedad «¿conejo o pato?» es obviamente la clave de todo el problema de la lectura de imágenes. Según vimos, en efecto, nos permite someter a prueba la idea de que tal interpretación supone una proyección hipotética, un disparo de ensayo que transforma la imagen si resulta dar en la diana. Precisamente porque estamos tan adiestrados en el juego, y tan raras veces fallamos, a menudo no nos damos cuenta de ese acto de interpretación. Pocas personas advierten que el dibujo del contorno de una mano es ambiguo. Es imposible distinguir si se trata de una mano izquierda vista por la palma o de la mano derecha vista del dorso»<sup>27</sup>.

Sin embargo, esta característica de las imágenes, lejos de apartar al receptor de la obra artística, le interpela para que intervenga activamente en la construcción del *objeto estético*, sin cuya colaboración sería, según Mukarovsky, un mero *artefacto*<sup>28</sup>. Así, la representación es una forma de producción, pero lo que se representa no son, en rigor, objetos sino las condiciones de la percepción. Es lo que sucede con el arte de la perspectiva: «quiere que la imagen aparezca como el objeto y el objeto como la imagen»<sup>29</sup>. Por ello las palabras de Gombrich, cuya teoría tiene un puente entre realismo e ilusión, son concluyentes:

«No es de extrañar, pues, si el mayor afirmador de la ilusión naturalista en la pintura, Leonardo da Vinci, es también el inventor de la imagen deliberadamente borrosa, el *sfumato* o forma velada, que rebaja la información de la tela y con ello estimula el mecanismo de proyección.»<sup>30</sup>

Consideraciones muy similares se observan, desde los primeros trabajos, en la hermenéutica literaria de Iser. Para él, todo texto se caracteriza por una serie de *lugares vacíos* -o de *indeterminación*, en términos de su maestro Roman Ingarden<sup>31</sup>-, un concepto particularmente productivo en la teoría iseriana porque «moviliza al lector a la búsqueda de sentido»<sup>32</sup> para tratar de deshacer la ambigüedad del texto.

Según Ingarden, en la obra literaria los objetos descritos no se corresponden con los de la vida real<sup>33</sup> y es por eso por lo que los textos contienen *vacíos* que han de ser «llenados» por los receptores en las *concreciones* individuales. Esta operación no está determinada por los caracteres definitorios del objeto, de modo que las concreciones pueden ser diferentes<sup>34</sup> y generar una ilusión, como en el caso de la percepción visual estudiada por Gombrich, a quien Iser cita expresamente<sup>35</sup> para afirmar a continuación: «La figura en cuanto interpretación consistente se muestra como un producto que resulta de la interacción entre texto y lector y que, por tanto, no se puede reducir exclusivamente ni a los signos del texto ni a las aptitudes del lector»<sup>36</sup>.

Esta aseveración de Iser aparece ya, en idénticos términos, en su trabajo programático de 1970, basado en el texto de una conferencia pronunciada en la Universidad de Constanza en 1968, cuando habla de que la significación de los textos literarios se genera en el proceso de lectura<sup>37</sup> -estudiado después más pormenorizadamente<sup>38</sup>-, donde se fijan las configuraciones del texto. Éste oscila entre el mundo de los objetos reales y el de la experiencia del lector<sup>39</sup>, pero, como observamos más arriba con respecto a la representación visual, ni describe objetos ni los produce (en el sentido de Austin), sino que «describe reacciones producidas por los objetos. Esta es la razón por la cual reconocemos en la literatura tantos elementos que juegan también un papel en nuestra experiencia»<sup>40</sup>.

Así pues, en la representación artística el receptor intenta hallar, como postula Gombrich<sup>41</sup>, una forma estructurada en la que las partes se presenten organizadas de modo coherente, lo que le permitirá reconocer e interpretar la imagen a partir de un sistema de convenciones y dentro de una determinada tradición. Es decir, se sirve de una «disposición mental», en palabras de Gombrich<sup>42</sup>, o de

<sup>27</sup> E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 198-199, y sobre la imagen pato/conejo, p. 4.

<sup>28</sup> J. MUKAROVSKI, «Función, norma y valor estético como hechos sociales», *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 98. Sin embargo, conviene señalar que, aunque se han resaltado las ideas del autor praguense sobre la obra como *objeto estético*, este concepto se encuentra en el fenomenólogo Roman Ingarden, precursor de la estética de la recepción de Iser, al describir el paso de la percepción sensorial a la experiencia estética. R. INGARDEN, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 234. Vid., acerca de esta cuestión, G. VERGARA, «La experiencia Estética en el Pensamiento de Roman Ingarden», [www.international-journal-of-axiology.net/articole/nr8/art09.pdf](http://www.international-journal-of-axiology.net/articole/nr8/art09.pdf)

<sup>29</sup> E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 217.

<sup>30</sup> Id., p. 185.

