UN CUERPO ENTRE LA LECTURA DEL TEXTO Y LA EXPERIENCIA DEL POEMA[1]

A BODY BETWEEN THE READING OF THE TEXT AND THE EXPERIENCE OF THE POEM

Francisco Javier CALDERÓN DE LUCAS
Universidad de Granada
javiercalderon@ugr.com

Resumen: El presente artículo recurre a las bases cognitivistas de la enacción y la teoría de la relevancia para proponer una nueva metodología en el estudio de la recepción poética a partir de la distinción entre texto poético y poema y entre lectura y experiencia. Por ello, defendemos una nueva definición de poema: unidad perceptiva mínima experimentada por un perceptor en movimientos simultáneos (el movimiento material y conceptual del objeto y el movimiento físico y emocional del perceptor) que resulten en una o más realidades (simbólicas y emocionales) nuevas.

Palabras clave: Cognitivismo. Enacción. Teoría de la relevancia. Recepción literaria. Experiencia del poema.

Abstract: This paper draws on the cognitivist foundations of enaction and relevance theory to propose a new methodology for the study of poetic reception based on the distinction between poetic text and poem and between reading and experience. Thus, we defend a new definition of poem: a minimal perceptual unit experienced by a perceiver in simultaneous movements (the material and conceptual movement of the object and the physical and emotional movement of the perceiver) resulting in one or more new (symbolic and emotional) realities.

Keywords: Cognitivism. Enaction. Relevance theory. Literary Reception. Experience of the Poem.

[1] Este artículo se enmarca en el plan de investigación de nuestra tesis doctoral, que estamos llevando a cabo con un contrato de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades en la Universidad de Granada (FPU19/03002). Asimismo, fue fundamental para su desarrollo la estancia de investigación realizada de mayo a julio de 2022 en la Universidad de Salamanca con el Grupo de investigación reconocido *Inscripciones literarias de la ciencia*.

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 369-389
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36632*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

1. INTRODUCCIÓN

Desde que se asentó la relación interdisciplinar entre literatura y cognitivismo a finales del siglo XX, a partir de los estudios de la mente, han sido numerosos los campos teóricos que han indagado en la literatura tomando como metodología presupuestos cognitivistas, con nombres como *estilística cognitiva*, *lingüística cognitiva literaria*, *estudios literarios cognitivos*, *ciencia cognitiva de la literatura*, *poética cognitiva*, *retórica cognitiva* o *neuroestética* (Alemán, 2019: 53-54). Nosotros, no obstante, preferimos la expresión que explicita la relación jerárquica entre ambas disciplinas (literatura antes que ciencia), que precisa nuestra perspectiva (la recepción literaria) y que evita una posible propuesta integradora: estudio de la recepción literaria desde el cognitivismo. Consideramos fundamental entender el cognitivismo como recurso, herramienta o punto de partida, y no como elemento inherente al hecho literario. No pretendemos desarrollar un tratado científico-técnico sobre las implicaciones anatómicas del cerebro en la lectura. Sencillamente, aprovechamos las conclusiones de los estudios existentes sobre el cognitivismo, en general, y sobre su relación con la literatura, en concreto, para reflexionar desde la perspectiva del cuerpo en torno a cómo se produce la lectura de un texto o —y ya entraremos en esta distinción— la experiencia de un poema.

Desde principios del siglo XX (con el sentido lingüístico de Saussure, el estructuralismo de Jakobson y Lévi-Strauss, la semiótica pragmática francesa con la lectura de Peirce, la fenomenología de Greimas, Jacques Fontanille y Claude Zilberberg) hasta los años noventa, tiene lugar una transición progresiva del paradigma lingüístico a una aproximación biológica y pragmática del sentido. Con este giro biológico en los estudios literarios que se da, sobre todo, en las dos últimas décadas del siglo, el cognitivismo se consolida como paradigma teórico de las reflexiones en torno al sentido (Patoine, 2019: 208-209). Es en los noventa concretamente cuando se produce el movimiento biosemiótico, heredero de Peirce, Jakob von Uexküll, la cibernética y las teorías de la información. A finales de la década ya tiene lugar el precedente inmediato a los abordajes cognitivos del nuevo siglo: el *cognitive criticism* angloamericano, primero con el enfoque lógico-lingüístico de Mark Turner, Reuven Tsur y Bernard Spolsky (un enfoque útil para obras que problematicen el lenguaje mismo, lo que es importante también para preguntarse, por ejemplo, si el lector busca sentir o pensar), y después con la idea de la "lectura como realización imaginaria y corporal" de Dennis J. Sumara, Amy Cook y David S. Miall, para obras cuyo foco es la sensación (Patoine, 2019: 209-210).

A partir de Tsur, heredero del estructuralismo checo, el formalismo ruso y el *new criticism*, y quien, de hecho, usa por primera vez el término *poética cognitiva* (1983), el estudio de la literatura desde el cognitivismo pasa por Margaret H. Freeman (que entiende la *poética* como *poiesis*), Alina Kwiatkowska (que habla de *retórica cognitiva*), Joanna Gavins y Gerard Steen (*estilística cognitiva* y *lingüística cognitiva literaria*) —a quienes se les suma Peter Stockwell—, Ronald Langacker, Elena Culpeper y Jonathan Semino, Isabel Jaén y Julien J. Simón, Lisa Zunshine, hasta llegar a Michael Burke y Emily T.

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 369-389
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36632*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

Troscianko y su *Ciencia cognitiva literaria* (CiCL) (Alemán, 2019: 58-61). El mismo Burke encuentra un precedente del cognitivismo en Aristóteles, por haber planteado conceptos con implicaciones cognitivas como la mímesis y la catarsis. Esta radical retrospección se justifica fácilmente si se tiene en cuenta que la pregunta del cognitivismo es fundamental: ¿cuál es la relación entre la literatura y la realidad? (Alemán, 2019: 65). Aquí tan solo matizamos esa realidad, que consideramos intrínseca al cuerpo, a partir del concepto de "*extended mind*" (Clark y Chalmers, 1998), según el cual el sistema cognitivo está compuesto por la relación indisociable entre cerebro, cuerpo y mundo, y las herramientas empleadas en el proceso de cognición (que implican tanto la escritura como la lectura) son parte de la cognición misma.

Al matizarla de ese modo, partimos de los preceptos del cognitivismo experiencialista: no entendemos el sentido como una propiedad inherente u objetiva del texto (Alemán, 2019, p. 55), sino como producto de la interacción entre el texto y el lector en una situación física y un contexto sociocultural concretos. Este sentido no solo se traduce en un ensanchamiento informativo y experiencial del mundo de lector, sino también, y especialmente, en una forma pactada (dialogada, compartida) de conocimiento emocional: la emoción que experimenta el cuerpo que lee más la emoción estructurada del texto literario, en tanto lenguaje que emerge "desde un cuerpo, desde la materia emocionada y pensativa de lo viviente" (Gamoneda, 2020: 33).

La voluntad de un lector ante un texto, generalmente, es la de "producir […] una *interpretación consistente* del texto leído" (Lampis, 2019: 58), a la que puede llegar gracias a las categorías conceptuales que compartimos como usuarios de una lengua (Kharkhurin, 2016: 69). De hecho, desde esta certeza, es posible acogerse al principio de inmanencia como regulador metodológico de las transposiciones del sentido, al establecer límites en la interpretación de los objetos por sus "límites de resistencia del ser", que, de algún modo, sostienen el sentido primario de lo analizado, pues el *ser* de lo que es no puede deformarse totalmente sin caer en la "alucinación" o en la "psicosis" (González de Ávila, 2021: 20-21). Sin embargo, el terreno poético está a medio camino entre la inmanencia y la trascendencia, dado que la opacidad de un relato convierte en acto su lectura: el lector ha de crear su sentido, a la manera de un mago (González de Ávila, 2021: 24, 38).

