



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de Doctorado en Lenguas, Textos y Contextos

**LA EXPERIENCIA DEL POEMA Y SUS EFECTOS.
REVISIÓN Y PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL
ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN POÉTICA EN EL SIGLO XXI**

Francisco Javier Calderón de Lucas

Director

Miguel Ángel García García

Tesis Doctoral

2024

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Francisco Javier Calderón de Lucas
ISBN: 978-84-1195-686-4
URI: <https://hdl.handle.net/10481/102498>

Desde aquel día perdido en Isla Plana,
riéndonos por una ensaladilla rusa.

*Si leo un libro y hace que sienta mi cuerpo tan frío
que no haya fuego capaz de calentarlo, sé que es
poesía. Si noto físicamente que me han arrancado
la parte superior de la cabeza, sé que es poesía.
Esta es la única forma que tengo de saberlo. ¿Es
que hay otra manera?*

Emily Dickinson

*¿piensas acaso que el poeta cuando escribe está
en el más adecuado estado óptimo de salud?*

Chus Pato

*Y yo quería eso: hablar de un poema, pero no de su
forma, ni casi de su contenido; sino de la emoción
que yo siento con un poema.*

Fernando Molano Vargas

Agradecimientos

Eva Costa Rodríguez.

María del Carmen de Lucas Chanca. José Carlos Calderón Mariscal.
Miryam Calderón de Lucas.

Maria Lloret Zaragoza. Vicente Simal Morales. Eduardo Abril Acero.
Diego Margallo. Antonio Murcia Tornell. Jesús García
Luzón.

María Domínguez del Castillo. Rosa Berbel. Paula Melchor Romero.
Sergio Guerra García. María Elena Higuieruelo. Ana Pérez
Gallego.

Miguel Ángel García García. Erika Martínez Cabrera. Gracia
Morales Ortiz. Esteban Tomás Montoro del Arco. Antonio
Chicharro Chamorro.

Carlos Iglesias-Crespo. Víctor Bermúdez. Amelia Gamoneda. Luis
Bagué Quílez.

Peter Parker. James Joyce. Julio Cortázar.

Louise Glück. Inger Christensen. Carol Ann Duffy. Ingeborg
Bachmann. César Vallejo. Paul Celan. Jorge Teillier.

Índice

Resumen	13
Símbolos y abreviaturas.....	17
Introducción.....	19
Objetivos.....	31
Metodología.....	35
CAPÍTULO 1. Consumo, lectura y recepción.....	49
Introducción.....	49
Consumo del libro	50
Forma y contenido	59
La crítica, el éxito y el público	66
Recapitulación	72
Lectura y recepción	77
Aproximación a una tipología de lecturas	80
Forma y contenido	84
El texto y el medio.....	94
Lectura y recepción del texto.....	101
Ejemplos de lectura analítica.....	111
Las hilanderas de Velázquez.....	124

La pipa de Magritte.....	126
El glíglico cortazariano.....	128
CAPÍTULO 2. Hacia el efecto social del texto literario.....	141
Introducción.....	141
La memoria individual.....	146
La memoria colectiva	150
La consistencia cognitiva.....	156
Sujeto y ficción.....	161
Hacia una descripción del efecto de los textos literarios.....	169
Compromiso y literatura.....	174
Ejemplo de compromiso discursivo: la “poesía desabrigada” de Jorge Riechmann	178
(Im)posibilidades prácticas.....	186
Recapitulación	192
CAPÍTULO 3. La experiencia del poema	197
Introducción.....	197
Hacia la extracción del texto del poema.....	200
Relato y poema	208
La metáfora.....	214
Intuición y verdad: la reubicación subjetiva y las emociones	221
La teoría de la relevancia.....	228
Interpretación y/o experiencia	237
CAPÍTULO 4. Dos casos prácticos: relato de experiencia y relevancia explícita	247
Ejemplo de relato de experiencia del poema	249
El texto poético: “Sextina reivindicativa”	253
Relato de experiencia poética	256
Conclusión	264
Rastreo de relevancia explícita en la recepción de un conjunto textual	266
Concreción del corpus	266
Marcación y fichas de seguimiento	269
Resultados.....	270

Conclusión.....	274
CAPÍTULO 5. Teoría direccional del poema.....	277
Introducción.....	277
El poema texto (p ^t) y el poema sentido (p ^s)	281
El creador-receptor (C-R).....	289
La lectura	311
Texto poético (tex-p) y texto narrativo (tex-n)	315
Las especificidades de tex-p	328
CAPÍTULO 6. Ejemplos textuales de direccionalidad poética	341
Introducción.....	341
La práctica poética como sistema.....	342
El poema y el cuerpo	347
Experiencia pretextual y experiencia postextual del poema.....	362
El poema como ausencia	378
CAPÍTULO 7. Hacia el efecto social del texto poético	415
Introducción: hacia un efecto encarnado	415
Relevancia y recepción poética	421
Efecto poético y sentidos <i>ad hoc</i>	425
Conceptualización situada de las emociones.....	429
Cognición social encarnada	439
El lenguaje como híbrido biocultural	446
El entorno que es el texto literario.....	449
Moralidad encarnada	452
Coda abierta: intersubjetividad y tiempo.....	457
Conclusiones.....	463
En primer lugar	463
En segundo lugar	465
Por último	492
Bibliografía.....	497
Bibliografía académica	497

Bibliografía literaria	541
Bibliografía audiovisual	556
Bibliografía en red	557
ANEXOS	559
Anexo I	561
Anexo II	647
Anexo III	661
Anexo IV	669

Resumen

Esta tesis doctoral revisa el actual estado de la cuestión (primeros años del siglo XXI) en el estudio de la recepción de los textos poéticos, usando como campo práctico la poesía española creada, publicada y recibida en la sincronía de los últimos seis años (2019-2024); asimismo, propone un sistema teórico-metodológico adaptado a las condiciones sociocognitivas del presente que complete algunos de los vacíos identificados en el dicho estudio.

Estos vacíos nacen de dos problemas fundamentales: por un lado, se habla de efecto poético sin que exista una definición estable de lo poético; por otro, el efecto social de los textos se evalúa sin tener en cuenta la dimensión corporeizada de la recepción, por lo que se reduce al individuo a una abstracción sociológica.

Para dar cuenta de esta circunstancia y tratar de resolverla, emprendemos numerosas vías metodológicas, orientadas desde la historia y la teoría de la literatura: 1) la hermenéutica, la fenomenología, la sociología y los estudios transmediales para un abordaje del efecto del texto literario como objeto; 2) la semiología cognitiva para estudiar el efecto del texto sin cuestionar aún su naturaleza narrativa; 3) la interacción de esta disciplina con el cognitismo literario en general y la teoría de la relevancia en particular para cuestionar precisamente esa naturaleza y proponer el poema como noción independiente del texto; 4) el análisis cinésico, la conceptualización situada de las emociones, la cognición social encarnada (desde la conjugación de la Teoría de la Teoría, la Teoría de la Simulación, en diálogo con la teoría del cambio deíctico, y la Hipótesis de las Prácticas Narrativas) y sus consecuencias intersubjetivas.

Esta empresa interdisciplinar nos ha provisto del material conceptual necesario para la propuesta de la teoría direccional del poema como base del modelo metodológico de la experiencia del poema. Nuestro sistema se sostiene en tres mínimos: 1) el poema es una dirección sin meta; 2) la dirección hacia el poema se hace presencia en la experiencia corporeizada del deseo del poema en el receptor; y 3) el efecto social de la experiencia del poema depende de la corporeización individual de dicha experiencia, que solo se manifiesta en el propio proceso neurobiológico del receptor o en su relato de experiencia.

Por lo tanto, en este trabajo 1) definimos y argumentamos esa “experiencia del poema” a partir del estudio teórico y metodológico

de la recepción de los textos literarios y, en concreto, poéticos, y 2) comprobamos su aplicación práctica y su papel en el efecto social de dichos textos, con el fin de resolver los dos problemas iniciales.

Símbolos y abreviaturas

P	poema
→ (P)	dirección hacia el poema
p^t	poema texto
p^s	poema sentido
f-P	forma del poema
f-p^t	forma del poema texto
f-p^s	forma del poema sentido
Tex-p	texto poético
ExP	experiencia del poema
ExP-pre	experiencia del poema pretextual
ExP-pos	experiencia del poema posttextual

R	receptor
C	creador
C-R	creador-receptor
R-C	receptor-creador
f-n	forma narrativa
Tex-n	texto narrativo
Pres-r	presentación del relato
I	identidad
i^t	identidad texto
i^s	identidad sentido
f-I	forma de identidad
f-i^t	forma de identidad texto
f-i^s	forma de identidad sentido
ExI	experiencia de identidad
ExI-pre	experiencia de identidad pretextual
ExI-pos	experiencia de identidad posttextual

Introducción

La consabida cita de Emily Dickinson que abre esta tesis doctoral ilumina de forma sorprendente los mecanismos teóricos que se engranan en ella. Como se comprobará a lo largo de estas páginas, los dos elementos fundamentales para la experiencia del poema son el cuerpo del texto y el cuerpo del receptor, y la única forma que tiene este de saber que se está dirigiendo hacia el poema cuando recibe el texto es a través de la experiencia generada durante la interacción, una experiencia cuyo requisito radica en una determinada coordinación de movimientos entre ambos cuerpos.

Nuestro trabajo no ha pretendido en ningún momento proponer una definición cerrada de “poema”. Las aproximaciones definitorias han sido periféricas o direccionales, pero nunca lo han cargado de un significado concreto. Su existencia queda evidenciada por todo lo que se ve atraído por él. En este sentido, una de esas aproximaciones ha

recaído en una noción de “poesía” (o “lo poético”) que proponemos como la práctica creativa llevada a cabo a partir del deseo del poema. El poema, para poder asimilarlo teóricamente y desarrollar nuestra propuesta metodológica, lo identificamos con la dirección de ese deseo. Necesitamos que sea, por tanto, una dirección, un *hacia* o

---> (P)

Esta es la base de nuestra teoría direccional del poema (véase el capítulo 5). Con las palabras de Federico García Lorca, a través del Viejo en *Así que pasen cinco años*, en esta exploración hacia el poema, el entusiasmo de la empresa debe partir de un “Vamos a no llegar, pero vamos a ir” (1997, p. 329). Pero recuperamos también, como Gilles Deleuze (2023, pp. 16-17), el grito aristotélico “Hay que detenerse” sobre ese “ir sin llegar” para poder limitar la posible potencia inasumible de conceptos concatenados hacia el poema. Por eso no definiremos el poema, pero sí trataremos de describir su experiencia y sus formas.

Los objetivos últimos de este trabajo, teniendo en cuenta nuestra teoría direccional del poema, son dos: 1) contextualizar la imposibilidad (al menos hasta el momento) de concretar una definición de lo que es la poesía (el poema) dada la volubilidad de sus especificidades y manifestaciones y 2) liberarla de la presión interpretativa en la enseñanza de literatura (ofrecer las bases para una disciplina poética experiencial), así como reorientar los estudios literarios superiores hacia un abordaje de la recepción y sus efectos que recupere el cuerpo del receptor frente al del creador (por lo que

reivindicamos que este es, ante todo, receptor de sí mismo cuando crea) y frente a abstracciones estadísticas que agrupen dicho cuerpo en colectivos sin atender a los factores receptivos individuales.

Ahora bien, si vamos a ir, vayamos por partes. La génesis de este proyecto debemos situarla en la memoria que presentamos a la convocatoria de 2019 de las Ayudas a la Formación del Profesorado Universitario¹, con el título “El *lector paradigmático* y la poesía

¹ El punto de partida para la propuesta de este proyecto estuvo en la labor de investigación que llevamos a cabo en los dos años anteriores (2019-2020): desde nuestro Trabajo Fin de Grado, “Las condiciones del libro posmoderno”, hasta nuestro Trabajo Fin de Máster, “Aproximación cognitiva a la lectura de los textos literarios. Intermedialidad, memoria e ideología”; ambos trabajos tutelados por Miguel Ángel García, director y tutor de esta tesis doctoral.

En el primer trabajo, analizamos el libro literario a partir de su progresiva conversión en objeto de consumo y de las motivaciones ideológicas y consecuencias prácticas de dicho fenómeno. Expusimos las contradicciones constitutivas que acepta, desde su configuración tradicional como volumen, para no disolverse. Además, presentamos las nuevas dinámicas de funcionamiento del hecho literario dada la interrelación, la complementación y el intercambio entre autor, lector, editor y los gestores culturales. Desarrollada la situación ideológica y sentimental del ámbito (humano e institucional) en el que se inserta la idea contemporánea de libro, ofrecimos una taxonomía de las distintas formas, no tradicionales, en que se concibe, hasta llegar al libro-cosa y su dilema constitutivo.

Por otra parte, en el TFM tratamos de describir del proceso cognitivo que tiene lugar en la recepción ideológica del texto literario para descubrir de qué manera puede este intervenir en la realidad a través de los procesos cognitivos individuales. Esto es, qué ocurre en la mente del lector, a partir de los indicios textuales y de su memoria cultural e individual, cuando se figura un valor abstracto, sobre y desde el texto literario, que reproduce materialmente en una opinión o actitud ideológica. En el desarrollo de la imagen mental (configurada tras la recepción del estímulo y la activación de los mecanismos de memoria y emoción) buscamos definir qué efectos reales se producen en la conciencia del lector durante la lectura en cuanto a las categorías ideológicas. Partíamos de la hipótesis (sociológica) de que lo que iguala hasta cierto punto las representaciones de lectura de todo sujeto de una sociedad y época concretas son los condicionantes histórico-culturales de la memoria y los ideológico-sentimentales que determinan sus reacciones emocionales. De este proceso resulta la activación de los mecanismos de conciencia: las valoraciones del lector sobre el texto y las conclusiones que de él deriva dada la predisposición crítico-ideológica.

Como esta tesis ahora evidencia, todas estas nociones se han condensado, resituado y precisado a la luz de la teoría cognitivista y una de sus vías en la

española del siglo XX. Revisión de los presupuestos teóricos sobre la recepción literaria desde una perspectiva interdisciplinar”. Con la aprobación de la Comisión Académica del Programa de Doctorado, modificamos el título a “La experiencia del poema y sus efectos. Revisión y propuesta metodológica para el estudio de la recepción poética en el siglo XXI”, que consideramos mucho más representativo dado el desarrollo y los resultados del proyecto.

El fin del proyecto ha consistido en una propuesta metodológica, de base interdisciplinar, para el estudio de la recepción poética, con el fin de desarrollar un perfil teórico a partir del cual establecer, rigurosa y coherentemente, una taxonomía de lecturas. Esta metodología sintética aportaría, entre otras, las herramientas necesarias para comprender el funcionamiento de los valores abstractos que entran en juego en el hecho literario. En cuanto a este último aspecto, destacamos el efecto social de los textos poéticos preguntándonos por las posibilidades de estos para comprometer ideológicamente al lector.

En definitiva, aunque la base de la propuesta es la misma, el devenir de la investigación, siempre en continuo movimiento y voraz autocrítica, implicó una serie de desvíos imprescindibles y, muchas veces, inevitables. Entre otras cosas, nuestros avances supusieron una reformulación de la metodología que pretendíamos desarrollar, ya que se nos hizo evidente la inviabilidad de que esta se sostuviera en una taxonomía de lecturas. Las conclusiones tras la indagación en la confluencia entre cognitivismo y literatura nos exigían una

reflexión en torno a los efectos sociales: la cognición social encarnada. Para comprobarlo basta acudir al capítulo 7.

reformulación del problema sobre el que sostener nuestra metodología: no se pueden abarcar ni reducir todas las posibilidades receptivas a las que conduce la lectura.

La elaboración de patrones de lectura y/o experiencia debe sostenerse en los límites de la materialidad: los límites que un cuerpo, como tal, comparte con el resto de cuerpos, y los límites del texto, como tal, que radican en la fosilización de su forma, siempre igual ante cualquier receptor. Es su inserción (es decir, la inserción de ambas materialidades en interacción) en un paradigma cultural concreto la que determina pautas interpretativas y de efecto. Debíamos trabajar a partir de aquí. De ese modo nació la “experiencia del poema”.

Asimismo, en la memoria inicial, dejamos abierto el recorrido textual poético desde el siglo XX a la actualidad. Como era de esperar, a lo largo de estos años concretamos el corpus en una sincronía concreta, pues la atención textual que nos requería la nueva metodología impedía abarcar un periodo tan amplio. Así, acabamos situándonos en el siglo XXI, y, específicamente, en sus últimos años textuales: libros de poesía publicados en España de 2019 al presente (2024), por creadores nacidos a partir de 1986.

Dado que para ese periodo no había una antología disponible en el corpus con el que trabajaba el proyecto al que nos incorporamos con la ayuda FPU², ni ninguna otra con las características que precisábamos, tuvimos que crear la nuestra. Para llegar a esta decisión y fijar el corpus, fue imprescindible la estancia que

² “El compromiso poético español del siglo XX en el canon académico actual (1975 – 2018)” (PGC2018-093641-B-I00).

realizamos en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia con el profesor Luis Bagué Quílez del 1 de octubre al 31 de diciembre de 2023. La metodología particular aplicada a la selección de este corpus la desarrollamos en el segundo apartado del capítulo 4; en cuanto al corpus seleccionado, este puede consultarse en el Anexo I.

En la revisión y adecuación de nuestras propuestas e hipótesis iniciales, hay determinadas experiencias y actividades que han sido decisivas. La más relevante, con diferencia, fue la estancia realizada en la Universidad de Salamanca (del 1 de mayo al 31 de julio de 2022) con el Grupo de Investigación Reconocido Inscripciones literarias de la ciencia (ILICIA), cuyo trabajo descubrimos gracias al II Congreso Internacional ILICIA: Literatura, Ciencia y Transitividad³. En España, son pocos los grupos estructurados que trabajan en la relación entre literatura y ciencia. Hay, sobre todo, iniciativas particulares, muy atomizadas, de investigadores. No obstante, la labor de ILICIA suple con creces esta carencia.

La tutela y el trabajo de la profesora Amelia Gamoneda, responsable de ILICIA, así como el diálogo constante con uno de los miembros del grupo que residía en Salamanca en ese periodo, Víctor Bermúdez, supusieron un punto de inflexión en nuestro proyecto. Durante esta estancia tratamos de demostrar la irrelevancia del texto poético como un todo para que el cuerpo del lector, tras experimentarlo, transponga un sentido a partir de él. Para dicha transposición, es suficiente un verso, una palabra o un sonido que sean relevantes para el lector, o, incluso, el solo conocimiento de la

³ Organizado por las Universidades de Oviedo y Salamanca y celebrado los días 26 y 27 de marzo de 2021.

existencia del texto poético o la percepción de su formato texto-visual: su disposición, extensión, tipografía, y el objeto libro como tal.

La condición fundamental para la transposición del sentido sobre cualquier otra, ya sea lo que se denomina ideología, ya el texto y sus elementos, es la de la situación y el estado del cuerpo que lo transpone: la atención (en la que intervienen aspectos situacionales externos que tienen consecuencias directas en el estado interno del cuerpo, como el ruido), el hastío, el cansancio, discapacidades, trastornos, falta de interés, prisa, mala digestión, sentimientos intensos simultáneos a la lectura (euforia, tristeza, enfado, enamoramiento, desamor), que se relacionan directamente con la memoria, sobre todo la de experiencias recientes. Nos preguntábamos, pues, cómo se veía afectado en la lectura el comportamiento social de un sujeto y qué discursos podía generar cuando se focalizaba antes en los procesos de su propio cuerpo junto al texto, que en lo que el texto “quería” decir; esto es, cuando forzaba la “relevancia” de la lectura hacia su estado actual, hasta deformar el texto en su lectura para que reprodujera dicho estado, incluso aunque no tuviese nada, aparentemente, que ver⁴.

El objetivo principal de la estancia consistía en el estudio bibliográfico sobre el cognitivismo aplicado a la recepción poética para el desarrollo del material necesario para la posterior producción

⁴ Para dar cuenta de estas cuestiones, aunque fuese de manera aproximada, nos recreamos en escenarios de lectura del texto poético “Sextina reivindicativa”, de Maria-Mercè Marçal, valiéndonos de las herramientas y reflexiones que han aportado los estudios cognitivos aplicados a la literatura, concretamente a su recepción desde la cognición encarnada.

de un artículo académico y de una comunicación a un congreso. Cumplido dicho objetivo, dispusimos del material para la elaboración de dos comunicaciones: “¿Qué vemos cuando leemos? Aproximaciones a la imagen mental a partir de la rueca de Velázquez, la pipa de Magritte y el glíglico cortazariano”⁵ y “Los sentidos del poema en un cuerpo cansado, distraído, enamorado. Escenarios de lectura de ‘Sextina reivindicativa’, de María Mercé Marçal”⁶.

La importancia de ambos congresos radica en dos aspectos: por un lado, nos permitieron asentar las investigaciones durante la estancia para elaborar el artículo “Un cuerpo entre la lectura del texto y la experiencia del poema” (Calderón de Lucas, 2024a), nuestra primera formalización de la experiencia del poema a partir de la distinción entre poema y texto poético; y, por otro lado, durante la celebración del congreso de la ALEPH, pudimos conocer al investigador Carlos Iglesias-Crespo, con el que mantuvimos conversaciones muy iluminadoras para nuestras ideas y quien nos ofreció la posibilidad de publicar un capítulo de libro en torno a los efectos cognitivos de la lectura de los textos literarios, cuya elaboración nos abrió el campo de la cognición social encarnada. Este capítulo es el titulado “Hacia el efecto de los textos literarios: relevancia, simulación y emociones situadas” (Calderón de Lucas, 2024b).

⁵ Leída en el XVIII Congreso Internacional ALEPH “Formas de pensar el cuerpo en las culturas hispánicas” (celebrado en el Queens’ College de la Universidad de Cambridge del 22 al 25 de agosto de 2022).

⁶ Leída en el IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura (celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia del 18 al 20 de enero de 2023). Asimismo, esta lectura supuso la base de la comunicación que leímos en la 4th INSL conference “Poetry. Experience. Attention” (celebrada en la Universidad de Oslo del 6 al 8 de junio de 2023): “When the body reads a poem: Reading scenarios for Maria-Mercè Marçal’s poetic work”.

En todos estos años, no obstante, nuestra justificación, en esencia, no ha cambiado. Hemos partido de la revisión de los presupuestos teóricos que han abordado la recepción y la lectura para aprovechar sus recursos y métodos, y nuestro fin último siempre ha sido la propuesta de una vía coherente de estudio de la literatura con el papel que cumple en ella el receptor, motor y motivo de todo hecho literario. Nuestro abordaje del efecto social de los textos literarios sigue tratando de recuperar al sujeto-receptor y de situarlo con rigor y coherencia en su papel central en el hecho literario, sin abstraer ni al individuo en la categoría sociedad ni al texto en la de discurso sociohistórico.

Los antecedentes metodológicos en la recepción literaria han aportado conclusiones, en muchas ocasiones, enfrentadas y contradictorias, pero también aplicaciones teóricas que, complementadas, ofrecen una visión mucho más amplia, rica y rigurosa del hecho receptivo. El enfoque de este trabajo es, pues, forzosamente interdisciplinar, y se inscribe en el marco de la teoría cognitiva, la teoría de la literatura, la semiología, la intermedialidad y la sociología literaria, atravesando las aportaciones de la hermenéutica y la fenomenología.

El origen de esta imbricación metodológica surgió de la necesidad de herramientas útiles para resolver el problema fundamental con el que nos encontramos a la hora de preguntarnos sobre el texto poético y su recepción con respecto a su producción: mientras lo producido deja una huella rastreable al constituirse como objeto, el receptor queda atrapado en su tiempo, por lo que solo podemos acceder a él o perteneciendo a dicho tiempo o a través de categorías sociológicas,

relacionándolo con aspectos ajenos a él mismo en tanto que individuo-cuerpo, y de los comentarios que se hayan hecho sobre él o de su faceta concreta de productor.

Por ello, nuestra investigación focaliza la función que cumple un texto poético a partir de su interacción íntima con el receptor, lo que nos permite una aproximación a las dimensiones explícitas de su efecto y a la relación posible entre el contexto individual y colectivo en la interpretación y representación subjetiva, narrativa y consciente del texto y dichas dimensiones explícitas; es decir, en las relaciones que se establecen entre el relato social y el relato que produce el receptor de sus experiencias.

Para el análisis de los resultados es necesario, por lo tanto, la combinación de distintas disciplinas y metodologías. Es un requisito que los estudios literarios y socioculturales se alíen con el cognitivismo para vincular los procesos que tienen lugar en la recepción literaria con la función que ocupa la literatura en la sociedad, ya que solo comprendiendo el funcionamiento de la recepción a nivel individual y de los procesos cognitivos y sociohistóricos que participan en la elaboración de los conceptos abstractos a partir de la recepción de los textos poéticos, podrá entenderse, productiva e institucionalmente, de qué manera la literatura (y, en concreto, la poesía) conforma o influye en la memoria y la sentimentalidad de los sujetos de una época.

Responsabilizándonos con esta postura, como indicábamos al comienzo de esta introducción, nuestra meta no va a recaer en la definición del poema ni en la recuperación de convenciones productivas en torno a su tratamiento. Lo que buscamos es aquello

que pertenece exclusivamente al receptor de un texto poético: su experiencia del poema. Para ello, nos centraremos primero en las nociones de texto y lectura (capítulo 1: “Consumo, lectura, recepción”), para situar y describir el momento en que tiene lugar la interacción entre un receptor y un texto y se convierte aquel en su lector.

Las claves en torno al texto las extraemos de la teoría transmedial, mientras que el abordaje de la lectura se erige sobre una base fundamentalmente semiológica (con interferencias del cognitivismo). Tras estos apuntes, traemos a discusión la cuestión del efecto (capítulo 2: “Hacia el efecto social del texto literario”) transitando desde perspectivas tradicionalmente sociológicas hacia las propuestas de la cognición social encarnada (capítulo 7: “Hacia el efecto social del texto poético”).

A lo largo de este camino, la cuestión del poema y su experiencia se hace inevitable (capítulos 3, “La experiencia del poema”, y 5, “Teoría direccional del poema”). Aquí se recuperan todas las indagaciones anteriores para explorar las especificidades de lo que hemos considerado texto poético (en convivencia con otro tipo de textos, como el narrativo) o receptor (no ya solo lector, pues el texto, como ya se habrá determinado tras la lectura del capítulo 1, no se corresponde con la verboescritura, sino con el medio), y, pertinentemente, la realidad y la ficción.

Para explorar las posibilidades de nuestra propuesta, desarrollamos tres ejercicios prácticos, dos en el capítulo 4 (“Dos casos prácticos: relato de experiencia y relevancia explícita”) y uno en el 6 (“Ejemplos textuales de direccionalidad poética”), que

expondremos con algo más de detalle en el subapartado sobre la metodología empleada.

Entre otras cosas, evidenciamos las consecuencias disciplinares (en el ámbito de los estudios literarios) que supondría tener en cuenta esta constante particularidad de la experiencia del poema y, al mismo tiempo, la naturaleza centrífuga de nuestra propia teoría. Este no es un discurso filosófico, sino descriptivo. En nuestro trabajo no pretendemos competir por el sistema más válido (de hecho, como acabamos de decir, consideramos el nuestro un modelo centrífugo, esto es, un modelo que rechaza la sistematización de resultados). Tratamos de describir un proceso (la experiencia del poema) de la manera más esquemática, o estructural, posible, para que, a partir de ella, puedan plantearse nuevos escenarios de estudio y discusión.

Objetivos

Los objetivos de este trabajo han nacido de una constelación de hipótesis en la que una de ellas se impone como causa del resto: la experiencia del poema, en su dimensión neurobiológica, es análoga a cualquier otro tipo de experiencia sensible. En torno a esta, otras convicciones se han sucedido, como que dicha experiencia no depende exclusivamente de la interpretación textual; que, por tanto, entre texto poético y poema debía subyacer algún tipo de diferencia; o que cualquier abordaje del efecto social de los textos poéticos requería una atención previa al efecto corporeizado individual.

Por otra parte, el problema más relevante en nuestro estudio, la indeterminación de la naturaleza de lo poético, nos imponía si no otra hipótesis, al menos sí otra ineludible convicción, que ya hemos introducido al comienzo de este trabajo: el poema es una dirección.

Objetivos

Como hemos argumentado hasta ahora, y como podrá valorarse a lo largo de estas páginas, no es viable la fijación de un perfil lector concreto. Tan solo podemos aproximarnos a una descripción, en cierto modo estructural, del proceso que hay detrás de cualquier posible lectura. Esto es lo que, a grandes rasgos, hemos llamado “experiencia del poema”. En el caso de que, aun así, pudiesen definirse patrones de lectura según las condiciones de esta experiencia, primero es necesario un profundo desarrollo de la teoría y la metodología, y su justificación, que subyacería a dichas propuestas.

Así las cosas, los objetivos generales de este trabajo se formulan del siguiente modo:

- 1) Definir y argumentar la “experiencia del poema” a partir del estudio teórico y metodológico de la recepción de los textos literarios y, en concreto, poéticos.
- 2) Comprobar la aplicación práctica de la “experiencia del poema” y su papel en el efecto social de los textos poéticos.

Estos objetivos generales han implicado, asimismo, determinados objetivos específicos:

- 1) Conocer y asimilar los modelos teóricos y metodológicos que han abordado la recepción de los textos literarios.
- 2) Comprobar la posibilidad de la coexistencia de dichos modelos.

Objetivos

- 3) Averiguar una noción de texto y, concretamente, de texto literario adecuada a nuestra hipótesis.
- 4) Determinar una definición de poema que sirva de base para la teoría direccional del poema sobre la que desarrollar la propuesta metodológica de la “experiencia del poema”.
- 5) Conocer las diferencias entre lectura del texto poético y experiencia del poema.
- 6) Conocer qué tipo de interacción se establece entre el cuerpo del texto poético y el cuerpo del receptor.
- 7) Conocer las diferencias entre la interpretación de los relatos y la experiencia del poema.
- 8) Comprobar si es posible sistematizar el efecto poético o si depende de estudios de casos particulares.
- 9) Comprender la naturaleza del efecto social de los textos literarios y, concretamente, de los textos poéticos.
- 10) Determinar una noción que dé cuenta del posible efecto social de los textos poéticos.
- 11) Determinar un artefacto teórico y metodológico en torno a este.
- 12) Determinar el funcionamiento de la cognición social encarnada sobre los fundamentos de la experiencia del poema.
- 13) Hallar la presencia explícita de reflexiones en torno al poema en textos poéticos de una selección de los autores establecidos en el corpus.

Objetivos

El presente volumen es prueba no solo de que se han seguido y completado estos objetivos, sino también de la necesidad de cada uno de ellos para la consecución de nuestra propuesta.

Metodología

La dinámica principal para el desarrollo de este trabajo ha consistido en una inmersión fundamentalmente bibliográfica para crear una red efectiva de conexiones teórico-metodológicas. Esta red se anexiona mediante la hermenéutica, la fenomenología, la transmedialidad, la semiología, la sociología e historia y teoría de la literatura; todas enlazadas por los recursos de la teoría cognitivista aplicada a los estudios literarios.

La sociología de la literatura supuso el punto de partida (aunque no condicionante), pues nuestro fin requería establecer una relación coherente y rigurosa entre texto, individuo y, englobando a ambos, cultura y sociedad (Historia). Acudimos, en un primer momento, a la sociología empírica de la literatura, siguiendo principalmente a Escarpit (1968) como modelo metodológico, para describir el impacto material del producto literario en tanto que continente de

supuestos valores ideológicos que tienen un efecto en el receptor. Por otro lado, fue una importante motivación en nuestro estudio Antonio Chicharro con su obra teórica en general, pero sobre todo la que dedica a la sociología de la recepción y la lectura⁷, y de otros autores que han profundizado en estos aspectos, como Lukács (1989), Chartier (Cavallo *et al.*, 2011; Chartier, 2007) o Sánchez Trigueros (1996).

En cuanto a las consideraciones semiológicas sobre la recepción y la lectura, pretendimos su vinculación a perspectivas sociocríticas, por lo que partimos de nuevo de Antonio Chicharro, pero transitamos variados caminos, cruzados por otras disciplinas y países, como (y son solo algunos ejemplos) los de Raymond Colle (2005), Luis Martínez-Falero (2024), Roland Barthes (1987; 1989), Manuel González de Ávila (2021; 2022), Ricaurte Quijano (2014) o Michael Riffaterre (1978). Asimismo, la semiología fue el punto de partida ineludible para el cuestionamiento medial de los textos poéticos y la propuesta intragenérica de la distinción entre texto poético y poema.

La historia de la literatura, además de en nuestra propia labor en la búsqueda y selección de la tradición poética española para la creación del corpus, la aplicamos también matizada desde la sociología y la teoría al considerar precisamente la relación entre la historia, el individuo y los textos (la historicidad, en definitiva, de la literatura). En este sentido, cobraron una destacable importancia Juan Carlos Rodríguez (2001, 2011, 2015, 2017), Miguel Ángel García (2017a; 2017b; 2022), Raúl Molina Gil (2022a; 2022b; López

⁷ Véase “Sociología de la recepción literaria y de la lectura (aspectos introductorios)” (Chicharro Chamorro, 2006) y “Acerca del valor de la literatura como ficción y como discurso de la conciencia” (Chicharro Chamorro, 2013).

Fernández y Molina Gil, 2023; Molina Gil y López Fernández, 2023) o Luis Bagué Quílez (2018; 2023; Rodríguez Rosique y Bagué Quílez, 2021).

Volvimos, asimismo, a la hermenéutica (centrándonos en el debate sobre la comprensión iniciado con Schleiermacher) por la importancia que da al lector en el hecho literario al considerarlo uno de los principales condicionantes de su *evolución* y su historia. Para continuar con esta relación ente texto y lector, fundamental para definir aquel y valorar la dimensión comprensiva o interpretativa de la lectura, partimos, sobre todo, de Umberto Eco (1965), Hans Robert Jauss (1976), Susan Sontag (1984) y Mijail Bajtin (1989). Pero, para la aproximación teórica desde la hermenéutica y los estudios literarios en general, no expresamente sociológicos, recurrimos a Luis A. Acosta Gómez (1989). Completamos esta revisión acudiendo, como núcleos complementarios, a Sultana Wahnón (2009) o Aullón de Haro (Aullón de Haro y Abascal, 2006).

La fenomenología, por otra parte, ha constituido el precedente básico del cognitivismo aplicado a la literatura, precisamente por su focalización en la experiencia del lector y su comportamiento y emociones en los estudios literarios. Fueron inevitables, para esta pretensión, nombres como Wolfgang Iser (1987, 2005), Emmanuel Lévinas (2000, 2002), Maurice Merleau-Ponty (1953, 1977, 1993), Roman Ingarden (1973, 1989, 2002, 2005) y Paul Ricoeur (1980), así como las revisiones actuales de su tradición teórica (Hernández, 2009; Fernández Beites, 2012; Vásquez Rocca, 2013; Campos Roldán, 2014; Serrano de Haro, 2015; Hoyos Sánchez, 2016; Pinedo

Cantillo y Yáñez Canal, 2017; Gama, 2019; Prada Londoño y Luna Bravo, 2020).