<sup>31</sup> Cfr. W. ISER, *How to do theory*, *cit.*, pp. 14-27. Para la influencia de este sustrato teórico ingardiano en Iser, vid. M. BRINKER, «Two phenomenologies of reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy», *Poetics Today*, I, 4 (1980), pp. 203-212. Y, de forma más general, K. STIERLE, «Réception et fiction», *Poétique*, 39 (1979), p. 307; H. STEINMETZ, «Réception et interprétation», A. KIBÉDI VARGA (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, pp. 195-196 y D. W. FOKKEMA y E. IBSCHE, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984, especialmente pp. 176-177 y G. VIDELA, art. cit. En nuestro país, uno de los primeros estudiosos en señalar la procedencia ingardiana del concepto fue J. M. POZUELO YVANCOS, *La lengua literaria*, Málaga, 1983, pp. 77-78 y *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 10-111.

<sup>32</sup> W. ISER, «La estructura apelativa de los textos», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 146.

<sup>33</sup> W. ISER, «La realidad de la ficción», en R. WARNING (ed.), *op. cit.*, p. 175.

<sup>34</sup> R. INGARDEN, «Concreción y reconstrucción», en R. WARNING (ed.), *op. cit.*, p. 36.

<sup>35</sup> W. ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987, p. 193.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> W. ISER, «La estructura apelativa de los textos», *cit.*, p. 134.

<sup>38</sup> W. ISER, «El proceso de lectura», R. WARNING (ed.), *op. cit.*, pp. 149-164.

<sup>39</sup> W. ISER, «La estructura apelativa de los textos», *cit.*, p. 137.

<sup>40</sup> Id., pp. 135-136.

<sup>41</sup> Cfr. W. ISER, *El acto de leer*, *cit.*, p. 193.

<sup>42</sup> Vid. E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 190-191.

un «horizonte de expectativas», según la estética de la recepción alemana<sup>43</sup>, que actúa, a modo de «esquema», cuya «corrección» -indica Iser- ha de llevarse a cabo para que resalte la particularidad de la impresión<sup>44</sup>.

Esta corrección de nuestro sistema de expectativas, que Karl Popper propone como vía de avance del conocimiento científico<sup>45</sup>, es asumida por Gombrich, a quien sigue Iser, para el seguimiento de la actividad hermenéutica en las obras artísticas:

«Podría decirse, pues, que el propio proceso de la percepción se basa en el mismo ritmo que hemos visto gobernaba el proceso de representación: el ritmo de esquema y corrección. Es un ritmo que presupone por nuestra parte una constante actividad haciendo conjeturas y modificándolas a la luz de nuestra experiencia. Siempre que la prueba de contraste choca con un obstáculo, abandonamos la conjetura y ensayamos otra, más o menos como hacemos al leer imágenes complejas»<sup>46</sup>.

En efecto, cualquier modificación de nuestros modelos de mundo nos obliga a interrogarnos, a buscar las claves que ha puesto en funcionamiento el artista para que *re-conozcamos* las cosas y, así, abrimos al conocimiento: *la deformación coherente* nos hace percibir de modo más vivo lo que de otro modo permanecía invisible al observador. Es lo que sucede con la cámara lenta que utiliza el cineasta para plasmar, paradójicamente, el movimiento o la técnica empleada por Rodin para transmitir el dinamismo en *L'homme qui marche*, ejemplos a los que se refiere Merleau-Ponty<sup>47</sup>, autor al que Iser también tiene en cuenta<sup>48</sup>.

Pero, al mismo tiempo, la lectura de una imagen que choca con nuestros esquemas nos proporciona nuevas ideas sobre el mundo. Cuando Andy Warhol realiza la serigrafía de Marilyn Monroe en 1962 no se ajusta a las reglas del retrato clásico: la imagen de la actriz, que, además, reproduce en una serie, no capta los rasgos veristas de su rostro, sino que reproduce la esencia de la sociedad de consumo americana a través de una Marilyn despersonalizada, convertida en icono de masas -de ahí la

repetición-, como lo son las latas de sopa Campbell o las botellas de Coca-Cola.

Ahora bien, con ser de especial relevancia el par conceptual *esquema-corrección*, la teoría de Iser no se revelaría acabada si concluyera centrando la hermenéutica del hecho artístico (visual o literario) en el polo del receptor; tampoco si la situara en el texto, porque -recordemos- para nuestro teórico «la figura en cuanto interpretación consistente se muestra como un producto que resulta de la interacción entre texto y lector»<sup>49</sup>.