González de Ávila determina que el texto se impone al lector en tanto que existe independientemente de él con una estructura sígnica y objetual. Es decir, la intervención en el lector, ya modelado por las condiciones de otros textos previos, sucede desde una "estructura constatable". Para este semiólogo, el texto literario es dominante en la lectura, modela al lector; no es posible la lectura totalmente subjetiva porque "el sentido primario del texto está materialmente inscrito en sus signos" y se da por hecho que "el lector debe plegarse voluntariamente a él" (2021: 56). Pero hay que tener en cuenta las condiciones concretas (situacionales, físicas, biográficas) de la lectura, que el lector es un cuerpo y puede ser un cuerpo enajenado cuando lee sin que la enajenación durante la lectura

devalúe el acto lector, al igual que puede ser un cuerpo cansado o distraído que crea un sentido a partir de una hipótesis errónea de lectura.

Las consideraciones del lector como cuerpo las plantea González de Ávila en términos colaborativos cuando explica el concepto psicológico de experiencia vicaria:

> el lector deviene instancia de co-enunciación, de co-construcción semiótica, porque presta diligentemente al texto su cuerpo y su mente, a fin de que este desencadene sobre ellos una mímesis: una identificación activa, de entrada sensible, y después pasional y cognitiva, con los acontecimientos sensibles, pasionales y cognitivos figurativamente elaborados en la textualidad. El lector interioriza las situaciones del mundo de las que el texto da testimonio con su flujo verbal: leer es una experiencia que consiste en compartir las formas de otra experiencia que han quedado impresas, en tanto signos —sus trazos o huellas—, en el objeto semiótico que provoca y dirige la experiencia, el texto (2021: 57).

No obstante, cuestionamos que el lector lo lea todo, que todo signo textual esté integrado en el conjunto y sea interpretado como un total de sentido. Si, en cambio, consideramos que es el cuerpo el que dirige la experiencia, se evidencia lo contrario: que el lector puede llegar a no leer casi nada (si el cuerpo está indispuesto, cansado, desinteresado, aburrido) sin que por ello se anule la experiencia de la lectura, esa "magia del acto lector" (González de Ávila, 2021: 38): una sola palabra, ajena a la experiencia que reproduce el texto, puede activar todo un sistema de experiencias conservadas en la memoria del lector. De todas formas, suponiendo que se produzca una interpretación del sentido primario del texto, también entendemos la lectura como "diálogo somático entre el cuerpo del lector y el cuerpo del autor […] sobre el terreno firme del texto" (González de Ávila, 2021: 62). En esta "iconización encarnada" del texto (González de Ávila, 2021: 63), el lector cede su cuerpo a la corriente del lenguaje, se adapta miméticamente a él y responde sinestésica y kinestésicamente al transformar la presencia discursiva en presencia sensible experimentada en su propio cuerpo. Pero sigue interesándonos de qué forma el cuerpo-lector reformula o modifica el discurso (como discurso, todavía, no aún transpuesto) según sus experiencias (pasadas o simultáneas al acto de lectura). Lo que vincula, en última instancia, al autor y al lector es que ambos son sujetos que sienten y perciben el mundo, que son, en realidad, un solo sujeto en el que la lectura (materialización de lo simbólico) y la escritura (simbolización de lo material) se revierten espontáneamente porque en el cuerpo "se encarna el símbolo". Al cuerpo del lector y del escritor se les presenta el mundo al mismo tiempo que lo presentifican como "evidencia (una práctica vital)" (González de Ávila, 2021: 64, 67-68).

Así las cosas, defendemos que la poesía "es […] comunicación de ininteligibles, crea una expresión de lenguaje al tiempo que crea la experiencia que pretende nombrar" (Gamoneda, 2020: 48). No podemos, por todo lo visto, adscribirnos a la perspectiva estructuralista del poema como texto literario transmisor de un mensaje o significado:

> which can be rendered as a proposition (or a small set of propositions) and duplicated in the minds of communicator and addressee; however, as literary scholars are well aware,

> the thoughts communicated by a literary text are often too rich and vague, too complex and subtly interlinked to be treated as a meaning or message of this type (Wilson, 2018: 187).

Esta postura pone de relieve la importancia creativa del lector en la interpretación de la obra, que ya no recae tanto en la intención del autor o en los rastros textuales[2] como en la lectura que hace un determinado lector en una situación concreta de dicha intención y de dichos rastros. Existe una tensión en toda recepción entre la búsqueda del sentido que debe haber en el texto (el sentido oculto, la intención del autor) y la generación de sentidos propios a partir de asociaciones "transperceptivas" (Piera, 2021: 58), generadas por la recepción de los signos como realizaciones en sí, ajenas a su significado. *Árbol* ya no es 'árbol' sino *ese* o *aquel* árbol o *esa persona, aquel día, y yo enamorado*.

En cualquier caso, si atendemos al aspecto productivo y aceptamos esta finalidad comunicativa en la literatura (es decir, si se lee un texto literario en lugar de experimentarse un poema), es desde un punto de partida ecológico, tal y como plantea Patoine (2019), con el que se entiende la comunicación como "una función biológica compartida por el conjunto de los organismos vivos". La escritura (la literatura), como exteriorización técnica de dicha función, "participa en los flujos de información que estructuran los ecosistemas, del mismo modo que los signos que intercambian las células, los microorganismos, las plantas y los animales" (Patoine, 2019: 206-207). E incluso así, entendiendo el lenguaje como extensión material de lo real, la lectura de un texto literario (su percepción gráfico-fónica y su comprensión) constituye una experiencia, ya que existe una continuidad entre el mundo real y el mundo leído, debido, fundamentalmente, a nuestra "creencia trascendental en la constitución significativa de la realidad" (González de Ávila, 2021: 72), de que las cosas no *son* tan solo sino que significan algo más que su *ser*, y al hecho de que tanto lo visual como lo verbal coinciden en que convocan (hacen presente) lo ausente.

No obstante, la experiencia del poema que traemos aquí se constituye por una coordinación de movimientos de forma (el texto y el cuerpo) y de sentido (lo que el texto codifica y lo que el cuerpo transpone) que crea realidad tanto por la propia interacción texto-cuerpo como por los efectos que tienen lugar en el sujeto socioemocional tras su experiencia. Expondremos esta idea con más detalle en las páginas que siguen.

2. LA EXPERIENCIA DEL POEMA

El lector produce el sentido del poema, porque este no relata, sino que se presenta como experiencia, independientemente de su contenido o forma (Gamoneda, 2020: 8). Si

[2] En cualquier caso, la impronta textual de la experiencia (o la presencia del yo-cuerpo en el poema, al margen del lector-no-autor) se produce en la medida en que se imprime en el lenguaje "la vida biológica y neurobiológica de un sujeto" (Gamoneda, 2020: 33). Asimismo, la conciencia del lector de estar ante un texto en cuya génesis prevé dicha impronta hará que trate de vincular los sentidos que el texto despierta en él con los que intuye que lo constituyen (Gamoneda, 2020: 173).

escogemos este término genérico (*poema*), con toda su carga cultural y técnica, es precisamente por las consecuencias que tiene en la lectura del lector y en la escritura del escritor la asunción de especificidades (tanto textuales como teórico-emocionales) que convierten al poema en una presencia de sí al desactivar "parcialmente la representación asumiendo en sí mismo huellas de la materialidad del mundo, es decir, entrando en relación con él, desarrollando un comportamiento asimilable al de un organismo vivo" (Gamoneda, 2020: 37).