El estudio de corte hermenéutico y fenomenológico nos exigió contemplar el abordaje transmedial de los textos para justificar su identificación con el medio y comprender al lector, ante todo, como receptor. Incluimos en nuestra investigación trabajos que abordaban la recepción desde la transmedialidad o que trascendían la interacción conceptual lector-texto al tener en cuenta otros condicionantes y relaciones en la constitución de los productos culturales. La perspectiva transmedial amplía el espectro de la recepción al centrarse en los productos artísticos como medios interrelacionados.

Para este aspecto, nos fue de gran impulso la actividad de Domingo Sánchez-Mesa en la Universidad de Granada en torno a esta noción. A partir de su trabajo, pudimos acudir a referencias fundamentales como Nicholas Mirzoeff (2003), W. J. T. Mitchell (2007), Julio Prieto (2017) o Peter Mendelsund (2015).

En cuanto a la teoría cognitiva aplicada a los estudios literarios, el primer abordaje lo supuso nuestro TFM, como hemos apuntado arriba, por la fundamentación teórica y metodológica que nos exigió. Fue así como nos acercamos por primera vez al campo de la semiología cognitiva con Raymond Colle (2005) y a las teorías implícitas con Makuc y Larrañaga (2015), lo que nos llevó a una profunda y enriquecedora inmersión en el campo cognitivo-literario. Por ello, en este punto podemos apelar también a nuestro propio trabajo previo como indicador metodológico para la presente tesis.

La relación entre la teoría cognitiva y los estudios literarios se definió a finales del siglo XX. Como ya indicamos en otra ocasión

(Calderón de Lucas, 2024a), hemos optado por no fijar nuestra metodología en una fórmula terminológica que sitúe un campo y método científico por encima de los estudios literarios. Por este motivo, a la hora de describir la base académica de nuestra investigación, acudiremos a rodeos como “el estudio de la recepción poética desde el cognitivismo” o similares. También aquí

[c]onsideramos 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 [...] la experiencia de un poema (Calderón de Lucas, 2024a, p. 370).

Durante el asentamiento de esta relación interdisciplinar, ha habido una gran confluencia de etiquetas. Aunque podemos retrotraernos hasta la mimesis y catarsis aristotélicas, como indica Burke, dado que las preguntas en torno a la interacción entre lo considerado literario (o poético) y el entorno ha sido una constante desde el surgimiento de la conciencia simbólica, para hallar el origen del entramado disciplinar que constituye hoy los estudios cognitivos basta con retrotraerse a la primera mitad del siglo XX.

Las reflexiones lingüísticas de Saussure, Jakobson y Lévi-Strauss, prácticamente como representantes del estructuralismo, y la

semiótica heredera de Peirce que está en la base de Greimas, Fontanille y Claude Zilberberg, supusieron, entre muchas otras indagaciones, el caldo de cultivo propicio para el giro biológico o biosemiótico de los años noventa que trasladó el foco de la lingüística al cuerpo y al concepto pragmático de sentido. Pero es al terminar la década cuando la crítica literaria cognitiva angloamericana, desde el abordaje enfocado en la lingüística de Mark Turner, Reuven Tsur y Bernard Spolsky hasta la noción encarnada de la literatura de Dennis J. Sumara, Amy Cook y David S. Miall, asienta los estudios cognitivos tal y como los conocemos hoy.

De Tsur, formado en el estructuralismo y los formalismos ruso y norteamericano⁸, acuñador de la “poética cognitiva” (1983), los referentes en el rastreo de la vinculación cognitivismo-literatura pasan por Margaret H. Freeman (1998b, 1998a, 2002b, 2002c, 2002a, 2005, 2007b, 2007a, 2008, 2012, 2013, 2020), promotora académica e institucional de la relación entre cognitivismo y arte; Alina Kwiatkowska, que utiliza la fórmula “retórica cognitiva” (2012), mientras que Joanna Gavins prefiere el de “poética cognitiva” (2020; Gavins y Steen, 2003), como Gerard Steen, aunque este experto en la metáfora aplicada a la comunicación transitó de la literatura a su procesamiento en discursos ideológicos marcados políticamente, por lo que se ve su paso de una poética cognitiva hacia una estilística y

⁸ Véase (Bermúdez, 2019, pp. 140-141) para la importancia del *New Criticism* en la disociación forma/efecto en los estudios de la recepción del texto literario: “En el contexto del *New Criticism* resultan de interés cuestiones tales como las inferencias emocionales que intervienen en la comprensión de la literatura, el papel del conocimiento previo, las intenciones y motivaciones que rodean la decodificación de los textos poéticos, así como también los mecanismos de la memoria que entran en funcionamiento orientando actitudes de lectura ante la indeterminación del significado que en ocasiones plantea el lenguaje literario” (2019, p. 141).

lingüística cognitiva (1989, 1995, 2005, 2006, 2013, 2014; Steen y Bolognesi, 2019; Steen y Gibbs, 1999).

La lingüística cognitiva ha sido ampliamente trabajada por Jeannette Littlemore y John R. Taylor (2014), Ewa Dabrowska y Dagmar Divjak (2015), y Ronald Langacker, centrado en la gramática cognitiva (1986, 1991, 2008). También Peter Stockwell (2000, 2002, 2005, 2007, 2008, 2009b, 2009a, 2010; Stockwell y Harrison, 2014) se acoge a estos términos, especialmente al de “estilística”, como Elena Semino. Esta investigadora, al igual que Gerard Steen, está especializada en la metáfora y su aplicación a la comunicación y a los discursos políticos (2002, 2003, 2017), pero ella en concreto también a los de la enfermedad y el dolor. No obstante, no evitará usar el término de “poética cognitiva” (2006) y trabajará en torno a este campo, en el cambio de siglo, con Jonathan Culpeper (Semino y Culpeper, 2002), especialista en pragmática y, en particular, en el concepto de cortesía, ámbito en el que se acabó centrando, junto a la historia de la lengua inglesa, tras unas primeras incursiones en la estilística cognitiva (1994, 2002).

Para la aplicación directa sobre la literatura, destacan algunos investigadores muy activos actualmente. Isabel Jaén-Portillo ha vehiculado todo su trabajo en torno a la literatura española (específicamente de finales del s. XV a finales del XVII) a través del cognitivismo (2012, 2013, 2014, 2018, 2022). Con ella ha colaborado Julien J. Simon en varias ocasiones (Jaén-Portillo y Simon, 2012, 2016), ya que comparten línea de estudio (Simon, 2012, 2013). Carlos Iglesias-Crespo, por otra parte, destaca por su inmersión en la

poesía española e italiana de los siglos XVI y XVII a partir de estos presupuestos (2022a, 2022b, 2022c).

Cabe destacar, en este aspecto, a Lisa Zunshine, con prolijas e insistentes aplicaciones directas sobre textos narrativos, sobre todo la novela inglesa del siglo XVIII (2001, 2003, 2006, 2007, 2008, 2009, 2011a, 2011b; Zunshine y Savarese, 2014), y el desarrollo de los estudios culturales cognitivos dentro del marco de la cognición social (2008, 2010b, 2010a, 2012, 2015a, 2015b, 2020) (base para el concepto de moralidad encarnada que trabajaremos en el capítulo 7).

Uno de los cénit de este proceso de consolidación de la confluencia literatura-cognitivismos tal vez lo suponga la fijación de una ciencia cognitiva literaria mediante el libro colaborativo *Cognitive Literary Science*, editado por Michael Burke y Emily T. Troscianko (2017)⁹, aunque también lo supone, indiscutiblemente, el trabajo particular de ambos investigadores, pues mientras aquel, desde la estilística cognitiva, focaliza la dimensión afectiva de la cognición en la literatura (2002a, 2002b, 2003, 2011; Klomberg *et al.*, 2022), esta recupera la misma corporalidad del cuerpo, centrándose, específicamente, en los desórdenes alimenticios y sus causas y consecuencias cognitivas en la literatura (2013, 2014, 2018).

En lo referente a nuestro propio trabajo, la base teórico-metodológica en torno al cognitivismos sobre la que se genera esta tesis doctoral la constituyen, en esencia, aparte de los referentes mencionados, la investigación llevada a cabo tanto en el artículo “Un cuerpo entre la lectura del texto y la experiencia del poema”

⁹ Ya antes, en 2013, habían ofrecido una aproximación al campo (Burke y Troscianko, 2013).

(Calderón de Lucas, 2024a), como en el capítulo de libro “Hacia el efecto de los textos literarios: relevancia, simulación y emociones situadas” (Calderón de Lucas, 2024b).

En la redacción de aquel, necesitamos asumir el magisterio del grupo ILICIA y, en especial, de Amelia Gamoneda y Víctor Bermúdez, para llegar a plantear la distinción entre lectura del texto y experiencia del poema. Esta formación nos proporcionó pilares bibliográficos en la teoría cognitivista, como *Metáforas de la vida cotidiana*, de George Lakoff y Mark Johnson (2015), el concepto de “*blending*” de Gilles Fauconnier y Mark Turner (1996) y de “fósiles cognitivos” de Reuven Tsur (2017), así como otros más concretos, pero ya asentados en el campo, como “The Extended Mind”, de Clark y Chalmers (1998), la teoría de la relevancia propuesta por Deirdre Wilson y Dan Sperber (1995; 2004) o el desarrollo de los conceptos *ad hoc* de Robyn Carston (2010, 2016; Wilson y Carston, 2019). Como añadido, debemos destacar el libro colaborativo coordinado por Peter Garrat *The Cognitive Humanities* (2016).

Para el capítulo publicado en Sílex Ediciones, donde profundizamos en la idea de moralidad encarnada, destacamos, por poner solo algunos ejemplos, a Paul Armstrong, con su *Stories and the Brain* (2020), el desarrollo que hace Guillemette Bolens del análisis kinésico (2012, 2022), el efecto poético a través de los mecanismos procedimentales en el texto que explica Daniel W. Pinder en “Line Divisions as Stylistic Devices in Poetry: Relevance, Procedural Encoding and Ad Hoc Concepts” (2022), o los libros colectivos *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, coordinado por Lawrence A. Shapiro (2014), y *Cognitive Literary*

Science: Dialogues Between Literature and Cognition, coordinado por Michael Burke y Emily Troscianko (2017).

A partir de estos precedentes, completamos nuestra investigación con referencias teóricas y metodológicas como *Forms of poetic attention*, de Lucy Alford (2020), *Reading Beyond the Code: Literature and Relevance Theory*, de Terence Cave y Deirdre Wilson (2018) o *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics*, de Willie van Peer y Anna Chesnokova (2023).

Dada su relativa novedad y falta de sistematización, la teoría cognitiva de la literatura es una disciplina, si puede llamarse así, todavía en desarrollo o en proceso de normalización (o normativización). No nos adscribimos a esta percepción de base teleológica, pues consideramos que es precisamente su inestabilidad como sistema la que permite los abordajes más ricos en los estudios literarios. El cognitivismo debe mantenerse como recurso para revisar lo hasta ahora considerado como norma teórica (cuyo foco ha tendido indiscriminadamente a rehuir los casos concretos de recepción individual por no contribuir a la sistematización que le requiere su urgencia por justificarse al mismo nivel que las ciencias) o para proponer nuevas vías de investigación y de enunciar esta.

Para llegar a nuestra propuesta metodológica, hemos recorrido un camino, sirviéndonos de estas herramientas mencionadas, desde lo más general (el libro como objeto) a lo más concreto (la experiencia del poema). Solo de este modo consideramos viable abordar el mayor espectro posible del hecho receptivo y justificar el vaciamiento del poema al considerarlo una dirección antes que un objeto.

Para explorar posibles aplicaciones de nuestras reflexiones, a lo largo del trabajo planteamos tres modos de análisis prácticos. Por un lado, en el capítulo 4, elaboramos un relato de experiencia del poema a partir del texto “Sextina reivindicativa” de Maria-Merçè Marçal y un caso práctico para rastrear la relevancia explícita despertada en la recepción de un corpus de 209 textos poéticos. Durante dicha recepción, realizaremos las marcas necesarias sobre los textos y, al mismo tiempo, completaremos las fichas tal como se indica en el apartado correspondiente del capítulo 4.¹⁰

Si, para este último caso, nos hemos centrado en la poesía española reciente, que entendemos como aquella publicada en España desde 2019, en alguna de las lenguas oficiales del Estado y por creadores nacidos a partir 1986, es, en primer lugar, por su ubicación en la actividad creativa y académica del mismo investigador que la aborda (una elección, como cualquier otra, mediada por la formación, las condiciones e intereses del cuerpo que la lleva a cabo) y, en segundo lugar, por su ubicación espacial y sincrónica en el presente: presente tanto en el tiempo del investigador como en el tiempo interno de su práctica (los creadores comparten dinámicas y entornos, interactúan

¹⁰ Un precedente actual imposible de obviar en el estudio empírico de la experiencia poética se recoge en el volumen de Willie van Peer y Ana Chesnokova titulado *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics*, un conjunto de exploraciones experimentales tras las cuales proponen una teoría general de la psicopoética, “the study of how poetry lives. That is: how it lives in us, individuals and groups, societies, cultures. And how we live in poetry when we go through it” (2023, p. 171). No obstante, estas exploraciones se mantienen en la consideración estanca de los géneros literarios, sin valorar la posibilidad de que la experiencia poética no sea tanto propia de la poeticidad de los textos poéticos (sus convenciones formales) como de la experiencia de dicha poeticidad en cualquier tipo de texto. No se trata, según nuestro trabajo, de una distinción entre texto narrativo y texto poético, sino entre los relatos que se interpretan y los poemas que se experimentan tanto en uno como en otro.

entre sí y se sirven mutuamente de estímulos experienciales que confluyen en sus creaciones).

Por otro lado, aprovechamos esta selección de autores para el capítulo 6, en el que exploramos ejemplos textuales de direccionalidad poética; esto es, casos en los que el creador expresa de forma explícita la dirección del texto hacia el poema mediante un amplio campo semántico y metafórico en torno al vacío.

Debemos insistir en que todas las vías teórico-metodológicas mencionadas han dependido siempre del cognitivismo y sus consecuencias en nuestra concepción de texto poético/poema y lector/receptor. El cognitivismo, heredero de estas tradiciones, se ha configurado como un campo propositivo propio a sí, ajeno ya a piruetas lógicas y asentado en sus prácticas y descubrimientos, en el presente constante de su estudio. Pero también la propia teoría cognitiva ha funcionado como herramienta para la descripción de esta relación. No nos adscribimos estrictamente a ninguna de estas líneas porque nuestra propuesta evita cualquier sistematización que fosilice la interacción entre el cuerpo del texto y el cuerpo del lector. Aprovechamos lo más iluminador de cada una de ellas, partiendo siempre de la experiencia del receptor, para reivindicar la necesidad de recuperar a este en los estudios literarios, incluso cuando el teórico o crítico, en su actividad académica, actúa como tal: un cuerpo experimentando un estímulo, en una situación y cultura determinadas, y produciendo un texto que responde a dicha experiencia.

Lo que estamos haciendo, en última instancia, es teoría de la literatura (de la recepción de textos poéticos, concretamente),

influenciada por la práctica poético-académica de Hugo Mujica (1998, 2002), Mario Montalbetti (2020, 2021) o Berta García Faet (2021), y aplicada desde y a la poesía española del siglo XXI: *desde* ella, por nuestra implicación activa en la práctica poética actual, tanto textual como interactiva, y en el hecho poético, en general; y *a* ella por utilizar el material textual poético como escenario donde poner a prueba nuestras teorías.

CAPÍTULO 1

Consumo, lectura y recepción

Introducción

A continuación, desarrollaremos una problematización de la noción de lectura a partir de tres categorías, la de consumo, la de lectura misma y la de recepción, con la intención de situar de forma argumentada una concepción transmedial del texto en la interacción entre este y el receptor. Como evidenciamos terminológicamente, es la idea de recepción la que consideramos más apropiada a la hora de describir dicha interacción, aunque mantenemos la de consumo y lectura para referirnos a situaciones receptivas concretas.

Consumo del libro

También nosotros hemos acudido al dramático análisis del sujeto “colectivo” posmoderno para analizar su relación con la literatura y tratar de normalizar las lecturas y sus posibles efectos sociales. Para indagar en la relación entre consumo y literatura, nos vemos obligados a valorar esta dentro del paradigma de la posmodernidad, que exponemos como concepto productivo por su sedimento teórico desde los años sesenta hasta finales del siglo XX y como antecedente inmediato de la realidad sentimental y cultural característica de estas primeras dos décadas del siglo XXI. Lo hacemos (es necesario aclararlo) siendo conscientes en todo momento de que se requiere de mucha más distancia histórica para dicha evaluación, muchas veces saturada de suposiciones muy cercanas a lo profético (o apocalíptico directamente), y, sobre todo, de que la consideración colectiva del sujeto corre el riesgo de abstraer el todo en una unidad sociológica que discrimina la experiencia de los cuerpos.

Esta evaluación, además, nos impone entender el hecho literario como una compleja trama de participantes interrelacionados (desde el autor y el lector, hasta el editor y los gestores culturales y económicos), de intereses y de coyunturas sentimentales e ideológicas; y el libro en concreto como producto (objeto) cultural de mercado (de consumo) que acepta continuamente contradicciones constitutivas.

Si hemos etiquetado como dramático el análisis del sujeto posmoderno es por la rotundidad de tres de los aspectos que con más frecuencia se le asocian: radical individualismo, disolución de

valores y sobreinformación (como nuevo paradigma de verdad). Parece ser que existe un cultivo y adoración del yo que repele la posibilidad de pactar valores o propuestas colectivas, pues el individuo desarrolla una mitología propia que, al proyectarse en el conjunto, iguala a la masa ajena a un no-yo. “La comunicación actual aspira a eliminar del otro aquellos ‘factores del tú’ y a ponerlo en un mismo nivel con el ‘ello’, concretamente haciéndolo igual”, escribe Byung-Chul Han (2017, p. 104), mientras que Gilles Lipovetsky desarrolla el transparente concepto de “narcisismo colectivo” o reagrupación de seres idénticos (2018, p. 14).

Lo que quede fuera de la mitología del yo se iguala en un conjunto “otro” indeterminado. Zygmunt Bauman también es rotundo: las definiciones concretas de lo que era la vida o la cultura, o la manera en que debían asumirse ciertos comportamientos o sentimientos, han perdido su solidez (2013). Solo permanece el agotamiento y el desecho. La verdad consiste ahora en la acumulación de conocimiento, una sobreexposición a la información que el sistema capitalista produce y reproduce sin descanso a través de los aparatos que el mercado ha desarrollado para su hegemonía: el mundo virtual y la conexión constante a una red que simula la posibilidad de comunicación inagotable con los demás (un “demás” abstracto que se identifica con el mundo entero), pero sin permitir un trasvase real entre relación virtual y relación humana.

La información es un valor tanto epistemológico como de mercado. Con ella, trasunto del todo, el yo individuado desea llenar su vacío, por eso acumula información, no tanto para verificar como para completarse. Sin asideros sentimentales, expuesto ante una masa

indistinguible de “otros”, se enuncia constantemente a través de la reproducción de su imagen o del relato de su vida o a través de la expresión ansiosa de su subjetividad en forma de opiniones sobre todo. Para enunciarse debe concretarse verdades. Y es aquí donde la información se evidencia como un bien explotable. Ante este abismo, el individuo posmoderno confía en la selección (la busca), en la simplificación del todo a contados referentes que representen la verificación del conjunto. Al adquirir estos referentes el valor de verdad, la verdad puede controlarse, pero también acaba desasida. Una serie de desvíos que llevan a otros desvíos y que acaban en la ansiedad de consumo del individuo.

Este es, por lo visto, el contexto desde el que tenemos que valorar las obras artísticas, en general, y las literarias, en particular. No somos ingenuos, algo de todo esto hay, pero sí somos más optimistas. Aun así, estas bases nos sirven para abandonar la concepción ilustrada y esencialista de lo que es el arte y evitar actitudes nostálgicas.

Con el empirismo, la técnica se eleva como parámetro evaluativo de todo acontecimiento sociohistórico. Los conflictos sociales pasan a ser “problemas de desajuste entre el enriquecido desarrollo de los útiles actuales y la incapacidad de las viejas mentes de adaptarse a las nuevas experiencias que las nuevas técnicas proporcionan” (Rodríguez, 2015, p. 152). Desde que la técnica permitió la reproducción de los objetos artísticos, estos perdieron lo que Walter Benjamin denominó “aura”, la sublimidad de lo irrepetible (2008, pp. 17-18). La reproductibilidad técnica ha supuesto que un producto, único en su creación, pueda repetirse hasta la saciedad, pero no ha habido una sincronización entre este avance técnico y la

sentimentalidad del individuo, que sigue deseando la unicidad, la virgen o manchada originalidad de la obra, ahora en fluctuación con la categoría de producto.

La devaluación esencialista del objeto no anulaba su valor simbólico, pero el valor de exposición (o el deseo de poseer, aunque fuese en términos de “presencia ante”) sí había desplazado el valor de culto de la obra de arte (Benjamin, 2008, p. 20). Del mismo modo que con la información, cuando la oferta de objetos únicos reproducidos supera la demanda, el mercado equilibra de nuevo la balanza erigiendo representantes (supuestamente seleccionados por el propio consumidor) para generar una ficción de conocimiento o posesión.

Con la especificidad artística, lo denominado “arte” podía reducirse a la percepción de las categorías constitutivas que lo diferenciaban de cualquier otro objeto no artístico. De este modo se podía cumplir con la conocida idea del “arte por el arte” (Jauss, 1976, p. 159). Si el objeto artístico nace con la atribución de “artístico” a un objeto (es decir, si la carga conceptual cae sobre el calificativo y no sobre el objeto: la definición del arte está en lo artístico y no en el objeto artístico), sin que este posea ningún tipo de cualidad específica que lo haga participar indiscutiblemente de lo artístico, que se le imponga el cumplimiento de una función determinada en un ámbito ajeno a su naturaleza (es decir, en el mercado) lo somete a la indistinción o a un conflicto constitutivo (la pregunta “¿qué es o qué no es arte?” cobra aquí un protagonismo trágico, pues, aunque retórica, constituye asimismo la evidencia de una pérdida).

Esta utilidad, además, exige su consumo, por lo que el placer ante la obra no implica la posibilidad de exposición ilimitada ante ella, sino su disfrute momentáneo (en un vínculo inseparable entre el deseo de estar siempre frente a la obra y la conciencia de que en el momento que uno quiera puede darle la espalda). Es decir, antes de consumir el producto, se espera que el producto en algún momento se consuma para dejar lugar de nuevo al consumo (Bauman, 2007, p. 44).

Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas (Jameson, 1991, p. 20).

Este es, pues, el también dramático contexto: pérdida de una doble aura de la obra de arte, la de su unicidad y la de su inutilidad.

La pregunta ahora sería cómo repercute esta situación en la obra literaria. Basta para ello con centramos en tres de los perfiles que han entrado en juego en la práctica literaria desde que esta se configuró editorialmente después de la imprenta: el editor, el autor y el receptor. Antes bien delimitados, la sociedad contemporánea ha disuelto las categorías profesionales y ha permitido la rotación o incluso aglomeración de funciones en una sola persona. Lo importante no es

la especialización profesional, sino que, de un modo u otro, se cumplan las pautas de producción, distribución y consumo.

El editor, en un principio asociado a la actividad pre-crítica (de selección de textos según parámetros vinculados con el elemento intrínsecamente textual y literario de la obra), ha acabado convertido en un auténtico empresario (Escarpit, 1968, p. 67) y gestor cultural: le encarga la materialización del libro a los impresores y lo distribuye (o contrata a terceros para que lo hagan) a los libreros para que lo vendan. El afán de rentabilidad y, preferiblemente, lucro, ha supuesto el desarrollo de estrategias que ahorren gastos de distribución o de intermediarios, como las páginas web de las editoriales para la venta directa o la ilusión de autonomía del autor con el sistema de autopublicación del libro físico a través de un sistema de tarifas. El autor paga un precio y recibe cierto número de ejemplares. Pagado el precio de coste (incluyendo en el coste el beneficio que la editorial demande), él se encargará de la distribución y venta del libro.

Pero en la “ciudad letrada” aún es objeto de deseo el vestigio aurático del libro editado (Rodríguez-Gaona, 2019, p. 16) y con certificado de publicación por una empresa prestigiosa en el mercado literario. Aun así, las editoriales deben adaptarse al hecho de que el aura se ha diluido y gestionar los aspectos extratextuales que hacen culturalmente atractivo un libro, entre los que destaca la marca del autor, la de aquel que ha logrado un valor simbólico elevado a través de medios de comunicación, sobre todo las redes sociales entre el público general y los suplementos culturales (con su promoción también por redes) en el público especializado.

Sin un equilibrio entre inversiones arriesgadas a largo plazo e inversiones seguras a corto plazo (Bourdieu, 1995, p. 217), equilibrio para el que el editor selecciona los escritos más rentables según el valor del gusto del público, independientemente del concepto ilustrado de calidad (Escarpit, 1968, p. 69), no solo las editoriales tradicionales morirían, sino que tampoco encontrarían su hueco en la industria del libro las producciones que aún aspiran al cumplimiento aurático de la obra literaria (al menos en cuanto a su “inutilidad”), aferrada a valores literarios de manual o, en última instancia, a su injerencia sin ambigüedad moral, social o política.

Al margen de esta estructura, la aparición de Internet a principios del siglo XXI como canal de exposición, distribución y consumo de textos ha supuesto que la literatura y, en especial, la poesía (por su propia naturaleza formal fragmentaria), hayan encontrado “en las redes sociales un nuevo modo de intercomunicación inmediata y directa que está alterando las relaciones entre los diversos agentes del mercado literario y el propio uso del lenguaje” (Lanseros, 2018, p. 157). Las plataformas digitales y las redes sociales han creado una nueva dinámica que ha reestructurado toda la concepción creativa y receptora de la literatura.

Al menos en los canales de Internet, la lectura es fragmentaria, el contenido, vacío, la exposición al texto, rápida y superficial, y, sobre todo, el paratexto visual y virtual, del cual forma parte ya el autor, se consume obsesivamente. El autor no se considera solo parte del contenido, como ha sido criticado hasta la saciedad por la tradición formalista, sino del propio libro como producto. Esto resulta bastante paradójico en una plataforma que no es capaz de clasificar

coherentemente sus contenidos y acaba ofreciendo un caos textual a los receptores que muchas veces ni siquiera posee una autoría (explícita).

Si desde los planteamientos teóricos de la segunda mitad del siglo XX se defiende la apertura estructural de los textos y la función creadora del lector, los mecanismos reguladores del capital simbólico no admiten ninguna duda sobre la propiedad del texto [...] [E]ste conflicto resulta sintomático al intentar trasladar a la industria editorial la lógica de la sociedad red y la poética del hipertexto propia de nuestra era de la información. Inevitablemente, la iniciativa se neutraliza en tanto que dicha industria, por su propia supervivencia, se ve forzada a mantener su lógica frente a la amenaza digital. El intento de importar la cultura convergente o la atenuación de la autoría en favor de las producciones colectivas o las licencias *copyleft* [...] acababa como un paso en falso, eso sí, rentabilizable como un útil instrumento más de promoción del autor (Grande Rosales, 2017, p. 63).

En la cultura digital, por lo que respecta a la literatura, parece haber una fluctuación contradictoria entre la lectura y el consumo de imágenes y acontecimientos, aspectos en los que el elemento literario parecerá antes un añadido que, por lo menos, el coprotagonista del hecho consumido (incluso aunque sea directamente el elemento central).

No es de extrañar que esta situación suscite reacciones agresivas o apocalípticas desde quienes aún aspiran a plantear un modelo humanista de la cultura, reacio siempre a la velocidad o a la

democratización de los productos culturales. Pero, en la actualidad, los valores que determinan las conductas humanas y el funcionamiento institucional son muy distintos a los de los siglos XIV y XV, y no podemos escapar, por muy desde arriba que se pretenda enunciar la crítica, de modelos de enunciación masivos: a la cultura de masas no le es ajena ninguna producción, ni artística ni intelectual, ni ninguna opinión (adversa, neutral o a favor).

De elaborar posiciones críticas, estas habrían de plantearse desde una cultura ya *otra*, desde su seno y con los medios que ofreciese. Concebir que algo no es literatura, o que está fuera o más allá de ella, es un sinsentido. Todo lo que hoy aparezca o se reciba con el membrete “literatura”, será más o menos, según se enuncie, literario, porque mientras exista el término, su significado variará en torno a un mismo eje conceptual y todo producto con él etiquetado se expondrá a la reformulación o asedio a los que en ese momento se exponga el hecho literario.

Mientras que los textos de otras disciplinas artísticas tradicionales (la escultura, la pintura) eran, como su propio formato, objetuales (una estatua o un cuadro depende, receptiva y simbólicamente de la propia realidad física, estetizada, del objeto), el literario exigía otro tipo de acto receptivo dada su naturaleza simbólica: actitud reflexiva, aislamiento y, en cierta medida, silencio. El consumo de un producto iconográfico podía ser distraído, percibirse sin contradicción como entretenimiento, pero la lectura lingüística precisaba de concentración activa.

De qué modo, pues, podía extenderse el consumo de literatura a una masa presionada por una inminencia continua, la percepción

“puntillista”, volviendo a Bauman (2007, p. 82), de un tiempo en continua caducidad; cómo convencer a un potencial comprador de invertir en un producto que exigía un esfuerzo alargado en el tiempo.

Vila-Sanjuán, en su revisión de la tradición de los *best seller* se aventura a concretar algunas pautas que coinciden en todos los libros superventas (2014, pp. 116 y ss.), aunque nos interesa más la simplificación que hace de estas pautas José Antonio Marina en el prólogo al libro de aquel, pero atendiendo no al aspecto de la producción, sino al del consumo. Según Marina, lo que se busca en un libro es el “placer”, la “sociabilidad” (leer lo que está de moda) y la “ampliación de posibilidades” (optimismo) (2014, p. 17). No obstante, dejando a un lado la imprevisibilidad de los éxitos de ventas, podemos plantearnos algunas estrategias productivas más concretas que han permitido la plena inclusión del hecho literario en la estructura mercantil capitalista como objeto de consumo.

Forma y contenido

Aunque coincidimos con Sontag en su consideración de que la separación entre forma y contenido parte de una imposición crítica tradicional que puede superarse y no constituye un valor esencial de la obra (1984, p. 16), creemos útil la terminología para analizar de qué manera el productor asume la creación de su obra teniendo en cuenta las exigencias de su público consumidor, heredero como él de toda una tradición de la recepción literaria que nos *obliga* a distinguir los dos niveles de lectura (el discursivo y el fabulístico). En otro

orden de cosas, si nos planteamos la cuestión de la manipulación a partir de los contenidos, diremos que hoy no es necesario hacerla explícita, pues es constitutiva. La misma desubstancialización del contenido literario es la manipulación del consumidor-lector. Ya no hace falta censurar para coartar o imponer ideologías, basta con cebar a consumidores que asumen sin cuestionárselo la contradicción de consumir un producto cultural-intelectual como si fuese un objeto, sin aplicarle a él ninguno de los requisitos tradicionales de las prácticas culturales o intelectuales.

Esto se traduce en una intensificación de los contenidos (simplificados a relato o emociones) frente a la forma, supeditada a aquellos (subordinación evidente sobre todo en la espectacularización de determinados relatos con implicaciones socioculturales). Aún es aprovechable esta distinción. El consumo estético del producto literario partía de un equilibrio entre ambos (creador-receptor), e incluso permitía, sin suponer una transgresión en la lógica productiva, cierta preferencia por el cuidado o la experimentación de la forma, que han quedado relegadas a prácticas cuyo público se prevea especializado u orientado a la creación (es decir, un público de creadores a la caza de estímulos o ejemplos).

No obstante, en términos generales, dada la aceleración de las sociedades posmodernas y el individuo en permanente estrés que las habita, si la forma se trabaja será para simplificarla y permitir al consumidor acceder, de la forma más visual o efectista posible, al contenido; un contenido que, por su parte, ha de cumplir con una serie de requisitos (como la reproducción de la percepción cotidiana de la cronología o de situaciones-reflejo). Marchán Fiz ha identificado el

uso que se ha hecho de la imagen popular como tema para la cultura de masas, entendidas estas masas como una reagrupación social forzada por el sistema capitalista (1994, p. 32).

Fue Eco quien planteó la productiva distinción entre “apocalípticos” e “integrados” (a la que ya hemos apuntado indirectamente) ante el surgimiento de la llamada cultura de masas (1973). Los primeros parten de una concepción aristocrática del arte para negarlo por formar parte de la estructura del mercado; los segundos se caracterizan por adaptarse a la nueva coyuntura sin inmiscuirse críticamente (1973, p. 12). Pero Eco también desvela lo que subyace a la terminología: “cultura de masas” es un concepto antropológico que define una época concreta, la nuestra (1973, p. 20), por lo que hay que aceptar que estamos condicionados por ella; solo podemos expresarnos a través de los medios que la cultura de masas nos ofrece (1973, p. 15). El error de los apocalípticos residiría en que se oponen la cultura de masas pensando que es posible alguna producción cultural ajena a los condicionamientos industriales (1973, p. 58).

Con todo esto no negamos la importancia decisiva que Lukács otorga a la forma para la comunicación con el público y la creación de efectos desde el contenido (1989, pp. 67-68). Todo lo contrario: la confirmamos. Que la forma se simplifique conlleva un trabajo formal, ya esté o no disfrazado con la supuesta intención de acercarse a lo coloquial o a un discurso “natural” o “no artificioso”. Dialogamos, en este aspecto, con Aparicio Maydeu y su análisis del paso de la poética mimético-realista a la experimentación formal de las vanguardias históricas.

El consumidor, por lo general, sigue siendo “acomodaticio”, “le basta que le *conecten* a una ficción que suplante la realidad de la que pretende evadirse durante las horas de lectura” (2009, p. 47). La ficción tradicional opera aún hoy en el consumo común de la literatura¹¹. Toda dificultad ha de plantearse como un juego que no opaque el sentido y que haga al consumidor un participante de la obra (como si se tratase de una inmersión en realidad virtual). La experimentación opaca está destinada a un público muy concreto, lo que no interesa productivamente en términos de rentabilidad. El consumo de la literatura experimental o vanguardista es, principalmente, el de un público con intereses productivos o intelectuales concretos. El cambio emprendido por la vanguardia tiene que ver con una intencionalidad productiva, pero el condicionante del mercado literario ha sido siempre el consumidor. Desde la producción, puede renunciarse al pacto mimético-realista, pero el consumidor siempre va a buscar una correlación entre lo escrito y un referente que considere real: reescribe el texto miméticamente en su consumo.