Y es que toda obra presenta una estructura inscrita en el texto, en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano y cuya descripción corresponde al *lector implícito*<sup>50</sup>, un concepto que permite la transferencia de las estructuras del texto, a través de los actos de representación, a la experiencia del receptor<sup>51</sup>. Éste inicia la comprensión conducido por las *estrategias* textuales<sup>52</sup> que, análogas a la noción de *medio* en Gombrich<sup>53</sup>, ordenan el *repertorio* -las *equivalencias* en el teórico del arte<sup>54</sup>-, o sea, las normas sociales, históricas, culturales y los textos precedentes<sup>55</sup>, así como sus condiciones de comunicación. Se realiza así una tarea de construcción en la que, de acuerdo a lo expuesto anteriormente, para configurar una *gestalt*, se produce una tensión entre nuestro *horizonte de expectativas* y las propuestas del texto, por la que el receptor se entrega a un juego donde se intercambian figura y fondo. Observémoslo en el siguiente poema visual de Brossa<sup>56</sup>:



<sup>43</sup> Fue Jauss quien, en su trabajo fundacional de la escuela de Constanza, utiliza «horizonte de expectativas» «en la traducción española» para referirse a la producción y recepción de una obra en el pasado (H. R. JAUSS, «La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura», en H. U. GUMBRECHT *et alii* (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, p. 83). En verdad, el término «horizonte» procede de Husserl, aunque Jauss no lo emplea en el sentido de éste, sino en el que utiliza Gadamer en *Verdad y método*. Vid. para estas precisiones M. IGLESIAS SANTOS, «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», en D. VILLANUEVA (ed.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 35-115, especialmente pp. 67-68. Con respecto a los términos «horizonte» y «expectativa» en nuestro teórico, cfr. W. ISER, *El acto de leer*, cit., especialmente pp. 181, 188 y, sobre todo, 192.

<sup>44</sup> W. ISER, *El acto de leer*, cit., p. 151.

<sup>45</sup> A ello se refiere GOMBRICH ( *op. cit.*, pp. 271-272) antes de adoptar el modelo popperiano. Vid., acerca de la pertinencia de la dualidad esquema-corrección para el proceso de aprendizaje en Popper, M. IGLESIAS SANTOS, art. cit., sobre todo p. 59.

<sup>46</sup> E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 231.

<sup>47</sup> M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 78-79.

<sup>48</sup> W. ISER ( *El acto de leer*, cit., pp. 136 y 344), basándose en el fenomenólogo francés, habla de la «deformación coherente» de lo visible».

<sup>49</sup> *Id.*, p. 193.

<sup>50</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 70.

<sup>52</sup> *Id.*, p. 143.

<sup>53</sup> E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, pp. 30, 82, 126, 303, 311, 313-314.

<sup>54</sup> *Id.*, pp. 281, 290, 303, 311.

<sup>55</sup> W. ISER, *El acto de leer*, cit., p. 117.

<sup>56</sup> J. BROSSA, *Poemes visuals*, Barcelona, Edicions 62 s/a, 1975.

Ante este ejemplo de poesía letrista podríamos decir que la interpretación que realizaremos proviene de lo que vemos: una «erre» mayúscula y una «de» minúscula, lectura que ya ha suscitado un acertado comentario<sup>57</sup>. Sin embargo, si aguzamos la vista, advertimos que una serie de esquemas visuales comienza a desplegarse también ante nosotros superponiéndose a la imagen que habíamos fijado previamente. Partimos de un horizonte de expectativas que ha de confirmarse o rechazarse en la observación, y es evidente que las significaciones que atribuimos al poema visual dimanar de la construcción que realicemos de lo visible. Si vemos una «pe» mayúscula y una «erre» mayúscula invertida engarzadas, nuestra lectura será diferente que si observamos dos «erres» enlazadas, por ejemplo.

En el primer caso, y guiándonos por el contexto, donde descubrimos el antropomorfismo de la letra «pe» en otros poemas del mismo libro (ilustración 2), podemos ver una «pe» de «Poeta» y una «erre» de «Revólver», como en otro ejemplo del libro (ilustración 3), que permanecen abrazadas en una unidad significativa portadora de una fuerte semiosis.



Ilustración 2



Ilustración 3

No obstante, si volvemos a fijarnos, y traemos al primer plano el ojo de cada una de las letras, nos damos cuenta de que con ellos podemos dibujar una «be» mayúscula, inicial del nombre del poeta.

Pero ¿por qué descartar la segunda de nuestras hipótesis de lectura? Tratamos ahora de centrarnos en la figura de las dos «erres», donde se manifiesta un juego de espejos. ¿Y esa presencia implícita del espejo no es la imagen narcisista por excelencia del autorretrato? Ello confirmaría nuestra lectura de la figura como «be» mayúscula, la primera letra de Brossa.