El poema, dado que su fin (en forma y sentido) es él mismo, se concreta en realidad experimentable. La narración, en cambio, se concreta en relato de experiencia: su fin es transitar a otra forma discursiva de la fábula, esto es, generar otro relato de una experiencia en el lector. La narrativa, como todo lenguaje no poético, es una representación del mundo que "no toca al hombre" porque es representación y no mundo, y "la representación impide la presencia" (Gamoneda, 2020: 37). La poesía, a diferencia de la narrativa, está constituida, en gran medida, por presencias figurales, "presencias indescriptibles que se vislumbran en la imagen sin que sea posible analizarlas, porque reclaman ser vividas, y no únicamente enunciadas" (González de Ávila, 2021: 104). En este sentido, la narrativa puede someterse al poema (puede relatarlo) pero el poema no puede someterse a la narrativa porque siempre resultará en algo ajeno a la narrativa y propio a sí. Un texto narrativo, al igual que un texto poético, podrá ser poema si se experimenta; pero un poema será siempre experiencia y solo en ella.

El rasgo distintivo de lo poético (que, para nosotros, engloba todos los recursos posibles y necesarios para ello) es, pues, la experiencia[3]. Por eso, lo que el texto es no va a ser nunca algo ajeno a lo que es, en este sentido, para el lector. Si nos tomamos esta libertad, en cierto modo, prescriptiva, es precisamente por la falta de concreción de un fin específico para el discurso poético, que, como apunta Luján Atienza, es capaz de integrar otros discursos y vaciarlos de sus objetivos, que a veces les son, incluso, constitutivos (2021: 88).

Proponemos que todo texto experimentado de manera que el movimiento del cuerpo (orgánico o emocional) sea análogo al movimiento de los elementos de dicho texto (sus elementos formales, rítmicos, gráficos, indisociables de la transposición encarnada de sentidos), independientemente de que cumpla con los requisitos formales tradicionales de un poema, un cuento o una pieza dramática, será, al menos desde nuestras consideraciones, poesía[4]. El poema es, por tanto, la unidad perceptiva mínima experimentada por un perceptor en movimientos simultáneos (el movimiento material y

[3] De hecho, esta experiencia tiene sus dimensiones físicas (orgánicas) en la misma composición rítmica del poema que son previas a cualquier reflexión semiótica de la literatura, como bien evidencia Gamoneda al resaltar la impronta del cuerpo en poesía "desde antiguo bajo los fenómenos de la rima y el ritmo" (2020: 15).

[4] Aquí, vemos necesario un apunte que no puede darse por obvio: dentro de una novela, por ejemplo, una frase o un párrafo pueden ser un poema para un lector concreto en una situación concreta (y no necesariamente para otros lectores ni para el mismo en otro momento de su vida) cuando su movimiento como lector-cuerpo se vea arrastrado junto al movimiento de la lectura-texto.

conceptual del objeto y el movimiento físico y emocional del perceptor) que resulten en una o más realidades (simbólicas y/o emocionales) nuevas.

Por todo esto, un texto poético que se lee para comentarlo o decir cómo funciona, o para determinar si es o no un poema (un poema leído, por ejemplo, desde una intencionalidad teórica o crítica), lo que supone, en última instancia, un "abuso textual" no cooperativo (Lampis, 2019: 58), no va a ser jamás un poema, sino el relato de que dicho texto es un poema (con tales o cuales características). Solo en el lector un poema podrá, en una alternancia inagotable, ser y no ser un poema, pero solo haciéndolo poema al experimentarlo será como la lectura realizará el sentido del poema como poema (no hay sentido vivo posible en el relato del poema, tan solo un relato del sentido de un relato del poema; aunque este relato del relato sí pueda llegar a ser un poema si el lector lo experimenta). Gamoneda logra sintetizar con claridad lo que decimos:

> el lenguaje poético no *representa* sino que *presenta*: donde la novela cuenta una experiencia, la poesía ofrece la experiencia en sí. El lector es el protagonista en poesía, es el sujeto que experimenta el sentido y las emociones que el lenguaje no relata sino que suscita. Por eso es el lector quien produce sentido (por eso interpreta): se trata de su propio ejercicio cognitivo emocional e interpretativo. Ésta es la trama de todo poema —hable de lo que hable—: cómo la experiencia de lectura genera sentido (2020: 8).

Si para que el poema sea poema es imprescindible la coordinación de movimientos del lector y el texto, se hace obvio que las condiciones en interrelación de uno y de otro serán determinantes en la transposición final del sentido. Por tanto, hay condiciones textuales que pueden orientar la lectura hacia la experiencia (como los perceptos) y hay condiciones físicas que pueden imponer su experiencia extratextual sobre la lectura (como la distracción o el cansancio, o una emoción intensa) hasta el punto de mantener como texto uno con todos los recursos aparentemente necesarios para ser poema (un soneto) o de hacer poema un texto sin uno solo de esos recursos (las instrucciones para montar un armario).

2.1. La metáfora poética

Con la revolución cognitiva de los años setenta y ochenta, la metáfora pasó de ser un fenómeno textual (con la lingüística generativa) a un fenómeno físico (con el cognitivismo) (De Bustos, 2014: 96). Para salvar a la metáfora de una supuesta subordinación con respecto al lenguaje literal (por ser, supuestamente, su desvío), la teoría cognitiva de la metáfora, a partir de los años sesenta, defendió que "la comprensión del significado metafórico [es] tan natural, espontánea y rápida como la del significado 'literal'". Tanto en un caso como en el otro, se proyecta la experiencia corporal a "ámbitos de la experiencia aún no estructurados". El resultado son esquemas de imágenes, articulaciones de esa experiencia corporal, mediante las cuales se elaboran conceptos

abstractos. "Las metáforas dan así *densidad* formal a la vida mental y la anclan a la experiencia corporal" (De Bustos, 2014: 97).

Para De Bustos Guadaño, cualquier metáfora crea realidad, sea o no convencional, pues amplía el sistema conceptual, ofrece una nueva percepción de la realidad y la integra en la experiencia también de manera novedosa, y es solo la "*modulación* de esa función, a través del prisma literario, o estético en general, [lo] que permite distinguir entre una utilización u otra de las metáforas, [mientras] su función sigue siendo inalterable" (De Bustos, 2014: 95). Amelia Gamoneda (2020), por su parte, propone que el puente entre la expresión lingüística y la experiencia lo constituye la metáfora poética, que, en lugar de conformarse como expresión lingüística análoga a una realidad, supone una adición o reformulación de dicha realidad en la dimensión experiencial de su génesis. Es decir, a la hora de elaborar la metáfora, el poeta trata de dar nombre a una experiencia determinada que no lo tiene, y es en este sentido como la metáfora logra generar realidad; una realidad que, al constituirse materialmente, en tanto que lenguaje que nombra una realidad que no está (y que no puede percibirse sino a través del lenguaje de la metáfora que lo ha creado) la hace realzarse como realidad experimentable:

> Si el dominio meta no tiene nombre y es experiencia, el dominio fuente —que sí tiene expresión lingüística— ha de ceder a la hora de establecer analogía con el primero. Y ello significa que, para proponerse como término de convergencia, ha de proponerse como experiencia él mismo, tanto en su sentido como en su forma: ha de proponer como experiencia tanto las imágenes mentales que su sentido suscita como las que suscita la percepción de su forma sonora, gráfica y compositiva. El dominio meta mudo obliga al dominio fuente a hacer "gestos de lengua": obliga al lenguaje a hablar con gestos que sean legibles como experiencia perceptiva y emocional. En el lenguaje poético, la experiencia presiona al lenguaje, le obliga a ofrecerse de modo que pueda ser leído como gesto (Gamoneda, 2020: 52).