Por otra parte, de alguna forma el texto debe cumplir con lo que López García ha denominado “mitología icónica de las sociedades mediáticas”, con la que el individuo hallaría un nuevo dios en el

¹¹ Es significativa la reflexión que Aparicio Maydeu añade al respecto: “Llegó a ser tal la autoridad de la poética mimético-realista tradicional que, aun a pesar de su radical desmantelamiento durante las primeras tres décadas del XX, emprendido con denodado esfuerzo por las vanguardias históricas, un autor inequívocamente posmoderno como Harry Mulisch todavía se refiere al realismo como una estética hegemónica, como el lastre que el narrador de hoy se ve obligado a seguir acarreado como un Sísifo moderno al que, si acaso, le es permitido aliviarse del peso descargándolo en una nota al pie, una digresión metaficcional o un puñado de páginas contextualizadoras de la ficción que está leyendo el lector consagradas a la diatriba de un narrador contra una tradición que abomina” (2009, p. 55).

espejo (1995, p. 4). El contenido de la obra ha de anular lo distinto y convertirse en el espejo de una individualidad estilizada. Toda diferenciación social, lucha o acontecimiento son explotables como temática si contribuyen a la consolidación del consumidor como individuo concreto y distinguido capaz de emitir un juicio sobre el dilema moral o social relatado. Como la enajenación del sujeto posmoderno no se basa en la autoasunción de valores determinantes sino de un complejo palimpsesto de contradicciones (la mayor parte de las veces no efectivas en su actividad cotidiana ni asentadas en su sensibilidad), el yo podrá verse reflejado en las situaciones convocadas al argumento literario siempre que no aspiren a la neutralidad y llamen a la floración de ciertos sentimientos que el consumidor crea que no puede explicar y perciba con asombro.

El imaginario colectivo apelado en el relato ha de explotar la mitología del yo. No debe tratarse tanto de no focalizar al otro, al no-yo, como de reproducir un espacio en el que el yo del consumidor sea convocado, aunque no lo apele directamente. Este imaginario colectivo se configura por un sistema de referencias internas que pueden ser temáticas, crítico-ideológicas o históricas.

En el caso del imaginario temático, puede darse el desarrollo de cuestiones sociales (ecología, feminismo, etc.) o propiamente ficcionales (intertextualidad narrativa: un mismo relato cuyos contenidos son explotados en diferentes líneas narrativas). En el crítico-ideológico, el texto literario ha de reproducir una línea de pensamiento que comulgue con el colectivo mayoritario (neoliberal). Finalmente, el imaginario histórico ha de apelar a un pasado que inserte al consumidor, durante la lectura, en la misma realidad de la

que parte y pueda, por tanto, reconocerse a sí mismo, como miembro de una comunidad, en el texto (incluso aunque sea por oposición al imaginario relatado). No obstante, hemos de tener en cuenta el apunte de Jameson en cuanto a que

el propio pasado resulta modificado: lo que fue en la novela histórica, como Lukacs [sic] la define, la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués [...] se ha convertido, entre tanto, en una vasta colección de imágenes, en un multitudinario simulacro fotográfico (1991, p. 38).

No puede aspirarse a que el consumidor colabore en el sentido implicado en el momento creativo si el texto no presenta perceptos o temas explícitos que vehiculen su efecto. Son relevantes en este aspecto las palabras de Adorno sobre la poética de Heine:

Los poemas de Heine eran precipitados mediadores entre el arte y la continuidad ya sin sentido. Las vivencias elaboradas por esos poemas se les convertían bajo mano en “materia prima”, como ocurre con los escritores de páginas literarias de los periódicos, en materia prima sobre la cual se puede escribir; los matices y valores que esos poemas descubrían era inmediatamente convertidos por los poemas mismos en cosas fungibles, y se entregaban al poder de un lenguaje ya listo y preparado para el consumo. La vida de que esos poemas dan testimonio sin muchos rodeos era ya para ellos cosa vendible; su espontaneidad es lo mismo que su cosificación (1962, p. 103).

Esta colaboración del consumidor en el sentido es imprescindible para su efecto. Por un lado, para el efecto de ficción que la crítica marxista considera intrínseco de la literatura por su inherencia a la realidad material y social, un arma de doble filo, al fin y al cabo, porque permite al consumidor advertir a través de ellos los conflictos ideológicos de la época que ha dado lugar a un determinado producto literario, y, al mismo tiempo, se encarga de la reproducción de la ideología burguesa dominante (Balibar y Macherey, 1975, pp. 28-29, 38, 44). Por otro lado, dicha colaboración es imprescindible para que un efecto trascienda al texto y afecte al consumidor, de manera que este considere que el producto ha cumplido con su función: la de satisfacerlo (proporcionarle un disfrute significativo o un entretenimiento).

Para llegar a ser un objeto de deseo, convertirse en una fuente de sensaciones, poder tener, en otras palabras, relevancia para los que viven en la postmoderna sociedad de consumidores, el fenómeno del arte debe manifestarse ahora como *acontecimiento* (Bauman, 2007, p. 21).

El producto literario ha entrado a formar parte del conglomerado de productos mercantilizados que cumplen con la máxima del “usar y tirar”. Fingir la posibilidad de reciclaje, de eternidad artística, reducirá la obra a producto de lujo, a una pieza de coleccionista, inservible, destinada a un público fetichista, aristocrático.

La deriva extrema de la importancia del contenido sobre la forma (en el texto), como preponderancia del efecto reflejo de lo escrito y la fetichización de las emociones provocadas (percibidas como

impulso material exterior al texto y, por tanto, como goce físico), así como la (paradójica con respecto a lo anterior) objetualización del texto como producto de consumo, está en la consolidación de los paratextos como parte indispensable de la práctica literaria. El peligro para el mercado de que la práctica literaria sea absorbida por el consumo virtual es que un producto no sólido no genera desperdicio, rompe la cadena del usar y tirar. Peligro mayor, por los mismos motivos, tiene la literatura: si no acepta integrarse en la práctica mercantil, aunque conlleve su propia *desaurización* y cosificación, acabará desintegrándose en una masa digital informe de fragmentos anónimos.

La crítica, el éxito y el público

El hecho literario ya no fascina, lo que importa ahora es el continente (Fernández Mallo, 2009, p. 75), por lo que puede exigírsele al creador o colaborar con otros sectores especializados o adquirir destrezas ajenas a la producción textual del objeto literario.

Cobran fundamental importancia el diseño físico del libro, su inserción en una colección editorial que alimente la ansiedad coleccionista del consumidor (para que desee poseer todos los elementos del conjunto, aunque no pretenda leerlos), la construcción de un entramado de referencias publicitarias que provoquen un reconocimiento ficticio del objeto, así como la proyección del autor como personaje real dentro de la esfera pública para que funcione

como marca y, por tanto, sus productos entren en la lógica de la moda (sea esta de un público amplio o especializado).

Podríamos estar hablando incluso del surgimiento de un nuevo campo estético: no solo entra en juego una estética literaria, sino una estética editorial que se configura a la par que la literariedad del libro. El editor se encarga de crearle hábitos al público con modas y colecciones en un intento de vehicular su gusto (Escarpit, 1968, p. 70).

Pero no es solo una cuestión objetual: también el relato ha de trasvasar los límites del propio texto literario:

Existe una interpelación constante a la memoria visual colectiva a través del cine, la música, la televisión, la publicidad, la novela gráfica o el arte. Se alimenta del imaginario contemporáneo en la medida en que se incorpora con plasticidad asombrosa la cultura de consumo de forma reconocible junto a su dominio institucionalizado (Grande Rosales, 2018, p. 150).

El relato se descompone en sus contenidos para poder ser explotado lo máximo posible, tanto en su reproducción transmedial como en su expansión serial. Se establece así una relación intrínseca entre la literatura y las nuevas tecnologías, lo que se vincula inevitablemente con la noción de transmedialidad dentro del nuevo paradigma audiovisual/virtual.

En este contexto, el producto literario nace (y se consume) como acontecimiento. Ha de haber un periodo previo de tensión que anuncie su emergencia y otro posterior que prediga su disolución o sustitución por otro producto o evento. La publicidad adquiere en este

sentido múltiples formas. Si se centra en el creador, expondrá de él características ambiguas que lo proyecten como marca o empresa atractiva para un determinado sector consumidor; si se centra en el texto, se traducirá en análisis socioculturales (es decir, su importancia social) en medios de masas o en análisis críticos publicados en suplementos culturales o con pretensión cultural, pero, sobre todo, en la cuantificación de su éxito (comprobado o especulado). El éxito se convierte, en la sociedad de consumo, en el nuevo filtro estético.

Yendo al final de la cadena, la verdadera función crítica la ejerce hoy el público consumidor (no solo de literatura), que, aceptando filialmente la guía de la publicidad (y otros tipos de selecciones mediáticas) escoge aquel producto literario que mejor se adapte al gusto consensuado en su perfil social. El cinismo sociológico posmoderno entiende “perfil social” como una configuración no concreta y fluctuante: una serie de valores preestablecidos a los que diversos sectores del público se acogen en torno a la ficción de comunidad que la posmodernidad (y las presiones capitalistas de precariedad) les impide.

Ahora son determinantes las exigencias y expectativas del público (a pesar de estar superficialmente condicionadas por la exposición publicitaria) tanto en la consolidación de un producto como en su caída y sustitución:

[c]uando [...] el nuevo horizonte de expectativas ha alcanzado una validez más general, el poder de la norma estética modificada puede observarse en el hecho de que el público siente como anticuadas las obras que hasta entonces habían tenido éxito y les retira su favor (Jauss, 1976, p. 178).

De ahí que Fernández Mallo califique al mercado como “nueva musa” (2009, p. 77). Siguiendo a Schücking, Acosta Gómez añade a esta idea que el gusto artístico y literario es un fenómeno socio-ideológico cuyo funcionamiento se asemeja a la imagen del palimpsesto, pues en una misma época pueden superponerse diversas directrices estéticas impuestas por el público (1989, p. 48). Se ha desequilibrado la relación jerárquica entre el creador y el lector: el creador buscaba cierta comunicación estética o temática y el lector se adaptaba a la posibilidad de descubrimiento con un mínimo filtro selectivo (facilitado por las librerías y bibliotecas o suplementos culturales) que raramente pasaba de las categorías “tema” o “género” o “subgénero”.

En definitiva, es bueno aquello que supera las barreras entre los distintos públicos y recibe el prestigio de ventas. Pero el capital de este prestigio no solo se concibe en términos monetarios. La visibilidad de la marca (el personaje, el autor) en los medios de masas, especialmente en Internet (y las redes sociales), sobre la innumerable masa de creadores literarios que acaban hundidos bajo las celebridades seleccionadas por el mercado simbólico, es hoy uno de los condicionantes básicos del consumidor a la hora de decidir hacerse con un producto u otro: “[l]a marca y el logotipo asociados [...] no *añaden* valor, sino que *son* valor: el valor de mercado que es el único valor que cuenta, el valor como tal” (Bauman, 2007, p. 84).

Una vez modificada la estructura (formal) del hecho literario, hasta su efectiva percepción como producto que puede leerse (consumirse) de infinitas maneras, incluso como no-lectura, su

inserción en el mercado puede cumplirse. El culmen del consumo literario radicaría en el que prescinde absolutamente del texto, el que consiste en la mera posesión del libro como cosa. Esto es posible porque, como hemos visto, el libro se ha convertido en un producto icónico que el mercado ha saturado de paratextos atractivos para un público concreto. No funciona con todo tipo de consumidor, pues ha de desarrollar una mitología particular en torno a él, con estrategias editoriales y publicitarias y una exposición continua de la marca-autor o la marca-editorial y sus colecciones sostenidas por diseños atractivos (el papel de lo audiovisual y lo pictórico en la presentación del producto libro-cosa es indispensable). Sobre esto, Escarpit escribe:

Se puede citar la adquisición “ostentosa” del libro “que es preciso tener” como signo de riqueza, de cultura o de buen gusto [...], la compra-inversión de una edición rara, la compra por costumbre de los volúmenes de una determinada colección, la compra por fidelidad a una persona o a una causa (éxito de estimación), la compra por el placer de las cosas bellas, siendo apreciado entonces el libro como objeto de arte por su encuadernación, su tipografía o su ilustración. Es el “libro-objeto” (1968, p. 122).

La producción, como hemos visto, ya no es solo intelectual, sino que en el hecho literario entra la elaboración material del libro. Los contenidos ya no son imprescindibles para cumplir con el intercambio literario, pues el consumo puede pretender la simple recolección o adquisición de un producto de cierta marca. Creador y receptor son intercambiables, y ambos pueden asumir ahora la figura

del editor. Además, ya no explotan solo su producción artística, también se explotan a sí mismos, y el soporte físico en papel (tradicional) se ha visto alternado con (y muchas veces sustituido por) el soporte digital (tanto en libros electrónicos como en plataformas ofrecidas en Internet, como las redes sociales).

Nuestra idea de que un libro puede ser algo distinto al continente cerrado de una producción literaria que se pretende también cerrada y participe de una unidad de sentido se sostiene en aquellos autores que se consideran productores de literatura pero que trascienden a la publicación editorial del libro. Y también en el fenómeno opuesto, ya mencionado, del consumo del libro (y su producción interesada) sin pretender la lectura de su contenido. Estas son dos posturas contrapuestas que se erigen en torno al concepto tradicional de libro, sin formar parte ninguna de ellas de la lógica tradicional de la creación y lectura del libro. El libro como texto sobrevive o como simplificación lingüística extrema o bajo el peso de la superproducción de paratextos y técnicas publicitarias que distraigan del tipo de consumo real al que debe dar lugar, en última instancia, el texto del libro.

Por lo demás, atendiendo a la multiplicidad de lecturas (no solo lingüísticas), el libro (no-texto) puede estar en su momento de mayor dispersión y auge (si queremos entenderlo como práctica literaria y nos aferramos, por nuestra herencia humanista, al adjetivo “literaria”) por las innumerables formas que adopta (Grande Rosales, 2018, p. 141). Desde el evento literario que se presenta como espectáculo en bares u otros espacios, en los que los receptores son también potenciales autores y actores, a las plataformas digitales como los

blogs en los que se cuelgan las producciones personales con derecho a la excepción estética o la explotación paratextual del objeto o los libros pseudoaforísticos o de contenido-relleno que ciertas celebridades publican como extensión de otras prácticas artísticas a las que profesionalmente se dedican.

Marshall Berman analiza esta situación como la profesionalización de un oficio antes sublimado (justificado por su misma configuración artística, no funcional), al que ahora se le exige una rentabilidad para la que ha de emular el funcionamiento de otros oficios tradicionalmente inmersos en el mercado (1988, p. 115).

Recapitulación

Esta producción del texto como objeto se caracteriza por una continua especulación. No atiende tanto a la elaboración literaria del texto como a las exigencias del gusto del público al que quiere dirigirse. Aspira al fenómeno del éxito, busca el lucro (económico y simbólico, esto es, de exposición pública y referencialidad). Su fin último también es convertir su producto en un producto de prestigio, y es consciente de que, dadas las nuevas condiciones de mercado, este tendrá que ser transmedial, espejo y cosa. Su estrategia consistirá en la autorrepresentación, la autopromoción y la elaboración iconográfica de los paratextos.

La exigencia de Benjamin de que el creador se introduzca en el aparato de producción cultural no para alimentarlo sino para transformarlo según un fin revolucionario (2015), aparte de

connotaciones políticas, expresa la función activa del creador, y su posible autonomía, dentro de los mecanismos del hecho literario. Esto es: el creador se posiciona a la hora de producir, no es una inocente víctima del mercado, sino que, aun alcanzando el éxito, puede vehicular este hacia objetivos concretos y puede erigirse como personaje público representante de sectores concretos politizados.

Según Bourdieu, el desarrollo del mercado cultural asentó la oposición entre lo que él llamó “producción pura” y “gran producción”. La primera postura reaccionaba contra las imposiciones de mercado y la segunda se adaptaba a ellas y las explotaba para su propio beneficio (1995, p. 186, 213-215). Asimismo, consideraba que las obras puras requerían un receptor formado, mientras que los productos comerciales no exigían ningún tipo de instrucción intelectual (1995, p. 222). Aunque ambos productores pretenden que su obra alcance el prestigio, son dos tipos de prestigio diferentes. El primero está asociado a las nociones de complejidad y experimentación, y su forma de entrar en el *Parnaso* es a través del respaldo crítico. Además, suele complacerse de no poseer la misma visibilidad que otros productores literarios absorbidos por el mercado. Su queja y su defensa intelectualista de la cultura (junto a una visibilidad también seleccionada por un ejercicio crítico discriminativo) suele posicionarlos en el lugar cultural prestigioso que anhelan. No obstante, las aspiraciones del productor cultural funcionan dentro de uno de los microcosmos que el sistema capitalista permite que existan.

En este complejo entramado en el que se inserta hoy la literatura, no cambia primero la producción y después se adapta a ella el

público. Ocurre todo lo contrario, una inversión del motor productivo tradicional de la literatura. Lo que cambia siempre es el gusto del receptor-consumidor.

Además de todo esto, cabría plantearse las consecuencias o motivos profundos de esta conversión del texto literario en un objeto de consumo. Si el sistema capitalista es el que ha dado lugar a la fetichización del producto literario, ¿por qué ha puesto en riesgo uno de sus principales pilares: el engaño del sujeto que se cree libre al enunciarse, y al enunciar sus contradicciones, a través de la literatura? Si la literatura se ha devaluado como expresión del yo (que incesantemente se expresa en las redes sociales), ¿finge ahora el sistema que no hay contradicciones? (Rodríguez, 2011, pp. 18-19). ¿Qué repercusiones puede tener para nuestra autonomía intelectual y crítica que el medio a través del cual, como sujetos libres, accedíamos a las contradicciones ideológicas para apropiarnos de ellas y poder expresarnos como individuos en el mundo, así como enunciarlos colectivamente en torno a planteamientos futuros, se esté desubstancializando en una vorágine de intereses comerciales y fragmentariedad anónima? Ya no se ve necesario el tiempo en silencio y reflexión (no forzado), porque el grueso de nuestras lecturas (no solo literarias) se produce en la inmediatez de la red. Son lecturas de fragmentos que realizamos de forma superficial y que no sometemos a una crítica posterior (porque no hace falta, no es una exigencia de este tipo de producciones) (Valverde, 2018, p. 54).

Para esta perspectiva del hecho literario, a pesar de que vayamos a problematizarla más adelante, es fundamental la indagación teórica desde la radical historicidad que Juan Carlos Rodríguez llevó a cabo

sobre el discurso literario (y su génesis como producto ideológico) (2017), sobre todo al proponer que nuestra definición de literatura parte de la ideología positivista, así como la supuesta existencia de una literatura tradicional o la misma concepción de la literatura como tradición (2015, p. 31). No hay, por lo tanto, un método neutro desde el que abarcar su estudio porque tampoco existe una esencia literaria subyacente a lo literario (2015, p. 48).

Exponemos nuestros planteamientos siendo conscientes de que analizamos un síntoma de época que ya Bauman identifica como parte de la desubstancialización de los valores tradicionales cuando describe la evaporación del arte en un “éter estético” (2007, p. 91). Pero también el sistema alienta las mitologías individuales para justificar cualquier producción como arte: al individuo se le otorga libertad creadora, “fabrica su propia noción y objeto de arte”, para autoprojectarse a sí mismo sin atender necesariamente (al menos de manera intencional) al factor social (Marchán Fiz, 1994, pp. 223-224).

No obstante, los caminos que se han adentrado en los resquicios de la nueva lógica posmoderna o han caído en la reacción apocalíptica o en la aspiración a dominar su complejidad antinómica, con el resultado de una serie de análisis o propuestas teóricas que conducen a planteamientos o soluciones enrevesadas y de difícil aplicación real. Estas propuestas, por su nuevo prestigio intelectualista, acaban desplazando otras más tradicionales, como la politización de los instrumentos literarios. Que la sentimentalidad epocal contenga una desestabilización del contenido de ciertos valores no significa que no tengamos las herramientas para

consensuar valores-simulacro que nos permitan organizarnos o proyectar propuestas de futuro. Además de este apunte, también Kunz se muestra más esperanzado en cuanto a la mercantilización de la literatura:

El texto literario no puede negarse a ser una mercancía, pero una parte, sin duda minoritaria, de la literatura actual lucha por mantener su potencial crítico y subversivo ante los procesos que la convierten en mercancía, por reflejar estos procesos y reflexionar sobre ellos, por provocar una lectura activa, lúcida y lúdica al mismo tiempo, en vez del consumo pasivo, ocioso, a que nos seduce la mayoría de los productos editoriales, y por redefinirse en un contexto mediático y artístico cambiado (2014, pp. 22-23).

Por otra parte, la idea de “consumo literario” implica un abuso sobre la práctica específica de la lectura y una restricción fortuita de la inabarcable práctica de la recepción, al ser normativizada por una análisis sociológico, cultural, paratextual, que utiliza, como precisamente hemos hecho en este apartado, el hecho literario como sistema de verificación de una visión concreta sobre una época.

La lectura, en concreto, y la recepción, en general, precisan de un estudio que parta de y se dirija a sus unidades constitutivas mínimas: el cuerpo del texto (desde la perspectiva transmedial que justificamos a continuación) y el cuerpo del sujeto receptor en interacción. El receptor está frente a un estímulo sobre el que ejerce presiones constitutivas (es decir, fuerza su forma mediante su procesamiento cognitivo) y que, a su vez, le provoca una serie de reacciones. Y es

aquí donde se sitúa el primer estadio de cualquier posible efecto literario o poético.

Lectura y recepción

Barthes ya insistió en los potenciales tipos de lectura (1987, 40-41, 46). Nosotros aquí nos atrevemos a hacer algunos apuntes al respecto, atendiendo a las posibles lecturas lingüísticas, teniendo en cuenta nuestra consideración del paratexto como apéndice inevitable y hoy constitutivo del texto como producto.

Como hemos expuesto, hay, en principio, una distinción entre cuándo se consume y cuándo se lee un texto. La primera, con claras connotaciones negativas desde la perspectiva ilustrada, consistiría en la exposición ante el texto como objeto, sin necesidad de una actitud reflexiva orientada a desentrañar los mecanismos literarios o ideológicos subyacentes. Barthes, en cierta manera, enfoca la responsabilidad de esta lectura al texto que es incapaz de hacer jugar al lector y, por tanto, le “aburre” (1987, p. 80). La segunda, en cambio, cumple con la asunción tradicional de la relación entre un texto verboescrito y el sujeto que pretende decodificarlo, reelaborarlo o recrearlo consciente de sí mismo como lector.

A estas últimas dos nociones (la lúdica y la actualizadora), Escarpit las considera propiamente como la “lectura literaria” (1968, p. 24). Además, advierte de la necesidad de que las intenciones del autor y el lector converjan para evitar que el consumo del libro sea el consumo de un objeto (1968, p. 26). Pero ¿hay momento, en la

sociedad contemporánea, en que no se consuma un libro? Una vez inserto el libro en la estructura capitalista, es fácil considerar que cualquier aproximación al texto que antes podía radicar en una voluntad humanista ahora sea una forma más de explotación y consumo literarios.

Ni siquiera excluiríamos el consumo de libros de biblioteca. Aunque en este caso no funcione el concepto de desecho sino el de conservación, pues el libro es prestado (no se posee), la situación no escaparía de otros condicionantes comentados. Si se lee por adquirir conocimientos, se utiliza el libro como bien simbólico; si se lee para recopilar datos o algún conocimiento técnico aplicable, se utiliza como bien material, meramente utilitario (no necesariamente literario); si se lee por placer, el bien es espiritual o físico, y ese placer puede resolverse en la biblioteca por no disponer del capital económico necesario para su consumo privado (lo que no elimina la búsqueda de productos ya marcados: o por formar parte de un canon que la tradición exige leer o por tener unas características temáticas que prometen un goce efectivo).

No obstante, si acudimos a Barthes podemos prever el lugar de las bibliotecas en el imperio del mercado: “el mismo dinero en sí mismo es un desahogo, cosa que no es la Institución: *comprar* puede ser liberador, *tomar prestado* seguro que no lo es” (1987, p. 44). No ha cambiado tanto, pues, el tipo de interacción (texto-sujeto) ni los resultados prácticos de esta, como el contexto en el que se desarrolla, que condiciona toda intencionalidad y posibilidad creativa.

Por un lado, el lector tradicional muestra (o imposita) interés por la parte textual del libro, parte que hoy se ofrece en los soportes

electrónicos (específicamente diseñados para la simulación del libro en papel, como el Kindle). Por otra parte, el lector-consumidor se interesa por el aspecto iconográfico y audiovisual de los productos, prefiere poseer la marca a poseer el producto, y ni siquiera necesita, por la distribución fragmentaria de textos por las redes, hacerse con el libro físico. Pero, a pesar de situarse ambos perfiles en los polos opuestos de una misma práctica (el consumo del producto literario), confluyen en la búsqueda del texto verboescrito en el objeto libro en un momento en que la lectura-consumo ya no necesita un soporte en papel.

Esto, como hemos apuntado, se debe, en un caso, a la herencia fetichista y conservadora que dota a la publicación y lectura del libro en papel del valor de prestigio, y, en otro caso, a la necesidad de poseer uno más de los objetos que giran en torno a un fenómeno de mercado para no quedarse a la zaga en la colección incesantemente caduca de los productos, informaciones y temáticas en boga. No obstante, de nuevo advertimos una confluencia: el sistema aprovecha ambas ficciones (la de una supuesta esencia de prestigio y la de la necesidad de acumulación simbólica y material para constituirse como individuo no caduco y contantemente renovado) para convertir a todo el público en potencial consumidor de un mismo producto, a pesar de todas sus diferencias mitológicas.

De este aprovechamiento se nutre el mercado en dos sentidos: para sobrevivir (las editoriales) y para concretar el libro-cosa en mercancía de consumo (literal: como objeto que al consumirse se desgasta y ha de sustituirse) para alimentar el placer y la ficción de poder que supone al individuo-cliente comprar algo.

Aproximación a una tipología de lecturas

Entre el consumo y la lectura de un texto literario pueden también identificarse una serie de puentes, es decir, situaciones de lectura condicionadas por algún tipo de búsqueda en el texto de utilidad o beneficio, ya sea espiritual, simbólico o material.

Uno. Aunque, en apariencia, la lectura instrumental funciona como la lectura se ha concebido tradicionalmente (acceso a conocimientos y procedimientos codificados lingüísticamente), no sería en este caso un ejercicio muy distinto al de la minería o la recolección, con su futura intención de elaborar otros productos. El lector busca formarse mediante la recopilación de información (atención al contenido) o de técnicas (atención a la forma) para abocar posteriormente lo adquirido en una producción afín (también literaria) o de otra índole. Los intereses productivos hacen a este lector simultáneamente creador. La lectura profesionalizada tiende a ser metaliteraria.

Dos. Al comienzo de este trabajo, esbozamos las características de un texto-contenido que potencia la pre-elaboración de situaciones que creen en el lector la ficción de no alienación, lo que en su interacción con el texto podría considerarse una lectura-espejo. Al consumidor le satisface verse reafirmado.

Antes se iba de lo privado (los sentimientos irreductibles del autor romántico) a lo público (el autor reelaboraba sus sentimientos y los

hacía comprensibles a la sentimentalidad del sistema-mundo de su época, y ahora, al dejar de existir la privacidad en esos términos, se va de lo público (el autor toma los elementos que de todos los lados le invaden: información y publicidad fundamentalmente) para llevarlos a lo privado (Fernández Mallo, 2009, p. 77).

Tres. Por otra parte, la lectura reflexiva no concibe el placer más que en su vertiente intelectual. El disfrute radica en haber hecho la lectura, no en hacerla. El síntoma es propio de la herencia aristocrática del intelectual que ha descubierto una contradicción ideológica en sí mismo o en su época. El nuevo conocimiento se considera un tesoro del que presumir y del que lucrarse, ya sea económica o simbólicamente, pero nunca se regala.

Cuatro. Similar a esta lectura sería la orientada a un placer estético, pues también conlleva un esfuerzo. No obstante, dicho placer se experimenta durante la lectura, en un ejercicio de admiración formal hacia lo que se lee. Este tipo de lectura trae consigo una aspiración frustrada (real o psicológica) por parte del consumidor, que se considera incapaz de producir algo equivalente y, por tanto, lo fetichiza.

Cinco. La lectura de prestigio también está vinculada a estas dos, solo que en esta no entra en juego el placer. Puede, de hecho, no haberse realizado la lectura. Lo importante es aumentar la nómina en el catálogo de lecturas socialmente exigidas. La ansiedad de pertenencia a un grupo o la imposición de las modas y su exigencia de estar actualizado mueven a este tipo de consumo-lecturas.

[A]ntes que la reflexión o el deleite formal asociados a lo literario cobran importancia la elección, la preferencia y la afiliación como indicios de consumo. Condicionados por lo masivo, los consensos y la consagración de individuos y propuestas son posibles solo desde una empatía superficial que infantiliza cualquier dinámica (Rodríguez-Gaona, 2019, p. 78).

Seis. La que podríamos denominar lectura perceptual proporciona un cómodo puente hacia el contenido, pues su fin último es el de entretener suponiendo el mínimo esfuerzo de procesamiento lingüístico. Su carácter perceptual radica precisamente en la transparencia de la forma, de modo que el lector tiene la sensación de que el libro le está siendo leído o reproducido mientras lo lee, sin percibir el ejercicio cognitivo que está llevando a cabo y sin necesitar aplicar la totalidad de su atención a ello. Esta es la tendencia a la simplificación formal que comentamos arriba, y es también un indicio más del nuevo hábito receptivo en el cambio de paradigma del último siglo.

Siete. Aparentemente en el lado opuesto a esta lectura, aunque nazca de una misma problemática, está la del libro-cosa, la lectura ya comentada que prescinde totalmente del texto (el lector se dirige al texto consciente de sí como tal, pero pesa tanto la intención original de posesión del objeto, que la voluntad lectora se diluye y no llega a realizarse), y que cumple completamente con el análisis del libro que hace Escarpit como un “producto manufacturado” sujeto a la ley de la oferta y la demanda, alrededor del cual la literatura sería el “sector productivo” y la lectura el “sector consumista” (1968, p. 10).

No obstante, estas evaluaciones sobre el libro y la lectura desde una perspectiva sociológica implican la abstracción del cuerpo del lector en una especie de cuerpo social indeterminado, una abstracción al servicio de la estadística y de un determinado posicionamiento ideológico con toda una serie de consecuencias teóricas y metodológicas en la disciplina académico-literaria que aborde el texto.

La razón por la que, aun así, hemos insistido en este análisis sociológico radica en la exploración que hemos visto imprescindible del aspecto de la recepción desde una visión material (y materialista), es decir, siguiendo la dirección tradicional en los estudios literarios que va del creador al texto. Imprescindible, sobre todo, para evidenciar las fallas de este tipo de análisis a la hora de considerar los posibles efectos de la lectura de un texto sin tener en cuenta el momento en el que el lector, como cuerpo, se sitúa ante el texto con la intención de leerlo.

A partir de aquí, vamos a recuperar ambos cuerpos, el del sujeto receptor (y creador) y el del texto, primero desde una perspectiva transmedial para concretar la naturaleza de este y poder dar paso a su evaluación como estímulo receptivo de aquel (apartados siguientes), y, después, desde una perspectiva semiológica atravesada por el cognitivismo que va a suponer la imbricación de las nociones de lectura y de recepción (capítulo 2). Todo ello para acabar situándonos en la distinción entre poema y texto poético, entre este y el texto artístico y, consecuentemente, entre la lectura-recepción de un texto poético y la experiencia del poema.

*Forma y contenido*¹²

La “universalización” de la hermenéutica de Friedrich Schleiermacher (1999) es síntoma de una de las primeras concepciones de la comprensión como actividad cognoscitiva común a todo ser humano por basarse en un procesamiento general del lenguaje y no tratarse de una empresa especializada de desentrañamiento teórico, filológico o filosófico de determinados textos del pasado. La interpretación, por tanto, antes que una disciplina, consistía en una capacidad humana que tenía lugar tanto al analizar los problemas que tuvo Homero con el concepto de familia en los rastros textuales de la *Odisea*, como al saber que cuando tu padre te dice que “vengas” es porque quiere que, efectivamente, vayas.

Comprensión e interpretación van de la mano¹³. Cualquier forma de discurso es susceptible de ellas al generar el intérprete determinados significados o sentidos a partir de un texto, sea a través del medio que sea. Según Susan Sontag, ese contenido, desde una voluntad activamente analítica, debe recuperarse precisamente a través de la forma, sin pretender domesticar el texto por su fábula

¹² Para este apartado ha sido fundamental el trabajo que realizamos para el capítulo de libro “¿Qué es un texto? El análisis intermedial para un cambio de paradigma en la recepción literaria” (Calderón de Lucas, 2023a).

¹³ Aunque aquí apuntemos fugazmente, como Deirdre Wilson, la distinción entre comprensión, o reconocimiento de lo que el texto *dice* o *quiere decir*; e interpretación, o conclusiones a partir de la lectura del texto (Wilson, 2018, p. 5), a lo largo de este trabajo nos referiremos a ambos conceptos de forma fluctuante, ya que consideramos que para reconocer lo que el texto *quiere decir* es inevitable un proceso interpretativo (y viceversa).

(Sontag, 1984, p. 20), pues no hay otra verdad o misterio tras él que la misma forma en que se manifiesta (el cómo y el qué) (1984, p. 27), accesible para todo receptor. Esta interacción formal es la que denomina “erótica del arte”, eco de los rituales primitivos (1984, p. 27).

Cabe revisar este planteamiento. La forma no puede ser percibida en su conjunto como unidad. De aceptarse como metodología, no podría considerarse como descriptor de una interacción total entre el lector y la obra. Se hace necesaria la simulación de un contenido que permita generar agrupaciones formales. Dicha erótica, pues, precisa del contenido: solo podemos procesar conjuntos a partir de su análisis y reagrupamiento en unidades que la memoria sea capaz de contener durante la misma percepción y después de ella. En todo caso, la forma de la obra nunca va a ser la misma al percibirla. En este sentido, ya no solo “erótica de la forma con contenidos” sino “erótica de *las formas*” (la de la obra propia a sí y la de la obra reelaborada por el receptor y recuperada a partir de los contenidos generados a partir de ella). Es precisamente esta intervención activa del receptor la que hace posible algo así como una erótica: el texto se convierte en parte de la realidad y no en un misterio simbólico.

Esta reelaboración del texto, que convierte al receptor en su creador, se evidencia sobre todo en el trabajo de la crítica: todo discurso producido a partir de un texto es ajeno a este, constituye un texto independiente que remite al anterior. Es una forma de paráfrasis enrevesada y deliberadamente subjetiva (y lo es por su pretensión de objetividad, al basarse en una serie de indicadores que, se supone, son ajenos al gusto u opinión del crítico). Este simulacro de verdad,

en el que el texto fuente es el modelo para la verificación, al modo de las ideas platónicas, bloquea la erótica porque fuerza un distanciamiento entre el cuerpo que lee y el cuerpo que es leído.

Si recurrimos de nuevo al debate forma-contenido es por su asimilación cultural como categoría inherente (o no; y, por la mera existencia del conflicto, siempre sí) al hecho literario. Aunque nuestro ideal teórico sería la anulación de la dicotomía, debemos reconocer su impacto conceptual y terminológico y tratar, por lo menos, de insistir en que la confluencia de ambos aspectos (la forma y el contenido) implica una codependencia que los unifica. El texto siempre va a necesitar manifestarse en una forma para existir (ya sea verboescrita, audiovisual, solo sonora, etc.), pero también va a ser siempre algo más que su forma, en tanto que todo objeto existente percibido va suponer una sucesión de efectos en el cuerpo que lo percibe, por sus propias condiciones y por las condiciones formales de dicho objeto; efectos que siempre van a añadir capas posttextuales (después de la percepción del objeto) y pretextuales (previas a su enunciación), propias a un espacio interactivo no textual.