Y aún podemos continuar. Si comenzamos a dibujar un trazo desde la curvatura superior y discurremos por la

rampa de unión hasta llegar al borde inferior, habremos delineado una «ese» mayúscula, y otra más si partimos de la figura inferior realizando el recorrido inverso: dos «eses» que nos hacen ver y leer en la figura un anagrama del nombre del autor, un juego que aparece en otro texto de su poemario:



De este modo, el ejemplo de Brossa, donde ver y leer interactúan continuamente, pone de manifiesto el proceso de comprensión de las imágenes. A partir de una primera percepción, construida por un ir y venir entre formas proyectadas y otras que tenemos que reconocer, nace una serie de recorridos que determina el paso de un hecho perceptivo, que consolida una lectura, a otra interpretación, la cual, a su vez, nos revela una nueva imagen.

### LA PALABRA-IMAGEN

Hasta ahora hemos expuesto cómo, en la percepción visual, la imagen ambigua tiene, según los presupuestos de Iser, valor de signo y estimula la participación del receptor, que se encarga de cerrar la *gestalt* del texto. Pero la *deformación coherente* es igualmente fructífera en los textos verbales: tanto que la negatividad que la determina «constituye la infraestructura del texto de ficción»<sup>58</sup>. Aunque la obra literaria esté estructurada por los signos lingüísticos, en ella éstos desbordan la finalidad que poseen en el uso denotativo y se abren a otra cosa<sup>59</sup>.

Como sabemos, a medida que avanzamos en la lectura de un texto de ficción, la vista deja de detenerse en las palabras concretas y se centra solo en determinados puntos de los párrafos que integran el texto, de modo que enseguida empezamos a generar las imágenes mentales que van configurando la *representación*, «una de las actividades mediante las cuales formamos la *gestalt* de un texto»<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> F. MURIEL, «La contre-écriture poétique en Espagne», en M. PRUDON (ed.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence, 1996, pp. 184-185.

<sup>58</sup> W. ISER, *El acto de leer*, cit., p. 345.

<sup>59</sup> Id., p. 227.

<sup>60</sup> W. ISER, «El proceso de lectura», en J. A. MAYORAL (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 227.

Pues bien, la *negatividad*, como causa potencial de la *deformación coherente* es un factor esencial para la constitución del sentido:

«[La negatividad] transforma las posiciones deformadas del texto en un momento de impulso, a través del cual puede tematizarse en la conciencia representadora lo no-dado de la causa que produce la forma de manifestación del objeto imaginario. Por tanto, la negatividad desempeña una función mediadora entre presentación y recepción: inicia aquellos actos constitutivos que son necesarios a fin de permitir que, a través de las perspectivas deformadas, se actualice en la conciencia representadora la virtualidad del horizonte condicionante que ya no se expresa lingüísticamente»<sup>61</sup>.

Cuando en la literatura hallamos ejemplos de negatividad, evocamos situaciones conocidas que al instante hay que eliminar y, al negar el mundo que nos es familiar, lo que surge carece de referencia y tenemos que imaginarlo. Por eso, las negaciones no solo no provocan incomunicación, sino que, al contrario, guían el proceso de recepción e Iser las sitúa, en su último libro, en el eje paradigmático de la lectura<sup>62</sup>.

Así pues, la ambigüedad es un elemento constitutivo tanto de las representaciones visuales como de las verbales, una idea que, en *La metáfora viva*, desarrollará Ricoeur -otra de las referencias de Iser- cuando compara la metáfora con las imágenes ambiguas de los gestaltistas:

«Dans le cas de l'image ambiguë, il y a une Gestalt (B) qui permet de voir soit une figure A, soit une figure C; le problème est donc, étant donné B, de construire A ou C. Dans la métaphore, A et C sont donnés à la lecture: ce sont le *tenor* et le *véhicule*; ce qu'il faut construire, c'est l'élément commun B, la Gestalt, à savoir le point de vue sous lequel A et C sont semblables»<sup>63</sup>.

La comparación planteada por el teórico francés pone de relieve que, aparte de la diferencia de grado, la distinción entre metáfora literaria e imagen gestaltista no reside en la estructura sino solo en la orientación de la operación perceptiva: en las imágenes ambiguas de la *Gestalt* partimos del elemento común B para descifrar A o C, en la metáfora partimos de A y C para descubrir B. Por otra parte, Ricoeur<sup>64</sup> sitúa la relación metafórica en el discurso -a

diferencia de Aristóteles, que la basaba en la palabra-, lo que conlleva una función heurística, capaz de permitir o favorecer las ideas. Además, dado que la analogía de la metáfora, por no ser lógica sino semántica, equivale a un «parecido a» -y no simplemente al «más, menos, igual... que» de la comparación<sup>65</sup>-, «le voir comme désigne la médiation *non verbale* de l'énoncé métaphorique»<sup>66</sup>, afirmación que implica la presencia de lo visible en el discurso verbal.

Sin embargo, para Iser<sup>67</sup>, esa dimensión, oculta en los textos, solo se manifiesta cuando interviene el receptor, merced al cual la obra pasa del polo artístico (el texto creado por el autor) al estético -«aesthenomai» etimológicamente significa «recibo», «percibo»-, si bien conviene subrayar que la obra literaria no se identifica ni con el texto, como defendía el estructuralismo, ni con su concreción en el lector que abriría el camino de la subjetividad<sup>68</sup>, sino con el lugar de confluencia entre ambos.