Esta experiencia, no obstante, no solo se produce en la percepción del poema (en la exposición ante sus elementos gráficos y rítmicos o en la generación de las imágenes mentales[5] a partir de su lectura), sino también en el movimiento que su recepción genera. Al ser presencia y no representación, y, al mismo tiempo, expresión lingüística que busca inagotablemente una representación, la metáfora contiene un movimiento que implica directamente al cuerpo del lector: un movimiento de sentidos. "En la metáfora se activan determinados rasgos de contenido del término en presencia y del término en ausencia; esos rasgos entran en analogía, entran en conexión y el texto poético sólo registra el significante de uno de ellos" (Gamoneda, 2020: 67). Al imponerse un solo término como expresión de dos referentes que pueden llegar, incluso, a contraponerse, el lector inicia un proceso de adición de contenidos que lo hacen partícipe de la experiencia metafórica:

[5] Imágenes, en el caso de la poesía (y en la literatura en general), indisociables de la experiencia estésica de los rasgos textuales y rítmicos del poema. La imagen mental resultante de este primer momento de experiencia será una integración de ambas estesias, al modo del *blending* de Fauconnier y Turner (1996), que produce la reorganización de la imagen mental de la lectura por la experiencia física previa y la de la misma materialidad lingüística por la que se accede a dicha imagen (Gamoneda, 2020: 113).

© UNED. Revista *Signa* 33 (2024), pp. 369-389
DOI: *https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36632*
ISSN digital: 2254-9307. Papel: 1133-3634. CD-ROM: 2951-8687

está creando realidades superpuestas al lenguaje dentro del espacio que abre la metáfora entre el dominio meta y el dominio fuente en el que, por su inestabilidad, las posibilidades de articulación de sentido parecen inagotables (Gamoneda, 2020: 67-69); algo nada extraño teniendo en cuenta que el ser humano tiene muchos más conceptos que palabras (Wilson, 2018: 201). La coreografía entre el poema y el cuerpo se produce, pues, en y gracias a ese espacio de gestación de sentidos posibles.

Por este movimiento, la transposición del sentido del poema será discursiva, en tanto que reestructuración simbólica, y física, pues estimula sensorial y kinestésicamente al lector; tiene significado en el cuerpo del lector (Bermúdez, 2021: 111). De hecho, teniendo en cuenta que mediante la percepción háptica misma nos autopercibimos como un fenómeno más del entorno (nuestro cuerpo no es, sino que se representa y nuestra subjetividad se equipara a la objetividad del entorno), lo percibido es tan real como nosotros porque no existimos al margen de nuestra percepción (del entorno de nosotros mismos). La experiencia del texto, como la experiencia del entorno, también radica en la proyección sensomotora del cuerpo. Existe una memoria táctil que condiciona la experiencia, el sentido creado y los actos del lector. Esta experiencia previa a su verificación es ya verdad en tanto que experiencia proyectada a partir de la memoria y la realidad física que constituye, de hecho, al cuerpo receptor (Salgado, 2021: 164).

Esta transposición física de sentidos se produce mediante intuiciones sensibles en las que las emociones del cuerpo median la experiencia de lo percibido. Entendemos la intuición como proyección de "una idea sobre lo real" (Bermúdez, 2021: 115-116) que constituye un conocimiento en sí misma y no una aproximación previa a él que deba ser verificada, dado que su génesis subjetiva ya lo dota de realidad. Establece una relación indisociable y horizontal entre el sujeto y el mundo. Si entendemos la comprensión del poema como procedimiento intuitivo, la intuición se convierte en la clave metodológica para abordar las abstracciones mentales generadas tras la recepción poética, pues:

> el lenguaje literario crea una experiencia del mundo en un orden distinto al empírico, y discernir en él lo que proviene de la experiencia directa y lo que es abstracción mental deviene una incógnita teórica que conviene abordar mediante la noción de "intuición poética" (Bermúdez, 2021: 119).

Dicha incógnita es el entorno por el que tratamos de tantear las dimensiones físico-subjetivas de la lectura poética, de ahí el inevitable componente creativo en cualquier propuesta teórica sobre este aspecto.

La idea de transposición de sentido a partir de la intuición sensible del lector requiere la sustitución de la idea de verdad (ya ni siquiera la esencial, sino la material, como pacto colectivo) por la de "certeza subjetiva" (Bermúdez, 2021: 125). Para dotar de sentido a un poema y experimentarlo sensiblemente, el sujeto ha de considerar ciertas sus transposiciones.

2.2. Lo real

La poesía no solo "es el modo de lenguaje que se encuentra más cerca de lo biológico" (Gamoneda, 2020: 75), sino la base que sostiene nuestra manera de entender una experiencia del mundo en la que se puede asumir la experiencia del lenguaje sin atender a la distinción ficción-(representación)-realidad. El proceso cognitivo de representación del mundo es parte de ese mundo, es decir, los sentidos de lo percibido se generan a partir de procesos corporales que forman parte de esos mismos sentidos generados, pues el sistema cognitivo acude a dichos procesos, a sus propios procesos, para reorganizar simbólicamente la experiencia: "el pensamiento siempre está 'encarnado'", inscrito en la carne (Gamoneda, 2020: 80), lo que pone en duda la misma existencia de un mundo representable, ya que una concepción enactiva de la poesía solo puede concebirlo "enactado por el propio lenguaje poético" (Gamoneda, 2020: 84).

Para la disolución de la oposición ficción-realidad, es iluminadora la *Deictic Swift Theory* que presenta David Herman (2004). Se establece un "centro deíctico" en el mundo ficcional cuando los lectores "move their deictic centre into a fictional world in order to experience that world and its events from the 'inside'" (Polvinen, 2016: 19). Polvinen plantea un paso previo al análisis de los textos literarios: la reflexión en torno al punto de vista adoptado a la hora de abordarlo. Junto a la autora, podemos asumir el de no subyugar la ficción a sus semejanzas perceptivas con la realidad, sino estudiarla como experiencia ficcional (en sí), como reivindicación de la ficcionalidad del mundo ficcional, para tratar de entender los efectos del texto como vivencia física real (2016: 19-20). Para ello, hemos de partir de la *4E cognition* (el pensamiento humano conceptualizado como *embodied*, *emotional*, *enactive* y *extended*), que aporta dos argumentos que sostienen la perspectiva que presentamos en torno a la ficción:

> 1. We do not fill in the details of an internal representation during reading, but that the experience of the presence of those details may, nevertheless, be as intense as our perception of reality.
> 2. It is possible to perceive both the artwork and the fictional spaces it represents without see-sawing between two incompatible positions (Polvinen, 2016: 20).

Entre las perspectivas teóricas sobre la percepción del espacio ficcional, también encontramos la teoría de los mundos posibles de la filosofía analítica y la experiencialidad, que nos es útil para analizar la conexión entre el mundo ficcional y el externo experimentado por el lector. Aquí cobra relevancia la asunción de este "centro deíctico" del lector dentro de la ficción, que constituye el punto de unión entre la experiencia y el mundo ficcional, capaz de ocultar hasta tal punto el nivel semiótico que la experiencia del espacio ficcional apenas se nos distinga de la del real (Polvinen, 2016: 21-23). A esto, Polvinen añade que no pueden ser simultáneas la autorrepresentación y la experiencia del mundo ficcional; es decir, que, aunque cuando uno incorpora a su experiencia real el mundo ficcional, anule la dimensión ficcional de dicho mundo y sus

lógicas, no puede, sin embargo, autorrepresentarse en dicha nueva experiencia real (2016: 25). No obstante, al preguntarse cómo elaborar una teoría en la que una no excluya a la otra, encuentra, como nosotros, una respuesta en el paradigma enactivo.

Es fundamental, para lo que nos ocupa, asumir el espacio ficcional como un espacio perceptivo como tal. La ficción no lleva a una experiencia perceptiva, sino que se experimenta perceptivamente. Lo que lleva a una idea más amplia: es simultánea la experiencia perceptiva de (cómo es) lo percibido a nuestra experiencia como tal del proceso perceptivo.