Mijail Bajtin, en este sentido, equilibra la propuesta de Sontag en su revisión del formalismo, cuya pretensión radicaba en una supuesta autonomía textual de la obra, como una especie de fuerza simbólica centrípeta que acababa en sí.

[L]a forma –concluye– no puede tener significación estética, no puede cumplir sus principales funciones fuera de su relación con el contenido, es decir, de su relación con el mundo y con los aspectos del mismo, con el mundo como objeto de conocimiento y de acción ética (Bajtin, 1989, p. 30).

Aun así, ambas posturas coinciden con nosotros en la necesidad de reconocer una categoría en la obra que le confiera condicionantes receptivos; es decir, que suponga un límite en el potencial solipsismo (en la teoría) del receptor. Si asumiésemos que lo único existente es la fábula y que esta solo recurre a determinadas formas para manifestarse, toda obra sería simplemente un pretexto para que el receptor acceda a un supuesto contenido estructural para el que producirá nuevas formas, sin ningún tipo de interferencia propia de la obra.

Por ello vemos, y defendemos, las coincidencias en el análisis formal de Sontag y el análisis estético de Bajtín, próximo a las nociones de la “hermenéutica formal” (Wahnón, 2009, pp. 90-91), para el que incluso hallar lo que considera fundamental en la obra, su sentido, requiere la atención a su forma, pues ambos son inseparables (Bajtin, 1989, p. 39). Para Bajtin, la obra, en tanto que vehículo de sentidos y objeto producido por un sujeto, es expresión misma del sujeto que la produce. La interacción receptor-texto, pues, tiene lugar como un diálogo sujeto-sujeto. La comprensión bajtiniana consiste ya no solo por descodificación simbólica, sino como un conocimiento dialógico activo del sentido (Wahnón, 2009, pp. 82-83).

Esta subjetividad presente en la obra nos la clarifica Umberto Eco con la teoría de la formatividad y la idea de los “modos de formar” como rastros sociohistóricos, una “‘voluntad artística’ que se manifiesta a través de caracteres comunes en todas las obras de un período y en estos caracteres refleja una tendencia propia de toda la cultura del periodo” (Eco, 1965, p. 12). Aunque reconoce que las

variaciones de estos “modos” son “un fenómeno del que, con la estructura, se deben analizar los supuestos históricos y las repercusiones prácticas en la psicología de los consumidores” (1965, p. 15), esta teoría, aparte de suprimir la unicidad de la obra al situarla en un conjunto discursivo, focaliza los rasgos productivos que determinan la obra antes que los rasgos productivos de la obra que determinan su recepción.

El rastreo de los “modos de formar” supone una empresa activa y voluntaria de un receptor determinado que busca el origen productivo de la obra, o pruebas de él. Sigue tratándose de una concepción de la obra como canal comunicativo con otro sujeto en lugar de como emisor mismo con el que el receptor se comunica. Para nosotros, estos “modos de formar” manifestados en la forma importan antes por la interacción que establece con ellos el receptor (al buscarlos, descubrirlos o al producir nuevos discursos a partir de ellos) que por su supuesta naturaleza verificadora o de médium con espíritus del pasado.

Aun así, no debe rechazarse que una de las capacidades de la obra sea comunicarnos procedimentalmente de dónde viene y qué pretende. La forma expresa no solo el contenido, también sus modos, y creador y receptor se unen en una continuidad interpretativa indeterminada. El creador emplea los recursos formales de los que dispone según su época, su formación y demás condicionantes particulares para elaborar un texto que presente un relato o genere una experiencia en cualquier receptor (o en un receptor determinado) tal como él desea que se haga (puede incluso desear activamente

desviaciones receptivas con respecto a su propia presentación o experiencia del texto que está creando).

Estas ideas las comparte Eco, en cierto modo, a partir de sus nociones de “goce” del lector¹⁴ y de “obra abierta” o por acabar:

una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible gozador pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos, sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma imaginaria imaginada por el autor. En tal sentido el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y gozada tal como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada gozada tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, una determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según una determinada perspectiva individual (Eco, 1965, p. 29)

Indeterminación y ambigüedad sobre la obra y, sin embargo, todavía y siempre “la” obra. Vivian Romeu, desde la semiótica epistemológica, y en relación estrecha con el dialogismo bajtiniano, entiende la comunicación estética como “un tipo de comunicación mediada de tipo intrapersonal”, es decir, una comunicación que tiene lugar a partir de la experiencia estética, “definida como una

¹⁴ Compartida, asimismo, con Roland Barthes sobre la base de que la lectura solo ocurre en la interacción lector-texto y de que cualquier enunciación de la misma es algo distinto a su experiencia (Barthes, 2005, pp. 81-82).

experiencia ‘especial’, sensible y cognitiva que posibilita el diálogo del sujeto consigo mismo”. Desde el prisma de la recepción, cobra equivalente importancia (con respecto al contenido) la forma de la obra de arte, en tanto que articulación de sus “unidades de significación” (Romeu, 2010). En resumen:

La experiencia estética es una experiencia del conocimiento sensible [...] y propia de la actividad humana [...], es ante todo una experiencia cognitiva del sujeto que involucra lo sensorial y lo placentero, y ocurre a partir de una experiencia del diálogo. Por ello [...], al no estar determinado a priori lo posible –sino solo por la contingencia del acto de interpretación– es ésta la que permite al sujeto entrar en relación con lo otro que es la obra, gestando y construyendo relaciones dialógicas (Romeu, 2010).

Este diálogo no recupera el sentido intencional que el autor imprimó en su obra como potencialidad. Los sentidos que pueden ser desplegados a partir de la interpretación se caracterizan por ese “poder ser”, por la apertura que la obra hace experimentar al público en su experiencia de la propia obra. A pesar de las potencias de sentido que incorpora el creador y de las ramificaciones receptivas según la época a la que llegue o el sujeto receptor o el momento concreto en que este la reciba, la forma de la obra es siempre la misma.

Esta podrá ser, según la recepción, vehículo de relatos o experiencias incluso opuestos entre sí, y podrá decodificarse de maneras radicalmente distintas (puede pensarse en un alemán con nivel de español A2 leyendo a Berta García Faet), pero su realidad

objetual la independiza de estas variaciones y será un límite intraspasable en cualquiera de sus abordajes (incluso si se obvia, se impone su realidad obviada sobre cualquier otra).

Hans Robert Jauss, defensor, como Bajtin, de una “relación dialógica” entre el texto y el público, pero concretamente por la historicidad de aquel (Jauss, 1976, p. 166), también universaliza la comprensión cuando critica la aspiración formalista de un lector especializado (1976, p. 162). No obstante, sus propuestas nos imponen una dicotomía entre sujeto consumidor (1976, p. 157) y sujeto lector al insertar el texto dentro de una estructura de mercado.

Las expectativas del lector hacia una obra se derivan de su contexto histórico, la tradición literaria, y las características específicas de género, forma y tema, así como del lenguaje utilizado (Jauss, 1976, p. 159). Estas expectativas se construyen a través de lecturas previas y factores externos, y contribuyen al proceso de interpretación de las obras, influenciando su recepción y el impacto que tiene en el público. Esto, a su vez, condiciona la creación de nuevas obras (1976, p. 174). Reconocer la influencia del público en estos cambios permite reconstruir las lecturas de una obra en otras épocas, al examinar las preguntas que esta respondió para recuperar, por inferencia, el horizonte de expectativas de esos lectores y evitar así la falacia de una interpretación unívoca por parte de todo el público o de la existencia de un solo tipo de discurso manifestado mediante un mismo parámetro de “modos de formar” en todas las obras, como si existiera algo así como un espíritu de época (1976, p. 181).

La influencia social de una obra solo se materializa cuando la “experiencia literaria del lector” afecta a su vida y modo de mirar y habitar el mundo del lector, así como a “sus formas de comportamiento social” (1976, p. 201). Así pues, se entiende la relación entre la obra y el público como un proceso dialógico consciente, no solo como generador de síntomas epocales. Dentro de una estructura sociohistórica, todo está permeado por una continuidad de condicionantes difícilmente compartimentables, lo que evidencia la poca rentabilidad teórica de agrupar obras por una supuesta sintomatología histórica o social en sus “modos de formar” o en su recepción. Antes que un síntoma, la literatura es un estímulo con el que se interactúa y reacciona, un inevitable, en tanto que conjunto de cuerpos en diálogo con otros cuerpos, generador de cambios.

No creemos que sea incompatible la perspectiva fenomenológica de la literatura con la historicidad de estudiosos como Jauss o la radical historicidad profundamente teorizada por Juan Carlos Rodríguez (2017). El texto existe como objeto aunque no sea percibido, pero existe solo como tal, como objeto. Aquí solo pretendemos completar el hueco que los estudios fenomenológicos sobre la recepción han mantenido entre el texto y sus efectos hasta la inclusión en su paradigma del cognitivismo. Un misterio teórico solo puede verse resuelto, implícitamente, por la magia o lo sagrado, algo que no rechazamos en una dimensión lúdica, pero sí consideramos negligente cuando se trata de valorar el papel sociohistórico de un objeto.

Además, del mismo modo que puede argumentarse que el texto existe al margen de su recepción, también podríamos defender que existe al margen de su producción, como ya hicimos:

Producción y recepción funcionan, en cuanto al efecto del texto literario, en sus respectivas dimensiones. La producción, en su dimensión material, como discurso propio del sujeto que, concebido constitutivamente como tal (con una biografía, perteneciente a un grupo social; y en la Historia), trata de expresar su verdad en el texto; y la recepción en su dimensión sociocognitiva, activa y reproductora potencial de otros discursos. El texto viene dado, es inmóvil como síntoma texto-discursivo de una ideología, pero la lectura de ese texto es siempre dinámica (y no necesariamente forma parte de la sincronía de producción), depende de la subjetividad histórica del lector. La función productiva de la literatura radica más en el retrato que en el acto (obviamente, escribir es un acto, social e histórico, pero el texto no depende siempre de sus particularidades productivas al ser leído), esto es, es fruto de condicionantes ideológicos y huella discursiva de un sujeto, y, como tal, permite rastrear la ideología de una sincronía. Pero es a partir de su recepción cuando la literatura puede cumplir con su función activa, cuando, entre otras cosas (como modificar la conducta del sujeto, es decir, comprometerlo, o, en una lectura conscientemente crítica, identificar sus lógicas productivas), sirve de sedimento para generar otros discursos (escritos o hablados) que contribuyan a la *constante de interacción* que permite que la obra funcione social e históricamente a pesar de la distancia entre sus dos dimensiones (la productiva y la receptiva). Así, la obra existe incluso al margen de su producción, pues puede

generarse como que discurso que trasciende su propia textualidad (Calderón de Lucas, 2023a, p. 365).

El texto y el medio

¿Qué es un texto, entonces? Necesariamente, algo más que él mismo o su mera constitución formal. Desde la semiótica transdiscursiva, la noción de texto integra todas las formas en que dicha constitución formal se manifieste, sus categorizaciones culturales y metaliterarias, y, en general, toda etiqueta que haga al receptor acudir a él con una actitud y unas expectativas concretas (Vázquez Medel, 2010, p. 52).

Esta visión parece congrega la taxonomía de la intertextualidad de Gérard Genette (1989) hacia una perspectiva transmedial en la que lo audiovisual condiciona la misma definición de medio o género. Este concepto, cuyo origen se encuentra en la “*intermedia*” acuñada por Dick Higgins en 1966 (1966, 2001), es imprescindible para entender el giro icónico de los años noventa, al focalizar semiológicamente la forma (y sus modos) de los signos. La dimensión simbólica de las obras se entremezclaría con las implicaciones de atender a su realidad material, inserta en mecanismos de producción (y, por tanto, en circuitos económicos y contextos sociohistóricos).

Justamente una de las virtudes heurísticas del análisis intermedial [...] es que tiende a hacer visible lo que de “medio” hay en todo “arte”, poniendo de relieve las específicas condiciones históricas

(materiales, institucionales, discursivas[,] etc.) que permiten que las prácticas se establezcan como disciplinas. [...] En este sentido la perspectiva intermedial tiende a contrarrestar los automatismos culturales que llevarían a ver por ejemplo la “música” o la “literatura” como artes o prácticas indisociables de sus modos actuales de aparición mediática, para pasar a considerarlas como algo que se transmitiría a través de distintos medios en distintas circunstancias sociales e históricas (Prieto, 2017, p. 10)

Lo que es o no un texto solo logra verse reflejado en la naturaleza fluctuante de la noción de medio (el medio no es solo “un” medio, sino todos ellos): la definición de texto dependerá de la interacción que establezca este con el receptor (lo que le promete, en su apariencia, que es y lo que este espera que aquel sea) y el medio material a través del cual se manifieste.

“All media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’”, escribe W. J. T. Mitchell (2007, p. 395), “[t]hat is, the very notion of a medium already entails some mixture of sensory, perceptual, and semiotic elements” (2007, p. 399). “[C]ada medio, sea verbal o no verbal, es por definición plural”; “no hay medios puros”, añaden Domingo Sánchez-Mesa y Jan Baetens. La intermedialidad de cada medio tiene dos dimensiones: 1) cada medio está “en contacto con otros medios” y 2) “cada medio es [...] una mezcla de diversos medios” (2017, p. 8). La intermedialidad es, al fin y al cabo, el “término que identifica la pluralidad interna de cada medio e incluso [...] la mera condición de posibilidad de existencia de cada medio” (2017, p. 9). Cabe tener en cuenta también la

existencia de la intertextualidad intermedial; no necesariamente una reproducción en términos de forma, sino también de contenido:

cualquier lector interpreta y evalúa el texto que tiene ante sí poniéndolo en relación con otros textos que conoce [...] Cabe añadir que no se aplica únicamente a las tradiciones literarias, porque las referencias operativas para el lector y para el escritor pueden estar también en el cine, en la pintura, en la música, en la historia, en la política, en la prensa, en el paisaje, en la cocina o en el deporte (Monegal, 2008).

Como se deduce, el “modo de formar” ya no es esa voluntad artística común a una época sino el proceso sincrónico por el que un texto llega a identificarse con el medio a través del cual se manifiesta. Y no solo objetualmente: un texto literario verboescrito puede incorporar estrategias discursivas propias de otro medio que lo determinen ya de manera transmedial, y un texto puede ser también audiovisual sin ser literario ni estar, por supuesto, verboescrito.

Es una ilusión la creencia de que existe un medio concreto para cada objeto discursivo, pues los medios ya no se asocian exclusivamente a un determinado material físico (grafía, pintura, sonido, etc.), sino a lo que, a través de una materialización simbólica concreta, lo asocie el receptor por su hábito perceptivo en constante fluctuación e imbricación trasmedial. Hablamos ahora, pues, en la confluencia texto-medio, de texto literario (poético, narrativo, dramático, etc.), texto musical, texto audiovisual, y demás, para superar la posible barrera entre transtextualidad y transmedialidad,

como si aquella pretendiese referirse al diálogo transdiscursivo en términos de contenido y esta, en términos de forma.

Si preferimos el término texto, asociado comúnmente a lo verboescrito, es porque consideramos que, en última instancia, toda obra artística se constituye como textura de los signos materiales que la conforman. Nos sirve, asimismo, para fijarlo y darle una realidad propia objetual cuando se percibe dentro el maremágnum fluctuante de medios posibles dentro y fuera de la obra.

El texto es la obra u objeto con el que interactúa un receptor, considerando que aquel es algo más que su forma y que puede establecer algún tipo de diálogo, ya sea simbólico, emocional, físico, o varios o todos al mismo tiempo, y siendo consciente, asimismo, de su papel activo de receptor, esto es, que aquel requiere una activación por su parte, al solo poder manifestarse de forma inerte (o en un dinamismo sin autonomía) y que él mismo supone un condicionante situacional y, a la vez, un sujeto condicionado por su contexto inmediato y sociohistórico.

Para comprobar esto, basta con evaluar el cambio paradigmático en los estímulos, insistentemente audiovisuales, a los que se expone el individuo en la actualidad en todos los ámbitos de su vida, cambio que hizo que ya en 1989 Santos Zunzunegui se atreviese a defender la idea de una “civilización de la imagen” tras analizar que “más del 94 por 100 de las informaciones que el hombre contemporáneo, habitante de las grandes urbes, recibe se analiza a través de los sentidos de la vista y el oído; más del 80 por 100, específicamente, a través del mecanismo de la percepción visual” (1989, p. 21). Esto resulta llamativo a la luz de teorías de principios del siglo XX que

vinculaban poesía e imagen, como esta de Verhaeren: “A un poeta todo pensamiento, incluso el más abstracto, se le aparece en forma de imagen. Entonces, el ritmo es sólo un gesto, un paso o un tempo [...] de esta imagen” (Markiewicz, 2000, p. 64). Incluso en el siglo XIX se consideraba la “visualización imaginativa” como “marca distintiva de la poesía” (2000, p. 64).

Mucho más recientemente, Marco Kunz ha valorado este cambio de paradigma como “una nueva situación mediática y epistemológica –incluso [...] existencial–” que ha desviado los métodos de verificación de las creencias hacia su correspondencia con lo percibido audiovisualmente a través de formatos tecnológicos (2014, p. 12). Todo esto supone una reconfiguración no solo del concepto de verdad, sino de su trascendencia simbólica en la dicotomía realidad/ficción y, a su vez, en la definición de la propia subjetividad, continuamente (auto)rediseñada en los entornos virtuales (Mora, 2014, p. 331).

Este cambio, cuyas consecuencias recaen con todo su peso en el receptor-consumidor, sumando la radical y constante interconexión entre sujetos a través, precisamente, de la imagen, modifica la naturaleza misma de los estímulos, mediados por una decodificación condicionada por hábitos de recepción y comprensión audiovisual. Manuel Ángel Vázquez Medel, de hecho, equiparó este cambio, cuyo inicio drástico situó en los ochenta, al proceso de hominización (1999, p. 406). Del mismo modo que la escritura (la adquisición del lenguaje) ha supuesto un desarrollo evolutivo (y supone un desarrollo adquirido durante la vida del individuo) en el cerebro del sujeto

(Vázquez-Medel *et al.*, 2020)¹⁵, esta transformación simbólica supone modificaciones fisiológicas y cognitivas en el procesamiento receptivo, y, a su vez, como ya expusimos en otro lugar, “supone [...] una manera otra de constituir los signos y de interpretarlos y, por consiguiente, de interpretar el mundo” (Calderón de Lucas, 2023a, p. 368).

La transmedialidad debe, por tanto, vincularse a la recepción. Desde esta podrán emerger creaciones deliberadamente transmediales, pero también otras cuyos mecanismos sean más sutiles¹⁶ o que, aunque no posean ni un solo indicio, se reciban transmedialmente (la creación de un texto exige recepción, sobre todo de sí misma en dicho texto mientras sucede, pero la recepción no requiere ningún proceso creativo en el entorno sensible).

Aun así, no asociamos el cambio paradigmático comentado con la aparición de dicho tipo de recepción, ubicada ya en el procesamiento de fenómenos naturales como indicios de otros fenómenos o en la escritura pictográfica y su misma evolución hasta el actual alfabeto

¹⁵ Atiéndase también a las reflexiones de Vicente Luis Mora, quien llega a determinar que “[e]l pensamiento es cada vez más *imagen*” (2012, p. 12) y sostiene esta mutación neurobiológica, aunque sea desde la perspectiva productiva y, más ampliamente, desde la noción que desarrolla de “lectoespectador”: “[p]or razones neurobiológicas [...], el tegumento neuronal que mantiene unido nuestro conocimiento está transformándose lentamente, convirtiendo a las personas que nacieron bajo la influencia directa de la televisión en mucho más receptivas a la información visual, en seres más capaces y rápidos para manejarse en términos visuales que en términos abstractos (y la letra lo es, al requerir de una operación de desciframiento). La consecuencia es que los escritores que han nacido con esa ligera mutación cerebral [...] son mucho más sensibles a esa influencia de la imagen, y no ven claro por qué deben renunciar a sus patrones visuales a la hora de transmitir esa *información artística* en que toda obra de arte, ateniéndonos a la terminología semiótica, consiste” (2012, pp. 70-71).

¹⁶ Véase el trabajo de W. J. T. Mitchell, que ha profundizado en torno a las interferencias mediales. Por ejemplo, el capítulo “There Are No Visual Media” (Mitchell, 2007).

fonético (Calderón de Lucas, 2023a, p. 371), pero sí con que en ella, desde el nacimiento del cine hasta la imposición tecnológica audiovisual como apéndice aparentemente imprescindible en nuestra vida social (incluso íntima), se ha erigido un modo de formar concreto como conductor principal de procesamiento receptivo.

Un argumento de esto último nos lo ofrece Peter Mendelsund al dar cuenta, refiriéndose a *Moby Dick*, de cómo, tras el asentamiento popular (o en nuestro expediente individual) de determinadas adaptaciones cinematográficas de libros, somos incapaces de representarnos a los personajes sin imponer la imagen de los actores que les dan vida, incluso aunque las descripciones literarias contradigan su aspecto: “[s]i logaras hacerte una imagen de Ismael, ¿cuál sería el resultado? ¿Una especie de marino? (¿Eso es una imagen o una categoría?) ¿Te imaginarías quizá a Richard Basehart, el actor de la adaptación al cine de John Huston?” (Mendelsund, 2015, p. 57). Continúa: «(Uno debería mirar una adaptación al cine de su libro favorito sólo después de considerar *muy seriamente* que el *casting* de la película puede convertirse muy bien en el *casting* mental permanente que conservará del libro” (2015, p. 59), ya que “[c]uanto más expuestos nos hallamos al cine, a la televisión y a los videojuegos, más influyen estos medios visuales en nuestra perspectiva lectora. Empezamos a convertir nuestras lecturas en películas y en videojuegos” (2015, p. 295).

No sería baladí asociar esta sobreexposición audiovisual, este entrenamiento en el “hiperestímulo” (Mirzoeff, 2003, p. 23), a la recepción de textos verboescritos para concluir que incluso en términos de contenido se produce un trasvase transmedial, cuando lo

que la palabra *dice* se *imagina* (visualmente) antes de comprenderla en su existencia intradiscursiva, o sin llegar a hacerlo, pues la imagen, que, percibida, no necesita ser comprendida (Mirzoeff, 2003, p. 18), puede imponerse como interpretación directa de la palabra (contenido decodificado como forma).

Lectura y recepción del texto

Llamamos lectura a la voluntad del receptor de interactuar con un texto verboescrito, con una intención y unas expectativas concretas (lo que hará que, en primer término, por ejemplo, identifique si es un texto verboescrito narrativo o poético), ya sea porque ha acudido a él sabiendo que su medio es el verboescrito o porque en otro texto ha identificado estos rasgos mediales.

Esta voluntad es la que llevará en un momento dado a la presentación del relato o a la experiencia del poema (se analizarán estos conceptos más adelante, en los capítulos 3 y 6). Puede haber lectura sin consumo, puede haber consumo sin lectura, puede haber lectura sin experiencia, pero no puede haber experiencia de un texto poético verboescrito sin la lectura o conciencia del lector de estar ante un texto de esas características.

Cuando se trata de abordar la recepción literaria, es necesaria la incorporación de algunos de los puntos de vista teóricos que ofrece la psicología cognitiva. Una evidencia de este requisito interdisciplinar se encuentra en el hecho de que exista cierta libertad creativa (material y limitada, en todo caso, por condiciones externas)

a la hora de recuperar estrategias o transgredir convenciones, pero que la recepción dependa de unas condiciones cognitivas determinadas por la formación, la memoria y la exposición física a los estímulos.

Aunque Vázquez-Medel, Mora y Acedo partan del prisma de la producción, compartimos con ellos una reflexión que implica también el aspecto receptivo: “toda la realidad humana, vivida individual o colectivamente, tiene su base y fundamento en nuestro cerebro, en el sistema cuerpo/cerebro/entorno, que caracteriza de modo dinámico y procesual nuestra mente”, idea desarrollada desde la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento propuesta por Vázquez-Medel (Vázquez-Medel *et al.*, 2020).

Por otra parte, en su investigación cognitiva de la comunicación, Raymond Colle se pregunta por la representación, un término aplicado

tanto a los estados mentales cuyo origen es el proceso perceptivo consciente como a expresiones externas, modelos y enunciados — en algún lenguaje o mediante alguna técnica de reproducción—. [...] [U]na representación es tributaria de un vínculo [...] que la une a algún ‘referente’ por la mediación de su contenido (2005, p. 2).

Colle parte de presupuestos cognitivos aplicados a la semiología, como muchos otros investigadores que abordan la literatura desde el cognitivismo, entre los que cabe destacar a Luis Martínez-Falero, que recientemente ha ofrecido una aclaración de la confluencia metodológica que supone la semiología cognitiva, imbricación de la

semiología, la crítica y la teoría literarias, la ciencia cognitiva y la lingüística atravesada por esta. Este conjunto resultante en la semiología cognitiva, fundamentalmente enactiva, entiende la representación como creación de sentidos (Martínez-Falero, 2024, pp. 650-651).

Las consideraciones de Colle en torno a este campo de estudio se vinculan a una concepción epistemológica de la semiología, desde la que la interpretación se entiende “como modo de conocimiento de la realidad, [que] a su vez está sustentado en la acción del lenguaje y la experiencia social e individual como agentes configuradores de las ideas sobre el mundo” (Romeu, 2010). Dado el análisis realizado en torno al cambio de paradigma receptivo, nos es útil la indagación de Colle porque se orienta hacia la justificación de la existencia de la imagen o representación mental, que ha sido teóricamente discutida.

Pero es difícil dudar de su realidad cuando reparamos en que somos capaces de asumir y conservar los contenidos *recibidos* hasta el punto de poder recuperarlos en su exposición y comparación, y, además, reproducirlos *a posteriori*, sin tenerlos presentes *físicamente*, a través de algún medio de expresión (Colle, 2005, p. 4). “Sin embargo, ¿qué son esas representaciones? No tienen ningún soporte material. En realidad, no las ‘vemos’ ni oímos, ya que no usamos los ojos ni los oídos para captarlas. No tenemos en la cabeza ningún ‘micro-cine’ que nos las proyecte” (Colle, 2005, p. 4).

La *representación* de estas representaciones la entendemos aquí como un hábito adquirido a partir de nuestra interacción sensible constante con el entorno. No conocemos otro tipo de figuración que no sea la asumida a través de los sentidos. De este modo, a pesar de

no poseer la imagen mental una forma que seamos capaces de recibir sensiblemente, nuestra imaginación conceptualiza dicha imagen a partir de nuestro hábito de percepción sensible. Gamoneda Lanza refuerza esta conclusión en su estudio cognitivista centrado en la lectura poética:

La imagen mental en el cerebro del espectador [...] procede de la imagen visual —que se construye, a su vez, mediante un laborioso y fragmentario concurso de las áreas visuales— a la que hay que sumar ciertas rectificaciones de interpretación que tienden a completarla y a producir integración de todos sus componentes —rectificaciones que están en función de la memoria y los hábitos perceptivos de ese espectador—. Sin embargo, la imagen mental del lector depende en parte de la percepción transmitida (forzosamente incompleta) por el texto y procedente de la percepción de su autor como espectador; *y en parte también depende de la memoria perceptiva del propio lector, asentada sobre su historia y su experiencia corporal del mundo*¹⁷ (2019, p. 125).

Esta idea tiene correspondencia con el cambio de paradigma sociocultural y tecnológico que ha expuesto al sujeto, a lo largo del último siglo, a estímulos audiovisuales constantes y que ha revelado el texto como un medio en el que confluyen distintas formas de expresión.

Lo interesante del planteamiento de Gamoneda en nuestro trabajo radica en la idea de integración inspirada por el “*conceptual blending*” de Gilles Fauconnier y Mark Turner (1996, 2003),

¹⁷ La cursiva es nuestra.

funcional en dos niveles, no solo en el de la experiencia estética del texto como signo y del texto como forma (Gamonedá Lanza, 2019, pp. 112-113), sino también en el nivel mismo de la creación de la imagen mental. Este último nivel lo explica Gamonedá a partir del tropo literario de la metáfora. Fundamenta su reflexión en la imposibilidad del cerebro de producir dos imágenes mentales al mismo tiempo (2019, p. 131). No obstante, en el caso de la metáfora, el “extrañamiento cognitivo” que produce supone un ir (hacia la representación mental) y venir (al propio proceso de representación) que acelera de tal modo la ambigüedad interpretativa que la sucesión de imágenes parece incluso simultánea (2019, p. 132).

Si nuestro hábito receptivo está condicionado por una interacción fundamentalmente audiovisual con el entorno, nuestra representación mental de los textos verbales estará condicionada también por dicho hábito. Esta representación *acostumbrada* se genera en los dos tipos que distingue Colle, en las imágenes *circunstanciales* que aparecen junto al estímulo recibido y en las que “permanecen en la memoria, estabilizadas en forma de conocimiento adquirido y que pueden ser evocadas —normalmente— a voluntad” (Colle, 2005, p. 4).

El modelo cognitivo de Colle (2005 p. 5) nos sirve para ilustrar y encaminar la dirección de nuestras conclusiones. El referente es recibido en el entorno gracias a una señal externa. En este primer nivel, tiene lugar una representación primaria del referente, asociada a la descodificación sígnica del objeto recibido. Esta primera imagen se ve modificada en cuanto entran en juego los mecanismos de la memoria. El significado tiene lugar a partir de esta interacción; un significado que puede estar relacionado con el referente original del

entorno o que puede verse desviado a partir de la configuración concreta del receptor.

La representación externa de esta imagen parte de la autorreflexividad del receptor con respecto a la representación mental que ha configurado. Este paso del sistema mental al entorno no solo se traduce en la *reproducción* voluntaria de la imagen mental en una imagen externa, sino también en el comportamiento mismo del sujeto: “En todos los casos, las representaciones —desde el punto de vista psicológico— constituyen modelos mentales del entorno del sujeto y de sus acciones en este entorno, modelos que son los utilizados para regular y planificar la conducta” (Colle, 2005, p. 4).

Margarita Makuc y Elisa Larrañaga aplican una perspectiva cognitivista de la recepción y la comprensión de textos desde “un tipo de entidad cognitiva, inconsciente, latente e implícita, que ejerce una enorme influencia en las conductas, decisiones y acciones o respuestas de los ‘sujetos’ a determinados problemas del conocimiento” (2015, p. 31). Se trata de las llamadas “teorías implícitas”, que a nosotros nos son de utilidad para profundizar en los mecanismos de comprensión que se activan en los lectores porque focalizan la importancia que tienen en la conducta del sujeto.

A partir de tres perspectivas teóricas, la de Gregory Schraw y Roger Bruning (1996), la de Gerardo Hernández (2008) y la de Gisela Vélez (2006),¹⁸ Makuc y Larrañaga sintetizan tres teorías implícitas de la comprensión: la Lineal, la Interactiva y la Literaria (2015, p.

¹⁸ Respectivamente, modelo de transmisión, de translación y transaccional; teoría reproduccionista, interpretativa y constructiva; y lectura como conjunto de habilidades, como un proceso interactivo y como proceso transaccional (Makuc Sierralta y Larrañaga Rubio, 2015, pp. 35-37).

37). Según la Teoría Lineal, la lectura radica en la decodificación de los signos gráficos, “se concibe como proceso perceptual directo y lineal, mediado por una transformación, que produce un código lingüístico y es tratado por el cerebro como un proceso de lenguaje” (Makuc Sierralta y Larrañaga Rubio, 2015, p. 39).

A pesar de la clara voluntad desde los estudios de la literatura de considerar al lector un agente en el hecho literario, el punto de partida, al manifestarse desde la perspectiva de la producción, tiende a abstraer al lector con la categoría de decodificador sígnico. De hecho, se valora la lectura y la interpretación de ella derivada como buena o mala según se ajuste o no a las intenciones de sentido del autor o, por lo menos, de los sentidos implicados durante la creación del texto. Tomar en serio disciplinalmente las conclusiones que resultarían de una valoración amplia y profunda del hecho de la lectura y de la comprensión supondría una modificación radical en los planteamientos teóricos en torno al hecho literario.

La Teoría Interactiva, por otra parte, entiende que “lectura y comprensión son un proceso complejo y no una transcripción de signos gráficos” (Makuc Sierralta y Larrañaga Rubio, 2015, p. 39): el contexto y la actividad cognitiva del lector determinan su lectura, a partir de sus conocimientos activados en el proceso y la información aportada por el mismo texto (2015, p. 37).

Por último, la Teoría Literaria convoca a un “lector empático” (2015, p. 39),

se vincula con la lectura de textos literarios e implica, por tanto, capacidad imaginativa, identificación con personajes con

situaciones de la historia y con el establecimiento de conexiones con la vida real. De esta forma, se plantea que comprender es imaginar, es crear imágenes (2015, p. 38).

A pesar de la pertinencia de esta última teoría en la orientación de nuestro trabajo, pues recupera la noción de texto literario, que es, al fin y al cabo, uno de nuestros objetos de estudio, vemos imprescindible completar esta propuesta con su punto de partida, el modelo transaccional de Schraw y Bruning y la teoría constructiva de Hernández.

El primero resalta el hecho de que el significado de un texto varía según el lector, “no obstante las intenciones del autor o el contenido textual” (Makuc Sierralta y Larrañaga Rubio, 2015, p. 36). El contexto determinante es el del propio lector, que construye “el significado con referencia al conocimiento previo del tema, experiencias lectoras anteriores y los objetivos de la situación actual” (2015, p. 36). La teoría constructiva, por su parte, concilia ambos contextos, pues “plantea que la lectura constituye una actividad en que los significados son contruidos por el lector gracias a lo que el autor dice en su texto” (2015, p. 36), y que la intervención más relevante del lector radica en sus consideraciones críticas en torno a lo leído. Esta teoría vincula más estrechamente la comprensión del texto a la comprensión del contexto que engloba al hecho literario: el mundo.

Castelló Badia evidencia la multiplicidad de interpretaciones de un mismo texto dadas las dificultades cognitivas que acarrea su interpretación según el sujeto y el contexto, a pesar de poseer los

distintos sujetos las mismas capacidades de descodificación sígnica (Castelló Badia, 1998, p. 31). En su consideración de la comprensión como un proceso cognitivo, Castelló aúna la Teoría Interactiva de Makuc y Larrañaga y la constructiva de Hernández, al definirla como un proceso cognitivo “mediante el cual la relación que se establece entre un lector y un determinado texto es la responsable de que ese lector construya una interpretación personal del significado del mismo” (Castelló Badia, 1998, p. 33). En este proceso, para la configuración de la representación mental, también considera “las condiciones de lectura” (el contexto) determinantes (1998, p. 33).

Makuc y Larrañaga son conscientes de que estas Teorías no funcionan uniformemente en toda actividad lectora, de ahí la concreción de su sujeto de estudio (estudiantes universitarios de primer año). Aunque está orientado a la descripción de la actitud de los individuos, ejemplifica que para analizar convenientemente el hecho de la lectura y de la comprensión, es necesario delimitar un perfil concreto de lectores.