Según estudió Ingarden<sup>69</sup>, la obra literaria consta de diversos estratos (el de las formaciones fonéticas, las unidades semánticas, los aspectos esquemáticos y las objetividades representadas), perfectamente interconectados, que constituyen la unidad formal de la obra. Pero esta formación estratificada -puramente *intencional* desde una perspectiva fenomenológica-, que tiene su origen en actos de conciencia creativos del autor, necesita para ser aprehendida *estéticamente*, de la concreción realizada por el lector a partir de *lugares de indeterminación*<sup>70</sup>, los *espacios vacíos* de Iser, que, de acuerdo con el planteamiento de éste, forman el eje sintagmático de la lectura<sup>71</sup> y que, al igual que las negaciones causantes de la *deformación coherente*, son determinantes en la comprensión de las obras plásticas. Se trata de una observación a la que se refiere con frecuencia Gombrich, cuyos conceptos recuerdan, por otro lado, la dialéctica de los esquemas, indeterminaciones y concreciones de Ingarden. He aquí una muestra:

«Hemos visto que la pintura inacabada puede excitar la imaginación del contemplador y proyectar lo que no esté en ella. [...] Es obvio que hay que cumplir dos condiciones para que se ponga en marcha el mecanismo de proyección. Una es que al espectador no le quede duda sobre la manera de llenar el hueco; la segunda es que se le dé una «pantalla», una zona vacía o mal definida sobre la cual pueda proyectar la imagen esperada»<sup>72</sup>.

<sup>61</sup> W. ISER, *El acto de leer*, cit., pp. 344-345.

<sup>62</sup> W. ISER, *How to Do Theory*, cit., p. 66.

<sup>63</sup> P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 269-270.

<sup>64</sup> Id., p. 10.

<sup>65</sup> Id., p. 236.

<sup>66</sup> Id., p. 271.

<sup>67</sup> W. ISER, *El acto de leer*, cit., p. 44.

<sup>68</sup> Desde su primer trabajo, W. ISER («La estructura apelativa de los textos», cit., pp. 133-134) pone en tela de juicio las dos posturas extremas de la crítica literaria, haciendo especial énfasis en las posturas formalistas, sobre las que se pregunta si «esa significación independiente de toda actualización del texto no es, quizás, más que una determinada realización del texto que se ha identificado con él».

<sup>69</sup> Cf. R. INGARDEN, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 46.

<sup>70</sup> R. INGARDEN, *La comprensión de la obra de arte literaria*, cit., pp. 26-28 y 71-86.

<sup>71</sup> W. ISER, *How to Do Theory*, cit., p. 66.

<sup>72</sup> E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusão*, cit., p. 174.

Y a continuación se centra en el arte oriental:

«Pero en ninguna tradición artística encontramos una comprensión, de lo que he llamado la «pantalla», mayor que en el arte del lejano Oriente. La teoría china del arte razona sobre la posibilidad de expresar mediante *la ausencia* de pincel y tinta. «Aunque las figuras estén pintadas sin ojos, tiene que parecer que miran; sin orejas, tiene que parecer que escuchan [...] Esas son cosas que diez centenas de pinceladas no pueden pintar, pero que unas pocas pinceladas sencillas, si están bien dadas, captan»<sup>73</sup>.

En literatura, como indica Iser, la *indeterminación* posibilita la entrada del lector, que completa, con su imaginación y ayudándose de su experiencia personal, aquellos objetos y situaciones que en el texto carecen de atributos:

«La indeterminación del texto moviliza al lector a la búsqueda de sentido. Para encontrarlo tiene que activar su imagen de mundo»<sup>74</sup>.

Además, al generar *lugares vacíos*, crea condiciones de comunicación porque impulsa la interacción entre texto y lector. Por un lado, el texto escrito se entiende como un esbozo cuya estructura «está construida para que el lector, en el proceso de lectura, se dedique constantemente a buscar la clave»<sup>75</sup>; por otro, el lector reconoce elementos que le son conocidos, pero dispuestos de otra manera, ya que el texto ofrece diferentes enfoques y abre una pluralidad de nuevas perspectivas<sup>76</sup>: cuanto mayor sea el número, más aumentan los *lugares vacíos*. Pero el lector ha de realizar una síntesis para constituir el objeto<sup>77</sup> y captar el sentido, que, según lo expuesto, se produce en el acto de lectura y cuyo espacio es la imaginación del lector<sup>78</sup>: «la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas»<sup>79</sup>. A diferencia de la percepción, que implica la preexistencia de un determinado objeto, la representación se constituye con algo no dado o ausente. Al leer un texto literario, conducidos por los aspectos esquemáticos, debemos generar imágenes mentales, a través de las cuales surgen facetas que no podían aparecer en la observación directa. Por eso los personajes y situaciones de una novela nos parecen más ricos que los que vemos en la pantalla cuando esa obra es llevada al cine.