> What exactly is being experienced as present and accessible to us: the crafted, communicative fiction, or the world it seems to represent—or both? I suggest that in order to understand self-reflection in fiction we need to turn our focus away from the perceptual experience of fictional objects and towards the fact that the action of perception is also of the artistic object itself—the words arranged into a fictional narrative. […] Thus the actions we engage in while reading fiction are based not only on our sensory-motor skills as they are engaged by world-like qualities, but also on our learned understanding of fictional representation, and of its differences from both real-world perceptions and of other, non-fictional forms of representation (Polvinen, 2016: 29).

Con respecto a la autorrepresentación en la experiencia, Piera (2021) sí defiende que el sujeto que percibe el mundo se representa a sí mismo en la representación de dicho mundo: junto a la "emergencia de un mundo fenoménico ha de emerger también una perspectiva, una instancia de subjetividad que permita al organismo contar con una imagen de sí mismo en dicho mundo enactado" (Piera, 2021: 53). Hay elementos textuales (como la disposición de un paisaje) que condicionan activamente la lectura del sujeto, pues debe representar una subjetividad que perciba ese paisaje que se representa mentalmente. Es decir, para representarse el paisaje, ha de emerger un yo en dicha representación que lo perciba. "La aparición de un punto de vista dentro del mundo es simultánea a la aparición de ese mismo mundo: sujeto y mundo mantienen un régimen de interrelación constitutiva tanto en el enfoque paisajístico como en el enactivo" (Piera, 2021: 55). Comprobamos, pues, que la condición de interdependencia entre sentido del texto y sentido de su lectura para la aparición de la experiencia es análoga la dependencia entre el mundo y el sujeto que lo percibe para la determinación de lo que uno y otro es.

3. RELEVANCIA Y ESFUERZO: UN CUERPO CANSADO, DISTRAÍDO, ENAMORADO

Dado que el componente emocional es indisociable de la memoria, y ambos recuperan sucesos o estados relacionados con el entorno del sujeto (en el que siempre aparecen otras personas, en presencia y en ausencia), se evidencia que toda emoción tiene que ver con relaciones sociales (Foedtke, 2021: 201). Siguiendo a Jenefer Robinson, Foedtke concluye esto mismo, que "las emociones son, en general, una forma de interacción entre un individuo y su entorno", de lo que "se deriva el papel epistemológico de las emociones:

son cruciales para el conocimiento y la comprensión del mundo" (Foedtke, 2021: 198). El papel de la emoción en la interpretación poética es central, pues interviene como modo de conocimiento: la emoción como intuición sensible (sentido transpuesto) que constituye una verdad al ser en sí misma experiencia enactada. Volviendo a Robinson, Foedtke refuerza que "la lectura de una obra literaria produce cambios corporales en el lector y […] estos cambios conllevan una orientación de la atención hacia ciertos aspectos del contenido, ya que […] las emociones son una ponderación de lo que es relevante para el lector" (Foedtke, 2021: 200).

"[L]a nitidez de las imágenes es un factor que propicia la inmersión del lector en el mundo del poema" (Foedtke, 2021:196), pero también, sobre todo, propicia que "la lectura provoque emociones en el lector" (Foedtke, 2021: 197). Esta nitidez se alcanza estrechando la distancia entre lo leído y la idea, para el lector, de lo que la experiencia sensible es, mediante el empleo de perceptos. En opinión de Patoine, de hecho,

> [e]l modo en que un texto orienta (o no) la atención del lector hacia sus imágenes sensoriales juega igualmente un papel determinante. […] [L]a simulación encarnada depende de la atención que el lector dedica a los aspectos sensoriales de un texto. No resulta en absoluto descabellado imaginar que un determinado pasaje con una escritura muy trabajada que atraiga la atención hacia sus aspectos formales, hacia su estilo, antes que hacia sus imágenes, podría inhibir el mecanismo empático mediante el cual se comparte la sensación; en el polo opuesto, un pasaje demasiado convencional, carente de originalidad, atenuaría la experiencia encarnada del texto al disminuir la atención del lector (2019: 213-214).

Aun así, no hay que obviar la dimensión experiencial de la forma del poema: aunque la imagen no sea clara, la sonoridad crea un clima y el clima crea emoción y, por tanto, experiencia. Es importante distinguir entre la recepción atenta al universo textual del poema que busca (o está abierta a buscar) su organización formal y la recepción atenta al universo subjetivo (el yo-que-lee en el mundo). Las asociaciones fonéticas dentro del texto no serán tan importantes como las que resuenen en la memoria del lector y generen un clima o paisaje determinados ante el contenido del poema. No obstante, estas asociaciones pueden llevar a otras palabras concretas no presentes en el texto. Es el caso de las paronomasias en ausencia, "que podemos considerar como una mezcla de dilogía y paronomasia, pues el sonido de una sola palabra activa el recuerdo de otra palabra que no está presente, pero que es similar a ella por su forma o sonido" (Luján, 2021: 92).

Uno de los aspectos principales en el efecto tanto de un texto poético como de un poema es que no resuelve las ambigüedades que plantea (Luján, 2021: 94-95). No satisface al cerebro con el despliegue de un contexto que cerque el sentido, sino que lo somete a un conflicto de determinación que trascenderá la lectura y que habrá de intentar resolver (si lo intenta) en otro momento o recurriendo a otras informaciones ajenas al texto (como la memoria o la situación de lectura). La imagen mental importa ahora en tanto que participa en la creación del paisaje o del escenario del poema en los que el lector va a desplegar o recrear una (su) subjetividad emocional. La lluvia, por ejemplo, pasará

a ser representada en un escenario, ajeno a otros contenidos presentes en el texto poético, en el que el sujeto creado incorporará otras imágenes recuperadas por su memoria para la evocación o de un recuerdo o deseo o de la emoción asociada a ellos. Asimismo, si la lógica se ve desplazada por la falta de datos o las ambigüedades, la emoción actuará como modo de conocimiento.

En un cuerpo atravesado por un sentimiento intenso, como el enamoramiento, se producirá un fenómeno similar, en este caso vehiculado por la búsqueda de aquello que es relevante para el lector. Destacarán en la lectura aquellos rasgos textuales que remitan al marco amoroso, y el dominio meta de la metáfora estará orientado hacia el imaginario que en ese momento el cuerpo enamorado del lector precisa para recrearse en su sentimiento.

La teoría psicológico-cognitiva de la relevancia presta atención a estos aspectos. La justificación de nuestras afirmaciones sobre una lectura que manipula la forma y el contenido del texto según el estado físico-psicológico del lector se sostiene en el hecho de que "la búsqueda de la relevancia es una característica del conocimiento humano", una "tendencia cognitiva universal" (Wilson y Sperber, 2004: 239, 244). Este hecho, además, ayuda a entender de qué manera un autor puede modelar el texto para producir un efecto concreto si prevé los elementos (formales, perceptuales, de contenido) que serán o no relevantes para un lector determinado en una situación concreta, algo que ya planteaba la teoría de la mente con la capacidad heterometagonitiva (Núñez, 2020: 180) del ser humano "para atribuir estados mentales a los demás con el fin de poder explicar y predecir su conducta" (Wilson y Sperber, 2004: 268).