La lectura analítica, que aquí se identifica estrechamente con la Teoría Lineal y, en parte, con la Interactiva, suele estar conducida por una autoridad o autoridades, aunque se incorpore esta influencia de manera deliberadamente inconsciente (es decir, se finge que no es influencia sino alusión). Cuando se analiza la recepción, generalmente se toma de modelo la abstracción “autor”, a veces ni mencionada, o la abstracción “obra”, que remite a aquel. Es decir, se habla de cómo la obra se recibe analizando la manera en la que está hecha, por lo que el teórico, realmente, está hablando de su propia y exclusiva recepción tomando como indicador de relevancia la

configuración objetual y/o lingüística de la obra que ha depositado el autor en ella. Esta relevancia condicionada también alude a la abstracción “colectivo social”, e hipotetiza una supuesta recepción de grupo vinculando la configuración del autor identificada con los indicadores socioculturales que configuran, por su parte, al grupo como tal. Nosotros mismos vamos a hacer esto a continuación, en los ejemplos de análisis de este apartado.

Lo que pretendemos poner en evidencia es que estas indagaciones teórico-críticas no dejan de ser, en última instancia, un tipo de recepción concreta (la del teórico/crítico), “un segundo lenguaje [que flota] por encima del primer lenguaje de la obra” (Barthes, 2005, p. 66), apenas proyecciones o inventivas sobre los sentidos indefinibles que emanan de la lectura; pero un segundo lenguaje normalizado por todo un sistema académico y sus tradiciones, que cumple con los condicionantes contextuales y situacionales que venimos exponiendo.

Lo excepcional de este tipo de recepción es que se presenta (y se asume) como modelo o verdad y, por tanto, como representación de una supuesta lectura ideal que no puede corresponderse con el total de lectores ni lecturas posibles. Por ello, con nuestro trabajo pretendemos exponer estas fallas y ejemplificar de qué manera la situación, el contexto y los cuerpos implicados, así como las condiciones de interacción, hacen inviable (e irresponsable) la generación de modelos ideales de representación de recepción, como si la lectura o percepción de un texto literario supusiese una compenetración total entre el perceptor y el objeto y un punto de inflexión en la vida de aquel, cuando no deja de ser una experiencia

fragmentaria más que se entremezcla con un número inasumible de fragmentos de otro tipo de experiencias.

Ejemplos de lectura analítica

Una vez realizada la descodificación de los signos textuales, la actividad cognitiva fluirá entre dos figuraciones: la conceptual y la visual. Ambas dependerán del carácter discursivo del texto, que, no obstante, no consideramos un precepto invariable.

Si el texto desarrolla una serie de informaciones que remiten a una referencialidad simbólica no visual, el cerebro lector incorporará y trabajará con datos. Por otro lado, si el texto expone reflexiones de carácter abstracto, se establecerá una serie de relaciones conceptuales a partir de valores de conciencia asumidos culturalmente. “Dato” y “concepto” pertenecen a una figuración no vinculada con lo *real-material*. De hecho, las abstracciones no existen como tales, desligadas de su enunciación simbólico-textual. En cuanto al aspecto visual o imaginativo, este depende estrechamente de la narración (imagen en movimiento –más sonido–) y la descripción y/o imagen poética (imagen fija –más sonido–). Esta distinción se evidencia en una reflexión de Mendelsund: “¿Se nos da mejor imaginar *actos* que imaginar *cosas*?” (Mendelsund, 2015, p. 132).

No obstante, además de esta compartimentación concreta en cuanto a la representación de una imagen o el procesamiento de datos, como hemos insistido hasta ahora, la lectura de los textos es inevitablemente transmedial. Tres ejemplos: 1) el cómic: se lee

visualmente, pero se concreta en una representación mental narrativa; 2) el texto verboescrito: se lee discursivamente, pero, se concreta en una representación mental visual; 3) la imagen estática y aislada: se lee visualmente, pero se concreta en una representación mental descriptiva (textual). Baste también tener en mente el caso del efecto Kuleshov, que evidencia la dependencia de las imágenes, para generar sentidos, con respecto al discurso y la de este con respecto a la manera en que aquellas se disponen.

Verboescritura e imagen confluyen, a pesar de las diferencias constitutivas (en tanto que medios) que los distancian (dadas las disposiciones particulares de sus signos) en su dependencia, al nivel de la recepción, de la representación, que, según la filosofía clásica, es “*una función del lenguaje en general, [...] de ofrecer de nuevo pero transformado en signo [...] lo que ya existe en la vida o imaginación*” (Zunzunegui Díez, 1989, p. 57). La diferencia al leer un texto verboescrito radica en que hemos de elaborar una imagen, representar lo leído. La imagen mental de lo leído puede ser un esquema, puede no ser ni siquiera convocada y reducirse a una reproducción lingüístico-mental de lo leído, pero también puede traducirse en una imagen remitida por la memoria activada. La imagen *vista* (el texto visto, mirado), en cambio, se representa a sí misma, ella misma aparece representada cuando la recibimos.

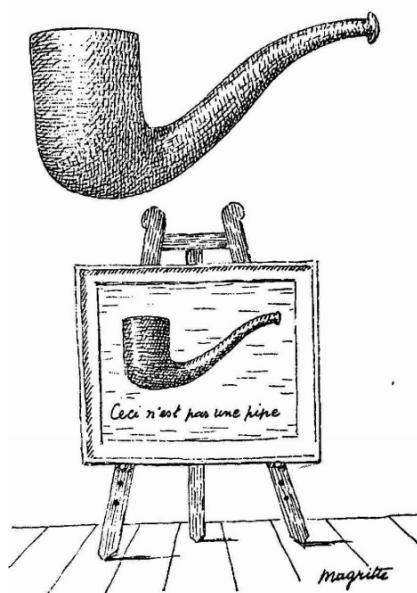


Imagen 1. Primera versión de Esto no es una pipa de René Magritte, de 1926, según Michel Foucault.

Al leer buscamos una imagen que no está en el texto verboescrito, al ver una imagen acudimos a esa misma imagen; y en los dos casos interviene la memoria. Aun así, tanto en la lectura como en la mirada, solo podemos asumir el todo mediante la recomposición de fragmentos. Además, y ya adelantamos algo, las fronteras entre una recepción y otra se nos tambalean más si pensamos en la reflexión de Michel Foucault, en alusión a *Esto no es una pipa* de Magritte, sobre el texto cuando aparece en un marco pictórico como representación pictórica de sí mismo como representación textual (Imagen 1).
Escribe:

Pues las palabras que ahora puedo leer debajo del dibujo son palabras a su vez dibujadas, imágenes de palabras que el pintor ha colocado fuera de la pipa, pero en el perímetro general de su dibujo.

Del pasado caligráfico, que estoy obligado a asignarles, las palabras han conservado su pertenencia al dibujo y su estado de cosa dibujada: de manera que debo leerlas superpuestas a ellas mismas; son palabras que dibujan palabras; forman en la superficie de la imagen los reflejos de una frase que diría que esto no es una pipa (Foucault, 1981, pp. 35-36).

El trabajo de Mario Alonso González, centrado en el análisis de la poesía visual, nos permite transitar la cuestión transmedial desde la recepción cognitiva, o “Poética Cognitiva”, como el autor parece preferir (Alonso González, 2022), aunque sea someramente, ya que no es el objetivo de nuestro trabajo introducirnos en la dimensión no verboescrita de los textos poéticos o esa “especial disposición gráfemica que trascendería [su] dimensión puramente textual” (Alonso González, 2022, p. 224).

En este trabajo pretendemos superar esa supuesta compartimentación entre el texto que dice o quiere decir algo y el texto como acto imagístico (el dibujo extrañador de las letras, su sonido, o la consciencia gráfica de la grafía), concreción esta última que parece sostener la definición de lo que es la poesía visual. No solo es acto el objeto que se presencia por los sentidos ante los que se impone materialmente, sino también, y, diríamos, especialmente, aquello que tiene consecuencias físicas y emocionales en el lector. Por esto, es imprescindible tener siempre en cuenta el concepto de “mente extendida” de Andy Clark y David Chalmers (1998) que veremos más adelante (capítulos 3 y 6), cuya concepción del proceso cognitivo integra tanto el procedimiento intelectual como los

instrumentos necesarios para ello (la palabra escrita, el libro, los ojos, etc.).

La función de la signicidad de la grafía, o grafo, como veremos, es procedimental, siguiendo a Pinder en su indagación sobre la capacidad comunicativa de la disposición visoespacial del texto y la contribución de esta al efecto poético (Pinder, 2022), pero no profundizaremos en la signicidad de la grafía al margen de su signicidad lingüística. Esto, no obstante, no representa un desinterés por nuestra parte de las consideraciones semióticas del texto como objeto, sino el reconocimiento de lo limitado del tiempo y el espacio para el desarrollo de estos aspectos en relación con la experiencia del poema que proponemos en este proyecto, pues se verá que nuestra noción sugiere la posibilidad de que el receptor experimente el poema a partir de la recepción de cualquier tipo de texto.

El componente transmedial del abordaje analítico de los textos que realizamos lo situamos en los sentidos generados tras la lectura de dichos textos y/o experiencia del poema, ya que dichos sentidos, no necesariamente presentes ni siquiera en el texto si no coinciden con los significados normalizados de la forma textual, incorporan alusiones, evocaciones o representaciones de otros medios (una canción, una película, una imagen de la memoria, etc.). Asimismo, existe una transmedialidad perceptiva, en el sentido de que mientras se lee un texto, la lectura se entremezcla con la percepción sensible del entorno situacional del lector.

En su comentario sobre la recepción de la poesía visual, Alonso González nos representa, partiendo de Bohn, el “proceso acumulativo” de la recepción, que podemos resituar en nuestras

consideraciones sobre el paso de la lectura a la experiencia y la mediación de la hipótesis y el error en la generación de sentidos al ser imposible la simultaneidad de procesamiento durante la lectura:

este “proceso acumulativo” se llevaría a cabo a través de movimientos hacia adelante y hacia atrás, falsando y verificando hipótesis y expectativas, en procesos de anticipación y retrosección [...]. Por lo tanto, la única simultaneidad posible ocurre “a posteriori” (Alonso González, 2022, p. 226).

Incluso en términos propiamente semiótico-hermenéuticos, Alonso González reconoce el papel creador del receptor en el proceso de lectura, aunque en su caso se aplique a la integración receptiva de distintos medios en un mismo escenario (la poesía visual) y se centre en un análisis formal del objeto artístico partiendo de las intenciones productivas como primer paso, obviando que en la recepción se reestructuran dichas intenciones según las condiciones en que se dé, procedimiento semiológico similar al que llevamos a cabo en estos ejemplos de lectura analítica.

No obstante, este punto de partida productivo nos sirve también para presentar y ejemplificar los instrumentos procedimentales de los que se puede servir un autor en una obra literaria para comunicarse con el lector: la importancia de la perspectiva productiva radica aquí en la comunicación y no en la supuesta inmanencia que le confiere el autor a una obra al configurarla de tal o cual modo. Así pues, que se destaque la materialidad del signo no hace a la obra poesía visual; la obra será lo que el receptor experimente o decida que es, de manera sensible y voluntaria, a partir de la instrucción: “atento, este

significante, además de significar, está sobre el papel (o el formato pertinente), es una forma”.

Hablábamos al comienzo de este apartado del momento en el que el lector descodifica el objeto sígnico verboescrito o visual, cuando desencadena una serie de relaciones entre lo leído y/o percibido con lo que considera *real* (tanto a nivel físico –objetos y experiencias– como metafísico –creencias o preceptos concepto-culturales–).

En un mismo texto literario casi siempre funcionan todas estas configuraciones discursivas fluctuantes entre lo visual y verboescrito. El cambio de paradigma en la recepción puede condicionar la manera en que procesamos las informaciones y las reflexiones, supeditadas ahora a la narración y a la descripción como estímulos de los condicionantes sentimentales y como detonantes transmediales discursivos de la recreación audiovisual, interrelación especialmente llamativa al valorar la influencia del esquema narrativo decimonónico en el desarrollo del relato cinematográfico tal como lo conocemos hoy:

Descubierta con rapidez la ingenuidad de la transposición lineal del teatro burgués a la pantalla [...] el cine [...] procedió a la constitución de un espacio pictórico habitable a través del manejo de los significantes visuales [...], el montaje y la incorporación de estrategias narrativas (la elipsis, la articulación de las ficciones en torno a núcleos y catarsis) debidamente engrasadas por la tradición de la novela decimonónica de modelo dickensiano [...] De esta manera, se llegó a la formalización de un espacio-tiempo narrativo capaz de conferir a los relatos cinematográficos idénticos poderes a los detentados por la novela o el teatro burgués. Hasta el punto de

que, históricamente, la orientación narrativo-representativa calcada sobre los cánones de la novela decimonónica ha sido dominante a lo largo de la historia del cine, relegando a espacios marginales toda práctica que renunciara abiertamente a la narración tradicionalmente entendida (Zunzunegui Díez, 1989, p. 182).

En la recepción del estímulo, entran en juego los factores físicos: la configuración del producto textual y el estado del receptor en el momento en que se expone al texto. Lo fundamental en este aspecto es el proceso primario de la recepción cognitiva de los signos (momento y contexto de la descodificación). Asimismo, entra en funcionamiento el concepto creativo-receptivo de *enargeia* (la capacidad de un texto verboescrito de generar imágenes visuales poderosas por su constitución discursiva ecfrástica).

La recepción del estímulo, en principio, puede estar condicionada por el cambio de paradigma en la recepción del último siglo. El lector busca participar de la obra como si esta fuera un acontecimiento y, por ello, se abre a experimentarla. Así, lo leído se recibe como acto en el que interviene y que lo interviene. Existe una constante de performatividad en la obra desde el nivel de la recepción en tanto que el efecto en el lector prima sobre el significado de lo leído.

Es en este momento en el que también hemos de considerar cierto pacto literario o ficcional cuando el lector se enfrenta a un texto que se le ha presentado como literario y empieza, consecuentemente, a protagonizar todo el proceso que estamos describiendo hasta la imagen mental. Pero en este aspecto, y en la cuestión de los géneros, el estímulo consistiría en la forma textual en que el discurso se manifiesta y es recibido, pero las consecuencias de dicha forma se

activan en la memoria, en las convenciones asumidas por el lector en cuanto a dicho género.

Dado el estímulo, la memoria activará ciertas imágenes o conceptos. Este proceso se da también de forma (aparentemente) espontánea: “Para visualizar parece que hace falta una voluntad deliberada [...] aunque a veces puede parecer también como si una especie de imagen se nos presentara espontáneamente. (Es una imagen tenue, y se desvanece tímidamente cuando la examinamos.)” (Mendelsund, 2015, p. 38). José Morais, por su parte, aísla este proceso de la lectura, que considera un mecanismo de adquisición de información:

Cuando leemos, con frecuencia, establecemos asociaciones, evocamos imágenes, construimos razonamientos e, incluso, en algunas ocasiones soñamos despiertos. Sin embargo, también podemos hacer todo esto mientras el libro permanece olvidado en nuestras rodillas. En este modo de actividad mental, no hay nada que sea específico a la lectura. [...] La lectura es un modo particular de adquisición de la información (Morais, 2001, p. 97)(97).

La memoria está condicionada por la historia tanto cultural como individual. A nivel ideológico, funcionarán mecanismos de conciencia aprendida, es decir, los principios morales y valorativos que identificamos y desde los que partimos al leer según nuestras experiencias personales y colectivas.

La condición de las emociones en este proceso es fundamentalmente ideológico-sentimental, pero depende asimismo del contexto individual del sujeto en el momento de la lectura. Este

proceso puede asociarse a la expresividad intrínseca de la estética romántica y a nuestra configuración literaria y sentimental a partir de ella, pero nos referimos aquí a una cuestión de base instintiva, dentro del esquema acción-reacción, donde la reacción, a partir de un estímulo o la exposición, se configura complejamente en el sujeto a nivel cognitivo.

Las palabras escritas, y con ellas las frases y los textos vienen ya “impregnadas”, “teñidas”, del colorido emocional de quien las escribe sea en un cuento, una novela o un poema. Pero este colorido emocional, el del propio escritor, sea en la descripción de las características psicológicas de un personaje o de un paisaje o una escena coloquial, no es propiamente el “colorido emocional”, que el lector extrae de modo aséptico. El colorido emocional pintado por el escritor no es el mismo que el que el propio lector evoca cuando lee. Y es que cada lector a partir de ese colorido emocional que pinta el escritor, “crea” y evoca el suyo propio al resonar aquel primero, el del escritor, en las memorias emocionales del propio lector. En otras palabras, cada lector hace único, experimenta de modo único y evoca de modo único su propio teñido emocional. [...] [E]s de este modo que el lector “revive” un hermoso paisaje o la nobleza de un personaje evocando con ello sentimientos personales, esa parte consciente de las emociones (Vázquez-Medel *et al.*, 2020).

Los mecanismos de la emoción funcionan incluso aunque no haya imágenes en nuestra mente en el momento de lectura, “entonces es la interacción de ideas –las relaciones abstractas entrelazadas– lo que

cataliza nuestros sentimientos como lectores” (Mendelsund, 2015, p. 263).

Este proceso culmina con la conformación de la imagen mental, a pesar de ser un proceso que no ocurre de forma aislada, sino que se entremezcla con sucesivos y casi simultáneos procesos equivalentes que tienen lugar durante el devenir de la lectura. La imagen mental es una imagen. Y no lo es. La imagen mental también es y no es un sonido o una combinación de otros sentidos. Es, en definitiva, una idea configurada tal y como el cerebro la representa a partir de referentes externos, pertenecientes a la realidad percibida por los sentidos. Recuperamos este concepto de lo planteado hasta ahora y de las reflexiones de Santos Zunzunegui en torno a él:

la imagen mental puede ser considerada desde el punto de vista de la *representación en el conocimiento* [...] Desde este punto de vista no es ocioso, a la luz de la moderna psicología cognitiva, preguntarnos en qué sentido se puede decir que tenemos imágenes de las cosas en nuestra cabeza. La admisión de la existencia del formato-imagen mental implica conocer cuál es el papel específico que éste juega en la vida cognitiva [...]. [S]e trata de dilucidar si la imagen es una forma estructuralmente diferenciada de representación interna, si posee un formato diferente de otras representaciones y si constituye o no una forma funcionalmente distinta de representación mental (1989, pp. 24-25).

Esta proyección imaginativa resulta de la confluencia entre los mecanismos de memoria y los de emoción activados durante la lectura. Que esta imagen se aproxime a una reconfiguración

audiovisual se vincula a las consecuencias del cambio paradigmático que arriba comentábamos.

Lo que iguala las representaciones de lectura de todo sujeto de una sociedad y época concretas son los condicionantes histórico-culturales de la memoria y los ideológico-sentimentales que influyen en sus conceptualizaciones emocionales en una suerte de regularidad estadística entre cerebro, cuerpo y mundo (Armstrong, 2020, pp. 24-25) (véase el capítulo 7). Pero estas consideraciones sociológicas no son originales:

Leer no es reductible a un “comportamiento”, en el sentido individual, psicológico, del término –nosotros, como se verá, consideramos que también lo es–, ni a una “acción”, un obrar instrumental en pos de ciertos fines u objetivos. Es una práctica porque llega hasta nosotros socialmente estructurada: dotada de determinada organización, cargada de historia, un conjunto complejo de significaciones. Y porque a su vez es estructurante: organiza los tiempos del sujeto, expresa sus relaciones de variadas formas con otros múltiples actores, tanto colectivos como personales [...]. [La lectura] [e]s siempre social, activa, holística, corporal, constructiva, afectiva y sensual. [...] Es abierta, pues el sentido del texto no viene dado de una vez, está siempre por reconstruir con el concurso decisivo del lector (Cruces Villalobos, 2017 pp. 13, 16).

De este proceso resulta también la activación de los mecanismos de conciencia: las valoraciones del lector sobre el texto y las conclusiones que de él se derivan dada la predisposición crítica

(ideológica). Sin embargo, son los aspectos paralelos a estos, en la memoria y la emoción, intrínsecos al sujeto como individuo-uno que lee, los que configuran una imagen mental única e irrepetible, solo dependiente de los indicios discursivos presentes en el texto y de la memoria concreta del lector.

A continuación, abordamos el análisis de tres objetos artísticos cuyas características compositivas ponen a prueba distintos aspectos de nuestra perspectiva teórica hasta ahora en torno a la recepción, esencialmente interdisciplinar y condicionada por la semiótica cognitiva y los estudios transmediales. Estos objetos de estudio son *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, de Diego Velázquez (1655), *Esto no es una pipa*, de René Magritte (1928), a partir del ensayo homónimo de Michel Foucault (1981), y el “glíglico” del capítulo 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar (2016).

Con estos ejemplos, pretendemos desplegar dos capas. Por un lado, los análisis nos sirven, como acabamos de decir, para complementar lo hasta ahora expuesto sobre el cambio de paradigma en la recepción desde una perspectiva transmedial, evidenciando cómo la lectura y la percepción confluyen en la vinculación con referentes *reales* que establece el lector a través de su representación mental. Mostramos, asimismo, la aproximación que se produce entre la representación mental de un texto y de una imagen por nuestro hábito de representación visual del entorno.

Por otro lado, estos abordajes tienen una intencionalidad metametodológica: traemos dos muestras de análisis de la recepción y, en concreto, de la lectura, atendiendo a los factores semióticos tradicionales implicados en el efecto de un texto literario para

evidenciar la necesidad de estudios que se desprendan de las exigencias de verificación-comprensión de los textos (que tantearemos en los capítulos 4 y 7).

Las hilanderas *de Velázquez*

En *Las hilanderas* de Diego Velázquez (1655) hay una rueca (Imagen 2).



Imagen 2. Detalle de Las hilanderas de Diego Velázquez.

Esta rueca está representada para generar en el receptor la ilusión del movimiento del huso, gracias a una estrategia pictórica de difuminación de los radios y de los contornos y de repetición desplazada, superpuesta y translúcida de las formas vibrantes. Esta

figura nos sirve de pretexto para establecer un punto de encuentro entre lo inmediato (la imagen) y lo sucesivo (el texto) en el nivel de la representación de un estado “real”.

Pintar o ver el torno en movimiento en el cuadro de Velázquez, en su representación mental, equivale a escribir o leer “el torno está girando” (difiere, eso sí, en la representación material y en la que elabora el receptor a partir de la impresión pictórica que viene ya, en su constitución, complementada; no obstante, como hemos apuntado, no se aleja, en esencia, de la categoría mental “rueca/huso/torno” que despierta en el lector).

Lo mismo ocurriría en el caso de que el texto fuese “el torno está girando y la rueca se cae”: el añadido en la escritura se complementa en la pintura añadiendo la representación visual de otro estado de la rueca (*la rueca en el suelo*, manteniendo el marco referencial de la anterior imagen). El receptor completaría narrativamente el vacío que media entre ambos estados (*el torno está girando* ↔ “la rueca se cae” ↔ *la rueca está en el suelo*), pero posteriormente a la recepción de la imagen del estadio final; es decir, elabora un nuevo texto mental donde las imágenes que ha recibido y el discurso verbal que las acompaña abarcan toda la situación de forma narrativa, descriptiva y explicativa (además de todas las valoraciones subjetivas y relaciones transmediales con la memoria individual y colectiva que despierte).

No exponemos nada nuevo: es la misma interdependencia transmedial imagen-palabra que ejemplificamos arriba con el efecto Kuleshov. Podemos remitir también a la relación primaria entre imagen y palabra que supone la serie en Kibédi Varga: “En una serie, el predominio de la palabra es menos obvio. Las imágenes sucesivas

pueden ‘explicarse’ mutuamente; las palabras pueden ser o bien funcionales e indispensables o sencillamente ornamentales” (2000, p. 124). Este trabajo del receptor se redujo, hasta la imperceptibilidad del esfuerzo, con el surgimiento de la imagen en movimiento, pero no desapareció.

Así pues, la diferencia radica en la elaboración material de cada arte, no en su capacidad de representar, pues el receptor ha ido adquiriendo una serie de estrategias cognitivas para reproducir mentalmente la realidad a partir de cada arte con independencia de su medio.

La pipa de Magritte

En *Esto no es una pipa*, de René Magritte (1928), hay una pipa (Imagen 3).



Imagen 3. Esto no es una pipa, de René Magritte.

Tres formas: 1) el sustantivo “pipa” de la frase (signo lingüístico descodificado), 2) la representación pictórica más la relación deíctica que establece el pronombre “esto” y 3) *una pipa* recordada, que no el prototipo de pipa. Entre la palabra y el dibujo y la imagen mental de *una pipa* recordada aparece un nivel intermedio e involuntario: la figuración mental del prototipo de pipa.

De esta manera, cabría preguntarnos si, dentro de la lógica figurativa de la composición, la representación pictórica podría constituir un correferente real, dada su potencia visual en nuestro consciente, al reproducir un esquema de la pipa, y dado que el signo lingüístico remite tanto a la pipa pintada (y viceversa, mediante su propio significado y el pronombre) como a la pipa recordada, y las iguala en la imagen mental del prototipo (imagen ajena a las consideraciones de verdad a las que lleva la relación conceptual de los referentes a partir del “esto no es una pipa”).

El prototipo de pipa nunca va a ser la “pipa” verbal. Sin embargo, por oposición puede llegarse a una conclusión también coherente sin que contradiga lo expuesto: al igual que el dibujo *del* texto verboescrito *es un* texto verboescrito, el dibujo *de la* pipa *es una* pipa. De esta misma lógica se extrae que también el dibujo de “pipa” (a través del medio verboescrito) es el dibujo de una pipa.¹⁹

¹⁹ Basta pensar en el caso de “gamusino”. Este animal imaginario, que carece incluso de descripción estable, solo se materializa representacionalmente. Es decir, todas las posibles imágenes que se presenten como representación, así como la propia palabra, constituyen la única forma de existencia sensible del gamusino; existencia, no obstante, con consecuencias ritualizadas y emocionales (el pretexto de su búsqueda, generalmente nocturna, sirve para gastar bromas a cazadores novatos o para dinámica en campamentos). En este caso, ni siquiera se posee una representación mental convencional, lo que sí ocurre con otros animales

El prototipo no va a ser la pipa textual ni el referente pictórico ni el real (la multiplicidad de objetos-pipa recordados). De hecho, el prototipo no es sino un recuerdo-simulacro o una proyección esquemática de lo percibido. La única pipa que funciona en el receptor será la confluyente entre las múltiples pipas realizadas en el texto (la dibujada y la verboescrita como forma gráfica) y la imagen mental de lo que la palabra o la figura “pipa” es a partir del recuerdo de una pipa en concreto (o de todas a la vez, como una pipa amorfa o una sucesión velocísima de formas) y la acción imaginativa y recreativa del receptor.

El glíglico cortazariano

El glíglico, creado por Julio Cortázar, es un caso paradigmático de evocación de representaciones referenciales (la escena de una práctica sexual) a través de un artefacto verbal que transgrede la convencionalidad morfosemántica de los signos. He aquí, como ejemplo, el capítulo 68 de *Rayuela*:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las amillas se

imaginarios como el unicornio, por lo que cobran especial fuerza ontológica estas dimensiones sígnicas, que no precisan (porque carecen de la posibilidad) de verificación al margen de su realidad textual.

espejunaban, se iban apeltroando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalcio de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clínón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del mureflo, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfías (Cortázar, 2016, p. 533).

El lector establece las asociaciones mediante los indicios lingüísticos que aporta el autor: restos de estructuras descodificables y componentes no nucleares semánticamente (para la reconstrucción de un contexto), como los verbos (y las desinencias verbales reconocibles incorporadas a neologismos), los adverbios, los adjetivos, los pronombres, los determinantes, las conjunciones, y algunos marcadores y sustantivos que no proporcionan un referente lo suficientemente contextualizado. De este modo, la estructura (en negrita) que el lector (tomándonos a nosotros mismos como sujeto) es capaz de descodificar en un primer nivel quedaría en:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos

exasperantes. Cada vez que él procuraba relam/ar las incopelusas, se enredaba en un grim/ado quejumbroso y tenía que en/vulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las amillas se espejunaban, se iban apelsonando [¿apelotonando?], reduplimiendo [¿reduplicando?], hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios [¿de hurgar?], consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entre/plum/aban, algo como un ulucordio [¿cor, cordis?] los en/crestoriaba, los extra/yuxt/aba y para/movía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante [¿convulsionante?] de las mátricas, la jadehollante [¿jadeante + hollar?] [des]emboca/pluvia del orgumio, los esproemios del mer[es]pasma en una sobre/humítica [húmeda] agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del mureflo, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba [¿resolvía?] en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias [¿caricias?] casi crueles que los ordopenaban [¿ordenar + penar?] hasta el límite de las gunfías [¿garras de gárgola?]²⁰.

²⁰ La traducción de Flaviarosa Nicoletti Rossini al italiano es un ejemplo de cómo la resonancia morfosintáctica y fonética permite incluso la traducción de términos inexistentes: “Appena lui le amalava il noema, a lei sopraggiungeva la clamise e cadevano in idromorrie, in selvaggi ambani, in sossali esasperanti. Ogni volta che lui cercava di lequire le incopeluse, si avviluppava in un grimado lamentoso e doveva invulsinarsi di fronte al novelo, sentendo in qual modo a poco a poco le arniglie si specunnavano, peltronandosi, redduplinandosi, fino a restare come il trimalciato di ergomanina al quale son state lasciate cadere delle fillule di cariconcia. E tuttavia era appena il principio, perché a un certo punto lei si tortorava gli irgugli, permettendogli di avvicinarvi dolcemente gli orfenni. Appena si intrapiuvavano, qualcosa simile ad un ulucordio li faceva raccrestare, li

Luis González García propone que el glíglico espera una inmersión participativa del lector en la obra, es decir, que este participe del juego del cementerio con el que se entretienen la Maga y Oliveira. Según se insinúa a lo largo de *Rayuela*, a partir de la propuesta de un jugador de oraciones con neologismos por composición o invención léxica, el otro debe descubrir, buscando en el cementerio (esto es, el *Diccionario de la Lengua Española*) cuáles existen y cuáles no.

Pero si nuestra interpretación es adecuada (aunque sea solo parcialmente) y el glíglico forma parte del juego, el lector colaborador se encuentra como en el caso del juego del cementerio ante la necesidad de determinar cuáles de estas palabras son inventadas y cuáles existen (¿encontraremos *arnilla* y *espejunar* en Casares o en el *Diccionario de la Lengua Española (DLE)*?, ¿cuáles son palabras del cementerio y cuáles creaciones, pues en el glíglico se combinan ambas?) (González García, 2020).

Al margen de este aspecto lúdico-interactivo, como apunta Gamoneda Lanza, “en la adquisición del paso directo de lo escrito al sentido, el cerebro se acostumbra a descomponer en morfemas (lexemas, desinencias) las palabras: las palabras se leen

contrunniva e li parammoveva, all'improvviso era l'urgano, la stervorosa convolcante delle materglie, l'annesante imboccapluvia dell'orgomio, gli esproemi del mirpasmo in una surrumitica argopausa. Evohé Evohé! Avvolpati nella cresta del morelio, si sentivano balparamare, perlacei e marili. Tremava il troc, erano vinte le marpenne, e tutto si ressoglia in un profondo pinnice, in nioremi d'argatesi garze, in carenie quasi crudeli che li artavagliavano fino al limite delle cunfee” (Cortázar, 1969, p. 352).

descompuestas en partes” (2019, p. 117), por lo que no es de extrañar que a partir de un rastro textual mínimo el lector pueda recomponer el sentido.

En el nivel gramatical, el cognitivismo demuestra “la prioridad de lo simbólico sobre lo estructural o sintáctico”, por lo que “nada nos impide asignar a los símbolos un significado y procesarlos como unidades significativas más allá de las conexiones entre sus componentes” (Luján Atienza, 2018, p. 215). También Castelló Badia, al comentar el caso del texto “Un rasloqui xiuxiueja la mesera. Todas las demás esperan detrás de la jofra. Cuando la jofra cae, el rasloqui cuenta las meseras y xamfra rápidamente” evidencia que, aunque haya palabras que el lector desconozca, incluso palabras inventadas,

cualquier lector experimentado puede identificar una sintaxis correcta y la existencia de adverbios, palabras enlace, verbos, artículos etcétera, que permiten establecer ciertas relaciones y “comprender” al menos la estructura del texto. Basándonos en estas relaciones estructurales y sintácticas, aún [sic] sin ser capaces de descifrar el significado global del texto, cualquiera de nosotros podría responder algunas preguntas sencillas, del tipo: ¿Qué hace el rasloqui cuando la jofra cae? (Castelló Badia, 1998, p. 32).

La dificultad de descodificación y comprensión puede contextualizarse desde la teoría de la relevancia: el esfuerzo de procesamiento que requiere la reordenación de desviaciones acumuladas minimiza la relevancia del receptor y, consecuentemente, su atención.

Entre los rastros que Cortázar deja en su texto para compensar dicho esfuerzo están las raíces etimológicas (una suerte de pastiche neológico que juega con latinismos y helenismos que se confunden con otras raíces no reconocibles) y las desinencias, sobre todo verbales, que confieren al texto cierta lógica morfosintáctica. Estos rastros, junto con el ritmo²¹, permiten que, a pesar del obstáculo comprensivo, el receptor no se detenga en su lectura y pueda decodificar y comprender el texto colaborando activamente en la *imprimación* y generación de sentidos.

Aunque podrían también generarse sentidos e imágenes a partir de la misma sonoridad de este capítulo o del esquema morfosintáctico completado con aportaciones propias del lector, es tras la decodificación y comprensión (aunque sea incompleta y desviada) cuando se genera la imagen mental que reproduce un estímulo pre-aprehendido desde la experiencia física o especular; en este caso, la imagen de una interacción sexual entre dos cuerpos y las convenciones asociadas a dicha interacción.

Esta evocación o reconstrucción, independiente del significado concreto del texto, se configura a partir de las huellas que arriba comentábamos y algunas otras, como la sonoridad de ciertas palabras que remiten icónicamente a ruidos emitidos por el cuerpo (y entre los cuerpos) durante la práctica sexual (asociaciones concretas que variarán según el lector y que dependen de un despertar contextual; sueltas, fuera del texto, podrían no remitir a la situación “sexo”

²¹ Nosotros aquí no vamos a profundizar en los aspectos rítmico-fonéticos del texto, más por la falta de tiempo y espacio que por la irrelevancia de este foco; para profundizar en ello, remitimos al concepto de multimodalidad material (logogáfica y logofónica) que desarrolla Gamoneda Lanza en su trabajo ya citado (2019).

necesariamente) o a expresiones preexistentes que pueden asociarse a cierto lenguaje obsceno o acotado temáticamente.

“Amalaba”, por ejemplo, dada la presencia de la bilabial y la líquida junto a la vocal “a”, como pretérito imperfecto y entre la estructura sintáctica “Apenas él le [...] el [...]”, nos conduce al verbo “lamer” en su forma “lamía”. Desde “lamer”, palabra con claras connotaciones sexuales, “noema” se reconfigura en nuestra mente como un genital o parte de él, dependiendo de la asignación que establezca el lector a cada marca de género gramatical. Este primer segmento, leído así, condicionará connotativamente el resto del texto.