De este modo, texto y lector se encuentran en tensión dentro de una actividad dinámica que no les ha sido dada previamente y que Iser resume así:

«El proceso de comunicación se pone en marcha y se regula mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla. Lo no dicho constituye el estímulo de los actos de constitución, si bien tal productividad está controlada por lo que se dice, lo que a su vez tiene que transformarse cuando por fin lograr aparecer aquello a lo que se refería»<sup>80</sup>.

Ello significa que estamos implicados en lo que hemos creado y que reaccionamos frente a lo que producimos, «lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real»<sup>81</sup>. Esto es posible porque, en opinión de Iser, que sigue aquí la concepción ingardiana de la lectura<sup>82</sup>, frente a la percepción visual de un objeto, que se nos manifiesta en su totalidad, el texto no puede ser aprehendido en un solo instante sino que su comprensión solo se logra en la fase final de la lectura<sup>83</sup>. Para constituir el objeto, el lector deberá adoptar un punto de vista móvil<sup>84</sup>, que oscila entre la ilusión, a la que se refiere Gombrich<sup>85</sup>, y la observación de la misma, un movimiento en el que se va fraguando la experiencia estética.

A juicio de Iser<sup>86</sup>, si consideramos el texto como un conjunto de señales, éstas deben ser agrupadas por el lector en una estructura coherente para tratar de ver de forma conjunta lo que aparece de modo fragmentario en la lectura y, así, llegar a la interpretación. Pues bien, es en este momento cuando se produce la ilusión, ya que ésta aparece cuando se logra una lectura coherente, fundamental para captar lo desconocido. No obstante, las posibilidades semánticas de un texto siempre serán más ricas que cualquier significado configurado en la lectura, durante la cual surgen nuevas asociaciones que no se ajustan a las ilusiones producidas -si sucediera así nos encontraríamos en la literatura de evasión-, por lo que hay que continuar el acto de recreación, que no es absolutamente libre, lo que daría paso al subjetivismo. En él desempeña un papel esencial el *lector implícito*, que, inscrito en la estructura textual, genera un proceso mediante el que se transfieren las estructuras del texto a la experiencia del lector<sup>87</sup>.

<sup>73</sup> Id., pp. 174-175. A este respecto vid., concretamente, F. CHENG, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

<sup>74</sup> W. ISER, «La estructura apelativa de los textos», cit., p. 146.

<sup>75</sup> Id., p. 145.

<sup>76</sup> Id., p. 136.

<sup>77</sup> W. ISER, *El acto de leer*, cit., pp. 178-179. Cuando Iser afirma que el carácter de objetividad del texto se crea como correlato de la conciencia de síntesis tiene presente la operación sintética que, para Ingarden, comporta la percepción de las obras artísticas y, especialmente, las literarias. Cfr. R. INGARDEN, *La comprensión de la obra de arte literaria*, cit., p. 245.

<sup>78</sup> W. ISER, «La estructura apelativa de los textos», cit., p. 144.

<sup>79</sup> W. ISER, «El proceso de lectura», en J. A. MAYORAL (ed.), *Estética de la recepción*, cit., p. 227.

<sup>80</sup> W. ISER, «El proceso de lectura», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, cit., p. 150.

<sup>81</sup> Id., p. 159.

<sup>82</sup> Vid. R. INGARDEN, *La comprensión de la obra literaria*, cit., p. 245.

<sup>83</sup> W. ISER, *El acto de leer*, cit., p. 177.

<sup>84</sup> Id., pp. 177 y ss.

<sup>85</sup> Cit. por Iser. Id., p. 206.

<sup>86</sup> Vid. W. ISER, «El proceso de lectura», en J. A. MAYORAL (ed.), *Estética de la recepción*, cit., pp. 230-234.

<sup>87</sup> Cfr. W. ISER, *El acto de leer*, cit., pp. 64 y 70.



Además, esta tarea está conducida por dos componentes estructurales del texto: un *repertorio* de esquemas literarios, junto a normas socio-culturales e históricas y distintas *estrategias* que permiten alinear lo familiar frente a lo desconocido. En este proceso, los elementos del *repertorio* se sitúan en primer o segundo plano, resaltando, aminorando o suprimiendo la ilusión.

Así pues, en la lectura literaria se revela tanto la inagotabilidad del texto como el carácter transitorio de la ilusión, en la que no podemos quedar anclados.

Por otra parte, si al leer un texto surge una cadena de imágenes en el lector por las cuales el texto pasa a su imaginación, podemos concluir que, de acuerdo a los presupuestos teóricos de Iser, en las obras literarias podemos descubrir un *momento sensible*, un «ver como» en términos de Ricoeur.