Obviamente, dicha previsión será solo una aproximación, pero si, por ejemplo, el lector proyectado es un lector cansado, distraído, enamorado, el autor o simplificará la forma sintáctica y léxica del poema; o dispondrá, sea la estructura simple o compleja, determinados términos o sintagmas foco que desplieguen un movimiento emocional amoroso análogo al del lector; o se preocupará por generar relevancia interna (Wilson, 2018: 202). Los escenarios cotidianos, donde se enmarcan los ritos íntimos y el descanso, un *otro* disuelto en apelaciones nostálgicas o intercambios que concreten lo universal en pequeños gestos recuperados de los recovecos del día a día (como la manera en la que el *otro* amado aprieta el sobrecillo de azúcar justo antes de abrirlo), son más ejemplos de recursos cuya relevancia puede predecirse, sobre todo si el autor tiene en cuenta que, según la teoría de la relevancia, un estímulo es relevante para el receptor cuando 1) entra en contacto con información previa disponible y 2) "supone una diferencia significativa para la representación mental que un sujeto tiene del mundo" (Wilson y Sperber, 2004: 239-240). Cuanto más esfuerzo suponga esa conexión, menos relevante será el estímulo (Wilson y Sperber, 2004: 241), aunque este esfuerzo, según Wilson, depende de las habilidades o preferencias del receptor (2018: 204), que, hasta cierto punto, también pueden predecirse. El estímulo puede llegar a constituirlo una sola palabra en el poema, o un sintagma o verso, incluso alguna estructura sintáctica o un elemento sonoro, siempre que reduzca el esfuerzo de procesamiento o incremente los efectos cognitivos (Wilson,

2018: 191). Patoine ve una liberación cognitiva en la atención focalizada hacia una sola palabra porque "nos permite concentrar toda nuestra energía atencional en el fragmento escogido y, en el caso de que este se preste a ello, simular sus aspectos sensoriales" (2019: 219).

El autor podría, incluso, prever el "Tono Básico Afectivo" relevante para un posible receptor si identifica la respuesta afectiva asociada a un estímulo fonológico que esté "condicionada por las estructuras culturales en que se inserta el uso de una lengua y los valores perceptivos-sensoriales de los individuos que la comparten" (Martínez-Falero, 2021: 81).

No obstante, ha de tenerse en cuenta la dimensión imprevisible de la relevancia, y ya no solo en el autor en su producción, sino en el mismo lector en su lectura, ya que su búsqueda es, por lo general, inconsciente. "[E]l pensamiento se encuentra en una 'circunstancia emocional' fluctuante, que responde al entorno que impregna al lenguaje que nombra el paisaje" (Bermúdez, 2019: 157). Esto, junto a la evidencia de que "los conceptos pueden tener una 'valencia emocional' a través de sus vínculos con los recuerdos fisiológicos y emocionales que evocan", nos sirve para demostrar que la atención que prestamos a un texto depende fundamentalmente de lo que buscamos en él, y de cómo lo que encontramos nos estimula sin que hayamos sido conscientes del proceso de discriminación (McLoughlin, 2016: 179). Aunque la memoria sea "contenido accesible", al haber una relación consistente entre el contenido conceptual que tiene que ser codificado y el patrón de neuronas activadas que lo representan en el cerebro, debido a la redundancia y al ruido, la memoria nunca es recuperada tal y como fue generada, porque está sutilmente afectada por todas las experiencias que tuvieron lugar entre su codificación original, las reactivaciones previas y las siguientes, así como por otros conceptos que activan redes de neuronas que incluyen algunas de las de la activación original (McLoughlin, 2016: 174-175), por lo que muchas de las asociaciones generadas tras la experiencia de un estímulo son impredecibles. La lectura, aun así, puede tener un objetivo concreto consciente mediante las llamadas *funciones ejecutivas*, "procesos cognitivos que actúan de manera interrelacionada e intervienen en el control voluntario de conductas, emociones y pensamientos en función de objetivos concretos" (Ramírez-Peña *et al.*, 2022: 69).

En un cuerpo cansado o distraído ante el texto poético, la activación de las funciones ejecutivas será más débil y el esfuerzo de lectura, mayor, por lo que la relevancia deberá ofrecerse a través de la simplificación estructural y "la nitidez de las imágenes" (Foedtke, 2021: 196), para reducir el esfuerzo de procesamiento, y/o a través de la disposición de estímulos especialmente impactantes según la información previa disponible que se prevé en el lector y que, por tanto, traten de cambiar significativamente su representación (ontológica, emocional) del mundo, dado que difícilmente puede darse la "*transparency of experience*" (Bernini, 2016: 41), es decir, que la mente transforme la información percibida en experiencias significativas, si al lector se le cierran los ojos o está rodeado de otros estímulos extratextuales que lo distraen. No obstante, también aquí hay que tener

en cuenta la dimensión impredecible de la relevancia. El trabajo de Ylias y Heaven (2003) nos permite plantearnos, desde su hipótesis, que la misma personalidad del individuo puede condicionar los efectos que los contextos de distracción tienen en la comprensión lectora, según los mecanismos autorreguladores implicados.

Durante la lectura de este cuerpo cansado y distraído, podrán suceder, simplificando, dos cosas: o que la lectura material (del texto como tal y su ritmo) se produzca de manera superficial en su mayor parte (es decir, que los ojos pasen por determinadas palabras o sintagmas o versos o incluso estrofas enteras sin llegar a leerlas), del mismo modo que a veces no vemos algo que tenemos delante porque no nos hemos detenido a mirarlo, y que se detenga tan solo en aquellas formas que le resulten especialmente significativas; o que el sentido de la metáfora se transponga a partir del referente directo de su significante, dado que el cansancio le impedirá inhibir la conducta de lectura literal que tenemos automatizada, tal como el *Stroop effect* ejemplifica (Kharkhurin, 2016: 65).

El efecto proposicional, con trascendencia simbólica en la experiencia del lector, puede producirse por la mediación de la imagen evocada por la conciencia primaria[6]. Cuando el sujeto está cansado o el esfuerzo de procesamiento de la metáfora es grande porque su desarrollo proposicional es muy complejo y despliega una lógica sólida en cuanto a la relación literal de los términos implicados, el significante leído pasa a representar su concepto o referente directamente asociado, es decir, su significado literal: la metáfora es lo que es, en estos casos, y su fuerza literal es tal que resulta intraducible. Esta situación, por ejemplo, cumple con las bases de la teoría de la imagen de Davidson (Carston, 2010: 307). Después de la imagen extraída de la lectura literal, podrán derivarse del conjunto implicaciones distintas de dicha imagen, ya aplicadas al contexto, que podemos denominar, con Carston, "propiedades emergentes" de la metáfora, no asociadas al significado literal (2010: 314). Este tipo de procesamiento de la metáfora "is always available—literal meaning is always there to be searched further for relevant implications about the topic and, similarly, the imagery evoked is available for further 'looking' and 'noticing'" (Carston, 2010: 318), y por ello, en determinados casos, como en el del cuerpo (cansado, distraído) que traemos a este escenario, la lectura puede ser tan solo reproducción y no experiencia si no supone un estímulo relevante para el lector que lo haga partícipe de la generación de sentidos a partir de la interacción de los movimientos

[6] Detrás de las teorías cognitivas de la recepción se distinguen dos grupos teóricos que algunas veces confluyen: las teorías con el foco en la proposición y las teorías con su foco en la imagen. En las primeras, sobre la base del trabajo de John R. Searle y Merrie Bergmann de finales de los años setenta y principios de los ochenta, se asienta el de Dan Sperber y Deirdre Wilson, Sam Glucksberg, Robyn Carston, David Hills, Josef Stern y Catherine Wearing. En cuanto a las teorías de la imagen, de la misma época que los precursores de las teorías de la proposición son Donald Davidson y Max Black, que abrieron el camino a Samuel R. Levin, Richard Moran, Marga Reimer y Elisabeth Camp (Carston, 2010: 298). No obstante, junto a Carston, consideramos que "full understanding of any metaphor involves both a propositional/conceptual component and an imagistic component, though the relative weight and strength of each of these varies greatly from case to case", ya que, entre otras cosas, "images are not only non-propositional effects of metaphor comprehension, but also, at least in some instances, vehicles used in the recovery of propositional effects" (Carston, 2010: 300).

del lenguaje y los del cuerpo. La lectura literal de un texto poético, sin su reestructuración emocional y simbólica, no será sino la lectura de un texto poético, sin otra experiencia implicada que la de estar ante un texto escrito.