Es evidente la alusión que hacemos a ciertas consideraciones que ya en el siglo XVIII se desarrollaron en torno a la presencia de signos naturales en la poesía (literatura) a través de las onomatopeyas y las metáforas (Markiewicz, 2000, pp. 56-57). No obstante, aquí ampliamos el concepto de mimesis, pues la iconicidad a la que nos referimos parte de una red artificial (arbitraria, experiencial) de relaciones interdiscursivas, con un funcionamiento similar al de las paronomasias en ausencia (Luján Atienza, 2021, p. 92), no de la identificación del signo fonético con el sonido “real”.

Otra huella cortazariana del glíglico radica en la semantización de los neologismos por su relación contextual con las unidades comprensibles (o ya visualizadas o actualizadas, como en el caso del punto anterior), que constituyen o palabras y estructuras sintácticas completas (“Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se [...] los [...], consintiendo en que él aproximara suavemente sus [...]”) o segmentos morfológicos reconocibles en los neologismos, que pasan también a incorporarse

al nivel de la evocación contextual, como “*hidromurias*” (agua, líquido, fluidos) “*incopelusas*” (vello), “*jadehollante*” (jadeo, jadeante; incluso “hollar” como “profanación”) o “*embocapluvia*” (“boca” más “lluvia-agua/líquido/fluido”; o “[des]emboca[dura]”).

También el contexto global y el inmediato de la novela orientan hacia esta interpretación erótica. En el caso de aquel, con la temática romántica y la prefiguración de personajes (Horacio, Maga y sus respectivos amantes) que se relacionan sexualmente, y hablan de ello, y que en otra ocasión ya han empleado el glíglico para representar el mismo sentido, cuando, en el capítulo 20, Horacio le pregunta a la Maga sobre sus encuentros sexuales con Gregorovius:

—Decime cómo hace el amor Ossip —murmuró Oliveira, apretando los labios contra los de la Maga—. Pronto que se me sube la sangre a la cabeza, no puedo seguir así, es espantoso.

—Lo hace muy bien —dijo la Maga, mordiéndole el labio—. Muchísimo mejor que vos, y más seguido.

—¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?

—Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.

—¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas?

—Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse, comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia más chica.

—Yo y cualquiera —rezongó Oliveira, enderezándose—. Che, este mate es una porquería, yo me voy un rato a la calle.

—¿No querés que te siga contando de Ossip? —dijo la Maga—. En glíglico.

—Me aburre mucho el glíglico. Además vos no tenés imaginación, siempre decís las mismas cosas. La gunfia, vaya novedad. Y no se dice “contando de”.

—El glíglico lo inventé yo —dijo resentida la Maga—. Vos soltás cualquier cosa y te lucís, pero no es el verdadero glíglico (Cortázar, 2016, pp. 221-222).

En cuanto al contexto inmediato (capítulo anterior y siguiente), mientras que la lectura convencional (caps. ... 67-68-69...) no ofrece, en este sentido, apoyo interpretativo, la pauta por el propio Cortázar (... 93-68-9...) sí conforma una especie de aire temático-referencial.

El capítulo 93 contiene uno de los conjuntos de artefactos discursivos acerca del amor más emblemáticos del libro. Ya en el mismo comienzo leemos: “*Pero el amor, esa palabra...*”²² (2016, p.

²² Y se suceden las alusiones: “Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo, de tu risa, hay horas en que me atormenta que me ames [...]” (2016, p. 592) o “Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio” (2016, p. 593) o, con alusiones a lo corporal, “Pero un mismo cuerpo de mujer es María y la Brinvilliers [...]”. Y termina con la narración concreta de una cita donde se insinúa un futuro encuentro sexual: “Y así Sèvres se fue con Babylone a tomar un vaso de *pelure d’oignon*, nos mirábamos y yo creo que ya empezábamos a desearnos (pero eso fue más tarde, en la rue Réaumur) y sobrevino un diálogo memorable, absolutamente recubierto de malentendidos, de desajustes que se resolvían en vagos silencios, hasta que las manos empezaron a tallar, era dulce acariciarse las manos mirándose y sonriendo, encendíamos los Gauloises el uno en el pucho del otro, nos frotábamos con los ojos, estábamos tan de acuerdo en todo que era una vergüenza [...]” (2016, p. 596). Además, en las dos primeras páginas (de un capítulo de seis páginas), aparece diecisiete veces la raíz de “amor” y ocho la de

592). Además, expone una serie de reflexiones acerca de la capacidad del lenguaje para expresar sensaciones y tratar la temática amorosa²³.

En cuanto al siguiente capítulo, el 9, interesa lo más próximo al anterior, tanto textual como temáticamente, para que aún esté latente en la memoria del lector el recuerdo de lo que acaba de *visualizar* y pueda completarlo. En la primera página se nos presentan dos cuerpos, Horacio y la Maga, juntos, mediante una descripción connotativa y una alusión directa al sexo:

Aburrido, Oliveira pasó el brazo por la cintura de la Maga. También eso podía ser una explicación, un brazo apretando una cintura fina y caliente, al caminar se sentía el juego leve de los músculos como un lenguaje monótono y persistente, una Berlitz obstinada, te quiero te quiero te quiero. No una explicación: verbo puro, que-rer, que-rer. “Y después siempre, la cópula”, pensó gramaticalmente Oliveira (2016, p. 163).

“querer” (en sentido amoroso): veinticinco palabras en dos páginas que remiten de forma directa a la temática “amor”.

²³ “Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero. [...] De la palabra a los actos, che; en general sin verba no hay res” (2016, p. 593); “En guerra con la palabra, en guerra, todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de papas fritas y los telegramas Reuter, en las cartas de mi noble hermano y los diálogos del cine. Curioso, muy curioso que Puttenham sintiera las palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia. También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo” (2016, p. 594); “Del amor a la filología, estás lucido. [...] Olvidate de las perras. Rajá, jauría, tenemos que pensar, lo que se llama pensar, es decir sentir, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada. París es un centro, entendés, una mandala que hay que que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. Entonces un *cogito* que sea como respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos” (2016, p. 595). Es especialmente significativo este fragmento, en tanto que constituye a la vez una poética y una especie de advertencia al lector. Perfectamente ese “París” podría equivalerse al capítulo 68.

Cabría, además, atender a otra huella, esta vez colateral al resto de intenciones de Cortázar: la proyección de expectativas del lector por la convencionalización del glíglico en tanto que artefacto literario transgresor conocido, explicado e incorporado a la cultura literaria de algunos lectores.

Lo fundamental, no obstante, continúa siendo cómo mentalmente ni siquiera necesitamos una reconstrucción verbal precisa (o directamente referencial en la configuración discursiva) de la realidad para *visualizar* y actualizar un texto verboescrito. Las sugerencias que suscitan las formas dispersas que reconocemos y descodificamos y las referencias icónico-fonéticas nos sirven para activar nuestra memoria y los estímulos emocionales en los que nos recreamos.

En el caso del ejemplo comentado, del esquema “cuerpos practicando sexo”, acudimos a la experiencia relacionada con dicho esquema que en ese momento se nos prefigure (nosotros como sujetos practicándolo o como voyeurs, la escena de alguna película, una fotografía; o las convenciones imaginativas culturalmente asociadas). El recuerdo de dicha experiencia provocará en nosotros un sentimiento (excitación, nostalgia, alegría...), que variará en cada momento de lectura y que condicionará en cada uno de esos momentos la representación mental, individual, de la escena; asimismo, la propia interacción con la forma textual implicará una emocionalidad concreta (exploraremos este aspecto en el capítulo 7).

Así, cada neologismo se resignificará en la mente de cada lector, y en cada momento de forma distinta (aunque siempre retenida por

cierta inmanencia textual y por cierta regularidad estadística dados los límites en las variaciones entre los cuerpos humanos y sus procesos cognitivos). Por tanto, desde la lectura, una misma expresión verbal podrá ser referente de distintas realidades, nacidas siempre de la interacción entre el cuerpo del texto y el cuerpo del lector.

CAPÍTULO 2

Hacia el efecto social del texto literario

Introducción

El sujeto humano es un cuerpo cuya historia se inserta en la Historia. Este cuerpo se ve atravesado por el mismo entorno del que forma parte y que orienta su interpretación de los textos. Sin embargo, en la construcción del sentido de un texto participa tanto el contexto del lector como lo que el propio texto *dice* en su textualidad, siempre inmutable, que constituye un estímulo más del entorno con el que el receptor interactúa. Si consideramos al ser humano como una suma, a grandes rasgos, de sensación, emoción y memoria, resulta imprescindible abordar estos aspectos para emprender de manera adecuada el estudio del efecto de un texto literario; esto es, de cómo

la lectura supone la reafirmación o la contradicción del horizonte ideológico y de la conducta del lector.

En este apartado, centrado en un análisis del efecto desde la sociología y la semiología, vamos a partir de la memoria, pues esta no solo es fundamental en la decodificación e interpretación al permitir la relación entre informaciones recibidas y almacenadas, sino que también, de manera más específica, establece un puente entre el texto literario y el entorno del receptor en tanto que proceso semiótico-discursivo y, a la vez, práctica social: a través de la memoria individual se configura la memoria colectiva, que, al mismo tiempo, interviene en aquella al determinar (y determinarse en) el discurso dominante y orientar al lector en la selección de información significativa.

No obstante, el texto literario es capaz de generar en el sujeto contradicciones que trascienden la lectura y que (siguiendo las teorías de la consistencia cognitiva) va a necesitar resolver para mantener la coherencia entre los distintos componentes que conforman su actitud: el cognitivo, el emocional y el conductual.

Si un texto literario es capaz de incidir de tal modo en el comportamiento del sujeto es porque en él, como trasunto ficcional de la realidad, es decir, como discurso cuya constitución misma se concibe tradicionalmente opuesta a lo real o, al menos, como *lo otro* de lo real, permite la construcción y proyección de relatos alternativos al entorno físico contrastable y el conceptual del lector, y la generación de comprensiones que nacen del diálogo que se establece entre el lector y su propia subjetividad reubicada en el

texto²⁴. Este diálogo, en el que confluyen la situación concreta de recepción y la interacción entre la memoria individual y la colectiva, es el nexo que vincula el contexto y el discurso.

Para que pueda tener lugar un cambio en el comportamiento del sujeto o se refuerce el que ya tiene, es fundamental la noción de compromiso, por ser el medio a través del cual interviene la ideología en el sujeto social. El compromiso se manifiesta al mismo tiempo como un proceso explícito (en el que es crucial la predisposición del sujeto a ser intervenido) y como un proceso inconsciente (cuando la ideología que conforma la memoria colectiva del contexto al que pertenece el sujeto influye en su memoria individual y, por tanto, en los componentes cognitivos y emocionales que determinan su comportamiento).

No obstante, el compromiso no es necesariamente un mecanismo de cambio: puede evidenciar los influjos de la memoria colectiva sobre la individual a través de la lectura, y, al generar un rechazo ético, moral o interesado, suponer un cambio el comportamiento; o puede también reafirmar el compromiso inconsciente y reforzar el comportamiento.²⁵

La trascendencia de esta intervención de la memoria en la relación entre la experiencia individual y la colectiva radica precisamente en

²⁴ En el capítulo 7, indagaremos, desde la teoría de la mente, en el concepto de intersubjetividad como fundamento de la comprensión del otro como trasunto del yo-otro, es decir, de la subjetividad propia como otro con el que se dialoga y a partir de la cual se configura la propia subjetividad.

²⁵ Esta relación entre compromiso (poético) e ideología es la que ha puesto de relieve Miguel Ángel García en toda una serie de trabajos recientes (2017a; 2017b; 2022). Más allá de la decisión individual o la responsabilidad del sujeto, poético en este caso, la ideología que vive inconscientemente lo compromete. Esto ha supuesto, como plantea García, una redefinición de la noción clásica de *engagement*.

la interacción constante entre los sujetos y entre estos, su entorno y el discurso, así como las dimensiones sociológicas del producto literario, lo que implica que los procesos individuales acaben teniendo un impacto más o menos directo en la sociedad o en el entorno inmediato del receptor. Con este enfoque pretendemos evidenciar la necesidad de un análisis de la recepción y el efecto de los textos literarios desde una perspectiva cognitivista de la semiología, y no por aplicar aquella disciplina hasta sus últimas consecuencias en un trabajo de campo (lo que, como veremos, es inviable) sino para revisar las frecuentes abstracciones y generalizaciones, forzosamente sesgadas, de los paradigmas teóricos que abordan el hecho literario.

Desde los preceptos de la mente extendida (Clark y Chalmers, 1998), la cognición no compartimenta el cerebro, el cuerpo, el mundo y los mismos procesos cognitivos, sino que todos están imbricados necesariamente y sin jerarquía. Por lo tanto, para analizar el efecto de un texto literario (situado en ese mundo y en interacción con el cuerpo y el cerebro del sujeto mediante determinados procesos cognitivos), es imprescindible caracterizar el perfil, la situación y el contexto del receptor. Para la definición de los aspectos mencionados, por un lado, a nivel individual, no pueden obviarse su intención ante el texto, su situación emocional, su historia vital e inmediata, las condiciones físicas del momento de lectura, su perfil sociocultural, etc., ya que, como expone Jorge Rubén Lorenzo,

[la experiencia narrativa que crea el lector desde el texto] no podrá ser idéntica en dos individuos que hayan leído lo mismo, entre otras

cosas porque no depende solo de la elaboración del esquema del texto, sino de aspectos emotivos y referenciales que son únicos en cada individuo (Lorenzo, 2013, p. 22).

Del mismo modo que no se abstraen los fenómenos sociolingüísticos, sino que son considerados según perfiles concretos de individuos y, a partir de los resultados, se elaboran consideraciones estadísticas, no deben abstraerse los efectos o el impacto de los productos artísticos y literarios sin considerar las condiciones concretas de recepción o, al menos, las parcelas que agrupen lo más concisamente posible los grupos de receptores que se enfrentan a ellos.

Por ello, habría que caracterizar también dicho perfil en un nivel colectivo: la época a la que pertenece el lector, el contexto de la obra que puede ser conocido por él, sucesos históricos globales o inmediatos, aún latentes en la memoria colectiva, el lugar que ocupa su perfil sociocultural entre el resto de perfiles, etc. Y es este último nivel, en principio, el que nos permite unificar los mecanismos de conciencia y agruparlos en colectivos que compartan ciertos aspectos socioculturales, intelectuales o históricos, así como descubrir la educación sistemática en ciertos valores (a partir de los grupos con los que ha interactuado, como su familia, por ejemplo) que ha condicionado la búsqueda de textos concretos y la lectura misma.

En este capítulo, trataremos de establecer las bases para ello desde una suerte de sociosemiología cognitiva. En el capítulo 7, volveremos a recuperar el cuerpo del receptor, pero entonces lo haremos sobre la recepción de textos poéticos y desde la cognición social encarnada,

basada específicamente en la mente extendida y otras propuestas cognitivistas como la teoría de la relevancia, de la simulación, y la conceptualización situada de las emociones.

La memoria individual

Desde la psicología, se definen cuatro pasos en el funcionamiento de la memoria, a los que, directa o indirectamente, ya hemos aludido: la percepción, la codificación, que “[n]ecesita que la información esté preparada para su almacenaje, organizándola de alguna forma significativa” (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 205), el almacenamiento y la recuperación. En neurociencia, destacan tres términos que complementan la clasificación anterior (aprendizaje, memoria y olvido), en torno a los cuales tienen lugar los fenómenos de almacenaje, recuperación y pérdida de la información. Este campo, el de la memoria, debido a su importancia más allá de lo biológico, en tanto que fundamento de la interacción del ser humano con su entorno, “es uno de los desafíos principales de la neurociencia moderna” (Purves, 2004, p. 597).

Según la cualidad de lo recordado, se distinguen dos tipos de memorias: la declarativa y la de procedimiento. La primera, disponible para la mente consciente, está *almacenada* y puede ser recuperada y expresable a través del lenguaje. El estímulo de la lectura activa esta memoria, que es la que suele tener un impacto emotivo en el lector. Los prejuicios que operan en la lectura y desvían las conclusiones y generan una clase de emociones que no podemos

determinar, son relativos al segundo tipo de memoria, la de procedimiento. Su funcionamiento depende de la mente inconsciente, e implica habilidades y asociaciones. El intento de controlar este tipo de memoria conscientemente suele implicar su anulación. Nuestra predisposición crítica (no razonada explícitamente pero sí estructurada por una determinada formación) al leer un texto suele estar motivada por las asociaciones asumidas a través de la memoria de procedimiento.

Pero, según la duración de la efectividad de la memoria, podemos definir otros tres tipos. La memoria inmediata o sentido del presente dura apenas unos segundos. En psicología se denomina “memoria sensorial” (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 205). Se activa durante la lectura: consiste en el recuerdo de la cadena sígnica descodificada en el momento inmediatamente anterior a la siguiente descodificación (también se activa a partir de algún estímulo extratextual que esté teniendo lugar durante la lectura). La memoria a corto plazo, en cambio, dura de segundos a minutos y se extiende a lo largo de la lectura como marco contextual que se encadena según los fragmentos leídos.

Estas dos memorias operan durante la lectura, en la relación intrínseca lector-texto. La memoria a largo plazo, por su parte, mantiene una relación concreta con las categorías cualitativas anteriores. Puede durar años. Esta memoria es independiente del texto que está siendo leído y del momento mismo de lectura. Lo leído *interactúa* con el contexto del propio individuo, según los recuerdos estimulados por el texto. Recupera, además, relaciones intertextuales e transmediales. Generalmente, el material abundante codificado de

la memoria a largo plazo se mantiene “inactivo”, mientras que la memoria a corto plazo, a pesar de sus límites, se “activa” a un nivel consciente (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 210).

Entre ambos grupos media la memoria a término medio o imprimación (de minutos u horas), que suele suponer el paso de la memoria a corto plazo a la memoria a largo plazo. Nos interesa el fenómeno de la imprimación en el acto de la lectura, pues serán las informaciones *imprimadas* las que trasciendan la lectura y generen efectos en el individuo.

Con respecto a la cuestión del olvido, existen dos posturas neurocientíficas disonantes. Una afirma que todo lo aprendido es almacenado, pero que hay informaciones a las que no podemos acceder. La otra, en cambio, considera los límites del encéfalo y entiende la pérdida de información, el olvido, como un fenómeno que tiene lugar en todo proceso de almacenamiento. Además, “la capacidad para olvidar la información sin importancia es probablemente tan fundamental para la ideación normal como retener la información que juzgamos significativa” (Purves, 2004, p. 600). El caso del sujeto S (Shereshevskii) estudiado por el neuropsicólogo Luria es un ejemplo de la necesidad del olvido para la comprensión: su capacidad anormal de memorizarlo todo le impedía concentrarse en la selección de la información pertinente (2004, p. 600).

La memoria puede ampliar su duración cuando lo aprendido tiene un significado contextual: “A pesar de una capacidad limitada para almacenar datos sin significado, todos nosotros tenemos una capacidad notable para recordar la información que nos interesa” (2004, p. 602), algo que exploraremos más adelante desde la teoría

cognitiva de la relevancia (Sperber y Wilson, 1995). En la lectura, este aspecto es fundamental para el impacto que en el sujeto puede tener un texto literario. Para que se produzca la imprimación, el lector ha de considerar significativo lo que está leyendo, y su interés puede estar focalizado solo en ciertos aspectos de lo que lee (un interés que no necesariamente compartirá con otros sujetos lectores, pero que también puede estar condicionado por un contexto común). Además, “[c]uanto más asociaciones establezca con una información, más fácil será recordarla” (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 211).

En la recuperación de ciertas informaciones también participan los estados de ánimo, como consideró Gordon Bower al proponer la noción de memoria dependiente del estado (1981, 1987): la asociación de una emoción con un hecho concreto de nuestra vida (personal y colectiva) supone que la activación de uno de ellos (de la emoción o del hecho) suponga el despertar del otro. En relación con este aspecto, Brown y Kulik propusieron el concepto de “memoria vívida” (1977), esto es, una memoria que recupera el sujeto a partir de la asociación de ciertos hechos o informaciones que “se relacionan con sucesos emocionalmente significativos” o con un “momento excepcionalmente importante de la historia o de su vida personal” (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 219).

Todos estos aspectos los recuperaremos en el abordaje cognitivista del efecto desde la cognición social encarnada del capítulo 7, basada en la aplicación de las teorías de la relevancia, de la mente extendida y de la conceptualización situada de las emociones.

La memoria colectiva

La memoria es también un proceso semiótico-discursivo que constituye y posibilita la transformación y el intercambio cultural. No supone solo un proceso cognitivo sino, además, una práctica social y, al mismo tiempo, el resultado del proceso en que interviene ella misma como semiosis y como praxis social (Ricaurte Quijano, 2014, p. 31), esto es, su registro “en cualquier tipo de soporte” (2014, p. 53).

La recepción cognitiva, individual, en tanto que constituyente del sujeto humano, está vinculada con lo social, pues es a través de la memoria, en su procesamiento de lo percibido y codificado del entorno (como conocimientos y creencias), como se configuran los valores y significados y sentidos compartidos por una colectividad, o, dicho de otra manera, como se configura su identidad (Ricaurte Quijano, 2014, pp. 31-32). De hecho, la configuración de una cultura tiene su motor en el mismo lenguaje que compone el discurso, como apunta Foucault:

Convertido en realidad histórica espesa y consistente, el lenguaje forma el lugar de las tradiciones, de las costumbres mudas del pensamiento, del espíritu oscuro de los pueblos; acumula la memoria fatal que ni siquiera se conoce como memoria. Los hombres que creen, al expresar sus pensamientos en palabras de las que no son dueños, alojándolos en formas verbales cuyas dimensiones históricas se les escapan, que su propósito les obedece, no saben que se someten a sus exigencias (Foucault, 1972, p. 291).

Así, la literatura constituirá un elemento de conformación identitaria según su injerencia en la memoria de los individuos que interactúan en una comunidad. Habrá de tenerse en cuenta el rendimiento de un texto tanto en su dimensión sociológica (su difusión objetual, el público al que accede) como en su dimensión propiamente discursivo-textual (qué informaciones son seleccionadas y retenidas por el individuo y de qué manera trascienden la propia lectura y funcionan en el intercambio cultural).

La memoria se asocia con la recepción porque es el contexto del receptor activado (y él en su contexto) el que determina la lectura del texto. “Los textos, los lenguajes, los discursos –cargados de memoria y con la capacidad de reproducir el código en que fueron contruidos– se actualizarán de acuerdo con el contexto que los reciba” (Ricaurte Quijano, 2014, p. 39). Y la misma selección de los textos (el canon) que participan del discurso cultural dominante también condiciona los contenidos que la lectura incorpora a la memoria²⁶.

Es imprescindible, por tanto, el análisis de los discursos dominantes en un contexto socio-histórico concreto para focalizar el papel de la lectura en la interacción condicionada del sujeto con determinados textos, una interacción que configura la memoria colectiva de una comunidad porque dichos textos reproducen valores que trascienden su textualidad.

El estudio de la memoria como práctica semiótico-discursiva no puede ser aislado de sus condiciones sociales de producción,

²⁶ Véanse los trabajos de Miguel Ángel García al respecto (2017, 2022).

circulación y recepción²⁷. Como en toda producción simbólica, es necesario el reconocimiento de la posición discursiva y social de los sujetos que producen la memoria y los sujetos que la reproducen. En el caso de la memoria social, a diferencia de la memoria personal, el papel de las instituciones que potencian o restringen la construcción o reproducción de la memoria [es] eminentemente ideológico (Ricaurte Quijano, 2014, p. 41).²⁸

Centrar el estudio en los mecanismos de la memoria permitirá identificar cómo una cultura se constituye ideológica e identitariamente (Ricaurte Quijano, 2014, p. 43), pues “como herramienta ideológica [está] entretejida con todo el sistema institucional de aparatos ideológicos que entran en juego en el sistema social en todos sus niveles” (2014, p. 45). Al margen de los procesos cognitivos individuales que tienen lugar en la recepción, que lleva a la conformación de imágenes mentales y recuerdos particulares, “la memoria es siempre un acto colectivo, ya que está condicionada por marcos sociales que funcionan como puntos de referencia”, por lo que esta “memoria colectiva no sería tanto la suma de todas las memorias individuales de un grupo determinado, sino, más bien, una guía compartida de comprensión cultural” (Sánchez Zapatero, 2010, p. 25).

²⁷ Siguiendo a Joël Candau, Ricaurte plantea una perspectiva de la recepción que nos recuerda a la teoría constructiva de Hernández: “La transmisión de la memoria no es una simple operación de traslado de contenidos: conlleva un momento de creación por parte del receptor, quien adopta la información y consiguientemente la transforma” (Ricaurte Quijano, 2014, p. 42).

²⁸ Véase la noción de “lugares de memoria” empleada por Pierre Nora (2008).

Como vemos, es determinante para la conformación individual de la memoria el contexto cultural, que condiciona tanto el discurso dominante al que el lector accede, como la selección de información significativa efectuada por el propio sujeto en su lectura. Este valor de significación relevante dependerá del marco cultural con el que ponga en relación el texto.

La riqueza ideológica y la pluralidad interpretativa de una sociedad dependerán, por tanto, de su capacidad de crear un espacio público libre y abierto en el que pueda haber más de una fuente generadora de filtros a través de los que configurar la memoria de una colectividad (Sánchez Zapatero, 2010, p. 26).

Cabe distinguir, en este punto, entre memoria colectiva y memoria histórica. Mientras que aquella consiste en un concepto teórico que permite describir el proceso por el que la memoria individual se conforma por (y conforma) la memoria que constituye la identidad e ideología de una cultura, esta remite, en cambio, a la reconstrucción discursiva, ajena al individuo receptor-en-su-presente, del pasado reelaborando los recuerdos y vivencias de los sujetos de otro tiempo.

Sin embargo, a pesar del peligro de elevar estos discursos al estatus de memoria colectiva, en tanto que memoria que participa también de la construcción identitaria de un grupo a través de un pasado común, aunque no se pueda acceder a ellos mediante la experiencia directa, su lectura y asunción cultural como relato les confieren la categoría de experiencia social relevante y compartida que condiciona los valores y la historia misma de los sujetos que los reciben.

Una prueba de esto la recupera Sánchez Zapatero del ejercicio de manipulación del discurso histórico llevado a cabo por los regímenes totalitarios del siglo XX. La selección de recuerdos y la imposición del olvido en relación con la memoria histórica, asumida como memoria colectiva definitoria del sujeto en-su-comunidad, condicionó en dicho sujeto el modo de habitar su entorno (Sánchez Zapatero, 2010, p. 28). Entendemos la memoria, en este sentido, desde la actualización que llevó a cabo Theodor Adorno de Walter Benjamin tras la experiencia del Holocausto: memoria como “*rememoración* capaz de transformar el sentido con el que debemos considerar la historia presente y, en un mismo gesto negativo, de revertir su estatus discursivo en la superación u olvido progresivo del pasado” (Alías Bergel, 2015, p. 175).²⁹

Sin embargo, “[f]rente a la construcción de estas ‘memorias oficiales’, la literatura y el testimonio personal puede convertirse en una forma subversiva y de resistencia cultural capaz de transmitir aquello que se quiere ocultar o manipular” (Sánchez Zapatero, 2010, p. 29). Así es como la literatura se distingue de otros discursos culturales. La configuración ambigua de un texto literario, relacionada con la noción asumida por productor y receptor de la ficción como elemento constituyente de la literatura, supone la posibilidad de incluir desvíos con respecto al discurso oficial e ideológico dominante y, por tanto, de activar en el receptor comprensiones *otras* que le permitan reconsiderar la configuración socio-histórica de la época y el grupo en que se inserta (y su propia configuración, por tanto, en ellos).

²⁹ Véase Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido* (2004).

La experiencia estética activa la capacidad de imaginar en los seres humanos, pero la imaginación es consustancial a todos. Mediante la imaginación [...], aprehendemos el mundo, lo conocemos, pues imaginar es una forma de conocimiento que no se circunscribe al arte, pero que las obras de arte activan sin duda. La ficción narrativa crea “mundos posibles”, construye –aunque con materia prima del mundo real– mundos que se alzan más allá de él. Por ello, al asegurar que las obras literarias moldean la experiencia del mundo de manera similar a las formas de la narrativa cotidiana, Bruner no sólo alimenta la idea básica de su entendimiento de la literatura como el acto de convertir algo familiar y ordinario en algo extraño, sino que concibe a la literatura y al arte mismo como un fenómeno que “arroja luz” sobre el mundo real³⁰ (Romeu, 2010).

No obstante, según estos criterios, en tanto que producto elaborado por un sujeto *producido* también por dicha configuración, y, además, recibido por ese mismo sujeto, el texto no leído de forma analítica o *profunda*, o en la que no se produzca la experiencia del intersticio o la conversión de lo familiar y ordinario en algo extraño (Romeu, 2010), supondrá, por lo general, la reafirmación y consolidación de la ideología dominante en dicho texto.

³⁰ En referencia a Jerome Bruner (2001).

La consistencia cognitiva

Las sociedades, independientemente de los intereses particulares de sus miembros, se conforman y se mantienen unidos a través de la crianza en los sistemas familiares, la participación de dichos miembros en otros sistemas y por la presión social (Bunge, 2011, p. 208) que resulta de “la acción (directa o indirecta) de los diversos componentes de un grupo social sobre aquellos que se desvían de la norma o uso” (2011, p. 211).

No obstante, el ser humano no está determinado de forma exclusiva por características biológicas, psicológicas o sociales; todas estas características confluyen en su formación (2011, p. 220). Esto supone que los sistemas sociales en que se organiza el sujeto no constituyan un todo unívoco e inmutable ni una fuerza omnímoda que lo somete.

Partiendo de estas premisas, a pesar de basarse en un escalonamiento evolucionista del desarrollo de las sociedades, podemos considerar las formas de discurso humano como reafirmaciones de un estado social concreto, pero también como reformulaciones de ese mismo estado que pueden suponer un cambio material en su constitución, pues dicho discurso constituye, en sí mismo, manifestación y herramienta materiales del individuo en tanto que sujeto social.

Pero estos mecanismos funcionan de manera activa y consciente. Para comprender la complejidad interpretativa que lleva a un individuo a valorar críticamente un texto (a identificar en él manifestaciones discursivas de una ideología y a emitir juicios,

reafirmadores o transformadores, que parten de su lectura), hemos de centrarnos en otro tipo de mecanismos que, a pesar de poder traducirse en una reflexión en apariencia consciente, se activan (y activan al sujeto) en un nivel inconsciente.

Según la psicología social, el comportamiento de una sociedad se traduce en nuestras conductas tanto individuales como colectivas (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 614). Estas conductas vienen determinadas por las normas que organizan y sostienen un grupo cultural (1997, p. 616). La conformidad es un claro ejemplo del funcionamiento de la presión social en el establecimiento de las normas que regulan nuestra conducta: “Las presiones para adaptarse a las opiniones sostenidas por otros miembros del grupo suelen hacer que las personas dejen de considerar su propio juicio crítico, algunas veces hasta el punto de ignorar incluso la evidencia de sus propios sentidos” (1997, p. 619).

Al estudiar la interrelación entre la actitud y la conducta, resultan ilustrativos los tres componentes de aquella, condicionados por la ideología dominante del grupo social (ideología que condiciona la misma relación que se establece entre ellos). Estos componentes son el cognitivo (pensamiento), el emocional (sentimiento) y el conductual (la manifestación de los dos anteriores) (1997, pp. 629-630). La dinámica conflictiva entre estos componentes pone de relieve la dificultad que supone en un momento dado modificar la actitud y el comportamiento de un individuo, pues no necesariamente pensamiento y sentimiento se corresponden ni se acordarán en la opinión manifestada.

Así pues, que un texto apele a las emociones y las active, no será indicador de un cambio en el componente cognitivo, y el sujeto puede incluso no ver modificada su actitud a pesar de la modificación emocional. Del mismo modo, una conclusión racional derivada del texto no supondrá un cambio de actitud acorde si no ha sucedido un cambio previo en lo emocional. Es necesario determinar qué condiciona la actitud del individuo para comprender, así, de qué manera la lectura es efectiva en el comportamiento social.

Según la teoría del aprendizaje, “aprendemos las actitudes igual que aprendemos cualquier cosa a través del condicionamiento” (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 643). Sin embargo, esto supone aceptar que nuestra actitud, aprendida durante nuestros primeros años de vida, solo puede verse apelada por asociación, pero no modificada. Por otra parte, el análisis atributivo o teoría de la autopercepción de Daryl Bem (1965, 1967, 1972), una de las teorías de la consistencia cognitiva³¹, da cuenta de un proceso más dinámico y activo de la formación de las actitudes, que parte de la observación de los comportamientos ajenos y los propios. Es decir, el sujeto desarrolla una actitud concreta tanto por la inferencia que extrae de su propio comportamiento en una situación (si piensa que ha sido capaz de realizar un sacrificio por un objetivo concreto, considerará que dicho objetivo era importante para él) como por el análisis de pautas externas, la manera de actuar del resto de personas. Por este motivo,

³¹ Según la cual, “la incoherencia entre dos estados de conciencia hace que las personas se sientan incómodas” y, por ello, “cambian o bien sus pensamientos o bien sus acciones con tal de ser coherentes” (Papalia y Wendkos Olds, 1997, p. 631).

según esta teoría no llegamos a saber en muchas ocasiones lo que pensamos hasta que actuamos.

La pregunta tiene que orientarse, por lo tanto, hacia el porqué de esa actuación que no evaluamos hasta que la hemos llevado a cabo y hacia la manera en que llegamos a la conclusión de que nuestros actos definen nuestra propia actitud y los factores que entran en juego al definirnos una actitud u otra a partir de nuestro comportamiento. ¿De qué manera, por lo demás, funciona la lectura de un texto literario en los componentes cognitivos y emocionales de la actitud y puede, a través de ellos, intervenir en la conducta?

Hay que suponer que, para un cambio conductual, o el texto, como estímulo que proyecta al sujeto en un simulacro situacional, coordina los efectos racionales y emocionales que ejerce sobre el lector; o el mismo lector (si aplicamos la idea de la consistencia cognitiva a la interrelación entre ambos componentes) equilibra, mediante el ejercicio (auto)crítico o inconscientemente, lo que piensa y lo que siente para tratar de ser coherente con sus conductas (o modifica su conducta para que esta sea coherente con sus pensamientos y emociones).

Sin embargo, aunque dicho equilibrio no se genere, el sujeto manifestará dos niveles de comportamiento: actuará según lo que piense o según lo que sienta, y ambas acciones serán manifestaciones de su comportamiento a pesar de contradecirse. Así pues, un texto puede activar tanto mecanismos racionales en el lector que le hagan revisar su comportamiento de acuerdo con parámetros cognitivos, como mecanismos emocionales que determinen su comportamiento sentimental. En estos casos, o se reafirmarán las actitudes críticas y

emocionales del receptor o tendrá lugar un conflicto conductual si las conclusiones lógicas o emocionales derivadas del texto difieren del estado previo del lector.