Por tanto no nos sorprende que la labor hermenéutica de los textos literarios se relacione con la de las obras de arte visuales, que Gombrich, guía de Iser, concretaba en el par conceptual *esquema y corrección*.

Del mismo modo, en la lectura de un texto partimos de unos *esquemas* previos, pero a medida que avanzamos, como hemos señalado anteriormente, observamos rasgos que no encajan en el modelo y que obligan a corregirlo, una actividad guiada por las *estrategias* textuales. Así surgen dos códigos: el de los esquemas y el que, a partir de éste, crea el lector cuando construye el objeto estético, lo que permite definir la selección de los elementos como una operación donde figura y fondo se intercambian<sup>88</sup>. Para ilustrar estos conceptos pongamos un ejemplo de la poesía de Gerardo Diego<sup>89</sup>:

ROSA MÍSTICA

Era ella  
 Y nadie lo sabía  
 Pero cuando pasaba  
 los árboles se arrodillaban  
 Anidaba en sus ojos  
 el ave maría  
 y en su cabellera  
 se trenzaban las letanías  
 Era ella  
 Era ella  
 Me desmayé en sus manos  
 como una hoja muerta  
 sus manos ojivales  
 que daban de comer a las estrellas  
 Por el aire volaban  
 romanzas sin sonido  
 Y en su almohada de pasos  
 me quedé dormido

En una primera lectura, el poema, según indica el título, proveniente de las letanias a la Virgen, parece reflejar la imagen de la Inmaculada bajo cuyo amparo el sujeto lírico alcanza un estado de plenitud cercano al éxtasis. Esta interpretación supone la *proyección* de nuestro sistema de *expectativas*, en el que figuran coordenadas religiosas (la religión católica y el culto mariano), culturales (los conocidos lienzos de Murillo) y literarias (el versolibrismo poético y la generación del 27, junto a otros poemas del autor «Jaculatoria» o de otros poetas, como «Viernes Santo» de Humberto Rivas) que conforman el *repertorio* -el contexto socio-cultural y literario-, del que el texto es una concreción. Además, una serie de signos textuales - que apuntan al *lector implícito* - corroboran el significado que hemos visto en el poema: el léxico, que remite a la imagen mariana, la metáfora Virgen-mujer-rosa o la repetición del sintagma «era ella», que actúa como el eco de la letanía.

No obstante, una segunda lectura más detenida descubre, tras las dilogías «anidaba» y «ave», imágenes zoomórficas que abren nuevas perspectivas que no se corresponden totalmente con la interpretación inicial, lo que nos conduce al seguimiento de otras estrategias que nos lleven a cerrar la figura que estamos construyendo. Impulsados por la propia estructura del texto y esbozando las líneas con las que dibujar la nueva *gestalt*, observamos el encadenamiento de imágenes que recorren el espacio del texto. La imagen «rosa» vertebrada las líneas poéticas «como una hoja muerta» y «por el aire volaban», imagen que remite a la anterior «anidaba en sus ojos» y que, a su vez, genera la siguiente: «el ave maría» y este nombre femenino la imagen «y en su cabellera», de donde nace la noción de «trenzar». Además, la cadena de imágenes que hablan del trenzado se apoya en la disposición tipográfica que sugiere esta forma.

Sobre la figura que empezábamos a entrever -ahora en el trasfondo-, aparece otra en primer plano que se aproxima al *arte de síntesis*, característico del cubismo de Juan Gris<sup>90</sup> y que tiene en la *imagen múltiple* de Diego su expresión literaria.

El poema del autor del 27, como los de Brossa en el apartado anterior, muestra, bajo los postulados teóricos de Iser, una oscilación continua entre *ver* y *leer*, al mismo tiempo que pone de relieve el proceso de comprensión de que consta la experiencia estética. En ambos casos a partir de una primera lectura, construida por un vaivén entre formas proyectadas y formas que tenemos que reconocer, surge una serie de idas y venidas que ponen en relación lo visible y lo legible: en Brossa un modo de ver consolida una lectura; en Diego una manera de leer abre el camino a un nuevo ver.

<sup>88</sup> Id., pp. 150-154.

<sup>89</sup> G. DIEGO, *Imagen*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990, p. 157. Vid., para el funcionamiento de estos postulados en dos novelas ejemplares de Cervantes, M. A. HERMOSILLA, «El 'realismo intencional' de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en J. JIMÉNEZ HEFFERNAN (ed.), *La tropelía. Hacia El coloquio de los perros*, Tenerife-Madrid, Artemisa, 2008, pp. 225-266.