4. CONCLUSIONES: DE LA LECTURA DEL TEXTO A LA EXPERIENCIA DEL POEMA

La idea de resonancia empática que trae Patoine (2019) nos sirve para cuestionar la consideración de *poema* como estructura cerrada que proyecta un autor. Esto es, el poema como un texto que empieza donde empieza y acaba donde acaba y que está constituido por todos los elementos que lo conforman desde dicho comienzo a dicho final. Desde el receptor, lo que un texto es cambia radicalmente: lo que el autor pretende que sea un poema (todo el texto poético), para el lector puede ser tan solo una de sus palabras, si es esa palabra lo único que ha experimentado.

Si hacemos esta propuesta es por certezas como la de que es el cuerpo el que genera la sensación y no el estímulo. De hecho, el cuerpo puede generar la sensación sin que el estímulo esté siquiera presente (Patoine, 2019: 211). O como la de que los conocimientos extratextuales (como determinados juicios en torno al autor o a quien te ha recomendado el poema) parecen ejercer "una influencia sobre la capacidad del lector para simular las configuraciones sensomotrices planteadas por un texto" (Patoine, 2019: 213). Solo hay que pensar en las consecuencias de presentar un texto como poético: aunque no cumpla ningún rasgo formal tradicional como la versificación, aunque sea, de hecho, aparentemente una novela, el lector se dispondrá a un tipo de recepción que lo involucrará emocionalmente y que buscará en el texto expresiones universales de identidad o conocimiento. Es decir, sentimentalizará o sublimará el texto (o lo rechazará si su lectura es analítica y está en desacuerdo teórico con categorizar ese formato de texto como poético). Además de estos aspectos extratextuales, la lectura de un texto, al margen de su materialidad, se ve directamente condicionada por el bagaje intertextual (metatextual) del lector, como los

> estudios, artículos, comentarios, reseñas, resúmenes, etc.[,] producidos por las instituciones culturales —como academias, revistas, círculos, editoriales, etc.— a fin de promover, explicar y explicitar los valores y las bondades de un texto dado, de un conjunto de textos o de un determinado canon frente a la comunidad de lectores (Lampis, 2019: 52).

La importancia de este factor es tal, que la lectura de un texto puede fingirse construyendo un relato a partir de sus metatextos. Es imposible que suceda igual en la experiencia de un poema, aunque el relato metatextual de un texto sí pueda experimentarse como poema si se da entre dicho relato y el receptor la simultaneidad de movimientos que exponíamos arriba.

El lector transpone sentido también a partir de las evocaciones fonológicas del poema (Martínez-Falero, 2021: 69), lo que demuestra, por ejemplo, el efecto sinestésico *bouba / kiki* (Ramachandran y Hubbard, 2001). No solo una palabra, pues, sino incluso únicamente el sonido de una palabra, independientemente de los dominios semánticos o referenciales implicados en sus conceptos. Martínez-Falero desarrolla esta idea de manera iluminadora:

> Debemos considerar la conexión entre los aspectos formales del lenguaje y la iconicidad fonológica, como una característica de las posibilidades comunicativas de una lengua. Si aplicamos este principio general al discurso poético desde la prominencia […] de las propiedades del nivel fonológico y las reacciones que puede suscitar la lectura del texto, podemos considerar la relación entre el sentido afectivo del texto y su construcción fonológica a través de una serie de elementos recurrentes, que, por el valor percibido por los hablantes de una lengua, produciría esa reacción emocional. En este sentido, se realizaría una comunicación donde esos elementos formales actuarían como "Tono Básico Afectivo" que se transmite del autor al lector a través del poema; el lector atribuiría un tema (con los valores sentimentales oportunos), pudiendo añadir otros valores sentimentales extra (la valencia de estimulación, partiendo de la dicotomía "agradable-desagradable"), de acuerdo con un nivel supraléxico (comenzando por las oraciones que conforman el texto), mientras que, en el polo opuesto, se encontraría el nivel subéxico (fonológico, por ejemplo) (Martínez-Falero, 2021: 80).

Este "Tono Básico Afectivo" nos sirve de recurso metodológico para recuperar la posible relevancia que para un lector determinado puede tener una construcción fonológica concreta. Si este lector no está especializado, entendemos que dicha búsqueda será inconsciente, pero eso no justifica un estudio de la lectura de un texto o la experiencia de un poema que obvie las posibilidades subléxicas de generación de sentidos. Un texto poético puede desplegar todos los perceptos oportunos para atraer a un cuerpo emocionado, pero hacerlo en un Tono Básico *No* Afectivo para dicho cuerpo, de modo que obstaculizaría su experiencia.

Si incluso el error de las hipótesis equivocadas del ojo interviene en los sentidos transpuestos del texto, es difícil seguir entendiendo su experiencia como lectura total de sus elementos. El ojo, para avanzar, a la vez que reconoce las letras, produce hipótesis gráficas y morfológicas "previamente a todo acceso al sentido de la palabra" que "pueden estar equivocadas" (Gamoneda, 2020: 95), por lo que ni siquiera en la lectura (no analítica) de un texto puede estar leyéndose el texto como tal, sino un texto ya otro que el lector hipotetiza en su lectura. Si el error, además, se entiende dentro del *Semantic Priming*, según el cual el conocimiento se compone por redes de conceptos en las que un concepto, activado por un estímulo determinado (en este caso, el texto *hipotético*), puede activar otro concepto relacionado con él, ajeno al estímulo inicial (Kharkhurin, 2016: 63-64), el texto, como unidad total (cerrada) de sentido, se disuelve.

Esto, en cambio, atendiendo a la experiencia del poema, no supone ningún conflicto, porque el texto no es para el poema sino el entorno donde se hace presente, del mismo modo que para tocar un árbol no hace falta más que posar la mano en alguna de sus partes,

pues el árbol no es para nuestra experiencia sino la estructura en la que se presenta justo la parte que tocamos. El texto es estructura lingüística como el árbol es estructura orgánica: analizar uno u otro (leer el texto, un estudio dendrológico del árbol) implica aspirar a la estructura, a hacer de lo vivo una estructura; experimentarlos, en cambio, omite la estructura, extrae de ellos lo vivo y los escala a la medida del cuerpo que los realiza.

La distinción entre la lectura de un texto y la experiencia de un poema que este estudio desarrolla es una propuesta metodológica para el estudio de la recepción literaria. La idea de lectura de un texto como punto de partida orienta todo análisis hacia lo que el texto, en su disposición material, *quiere decir*, por lo que precisa la abstracción del supuesto lector que lee el texto en un procesador total (o focalizado; en todo caso: especialista) de sus significantes y su contexto. La experiencia del poema, en cambio, parte de la relación dialógica, única y enactada, entre el lector (en su cuerpo y en su constitución simbólica de sí en el mundo) y el texto (como objeto perceptivo en sí, que no *quiere decir* sino que *se dice siendo*). Aceptar esta distinción implica el desarrollo de una nueva manera de abordar el texto literario, que ahora puede ser texto y poema según las condiciones expuestas en este trabajo. Para descubrir experiencias poéticas es necesario asumir un nuevo discurso analítico que acepte el relato de dichas experiencias como discurso de conocimiento, pues el comentario que entiende exclusivamente el texto literario como expresión de significados y valores concretos o prueba que argumente propuestas teóricas extraliterarias, olvida el estadio previo a cualquier consideración sociocultural de lo literario: de qué manera interactúan el cuerpo del texto y el cuerpo del lector.