No obstante, independientemente de que se dé una reafirmación o un conflicto, si ambos componentes no se sincronizan y hacen coherentes, y confluyen por tanto en un mismo comportamiento que los alíe, el efecto que el texto tenga en el comportamiento del lector será coyuntural o, en el caso de que permanezca, inestable.

Supongamos, para ejemplificar esto, que el sujeto lee una novela en la que se desarrolla, positivamente, una relación (afectivo-sexual) abierta. Si todos los argumentos y situaciones expuestas implican al autor hacia una consideración positiva de las relaciones abiertas tras la lectura, su comportamiento crítico con respecto a ellas podrá ser positivo. Sin embargo, si no ha habido un cambio con respecto a las relaciones abiertas desde el componente emocional, su comportamiento en este sentido no tolerará la gestión práctica de una relación de ese tipo. Dada la disonancia entre ambos componentes, el sujeto experimentará la incomodidad de la contradicción que supone *pensar* que las relaciones abiertas son buenas y *sentir*, al mismo tiempo, que son nocivas y, por tanto, no estaría dispuesto a llevar una.

También sucede a la inversa. Puede un texto exponer de tal manera la violencia sobre los animales que nos impacte emocionalmente al respecto y nos sitúe en contra de dicha violencia. Sin embargo, a pesar de este impacto, si permanece el pensamiento especista que normaliza el dominio humano sobre la vida animal, el sujeto, a pesar de mostrar un razonamiento contrario a la violencia sobre los

animales, continuará consumiendo productos que derivan de dicha violencia.

Desde estas consideraciones partimos para nuestro análisis de los efectos sociales que puede producir la lectura de los textos literarios, cuyo impacto, por lo que hemos visto, radicará en la generación de contradicciones en el sujeto que este habrá de gestionar desde otros parámetros (no necesariamente literarios). La lectura de los textos literarios, pues, no resuelve, en apariencia, conflictos, sino que los pone en evidencia para que pueda llevarse a cabo su resolución.

Sujeto y ficción

En su aproximación a la realidad, la creación y la recepción de las ficciones implican los mismos mecanismos cerebrales (Chicharro Chamorro, 2013, p. 10), pero el modo de configurar las ficciones en la lectura de un texto literario, en tanto que texto y, además, texto configurado como representación de lo real para construir algo distinto de lo real o algo añadido a ello, difiere del modo en que el sujeto percibe la realidad o la evoca a partir de un texto no considerado, por convención, ficcional. Por lo tanto, aunque la ficción *sea* también realidad por constituir un discurso que produce y es producido por una memoria colectiva (Chicharro Chamorro, 2013, p. 12), solo tenemos conciencia de habitar e incidir en la *realidad real*, mientras que, como mucho, la *realidad ficticia* se concibe como trasunto de aquella o como *otra cosa*.

Aun así, Chicharro Chamorro advierte de la potencialidad de la literatura para llevar a cabo también una incidencia en la cultura y la sociedad,

ya que en los artefactos literarios se cristaliza un productor y reproductor discurso resultante del conflicto entre la conciencia y el inconsciente, en un juego con la incontrolada presencia del no consciente, lo no previsto y lo no reprimido que florece en la obra sin la voluntad de quien la crea, siendo ahí donde se añade una información histórica imprevista (2013, p. 14).

Como veremos, Merja Polvinen va más allá y reivindica la ficcionalidad de la ficción, como espacio experimentable no dependiente referencialmente de lo real (2016, 2017). Los textos literarios se dirigen, por convención hacia mundos ficcionales, pero no tanto como lo otro de lo real, sino antes como mundo que, en su estatus de experiencia, constituye una dimensión más de lo real.

La diferencia con respecto a la realidad sensible o a la simbólica-representativa radica precisamente en esa dirección discursiva intencional que recorre el lector hacia una supuesta otredad. En un sentido direccional, por tanto, la ficción sí se establece como un *otro* con respecto a lo real, pero, en términos interactivos y causales, la ficción (en tanto que media siempre antes un objeto percibido: el texto literario en este caso) supone una experiencia cognitiva más del cuerpo.

No obstante, asumiendo la oposición, incluso en el procedimiento imaginativo de la creación de ficciones, sin que medie un objeto concreto sino la acumulación de experiencias en la memoria y el

cuerpo a la hora de proyectar posibilidades hacia el futuro, la ficción se eleva como objetivo de realidad y, por tanto, como realidad provisional hasta su constatación sensible en el futuro situado.

No consideramos, al contrario que Martínez-Falero (2024, p. 653), que exista una imaginación posible ajena a las condiciones de lo que enunciamos como real o verdad. Aun en su omisión o rechazo se presenta como *amodelo* o antimodelo. La ficción, como hemos dicho, se construye siempre desde o hacia una idea de verdad (fundamento ontológico de lo que entendemos por real) sostenida en unas condiciones sensibles (fundamento epistemológico de lo que entendemos por real) o sentimentales (redirección intersubjetiva que nos sitúa en el centro de la enunciación, ya sea metafóricamente, por alusión directa o a través de personajes u otras personas gramaticales).

Insistimos, aun así, en que no establecemos una identificación total entre ficción y realidad, pues la existencia de la dualidad ya implica una oposición asentada en la configuración identitaria del “yo” y ontológica del mundo. Lo que tratamos de hacer es reivindicar la dimensión real de lo ficcional en tanto que experiencia con procesos cognitivos análogos a los de otras percepciones sensibles, e identificar la diferencia básica entre ambas nociones, que situamos en la noción de dirección.

Martínez-Falero plantea que la identificación subjetiva en los textos de ficción exige la presencia de un personaje, de su pensamiento y las acciones consecuencia de este que el lector recree en su imaginación (2024, p. 653). Obviando que un texto no literario, ni dirigido en su génesis hacia la ficcionalidad, puede también activar

este proceso de identificación (basta con leer un relato histórico o una noticia que presente a un sujeto, sus acciones y posibles motivos), no compartimos que esta presencia de un personaje en el texto constituya un requisito de identificación.

Una sola imagen puede evocar en el lector todos estos contenidos. Incluso puede identificarse con una tetera olvidada sobre una estufa al relacionar la imagen metafóricamente con el relato íntimo de su autopercepción emocional, social, física, etc. Tampoco apoyamos la idea de que uno de los indicadores de lo ficcional sea que requiere la activación de conocimientos previos basados en la experiencia, pues cualquier información recibida, especialmente la nueva, requiere para su incorporación su procesamiento a partir de otras informaciones almacenadas. La simulación de lo leído a partir de categorías conocidas y almacenadas se da en cualquier forma de recepción.

El texto ficcional o literario, por tanto, se nos revela como aquel constituido intencionadamente mediante una serie de elementos convencionalizados que lo dirigen hacia algo distinto de o añadido a lo considerado real. Creado, pero también recibido con esa misma intención, aunque durante su producción no se pretendiera: solo hay que pensar en un acto de habla que se realice con pretensión de verdad pero se reciba como una desviación con respecto a esta; el acto de habla se convierte para el receptor en un relato ficcional para el que debe imaginar posibles motivos y consecuencias, a partir de la identificación y la memoria.

Esta noción, pues, no puede configurarse a partir de cómo el texto la presenta, a lo que Martínez-Falero acaba reduciendo lo ficcional –

“Se trataría, entonces, de la construcción lingüística del texto, lo que nos lleva a la cuestión de la especificidad formal del texto literario como texto ficcional” (2024, p. 656)—, sino de cómo interactúan con él los sujetos al atender o no estos a lo que conocen o consideran como especificidades de lo ficcional.

Tampoco identificamos inherentemente ficcionalidad y literariedad, como hace este investigador (2024, p. 656), pues un lector puede considerar real lo que está leyendo y al mismo tiempo considerarlo un texto literario, ya sea porque así se le ha presentado o porque experimenta con él aspectos que vincula con lo literario, como placer estético o evocaciones íntimas, etc., algo que, en cierto modo, acaba reconociendo el propio Martínez-Falero: “la literariedad consiste en una convención”, el “concepto de literatura es, por tanto, un concepto contextual” (2024, pp. 656; 657).

Pero ¿“la literariedad se fundamenta en el estilo” (Martínez-Falero, 2024, p. 657)? ¿A qué estilo en concreto se refiere si reconoce la inolvidable contextualidad de las convenciones? Explica: “Se trataría, por tanto, de considerar la intención del emisor o alocutor para poder inferir de qué modo ha dispuesto los materiales formales respecto de la manifestación enunciativa de un determinado contenido” (2024, p. 657). Sin embargo, ¿es esta la labor de todo lector o solo la del lector crítico-teórico? Lo que el estudioso, condicionado absolutamente en su lectura, deduzca de estas investigaciones (aunque seguiría siendo inadecuado plantearlo como patrón común receptivo) solo podría esperarse en la abstracción lector de manera sintomática: este debería tener tan integradas las convenciones estilísticas (algo que solo parece concebible con una

educación especializada desde muy temprano) que fuera capaz instantáneamente de identificar todas y cada una de las subcategorías estilísticas que conforman la literariedad.

Así las cosas, recuperemos la relación del sujeto-lector con la ficción. Nuestra construcción moderna como sujetos nos induce a entrevernos como partícipes y motores de la Historia y, de modo análogo, a hallar trasuntos de dicha subjetividad en la literatura.³² Los discursos literarios se conciben hoy, junto al resto de discursos, como “*objetos contruidos por un sujeto*”, pero, en los literarios en particular, “se [expresa] mejor que en ninguna otra parte *la propia verdad interior; la propia intimidad del ‘sujeto/autor’ de la obra*” (Rodríguez, 2017, pp. 5-6).

Si en la modernidad la noción de sujeto iguala a todos los individuos en su subjetividad, esa verdad interna, esa intimidad, que el sujeto-creador derrama en el texto literario establece un diálogo con el sujeto receptor. El texto, por tanto, como vehículo de una subjetividad (a pesar de constituir en su materialidad un objeto producido por/en un contexto sociohistórico determinado), constituye, para el lector, un sujeto. Esto es, al ser convocado en la lectura, el diálogo consigo mismo disfrazaría la objetividad del texto en tanto que texto en un trasunto de su propia subjetividad.

Esta mutación del texto de objeto a sujeto no contradice su “*objetividad histórica radical*” (Rodríguez, 2017, p. 15), puesto que el diálogo se establece en un contexto que traspasa al propio sujeto,

³² Véase, sin embargo, la perspectiva de Althusser sobre la historia como un proceso sin Sujeto ni Fin(es) (1974).

que actualiza desde (y en) su propia matriz todo discurso, lo que nos permite hablar, asimismo, de una radical historicidad de la lectura.

El inconsciente desde el que leemos, derivado de unas relaciones sociales y de producción, incluye una determinada ideología estética o literaria. [...] Leemos a partir de nuestro inconsciente ideológico o [...] a través de un sistema o unos códigos de lectura heredados de la tradición literaria, inducidos por el mismo texto o cultivados por el grupo social al que pertenece el lector; de modo que la lectura es un proceso a la vez individual y colectivo, sincrónico y diacrónico (García, 2017, pp. 28-29).

Así, la “historicidad” no solo constituiría la base de la lógica productiva de un texto (Rodríguez, 2017, p. 6), sino también la base de su lógica receptiva. Si la primera explica qué condicionantes ideológicos de una matriz intervienen en la construcción de un discurso concreto, la segunda contextualiza la actualización de dicho discurso en el sujeto-receptor de una época y cultura. Lo que subyace a la recuperación que hace el lector de una subjetividad hermana a la suya es la convicción, que le requiere la lógica del sujeto, de que existe “un espíritu humano literario en el fondo siempre idéntico a sí mismo, más allá de sus cambios accidentales o de época” (García, 2017, p. 28).

Si atendemos nosotros aquí a ciertos presupuestos del historicismo evolucionista y de la fenomenología de la lectura para indagar en cómo un texto literario puede *afectar* al sujeto y a la sociedad, lo hacemos porque estas lógicas, además de como manifestaciones teóricas de la ideología dominante cuya base es la noción de sujeto

libre, funcionan en la concepción que el sujeto lector ha asumido sobre sí mismo como tal. Busca que el texto lo apele, establecer un diálogo con él y, a partir de él, consigo mismo: concibe la obra como un vehículo hacia su propia subjetividad. Incluso una lectura crítico-histórica que busque evidenciar estas condiciones y sus condicionantes es solo un tipo más de lectura, también condicionada tanto en sus motivos como en su ejercicio.

Por eso, nos preocupa más el *cómo* que el *porqué* (al que lleva necesariamente el *cómo*), porque sin saber primero cómo un texto es procesado por el individuo y de qué manera (y en qué medida) impacta en la sociedad, toda reflexión en torno a la lectura radica en un juego inabarcable de hipótesis.

La ficción, pues, nos apela (buscamos que nos apele) y, en tanto que apela a un sujeto que trasciende al discurso, trasciende ella misma, con sus efectos, su propia ficcionalidad para constituir *lo real*. Pero esta trascendencia no consiste (solo) en la incorporación de temáticas y narrativas al imaginario colectivo de una sociedad. Apunta, en las consideraciones que tratamos, al efecto que supone el desarrollo discursivo del texto literario (como eco o transgresión de una ideología) en el sujeto emocional y reflexivo: cómo este reafirma o modifica su comportamiento cuando se ve *intervenido* por la ficción literaria y qué elementos de ella se incorporan a la memoria individual y se activan posteriormente en la interacción social.

Hacia una descripción del efecto de los textos literarios

Cuanto más se comuniquen distintos sujetos entre ellos sus interpretaciones de un mismo texto e interactúen entre sí ya afectados de algún modo intelectual y/o emocionalmente, y se llegue a una conformidad que establezca una (re)interpretación colectiva que transgreda o no el discurso o relato dominante, y a medida que dicho texto sea distribuido y acceda a un número mayor de miembros de un grupo, y a otros grupos, mayor será el efecto social de dicho texto y con mayor rigor y coherencia podrá considerarse, tras un análisis concreto de su recepción, de qué manera y en qué medida ha supuesto (o está suponiendo) una incidencia o punto de inflexión en la memoria colectiva y organización de una cultura.

No estamos abogando aquí por un inconsciente ideológico propiamente dicho. Preferimos la idea más amplia de constante interacción sumada a la conciencia de que las coincidencias receptivas entre distintos individuos (de una misma o de distinta cultura) responden a la regularidad estadística de la mente extendida (Armstrong, 2020, pp. 24-25), al haber límites coincidentes en la configuración de los cuerpos (como veremos en el capítulo 7).

El creador, como sujeto que interactúa con un contexto dado (a través de procesos individuales –la manera en que piensa y siente– y culturales –cómo dicha manera se conforma e influye en su relación con otros sujetos y cómo, por tanto, se organiza en, y organiza, la estructura social dicha relación–), construye un texto que responde a un ejercicio subjetivo de revisión del entorno (construcción condicionada por los procesos individuales y culturales que

intervienen en la conformación del sujeto creador y en la revisión misma que lleva a cabo), que es leído por un sujeto que incorpora dicho texto a su memoria individual (a través de los procesos cognitivos de la recepción concreta del texto) y que, con esta nueva incorporación a su constitución como sujeto, interactúa con su contexto (que no necesariamente compartirá con el creador del texto recibido).

La recepción, consciente o inconsciente, depende de los procesos que intervienen en la lectura concreta que lleva a cabo el sujeto. En un primer momento, las condiciones en que lee, su conocimiento del contexto del texto, su interés, sus intenciones, la atención prestada, etc., suponen que se incorporen unos u otros elementos a la memoria y sentimentalidad del receptor. La asunción inconsciente de ciertos discursos contenidos en el texto literario se manifiesta posteriormente en su interacción crítica o emocional con el entorno, junto con otros discursos que pueda generar conscientemente en su recuerdo de lo leído.

Es desde este segundo nivel desde el que podemos identificar, en el primero, ese momento de recepción inconsciente, relacionado con la memoria colectiva que contiene en sí el lector en tanto que sujeto cultural. Desde esta memoria se activan los mecanismos críticos o sentimentales concretos que influyen en la selección de información significativa (y, si es intencional esta selección, la influencia tendrá lugar en los condicionantes mismos de la intención), en la actitud desde la que asume los valores o situaciones desplegados por el texto y en la codificación del texto en tanto que lenguaje.

Estas dinámicas se sostienen en la constante interacción que mencionábamos y que consideramos el mismo fundamento del inconsciente ideológico, pues solo la interacción sociodiscursiva (contexto-creador, creador-(contexto)-texto, texto-(contexto)-receptor, receptor-contexto) asienta la ideología y la memoria de una cultura.

Pero no basta con afirmar que *cierto* contexto sociocultural condiciona la obra que *cierto* sujeto perteneciente a *cierto* grupo sociocultural produce en dicho contexto. El análisis ideológico del discurso, centrado en el aspecto productivo del texto, trata de descubrir la ideología subyacente al habla y a los textos que expresan los sujetos miembros de un grupo, en una sociedad y época determinadas. Teun A. van Dijk trata de comprender el fundamento de este análisis, de qué manera ideología y discurso se relacionan, imbricando las disciplinas interesadas en esta relación: los estudios del discurso, la psicología social y la cognitiva y las ciencias sociales (1996, p. 15). Si bien Van Dijk se centra en el análisis del discurso desde el prisma de la producción al aplicar sus conclusiones teóricas, a nosotros nos son estas igualmente útiles para terminar de indagar en la *comprensión ideológica* que tiene lugar en la lectura literaria.

Van Dijk considera que la aproximación sociopolítica al análisis ideológico no es suficiente para explicar de qué manera la pertenencia a un grupo social determinado interviene en el discurso producido por sus miembros ni en qué consiste el proceso de producción para que el discurso *exprese* los condicionantes de dicha pertenencia (Van Dijk, 1996, p. 16). Por esta insuficiencia propone

una aproximación sociocognitiva³³ que tenga en cuenta las representaciones mentales de los miembros de un grupo como mediadoras entre la sociedad que comparten y el discurso que producen, pues constituyen “representaciones sociales [...] en la medida en que son compartidas por (las mentes de) los miembros de grupos sociales” y, por otra parte, “[e]stas cogniciones personales representadas en *modelos* mentales de acontecimientos y situaciones concretos (incluyendo situaciones comunicativas), controlan a su vez al discurso” (1996, pp. 18-19).

A partir de esta reflexión, se establece un escalonamiento relacional entre cuatro componentes (ideología, sociedad, cognición y discurso), para el que Van Dijk propone un esquema con el que reproducir los procesos cognitivos que tienen lugar en la representación mental de las ideologías en la estructura social a partir de la cognición social, situacional y personal³⁴, hasta la comprensión o la misma producción textual u oral (1996, p. 21).

La recepción de un texto no solo tiene lugar bajo una estructura social determinada, sino también en una situación concreta que influye en el mismo momento de la recepción (algo que intentaremos abordar más adelante). Además, la recepción supone un proceso cognitivo complejo en el sujeto receptor. En la lectura del texto, en unas condiciones físicas concretas, la memoria a corto plazo del receptor controla el procesamiento y descodificación de la cadena de

³³ Véase Sinding (2016) para otro ejemplo de análisis ideológico mediante recursos del cognitismo; en este caso, en diálogo con los estudios culturales.

³⁴ Pues “los usuarios del lenguaje no son solamente miembros de grupos sociales; también son personas con una historia personal propia (biografía), experiencias acumuladas, principios y creencias personales, motivaciones y emociones” (1996, p. 21).

signos y establece una interpretación estrechamente vinculada con el significado o sentido textual. A partir de esta “interpretación local y global”, entra en juego la memoria a largo plazo, en la que se establece una dialéctica entre la memoria personal (individual) y la social (colectiva), que supone la negociación de la representación mental del texto recibido.

Por lo tanto, en el relato generado en el sujeto receptor del texto (en su habla o producción textual) confluyen factores sociales, situacionales y cognitivos. Estos últimos, a su vez, no suponen un todo homogéneo que se reproduce en cada uno de los sujetos. Las coincidencias representacionales que puedan advertirse entre los miembros de un grupo están relacionadas con los mecanismos de su memoria social compartida y de la regularidad estadística ya mencionada. Pero la memoria siempre interactúa tanto con la situación concreta en la que un individuo se enfrenta (material, físicamente) al texto, como con su memoria individual, que, aun condicionada por las “Actitudes sociales”, las “Ideologías” y los “Valores socioculturales” (Van Dijk, 1996, p. 22), establece un proceso dialógico único en cada individuo dados los modelos contextuales y situacionales subjetivos de los que parte.

Es imprescindible matizar que el texto literario no supone un reflejo de su contexto, sino que ambos confluyen, pues en una misma matriz ideológica, texto y contexto, “‘Literatura’ y ‘Economía’ (o ‘Sociedad’ o ‘Realidad’)[,] no son jamás dos entidades autónomas contrapuestas” (Rodríguez, 2001, p. 62). Sujeto, texto y contexto, como hemos visto, son nociones problemáticas desde un punto de vista crítico-teórico. A la hora de estudiarlas, hemos de alternar varias

miradas, superponerlas a veces, y tratar de ser conscientes al mismo tiempo de que ninguna es inocente.

Nuestro trabajo, al partir del sujeto y dirigirse a él, debe tratar de evitar su abstracción teórica y considerarlo tal y como es (un cuerpo que interactúa con otro cuerpo) y, a partir de ahí, evidenciar la concepción que tiene de sí mismo como sujeto a la hora de interactuar con su contexto y los discursos producidos en él, pero no para desmenuzarlo y corregirlo, sino para intentar comprender y describir con mayor rigor y profundidad de qué manera lee y en qué medida lo leído les afecta a él y a su contexto según el tipo de relación que tiene asumida entre los tres elementos de la interacción (sujeto, texto, contexto) en todas sus combinaciones.

Compromiso y literatura

Una noción fundamental para la contradicción o reafirmación de la ideología es la de compromiso, pero

[n]o nos vale, de entrada, la vieja noción sartreana de *engagement*; o al menos nos resulta insuficiente. El compromiso de los poetas no depende exactamente de su responsabilidad moral, de sus buenas intenciones sociales o de sus tomas de decisión políticas. [...] [E]scribir³⁵ es un acto político o, diríamos mejor, una práctica social, histórica e ideológica (García, 2017, p. 9).

³⁵ Y leer.

El compromiso puede ser explícito, consistir en la negociación individual entre los componentes cognitivos y emocionales para alcanzar una conducta adecuada al grupo con el que el sujeto se *compromete* crítica y emocionalmente. Pero el compromiso también puede ser inconsciente cuando resulta de la intervención de la ideología (que forma parte de la memoria colectiva) en la memoria individual. Este compromiso afecta al explícito en la medida en que desequilibra o refuerza la relación entre los componentes cognitivos y emocionales. “Establecer un compromiso sería, pues, más que un acto de habla (cuyo contenido proposicional es difuso), una actitud y, en este caso, el concepto afectaría a la globalidad del comportamiento del individuo” (Luján Atienza, 2017, p. 106).

La lectura de un texto que, como el que vamos a tratar en el ejemplo siguiente, evidencia discursivamente su contenido ideológico (por indicios textuales o por la representación de contextos, subjetividades y situaciones que constituyen el relato) permite, hasta cierto punto, el replanteamiento de los condicionantes ideológicos de la memoria colectiva al dar lugar a que el sujeto los enuncie explícitamente. Pero la contribución de los textos literarios al compromiso del lector radica en la *apertura* interpretativa que experimenta este al *abrirse* a aquellos.

No obstante, esta apertura depende de factores situacionales y cognitivos. La opinión de un individuo, y la conducta que la origina y que deriva de ella, se verá intervenida por un texto literario si el sujeto está dispuesto a dicha intervención (en un nivel consciente) y si planteamientos que transgreden sus consideraciones sociopolítico-culturales (esto es, ideológicas) previas a la lectura de dicho texto se

incorporan a su memoria individual y suscitan la reformulación o explicitación de la influencia que ejerce sobre ella la memoria colectiva.

El sujeto, aun así, en su deseo de consistencia cognitiva, puede recurrir también a la manipulación de su lectura (a su propia manipulación) y reproducir desde un cerco ideológico lo que lee para que se amolde al equilibrio (a la identificación) que ha consolidado entre su memoria individual y conducta y la memoria colectiva. Es en este punto en el que resalta la importancia de la predisposición y la intención lectora.

Desde aquí, podemos plantear otra tipología en correlación con el compromiso explícito y el inconsciente. Por un lado, existe un compromiso que se identifica con la apertura a la dialéctica entre la memoria individual y la colectiva y que supone, por tanto, una revisión constante o sistemática del comportamiento; pero también hay un compromiso con el que el sujeto se *conforma* en y con la actitud del grupo al que pertenece y se dedica a reforzar las identificaciones entre ambas memorias.

El compromiso (o, más bien, la predisposición a un compromiso u otro de entre los que hemos expuesto) se da en un momento previo a la lectura o, al menos, independientemente de ella: en la interacción entre sujetos y entre estos y su constitución como grupo en el entorno y actividad sociales (en su concepción de pertenencia a un grupo y de no-pertenencia a otro). Habría que analizar, pues, sociológicamente, qué lugar ocupa la literatura en esta interacción constante para valorar adecuadamente su injerencia en la predisposición del sujeto a comprometerse o re-comprometerse ideológicamente a partir de la

lectura de un texto literario. Si, como discurso, solo accede a una minoría de la población (no nos referimos necesariamente al total literario; puede tratarse de una producción literaria concreta) la intervención social de dicho discurso impactará en la medida en que los sujetos que lo han incorporado a su memoria individual interactúen (mediante otros textos o el habla) con otros sujetos.

No importa tanto el *rastro* ideológico que deja el creador en su texto, sino qué ideologías recupera el lector en su lectura (incluso la lectura del crítico al analizar dicho *rastro* parte de una historia y una memoria colectiva que lleva la interpretación a su presente). Obviamente, desde la producción, tener en cuenta el esquema básico de operaciones que tienen lugar en el sujeto cuando lee puede orientar o potenciar las distintas vías de compromiso y, por tanto, determinadas ideologías en la lectura. Un análisis sociológico preciso de un grupo social puede resaltar los temas, inquietudes o el propio lenguaje (con una indagación sociolingüística) que apelen efectivamente a un lector determinado y, así, susciten su apertura crítica y emocional para que tenga lugar el compromiso dialéctico o se reafirme el compromiso conforme.

A pesar de esto, aunque el discurso literario, como producto ideológico, emana materialmente, como *objeto* discursivo (insistimos: en su *fisicidad*, como cadena de signos desplegada de *tal* forma con determinados sentidos *impresos*), de su historia (contexto), en cuanto es leído (aunque sea críticamente), la ideología que desprende no es tanto la de la historia en que fue producida, como la de la historia en que se lleva a cabo la interpretación de los indicios textuales que suponen la materialización discursiva de una ideología

en un contexto determinado de producción. Y esto es así porque la interpretación trasciende la relación exclusiva sujeto-texto y conlleva, asimismo, una visión determinada de la Historia, del modo de leer la Historia, de entender en ella el papel de la literatura, de entender qué es la literatura, etc.

La interpretación, hoy, de una obra de principios del XX, por ejemplo, nos dice más de hoy (de cómo leemos hoy el pasado y proyectamos el futuro) que de entonces.³⁶

Ejemplo de compromiso discursivo: la “poesía desabrigada” de Jorge Riechmann

La antología comentada *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI)*, editada por Miguel Ángel García (2022), sirve de ejemplo para el rastreo del compromiso creativo en los textos literarios (poéticos en este caso concreto) desde una recepción condicionada por una perspectiva sociocrítica académica. En esta obra aparecen 70 textos poéticos de 54 autores de habla hispana, desde Manuel Machado hasta Isabel Pérez Montalbán, analizados por 25 investigadores de literatura hispánica, entre los que nos incluimos (Calderón de Lucas, 2022a, 2022b, 2022c).

Nuestro comentario recayó sobre “(Intencions)”, de María do Cebreiro (1998), “Equívocos del naturalismo”, de Jorge Riechmann (2006), y “En algunos lugares del texto se despierta sobresaltada y

³⁶ Véase, sin embargo, la solución a esta polarización que ofrece Gadamer con la “fusión de horizontes” (1999, pp. 331-585).

escucha el sonido de las puertas cerrándose intempestivamente”, de Sandra Santana (2014). Aunque en la citada antología analizamos de manera pormenorizada los textos poéticos seleccionados, a continuación, a modo de ejemplo del compromiso explícito discursivo desde el prisma de la creación, expondremos un breve comentario sobre el libro de Jorge Riechmann *Poesía desabrigada*.

Este autor (Madrid, 1962) es, con toda seguridad, una de las figuras más relevantes en el panorama poético y teórico en lo que respecta al compromiso ecosocialista. En su creación, no obstante, no se limita a la declaración explícita de sus críticas, sino que las expone problematizando la misma noción de lenguaje, poesía y de mimesis o realismo.

Como acertadamente comenta Alberto García-Teresa, esta doble capa crítica “obliga a dudar de las certezas, de lo que siempre se ha considerado verdadero [...]. Implica, en definitiva, la necesidad del pensamiento crítico para poder encarar la vida sin atajos ni autoengaños” (2013, p. 76). De esta manera, Riechmann logra trascender el simple discurso político “e indaga en su estructura, en lo ideológico, para tensionar lo dado por hecho y dar cabida a espacios en (y desde) los que *re-enunciar* la realidad para, de ese modo, respetarla y respetarnos a nosotros y a nuestro entorno dentro de ella al reconocernos en él” (Calderón de Lucas, 2022b, p. 386).

Poesía desabrigada consta de cuatro partes (124 poemas) más un texto poético preámbulo y otro final. En la dedicatoria que lo abre, Riechmann compromete su voz con Rachel Corrie y Carlo Giuliani, ambos “víctimas de la brutalidad contra la que luchamos” (Riechmann, 2006, p. 13). Corrie fue asesinada por un bulldozer del

ejército israelí en Palestina y Giuliani por el disparo de un policía italiano en uno de los disturbios de la Contracumbre del 68 en Génova.

Introduce pronto la dimensión irracionalista y/o abstracta con algunas citas, como la de Antonio Porchia “En mi viaje por esta selva de números que llaman mundo, llevo por guía un cero, a modo de linterna”, o la de Clarice Lispector “No sé de lo que estoy hablando. Estoy hablando de nada. Yo soy nada” (2006, p. 15), pero también con los dos versos del propio autor que abren el libro fuera de sus partes: “necesito volver a encontrarme / sobre los riñones del mar” (2006, p. 17). En una de las citas del preámbulo –la de Jorge Wagensberg: “Todo conocimiento es una combinación impura de tres formas puras de conocimiento: ciencia, arte y revelación” (2006, p. 21)–, vuelve a dar cabida al milagro epistémico: no todo está en lo que se ve ni en sus consecuencias y/o causas rastreables.

En este preámbulo, sin embargo, Riechmann defiende la importancia de que el individuo sea consciente y conocedor del relato colectivo del que forma parte: “Hasta que no has escuchado / las historias, por juicioso / que seas, no entiendes nada” (2006, p. 23). Todo misterio, toda revelación, debe estar condicionada por la realidad social, si no, es solo enajenación: “Diría que hay / una vida delgada libre paralela / a esta vida”, pero “no se trata / de nada oculto”, “no interviene / otra más alta vida // sino esta misma vida / paralela a sí misma” (2006, pp. 29-30). Lo que precisamente debe ser revelado son los relatos que el poder oculta, relatos “ausentes sin remedio / de nuestra propia vida” (2006, p. 31). Y este es el intersticio al que puede acceder la poesía.

Para Riechmann, la poesía es social cuando actúa como “el susurro / de todo lo que se abre” (2006, p. 33). Su compromiso es discursivo. Lo que nos dice, al fin y al cabo, es que “[t]odo podría ser de otra manera” (2006, p. 35). Esto lo orienta, principalmente en la primera parte del libro, a su política natural a través de numerosos “ecopoemas”. En ellos da voz a lo marginal, pues “[c]riaturas habrá siempre que no puedan alzarse / a luchas por su bien ni por su vida” (2006, p. 41), e introduce datos concretos propios de un programa político: “Hoy el calentamiento del planeta / hace menguar la capa impermeable de los hielos” (2006, p. 43). En su voluntad documental e histórica, incluso incluye un extracto literal de un artículo periodístico en el “Sermón del alfabeto” (2006, p. 72) sobre el aumento de los huracanes tropicales para contraatacar el negacionismo del calentamiento global. Pero también aborda el tema político desde una perspectiva más amplia, como se ve de entrada en algunos títulos de la segunda parte como “Leyendo el poema de Peter Weiss sobre el golpe de estado en Chile y la muerte de Pablo Neruda”, “Capitalismo”, “Sermón de los ricos y de los pobres” o “Sociedad de consumo” (2006, pp. 63, 64, 65, 66).

Riechmann se manifiesta en contra de la retórica del poder burgués con su deseo de “desaparecer en los márgenes del drama” (2006, p. 78) desde el que volver a la vida con un discurso que se responsabilice de ella. El sujeto de los textos poéticos de Riechmann es un sujeto enajenado que acepta los mecanismos que lo mueven sin apenas poder nombrarlos: “Y quizá fui comprado / antes siquiera de decidir / que me ponía en venta” (2006, p. 80).

También lleva a cabo ejercicios de memoria histórica recuperando el Holocausto, en “Dos pastillas de jabón” y “Amasando pan y asando corazón”, que vincula con las perversiones de la estructura capitalista, el genocidio de 1994 de Ruanda, en “El general Roméo Dallaire ha dejado de intentar suicidarse”, el 11M, en “Un día después del once de marzo”, fechado el 13 de marzo de 2004, el 11S, en “Collar de cicatrices” (2006, pp. 85, 86, 89, 92, 95), también escrito en el momento de la tragedia, el 20 de septiembre de 2001, y con una nota al pie en que cuenta las víctimas, tanto las del atentado como las iraquíes por los posteriores bombardeos estadounidenses en Irak. Otra vez Riechmann deriva su crítica hacia las atrocidades del capitalismo.

EQUÍVOCOS DEL NATURALISMO

para Diego Jesús Jiménez, herido y erguido

1

Llaman *realismo*

al uso de ciertos artificios

para provocar ilusión de verosimilitud

mientras que la realidad

—que no es realista—

se ríe por lo bajo y da otro quiebro

que la sitúa otra vez bastante lejos

bastante refractada

en otra parte

2

Está claro que la novela nunca fue
mero reflejo fotográfico
de la realidad

Por descontado
no lo fue
el poema

¡Mas sobre todo importa darse cuenta
de que tampoco lo ha sido nunca
la fotografía! (Riechmann, 2006).

La relevancia de “Equívocos del naturalismo”, texto poético que escogimos para comentar en la antología de García (2022), radica en que forma parte de “una serie de reflexiones intelectuales en torno a las posibilidades del pensamiento filosófico y de la estética (en arte y literatura) de intervenir en lo real”, donde el texto poético ocupa el puesto privilegiado por su capacidad de “enunciar lo imperceptible y de desviar los discursos hegemónicos” (Calderón de Lucas, 2022b, pp. 388-389).