<sup>90</sup> Vid., sobre las conexiones existentes entre el cubismo sintético y la poesía dieguina, M. A. HERMOSILLA, «La poesía cubista de Gerardo Diego: un ejemplo», en M. PRUDON (ed.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence, 1996, pp. 163-172.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, R. (1969), *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BRINKER, M., «Two phenomenologies of reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy», *Poetics Today*, I, 4 (1980), pp. 203-212.
- BROSSA, J., *Poemes visuals*, Barcelona, Ediciones 62 s/a, 1975.
- CHENG, F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.
- DIEGO, G., *Imagen*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.
- DILTHEY, W. (1945), *Psicología y teoría del conocimiento. Obras de W. Dilthey*, vol. VI, México, Fondo de Cultura Económica, 1978 (2ª reimpres.).
- ERNST, B. (1978), *El espejo mágico de M. C. Escher*, Köln, Taschen, 1994.
- ESCHER, M. C. (1959), *Estampas y dibujos*, Köln, Taschen, 2002.
- \_\_\_\_\_ (1981), *His Life and Complete Graphic Work*, New York, Abradale Press. Harry N. Abrams, Inc, 1992.
- FOKKEMA, D. W. e IBSCH, E. (1977), *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1984.
- GADAMER, H. G., *Verdad y método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, I, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GOMBRICH, E. H. (1959), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.
- GUILLAUME, P. (1937), *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
- HERMOSILLA, M. A., «La poesía cubista de Gerardo Diego: un ejemplo», en M. PRUDON (ed.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence, 1996, pp. 163-172.
- \_\_\_\_\_, «De la objetividad cientificista a la reivindicación del sujeto en la ciencia de la literatura», en J. E. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (ed.), *Trilcedumbre (Homenaje al prof. F. Martínez García)*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1999, pp. 245-255.
- \_\_\_\_\_, «El 'realismo intencional' de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en J. JIMÉNEZ HEFFERNAN (ed.), *La tropelía. Hacia El coloquio de los perros*, Tenerife-Madrid, Artemisa, 2008, pp. 225-266.
- HUSSLER, E. (1900-1), *Investigaciones lógicas*, V, Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- IGLESIAS SANTOS, M., «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», en D. VILLANUEVA (ed.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 35-115.
- INGARDEN, R. (1931), *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- \_\_\_\_\_ (1936), «Concreción y reconstrucción», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-53.
- \_\_\_\_\_ (1936), *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- ISER, W. (1970), «La estructura apelativa de los textos», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 133-164.
- \_\_\_\_\_ (1972), «El proceso de lectura», en JA. MAYORAL (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 215-243.
- \_\_\_\_\_ (1972), «El proceso de lectura», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 149-164.
- \_\_\_\_\_ (1976), *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- \_\_\_\_\_, «La realidad de la ficción», en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 165-195.
- \_\_\_\_\_, *How to Do Theory*, London, Blackwell Publishing, 2006.
- JAUSS, H. R., «La historia literaria como desafío a la ciencia de la literatura», en H. U. GUMBRECHT *et alii* (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.
- \_\_\_\_\_ (1977), *Experiencia, estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
- KANIZSA, G., *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Barcelona, Paidós, 1986.
- KATZ, D. (1948), *Psicología de la forma*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.
- LÓPEZ GARCÍA, A., *Lingüística perceptiva*, Madrid, Gredos, 1989.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1983.
- MUKAROVSKI, J. (1936), «Función, norma y valor estético como hechos sociales», *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.
- MURIEL, F., «La contre-écriture poétique en Espagne», en M. PRUDON (ed.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence, 1996, pp. 173-186.
- NICOLÁS, C., *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, anejo núm. 5 del *Anuario de Estudios Filológicos*, Ediciones de la Universidad de Extremadura, 1986.
- PÉREZ LOZANO, M. y URQUIZAR HERRERA, A., «De Gombrich a la *Rezeptionsästhetik*: la configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales», en P. LIZARRA (ed.), *E. H. Gombrich. In Memoriam*, Pamplona, ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2003, pp. 325-341.
- PIERANTONI, R. (1981), *El ojo y la idea*, Barcelona, Paidós, 1984.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *La lengua literaria*, Málaga, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- STEINMETZ, H., «Réception et interprétation», en A. KIBÉDI VARGA (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, 1981, pp. 193-209.
- STIERLE, K., «Réception et fiction», *Poétique*, 39 (1979), pp. 299-320.
- VALETTE, M., *Linguistique énonciatives et cognitives*

*françaises. Gustave Guillaume, Bernard Pottier, Maurice Toussaint, Antoine Culioli*, Paris, Honoré Champion, 2006.

-VERGARA, G., «La experiencia Estética en el Pensamiento de Roman Ingarden», [www.international-journal-of-axiology.net/articole/nr8/art09.pdf](http://www.international-journal-of-axiology.net/articole/nr8/art09.pdf)

-WAHNÓN, S. (ed.), *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Pontevedra, Academia del Hispanismo, 2009.

-WERTHEIMER, M. (1945), *El pensamiento productivo*, Barcelona, Paidós, 1991.