Por ello, entendemos que una nueva manera estudiar el texto literario implica también una nueva forma de expresar dicho estudio. Dado que no es posible sistematizar todas lecturas que todos los lectores pueden realizar de un mismo texto, ni *ver* qué ocurre en el cuerpo y en la mente de un lector mientras lo experimenta, el investigador ha de asumir y reconocer qué condiciones situacionales y emocionales lo han llevado a una determinada propuesta sobre un texto literario y, llegado el caso, recrear escenarios de lectura a partir del relato de experiencia poética de individuos concretos. Esta manera de abordar los estudios literarios permitiría, entre otras cosas, explorar relaciones de sentido y forma (esto es, si hay regularidades culturales en la asociación de sentidos a determinadas formas), indagar con mayor profundidad en los posibles efectos sociales de un texto literario, a partir de conceptos como los de cognición social o moralidad encarnada (Spaulding, 2014; Strejcek y Zhong, 2014; Soliman y Glenberg, 2014; Armstrong, 2020), o abordar el hecho literario desde los recursos del mismo discurso literario —algo que ya ha hecho, por ejemplo, Mario Montalbetti (2019) y que nosotros también hemos tratado de poner en práctica[7]— sin el prejuicio que resulta de la oposición

[7] Con la comunicación "Los sentidos del poema en un cuerpo cansado, distraído, enamorado. Escenarios de lectura de 'Sextina reivindicativa', de María Mercé Marçal", leída en el IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura "Los desafíos epistemológicos de la teoría literaria hoy",

epistemológica y jerarquizada de objetividad-subjetividad, donde la prosa científica se ha impuesto como vehículo de verdades objetivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEMÁN, A. (2019). "Poética cognitiva: un campo de estudio en la intersección". *Diseminaciones* 2.4, 53-77. Disponible en línea: *https://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/200* [04/05/2023].

ARMSTRONG, P. (2020). *Stories and the Brain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

BERMÚDEZ, V. (2019). "Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 139-171. Disponible en línea: *https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25044* [04/05/2023].

____ (2021). "Intuición y conocimiento en la poética de Clara Janés". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 109-132. Salamanca: Editorial Delirio.

BERNINI, M. (2016). "The Opacity of Fictional Minds: Transparency, Interpretive Cognition and the Exceptionality Thesis". En *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, P. Garrat (ed.), 35-54. London: Palgrave Macmillan.

CARSTON, R. (2010). "Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images". *Proceedings of the Aristotelian Society* 110, 295-321.

CLARK, A. & CHALMERS, D. (1998). "The Extended Mind". *Analysis* 58.1, 7-19. Disponible en línea: *https://www.jstor.org/stable/3328150* [04/05/2023].

DE BUSTOS GUADAÑO, E. (2014). "Literatura y cognición en el contexto de las *nuevas humanidades*: la función de la teoría cognitiva de la metáfora". *Forma y Función* 27.1, 89-107.

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. (1996). "Blending as a Central Process of Grammar". En *Conceptual Structure, Discourse, and Language*, A. Goldberg (ed.), 113-129. Stanford: Center for the Study of Language and Information.

FOEDTKE, F. (2021). "La nitidez de los sentidos: imágenes de la nostalgia en *ella, los pájaros* de Olvido García Valdés". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 193-214. Salamanca: Editorial Delirio.

GAMONEDA, A. (2020). *Cuerpo locuaz. poética, biología y cognición*. Madrid: Abada Editores.

GONZÁLEZ DE ÁVILA, M. (2021). *Semiótica. La experiencia del sentido a través del arte y la literatura*. Madrid: Abada Editores.

HERMAN, D. (2004). *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. London: University of Nebraska Press.

celebrado en la Universidad de Murcia en enero de 2023. En ella recreamos un escenario de lectura a partir del relato narrativo de cómo un cuerpo (el del propio investigador) experimenta poemas en un texto poético según las circunstancias situacionales, físicas y textuales.

KHARKHURIN, A. V. (2016). "Cognitive Poetry: Theoretical Framework for the Application of Cognitive Psychology Techniques to Poetic Text". *Creativity. Theories - Research - Applications* 3.1, 59-83.

LAMPIS, M. (2019). "La insostenible soledad del lector. La lectura como trabajo individual y colectivo". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 25-62. Disponible en línea: *https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25041* [04/05/2023].

LÓPEZ-CARBALLO, P. (2021). "Las expectativas y el cuerpo del poema. En torno a *Arte Poética* de Vicente Huidobro". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 133-152. Salamanca: Editorial Delirio.

LUJÁN ATIENZA, Á. L. (2021). "Poesía y cognición: hacia una (imposible) caracterización del discurso lírico". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 87-108. Salamanca: Editorial Delirio.

MARTÍNEZ-FALERO, L. (2021). "Bases cognitivas de los fenómenos fonológicos en la poesía". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 65-86. Salamanca: Editorial Delirio.

MCLOUGHLIN, N. (2016). "Emergences: Towards a Cognitive-Affective Model for Creativity in the Arts". En *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, P. Garrat (ed.), 35-54. London: Palgrave Macmillan.

MONTALBETTI, M. (2019). *El sentido y la ceguera del poema*. Santiago de Chile: Bisturí 10.

NÚÑEZ FIDALGO, M. V. (2020). "La literatura en el marco de las neurociencias cognitivas. Nuevas perspectivas de estudio". *Archivum* 70.1, 165-191. Disponible en línea: *https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/13889/pdf* [10/09/2023].

PATOINE, P. (2019). "Lectura inmersiva, lectura encarnada: una aproximación neuroestética a la descripción del entorno en la obra de Antoine Volodine". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 28, 205-235. Disponible en línea: *https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046* [04/05/2023].

PIERA MARTÍN, L. (2021). "Del paisaje al poema. La escritura poética como transpercepción". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 49-64. Salamanca: Editorial Delirio.

POLVINEN, M. (2016). "Enactive Perception and Fictional Worlds". En *The Cognitive Humanities. Embodied Mind in Literature and Culture*, P. Garrat (ed.), 19-34. London: Palgrave Macmillan.

RAMACHANDRAN, V. S. & HUBBARD, E. M. (2001), "Synaesthesia: A Window into Perception, Thought and Language". *Journal of Consciousness Studies* 8.12, 3-34.

RAMÍREZ-PEÑA, P.; PÉREZ-SALAS, C. P.; RIFFO-OCARES, B. Y CERDÁN OTERO, R. (2022). "Leer en contextos de distracción: el rol de la inhibición y el establecimiento de objetivos en la comprensión de textos académicos digitales". *Íkala: Revista de Lenguaje y Cultura* 27.1, 66-83. Disponible en línea: *https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v27n1a04* [04/05/2023].

SALGADO IVANICH, C. (2021). "Convocaciones del tacto. El alcance poético de la percepción háptica en Blanca Varela". En *Paisajes cognitivos de la poesía*, A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (eds.), 153-172. Salamanca: Editorial Delirio.

SOLIMAN, T. & GLENBERG, A. M. (2014). "The Embodiment of Culture". En *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, L. A. Shapiro (ed.), 207-219. New York: Routledge.

SPAULDING, S. (2014). "Embodied Cognition and Theory of Mind". En *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, L. A. Shapiro (ed.), 197-206. New York: Routledge.

STREJCEK, B. & ZHONG, CH.-B. (2014). "Morality in the Body". En *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, L. A. Shapiro (ed.), 220-230. New York: Routledge.

TSUR, R. (1983). *What is Cognitive Poetics?* Tel Aviv: Katz Research Institute for Hebrew Literature / Tel Aviv University.

WILSON, D. (2018). "Relevance Theory and Literary Interpretation". En *Reading Beyond the Code: Literature and Relevance Theory*, T. Cave & D. Wilson (eds.), 185-204. Oxford: Oxford University Press.

WILSON, D. Y SPERBER, D. (2004). "La teoría de la relevancia". *Revista de Investigación Lingüística* 7, 233-282. Disponible en línea: *https://revistas.um.es/ril/article/view/6691* [04/05/2023].

YLIAS, G. & HEAVEN, P. C. L. (2003). "The Influence of Distraction on Reading Comprehension: A Big Five Analysis". *Personality and Individual Differences* 34.6, 1069-1079. Disponible en línea: *https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S019188690200096X* [22/06/2023].

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 16/01/2023
Fecha de aceptación: 11/10/2023