Pero esto se logra precisamente trascendiendo la reflexión metapoética –“Metapoesía arriba, metapoesía abajo: / santos inventos de catedráticos ociosos” (Riechmann, 2006, p. 143)– y orientando la misma forma poética hacia nuevas formas de enunciación. La reflexión en torno al texto poético debe desviarse hacia las

condiciones materiales del entorno: “quizá haya llegado el momento / de plantearse una o dos cosas / no sólo sobre nuestro uso del lenguaje // sino sobre los costes ecológicos” (2006, p. 133). Si la poesía contiene en sí algún misterio, es en tanto que lenguaje y, por consiguiente, en tanto que materia abierta de un mundo abierto que no sabe “cómo va a ser en el instante siguiente” (2006, p. 146).

La poética que subyace a “Equívocos del naturalismo” y a toda la propuesta supuestamente misteriosa del lenguaje, queda resumida en el poema “Sobre lo no coincidente (lectura errónea de Hölderlin y López de Briñas³⁷)” (2006, pp. 204-206).

³⁷ 1

Pero en realidad no haría falta
inventarlo todo de nuevo:
habría que cambiar tan pocas cosas

bastaría
una desviación infinitesimal
una pequeña inexactitud
un desencuadre minúsculo

(como cuando un error de impresión
desplaza levemente las imágenes
de la cuatricromía)

para que en lugar del borbotante horror
donde nos debatimos
existiese un mundo
habitable donde
amables personas
vivas
produjesen
lo necesario
con justicia social
y amistad hacia todo lo viviente

bastaría
situarse solamente un instante
en la pequeña grieta
de lo no coincidente

En la última parte del libro, despliega un discurso de carácter moralista. Apela al cuerpo y a la responsabilidad de todos de “cuidar el mundo / porque [...] / [...] no hay otro” (2006, p. 146), pero también contrapone el comportamiento natural de los animales con la razón humana, que nos impide “[e]ncontrar / [...] / un sitio donde estemos bien” (2006, p. 178), dado el aceleracionismo de la sociedad posmoderna, que nos hace habitar el no-lugar de la distancia, el viaje entre un lugar y otro, y nos deja sin un “estar ahí” (2006, p. 197).

Riechmann, a fin de cuentas, con su práctica poética se compromete (e insta al compromiso) con el entorno social y natural, más allá de cualquier programa en particular, a pesar de su posicionamiento explícito con alguno de ellos. La ambigüedad constitutiva de la forma poética no la explota teóricamente, sino de manera práctica: es un recurso de enunciación y revelación de relatos

2

En los materialistas antiguos
—santo y amistoso Epicuro, delicado padre Lucrecio—
es una desviación muy ligera de los átomos
lo que separa la existencia del mundo
de su posible no ser

Clinamen: contingencia, cilios y patitas de la libertad

Una muy leve torsión de trayectoria

3

Digamos que
la huelga general
personal
de un instante de duración
está siempre a tu alcance
aquí y ahora

y luego nada vuelve a ser igual

marginales. La exploración poética es para Riechmann una forma de reapropiarnos del discurso del que el poder nos priva para enunciar nuevas formas de habitar el mundo. Independientemente de los efectos que pueda generar su recepción, el relato que subyace a este libro es ya el efecto de todo un entramado sociohistórico integrado en el pensamiento y la sentimentalidad del creador.

(Im)posibilidades prácticas

Para analizar el efecto de un texto literario en el receptor, no obstante, nos vemos obligados, por un lado, a centrarnos antes en la interacción de las formas textuales con el receptor antes que en su creación, y, por otro, a indagar en el momento *a posteriori* de la lectura, a pesar de los intereses, en términos cognitivos, que pueda despertar el proceso como tal.

Para esta indagación, es necesario acudir a receptores vivos y determinar sus perfiles concretos. Por otra parte, desde la sociología empírica de la recepción, hay que aproximarse a la obra como objeto de consumo: analizar las ventas y su distribución, su visibilidad mediática, su recepción crítica y el público al que ha accedido. En el caso de una obra antigua, debe actualizarse su impacto sociológico en el contexto sociocultural y de mercado en el que el receptor estudiado se inserta. Es, por lo tanto, un estudio siempre sincrónico. El abordaje diacrónico puede establecerse una vez determinadas, a lo largo del tiempo, las suficientes sincronías.

Además del estudio del perfil de los investigados a partir de sus biografías y otros aspectos objetivos de sus historias, los cuestionarios o fichas que se realizasen para un trabajo de campo con lectores habrían de contemplar, por lo menos, los siguientes momentos: inmediatamente antes de la lectura, durante la lectura, antes de que pase un día desde que terminó la lectura del texto, entre un día y una semana después, entre uno y dos meses después, entre los tres y los seis meses posteriores y a partir de los seis meses, con un seguimiento anual. De esta manera sería posible, en principio, valorar cuánto tiempo y de qué manera permanecen en la memoria la interpretación y las representaciones del texto leído, pero también determinar si el sujeto los ha recuperado en su interacción con otros sujetos y el entorno, durante y después de los primeros dos meses y, por tanto, si se ha cumplido el efecto social del texto literario.

Debido a la tendencia a recurrir a la terminología específica desde las disciplinas académicas, será fundamental que el entrevistador lleve a cabo un esfuerzo de adecuación de las preguntas al registro del entrevistado. Además, el orden en el que exponemos el cuestionario ha de respetarse, para evitar que unas preguntas condicionen otras respuestas. Por otro lado, cabría valorar una adaptación de las fichas para que el lector investigado las pudiese completar a solas, en un formato sencillo y de fácil manipulación.

Entre otros aspectos, dichas fichas deberían contemplar, al menos, cuatro: la interpretación y representación consciente del lector, la

actividad durante la lectura, el contexto reciente del lector y su perfil.³⁸

En cuanto al primero, el receptor expresaría el relato de la fábula del texto (qué cuenta); una conciencia formal del texto (cómo lo cuenta) y de su finalidad (por qué cuenta lo que cuenta y por qué lo cuenta como lo cuenta); su recuerdo de palabras, frases, situaciones, personajes, ideas; los valores que defiende el texto y a los que se enfrenta; los personajes buenos, malos o ambiguos para el propio receptor y para el creador según el receptor (empatía, rechazo, justificación); situaciones justas, injustas o ambiguas (para el receptor y para el creador); sentimiento de apelación; situaciones biográficas evocadas; su conciencia de una transformación crítica o emocional; el rebatimiento o la justificación de alguna actitud u opinión propias o de alguien cercano o conocido (o de algún personaje público o histórico); la relación con otras lecturas (literarias o no) y productos artísticos, con problemáticas, debates y acontecimientos históricos pasados y actuales, y con algún grupo social.

La actividad lectora, por otra parte, se definiría con el registro de la intención con la que se lleva a cabo, del tiempo invertido en la lectura (y duración aproximada de cada momento de lectura), de los lugares en los que se ha realizado, de las condiciones de lectura (ambiente, cansancio, motivación, distracciones, etc.), de anotaciones, de las evocaciones y efectos conscientes durante la lectura, de las relecturas de fragmentos o del conjunto textual y de los

³⁸ Para el caso práctico de rastreo de relevancia sobre el corpus seleccionado del capítulo 4, propusimos un modelo de ficha contextual y situacional, que puede consultarse en el Anexo II.

términos o informaciones que ha buscado sobre el texto, el creador, sus contextos, etc.

Para determinar el contexto reciente, cabría saber el motivo por el que accede al texto (por recomendación personal, publicidad, valoración crítica, etc.); sus conocimientos sobre el creador, la obra y sus contextos, cercanos a la lectura; sus expectativas (a partir de sus conocimientos sobre el texto y el creador, el título, el género al que pertenece, el formato, el diseño, etc.); su actitud ante la extensión del texto; sus intereses actuales (intelectuales, artísticos, deportivos, etc.); sus experiencias relevantes recientes (una discusión, una ruptura sentimental, el inicio de una relación, un viaje, buenas o malas noticias, etc.); sus actividades recientes o simultáneas a la lectura (estudio, trabajo, etc.); y su exposición reciente (o simultánea) a otros textos o estímulos: libros (cuántos en los últimos meses; cuántos y cuáles en las últimas dos semanas), películas (cuántas en los últimos meses; cuántas y cuáles en las últimas dos semanas), música (frecuencia de consumo, estilo más consumido; tendencia a escuchar música durante la lectura y qué tipo), y otros discursos como el teatral, el televisivo, etc.

A modo de entrevista o a través de una ficha desvinculada del momento de recepción, para definir el perfil del receptor y ponerlo en relación con los datos obtenidos, debe conocerse su edad, su nacionalidad y los lugares donde ha vivido y vive; su identidad de género, su nivel socioeconómico, sus estudios, su profesión; su biografía personal (el sujeto relatará los acontecimientos más relevantes de su vida; no se le exige, por tanto, que indague profundamente en su experiencia vital, sino que comunique los

primeros acontecimientos que le vengan a la memoria, que serán los que más influencia tengan en las identificaciones que se generen en la lectura); sus posibles patologías o necesidades psiquiátricas y/o cognitivas, sus creencias religiosas practicadas o teorizadas en su día a día; su posicionamiento o compromiso ideológico-político consciente (puede consultarse explícitamente o vehicularse a través de preguntas concretas acerca de temas de cariz político, como el feminismo, el ecologismo, el racismo, etc.); su conocimiento general del contexto del creador, de la obra, de los referentes históricos o literarios de la obra; los géneros y subgéneros que consume con más frecuencia; sus prejuicios en torno a la literatura en general (y con respecto a otros discursos), en torno a la literatura de su cultura y la de otros países, y en torno a los distintos géneros y subgéneros literarios.

En las siguientes sesiones, el entrevistador volvería plantear las preguntas acerca de la interpretación del texto y del contexto reciente del receptor, a las que añadirá otras como “¿Has vuelto a pensar en el texto leído?”, “¿has producido algún discurso a partir de él?; ¿cuál?”, “¿has hablado con alguien de él?”, “¿los has puesto en relación con alguna lectura (no solo literaria) o algún otro producto artístico en este tiempo?”, “¿reconoces alguna conclusión que hayas consolidado a partir de la lectura?”, “¿consideras que ha modificado en algo lo que 1) piensas, 2) sientes o 3) tu comportamiento?”, “¿has recomendado a alguien su lectura?”, o “¿lo ha leído alguien de tu entorno antes que tú y/o después?”.

No obstante, es obvia e inevitable la conclusión de que el análisis de la recepción, aunque respete estos puntos, no permite identificar

directamente los procesos a través de los cuales la obra afecta al individuo sin que este sea consciente de ello y sin que aquella sea enunciada o recuperada en la memoria de forma explícita cuando sus efectos se reproduzcan en el discurso del sujeto. Sin embargo, sí puede orientarnos sobre la función que cumple un texto literario a partir de su interacción *íntima* con el lector; nos permite aproximarnos a las dimensiones explícitas de su efecto (una vez sistematizados los resultados tras un trabajo de campo amplio³⁹) y a la relación posible entre el contexto individual y colectivo en la interpretación y representación subjetiva consciente del texto y dichas dimensiones explícitas.

Para el análisis de los resultados obtenidos en este tipo de estudios, es imprescindible la combinación de distintas disciplinas y metodologías. Se convierte, pues, en un requisito que los estudios literarios y sociosemiológicos se alíen con los estudios cognitivos para vincular los procesos que tienen lugar en el acto de recepción con la función que ocupa la literatura en la sociedad.

Esta propuesta muestra, por un lado, la necesidad del trabajo de campo para corroborar nuestras teorías en la práctica, pero también, por otro lado, los límites con los que se encuentran hoy los estudios literarios a la hora de considerar los textos desde el prisma de la recepción. Nuestra intención no ha radicado tanto en resolver problemas como en evidenciarlos.

Es inasumible llevar a cabo un trabajo de campo de las características que planteamos sin caer en abstracciones estadísticas,

³⁹ Una sistematización similar fue llevada a cabo por Leenhardt y Jósza a partir de su encuesta sociológica de la lectura en París y en Budapest (1999), como describe en profundidad Chicharro Chamorro (2006, pp. 305-307).

pues todo sujeto sería susceptible de ser entrevistado por los contextos situacionales particulares de cada acto de recepción para poder, posteriormente, sistematizar los resultados con rigor (y ni siquiera así, ya que un mismo lector acumula una sucesión impredecible de lecturas y tendría que ser entrevistado a lo largo de su vida). Sin embargo, aunque nos hallemos ante estos insalvables impedimentos, al menos la consciencia de que existen y de que el que planteamos es un aspecto real, con sus consecuencias, en el hecho literario, iluminará la necesidad de revisar las conclusiones teóricas que acaban legitimadas por la institución académica, pues supondrá, esperamos, un nivel nuevo de extrañamiento en los estudios de la literatura y la incorporación en ellos, desde el mismo receptor como cuerpo-mente que procesa los textos, de los factores de la recepción y el efecto como fundamentos del hecho literario, cuyo silenciamiento teórico es, cuando menos, negligente.

Recapitulación

Hasta ahora, la evaluación del efecto de los textos literarios que hemos llevado a cabo ha partido del prisma del relato siguiendo dos direcciones. Por un lado, hemos explorado la representación mental desde una perspectiva transmedial (cómo se configuran los referentes en la lectura) y, por otro, la representación mental de conceptos abstractos desde la crítica ideológica. Ambas direcciones, no obstante, confluyen en el mismo presupuesto que sustenta el trabajo: que la recepción, como toda actividad humana, tiene una base

cognitiva que es necesario comprender para valorar adecuadamente el hecho literario.

Las condiciones materiales de un texto, el modo y el medio en los que se forma, permiten acceder a su contexto productivo, pero también influyen en la representación que configura el lector de sus contenidos. La forma, en su producción, es variable, pero se mantiene inmóvil una vez compuesta. El contenido, en cambio, experimenta desvíos y transformaciones en su recepción. Aunque también, como veremos, la noción de error en la recepción modifica formalmente el estímulo.

En la “civilización de la imagen” (Zunzunegui Díez, 1989, p. 21), la experiencia visual del sujeto en todos los ámbitos de su vida nos obliga a situarnos en su mirada para analizar los cambios producidos en la sociedad y sus discursos y para advertir las consecuencias en su propia subjetividad y en la historia de la transformación de los símbolos, articuladores de las distintas experiencias, visiones y expresiones del mundo. El cambio de subjetividad que apuntamos no solo repercute en la figuración visual del lector, sino también en su mismo comportamiento.

De ahí la importancia de una consideración transmedial del texto, por focalizarse en los modos de formar y en los medios de expresión, y por el extrañamiento crítico que supone situar nociones aparentemente inamovibles, como la de *literatura*, en su materialidad histórica. Este análisis, además, descubre las repercusiones en la representación mental por verse esta condicionada por nuestros hábitos de percepción sensible.

Con los ejemplos prácticos de recepción visual (*Las hilanderas* de Velázquez y *La pipa* de Magritte), pretendemos ilustrar cómo la lectura y la percepción confluyen en la vinculación con referentes *reales* que establece el lector a través de su representación mental. Mostramos la aproximación que se produce entre la representación mental de un texto y de una imagen por nuestro hábito de representación visual del entorno.

Con respecto al ejemplo trabajado sobre el glíglico, tratamos de incidir en la codependencia entre la forma del texto y el contexto del lector para demostrar que la inmanencia de aquel no justifica su análisis, en términos de recepción, al margen de las circunstancias de este, pero también que es ingenuo considerar la posibilidad de un solipsismo interpretativo⁴⁰.

En la construcción del sentido de un texto participa tanto el contexto del lector como lo que el propio texto *dice* en su textualidad, siempre inmutable. Gamoneda Lanza, además, matiza ese contexto del lector, que define como una memoria perceptiva intervenida por su historia y su experiencia del entorno (Gamoneda Lanza, 2019).

Con el esbozo para una investigación práctica que hemos propuesto, pretendemos evidenciar la necesidad de tener en cuenta las consideraciones hasta ahora expuestas sobre la recepción y el

⁴⁰ No hay un único “medio socio-cultural circundante”, e incluso ese tipo de medio cambia de condición a lo largo del tiempo; lo ilógico, entonces, es presuponer un número restringido de lecturas cuando el texto es uno y los lectores son millones y se van sucediendo en el tiempo, aun así, como concluye Lampis, “no hay un número ilimitado de lecturas (ni siquiera si se considera el ‘gran tiempo’ de las obras de arte). No obstante, dada la organización polifónica (o plurilingüística) de los textos no triviales, dada la no coincidencia de las enciclopedias del lector y del autor, dadas las derivas epistémicas y culturales y dadas las contingencias que intervienen en la circulación y la interpretación de los textos, quizá sí haya un número (muy) indefinido de ellas” (2019, p. 56).

efecto desde una perspectiva cognitivista, y no por aplicarlas hasta sus últimas consecuencias en un trabajo de campo (lo que, como se ha visto, es inviable) sino para revisar las frecuentes abstracciones y generalizaciones, forzosamente sesgadas, de los paradigmas teóricos que abordan el hecho literario.

Sin embargo, hemos asociado texto literario y relato sin desvelar las fallas de esta identificación. Después de haber repasado algunas de las (im)posibilidades prácticas de este abordaje metodológico del efecto, trataremos de resituar el relato en convivencia con otra posibilidad en la recepción literaria: la de la experiencia del poema. Para ello, distinguiremos, primero, entre texto narrativo y texto poético, y, posteriormente, entre texto poético y poema, con el fin de poder plantear una definición de la experiencia de este y sus efectos.

Debemos, pues, dar un paso atrás y visitar el abordaje semiológico del efecto pasando antes por el cuerpo que por la sociedad.

CAPÍTULO 3

La experiencia del poema

Introducción

En este capítulo exploraremos el paso intermedio entre el texto y el efecto social: los procesos cognitivos que tienen lugar en el cuerpo del receptor; es decir, el efecto individual de la recepción que pueda después trascender socialmente. Para ello, aprovechamos los resultados teórico-metodológicos de las 4E en los estudios de la literatura, que constituyen un marco disciplinar que considera la cognición encarnada, incrustada, extendida y enactiva (literalmente, cuatro “e” en inglés: respectivamente, *embodied*, *embedded*, *extended* y *enactive*), y de la mente extendida (Clark y Chalmers, 1998), teoría según la cual no existiría compartimentación estanca entre cerebro, cuerpo, mundo y procesos cognitivos.

Escribe Amelia Gamoneda:

nuestro cerebro *enacta* el mundo en lugar de representarlo, es decir, lo produce marcado por las estructuras del propio sistema cognitivo; y ello porque el sistema cognitivo de nuestro cerebro posee una clausura operacional que consiste en que los resultados de sus procesos son esos procesos mismos, o, expresado de otra manera, que, en su mecanismo de auto-organización, acude a sus propios procesos para engendrar a partir de ellos redes autónomas (Gamoneda, 2020, p. 79)

Como se hace evidente, la terminología que vamos a emplear se asocia indiscutiblemente a la neurociencia. Sin embargo, nuestro punto de partida, como ya declaramos en el apartado metodológico que abre este trabajo, es interdisciplinar, con un claro predominio de la literatura como campo (teoría y práctica) de estudio.

A lo largo de los siguientes capítulos transitaremos el camino desde la creación del cuerpo del texto hasta el funcionamiento de sus (posibles) efectos sociales. Por un lado, mediante las herramientas que aportan la teoría de la relevancia (Sperber y Wilson, 1995; Pinder, 2021, 2022), la teoría de la mente de la simulación (Spaulding, 2014; Bolens, 2022) y la conceptualización situada de las emociones (Maiese, 2014; Oosterwijk y Feldman Barret, 2014), analizamos de qué manera el cuerpo del texto se integra en el cuerpo del receptor a partir de las teorías cognitivas. Por otro lado, indagaremos en la noción de experiencia (como reacción receptiva en la que se imbrican emoción, sensación y memoria) frente a un texto como condición para que este afecte al receptor en lo que respecta a su conocimiento

y expectativas del mundo y a su comportamiento y evaluación moral (Strejcek y Zhong, 2014); es decir, la experiencia del texto como puente entre el cuerpo del lector y el cuerpo social.

No obstante, primero debemos consolidar conceptualmente la teoría según la cual defendemos que el sujeto *experimenta una experiencia* durante la recepción de un texto independiente de la comprensión o de otros verificadores. Arriba comentamos que el efecto sobre el cual estábamos discurriendo se acogía a la noción de relato, para el que los requisitos consistían en la decodificación del signo y en la incorporación de la nueva información en la memoria individual, que entraba en conflicto o conformidad con la memoria colectiva integrada en el sujeto. El problema de este planteamiento radicaba en que se obviaba el paso intermedio entre texto y sociedad, dando por hecho que el receptor era un mero puente entre un estadio y otro.

Aquí, sin embargo, debemos problematizar la importancia del relato en el efecto literario a partir del desarrollo de una distinción fundamental para focalizar precisamente ese paso intermedio: la distinción entre texto poético y poema.

Hacia la extracción del texto del poema⁴¹

La recepción poética la identificamos como una generación activa de sentidos. Es decir, que, acogiéndonos al cognitivismo experiencialista, consideramos el sentido, no como parte de la naturaleza o como condición objetiva del texto (Alemán, 2019, p. 55), sino como resultado del encuentro entre el cuerpo del texto y el cuerpo del lector en un contexto y situación determinados.

El sentido, en estos términos, amplifica la experiencia y los conocimientos sobre el mundo del receptor y, sobre todo, se genera en una forma emocional confluyente, nacida del diálogo e interacción entre la emoción del cuerpo del lector y la del cuerpo del texto, manifestada en un lenguaje que ha nacido de la “materia emocionada y pensativa de lo viviente” (Gamoneda, 2020, p. 33)⁴².

El receptor de un texto poético puede tratar de “producir [...] una *interpretación consistente* del texto leído” (Lampis, 2019, p. 58) con ayuda de la terminología (y los conceptos que vehicula) común en una lengua para sus usuarios (Kharkhurin, 2016, p. 69). En este sentido, la concepción inmanente del texto, ligada a la noción de lectura, limitaría la posible infinitud de sentidos generados al imponer una resistencia a ser algo distinto de lo que es, unos límites

⁴¹ En otro lugar (Calderón de Lucas, 2024a), durante nuestra investigación, transitamos un camino de confluencias tanto conceptuales como terminológicas entre texto poético y poema que vemos necesario introducir y matizar aquí como precedente.

⁴² Es de consulta obligada el trabajo de la profesora Amelia Gamoneda en *Cuerpo locuaz: poética, biología y cognición* (2020) para profundizar en esta concepción del texto poético como una extensión de la vida, o, directamente, como algo vivo, por ser condición de su existencia el mismo movimiento del cuerpo que lo crea y del que lo recibe.

formales dada su realidad cósmica y unos límites conceptuales al poder rastrearse decodificaciones convencionales según los hablantes de un periodo concreto. La deformación radical de estos límites la sitúa González de Ávila en la “alucinación” y la “psicosis” (González de Ávila, 2021, p. 21).

Aun así, en términos poéticos la inmanencia del texto es problemática, ya que este, en tanto que poético, no relata, por lo que no hay requisito interpretativo, y, si relata, su opacidad transgrede o desvía la relación decodificación-interpretación. El texto poético es inmanente en su forma, pero trascendente en su sentido⁴³. Ya no se trata de un acto de lectura sino de una lectura como acto: el lector, como el mago, hace aparecer sentidos (González de Ávila, 2021, pp. 24, 38) que desbordan los significados interpretados. ¿Lee el receptor, pues, el texto poético?

Como objeto, estructurado por signos cargados de significados convencionales y materializados en grafías (si es verboescrito), preexistente al lector e independiente, el texto domina la interacción. Esta “estructura constatable” modela la interpretación que va a llevar a cabo el receptor, cuya libertad “recreativa” se ve limitada por “el sentido primario del texto [que] está materialmente inscrito en sus signos”: el lector ha de “plegarse voluntariamente a él” (González de Ávila, 2021, p. 56).

⁴³ Son iluminadores los versos de Mircea Cărtărescu que relativizan esta inmanencia del objeto y la regularidad neurobiológica de la percepción: “Nos miramos a los ojos, pues tus globos oculares / están en mis globos oculares y mi imagen del mundo / es idéntica a tu imagen. // Pero tal y como / una página escrita es vista de forma idéntica / por el sabio y el analfabeto” (2021, p. 425).

Ahora bien, el lector es también un cuerpo dominante, con límites en su ser y condiciones y condicionantes contextuales, situacionales, emocionales, sensitivos, procesuales y procedimentales. Para él, el único requisito en el acto de lectura es querer llevarlo a cabo, y no hay censura crítico-teórica ni de inmanencia textual que anule su ser, su conciencia de sí y su proceso cognitivo, solo porque la interpretación consensuada de un texto no coincida con los sentidos que él genera, incluso aunque se traduzca en hipótesis equívocas de la misma decodificación o haya estado “enajenado”, distraído o cansado durante la lectura.

Esta colaboración se intuye en la exposición que hace González de Ávila de la experiencia vicaria, aunque continúe considerando que el origen y motor de la “experiencia” que tiene lugar en la lectura es el texto, y que dicha experiencia es la que “imprimió” su creador. Según estas consideraciones semiológicas, la lectura es, a fin de cuentas, el encuentro de dos subjetividades (la del creador y la del receptor) donde el texto es solo un puente, una traducción o transposición de una subjetividad en otra.

[E]l 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 mimesis: 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 (González de Ávila, 2021, p. 57).

No obstante, como hemos ido viendo desde que comentamos el conocimiento dialógico activo de Bajtin, de tener que hacerlo, nosotros situaríamos dicha subjetividad en el propio texto, como cuerpo que interactúa con el lector, entendiendo a su creador como una coyuntura más de su existencia y no su única condición o razón de ser. Por otra parte, al hablar de lectura e interpretación, se suele tender a considerar que el receptor integra toda la forma textual y todas las informaciones que contiene como una sola unidad, que puede acceder a cada una de las partes del texto y sus sentidos indistinta, espontánea y simultáneamente; es decir, que el lector lo lee todo⁴⁴. Si esto fuese así, la fuerza del texto quedaría, en parte, por lo menos, argumentada, ya que no podría haber intervenciones subjetivas del lector durante el proceso. Sería algo similar a una grabación, impresión o reproducción mecánica que bien podría realizar una máquina.

La “magia del acto lector” mencionada por González de Ávila (2021, p. 38) puede seguir ocurriendo aunque el cuerpo del receptor domine la interacción hasta el punto de no haber llegado ni siquiera a descodificar bien más de dos o tres palabras o a interpretar ninguno de los sentidos *impresos* en él por el creador del texto o establecidos como “correctos” por las autoridades académicas. Una palabra,

⁴⁴ Entre otros detalles, probaremos las dimensiones de esta idea en el rastreo de relevancia explícita del capítulo siguiente.

incluso una sílaba, puede desencadenar un sistema de sentidos (alimentado casi en su totalidad por el cuerpo del receptor) que apenas coincida en nada con la experiencia que el sujeto creador quiso significar en el texto.

Aun así, insistimos en que no marcamos a ninguno de ambos cuerpos (el del receptor y el del texto) como dominante indiscutible de la interacción. Tan solo pretendemos evidenciar que, en tanto que interacción, las condiciones de ambos cuerpos son fundamentales para el resultado que tenga lugar. Por otra parte, tampoco negamos la posibilidad de un “diálogo somático entre el cuerpo del lector y el cuerpo del autor [...] sobre el terreno firme del texto” (González de Ávila, 2021, p. 62), dado que en él el creador ha imprimido su “vida biológica y neurobiológica” (Gamonedá, 2020, p. 33); lo que negamos es que la razón de ser del texto sea exclusivamente hacer posible ese diálogo.

También sabemos que el receptor es capaz de recuperar gran parte del sentido primario, especialmente cuando este “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” (Calderón de Lucas, 2024a, p. 372), es decir, cuando lee “para vivir el acontecimiento del sentido en el acto lector” (González de Ávila, 2021, p. 39) y puede producirse ese “diálogo somático” con el creador o la “iconización encarnada” de la forma textual (2021, p. 63).

Creador y receptor, al fin y al cabo, confluyen en uno solo al ser cuerpos perceptores y sintientes que ofrecen, a su vez, cuerpo al

símbolo materializándolo con la lectura y símbolo al cuerpo con la escritura (2021, p. 64). Ambos están frente al mundo al mismo tiempo que le ofrecen una presencia con sus propios procesos perceptivos: lo convierten en una “evidencia” (2021, p. 68).

Según Amelia Gamoneda, en el texto poético se produce una “comunicación de ininteligibles”, y este “crea una expresión de lenguaje al mismo tiempo que crea la experiencia que pretende nombrar” (2020, p. 48). Aunque no defendemos que el texto poético “pretenda” nombrar una experiencia, ni que *irremediabilmente* la cree, sí compartimos con Gamoneda que el texto poético no comunica solo significados (por lo que no tiene por qué interpretarse), sino que *posibilita* con su existencia que se produzca una experiencia al interactuar con un receptor.

En el caso de que comunicase algo, no se trataría de significados ni mensajes que un emisor pretende transmitir a los receptores del texto a través de proposiciones. Si se aplica desde los estudios literarios este planteamiento a los textos literarios en general por ser a menudo “too rich and vague, too complex and subtly interlinked” (Wilson, 2018, p. 187), a pesar de sostenerse en la representación y de presentar relatos, no cabe duda de que mucho menos puede considerarse el texto poético, de naturaleza ambigua en toda propuesta teórica, como continente de un mensaje.

La interpretación de un texto poético es, por tanto, creativa. Sobre la base del material textual dispuesto por el creador y su carga sociosemiológica convencionalizada, un receptor determinado, en un contexto y situación concretos, construye sentidos que amplifican, sustituyen o se funden con los primarios. Esta tensión receptiva entre

sentido primario y sentidos añadidos *ad hoc*, que pueden llegar, incluso, a asociarse transperceptivamente a sentidos propios de otros textos o experiencias sensibles (Piera Martín, 2021, p. 58), es la común en un acto de lectura al uso, en el que el receptor es consciente de sí mismo como lector y acude al texto con la voluntad de interpretarlo previendo que un creador ha codificado en él ciertos sentidos, incluso esa vida neurobiológica a la que aludía Gamoneda, que lo constituyen y debe descubrir (Gamoneda, 2020, p. 173).

Por otra parte, Patoine plantea la función comunicativa de la literatura en términos ecológicos, dado que la comunicación es “una función biológica” común a todos los seres vivos. La literatura, por tanto, “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, pp. 206-207). Esta perspectiva, aunque se plantee desde la idea de “flujo informativo”, requiere un punto de partida (un emisor que codifique dichos signos), por lo que sigue elevando la creación como punto de referencia para el abordaje de la recepción.

Haya o no comunicación, sea el texto poético o no lo sea, también podemos situarnos en el otro extremo: la percepción del texto como objeto (mediado por el canal que sea) es también experiencia, así como la percepción de la realidad no-textual (aquella que no se considera texto) implica también una interpretación por nuestra “creencia trascendental en la constitución significativa de la realidad” (González de Ávila, 2021, p. 72). Todo es potencial signo, y todo signo o materia se inserta en un mismo plano perceptivo, por lo que

texto y materia confluyen en tanto que estímulos que requieren una integración procesual y procedimental en el sujeto que los percibe.

Dicha creencia trascendental nos impulsa a dudar de la inmanencia de las cosas y a sospechar que estas nos *presentan* algo que no está presente en los límites de su ser, y en este sentido tanto el texto como la materia se igualan en la categoría de “cosas”, pero también se establece una jerarquía ontológica: el sistema sígnico (sobre todo aquel que se estructura en un texto no mimético o sometido al relato), por su naturaleza intrínsecamente simbólica, se impone como vehículo de convocación de dichas ausencias. Somos dioses del sentido, eminentemente experiencial y discursivo, pero no de la materia, sobre la que solo tenemos poder a través de estrategias combinatorias. La condición de existencia del sentido es la trascendencia, y solo el cuerpo humano receptor es capaz de tensionar los límites del ser de la materia.

La experiencia del poema que propusimos en nuestra primera aproximación (Calderón de Lucas, 2024a) radicaba en la idea un movimiento (aún no *direccionado*) sincronizado entre la forma y el sentido que genera realidad: realidad interactiva (dos cuerpos se encuentran e interactúan), realidad cognoscitiva (una nueva combinatoria de sentidos y formas de enunciación derivadas) y realidad *efectiva* (la suma de la realidad anterior a los efectos emocionales en el receptor que interviene de nuevo en el mundo). Ese movimiento, pues, era la experiencia, por lo que cada elemento de la interacción, por metonimia, constituía asimismo la experiencia. Como veremos, la experiencia en la teoría direccional (capítulo 5), en cambio, se sitúa dentro de la potencialidad un movimiento, de ese

movimiento hacia el poema. Pero sigamos un poco más con el precedente.

Las posibilidades trascendentales del texto poético que hemos recuperado hasta ahora las razonamos con las expectativas técnico-culturales que existen sobre el género poético, cuya especificidad parece reducirse a la inconcreción constitutiva, por poder asumir en su forma textual características de otros géneros o tipos de discursos e, incluso, transgredirlas (Luján Atienza, 2021, p. 88)⁴⁵, y a su autonomía ontológica: el texto poético, o poema todavía en este punto del desarrollo, se presenta a sí mismo, y esto lo logra, como explica Gamoneda, desactivando “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, p. 37). Es decir, el texto poético sería el ejemplo paradigmático de la continuidad entre los signos y la materia en la constitución simbólica de la realidad.

Relato y poema

Antes de disociar texto y poema, resulta natural que, a partir de aquí, se concluyese que el fin del poema es el poema mismo al significarse

⁴⁵ Para una ampliación de las consideraciones de este investigador en torno a la indeterminación del género poético, véase (Luján Atienza, 2018): “La poesía, a diferencia de otros tipos textuales, presenta una estructura más lagunar, con menos marcas de cohesión superficial, lo que obliga al lector a implicarse en mayor grado en la creación de sentido, y a generar marcos interpretativos o modelos de mundo que subvierten o al menos ponen en cuestión los modelos prototípicos” (2018, p. 218).

en materia simbólica perceptiva articulada sógnicamente. Así, el poema, como forma y en todos sus sentidos posibles, es experiencia.

Aunque más adelante profundizaremos en las diferencias entre el texto poético y el narrativo (capítulo 5), no está de más esbozar algunas de las ideas que nos llevaron a dicha profundización. Frente a la experiencia que era el poema, la narración solo podía aspirar al relato de la experiencia (al margen de la experiencia interactiva que supone estar frente a un texto y comenzar a decodificarlo). La narración obliga a tener presente siempre un referente o un esquema fabulístico que se transpone en una u otra forma de discurso. Es decir, su lectura es interpretación, traducción de sentidos primarios que apelan transmedialmente a otros textos o al contexto o situación del receptor.

Maurice Blanchot ya apuntó con precisión estos aspectos:

la obra poética tiene una significación en la que la estructura es original e irreductible... El primer carácter de la significación poética es que ella está vinculada, sin posibilidad de cambio, al idioma que la manifiesta. Mientras que en el lenguaje no poético sabemos que comprendimos la idea que el discurso nos aporta cuando podemos expresar esa idea de otra forma [con otras palabras], adueñándonos de ella hasta el punto de liberarla de un determinado lenguaje; al contrario la poesía para ser comprendida exige un sometimiento total a la forma única que ella propone (1943, p. 129)⁴⁶.

⁴⁶ En la traducción ofrecida por M. L. Canfield en (2020, p. 128).

Según Gamoneda, el texto narrativo representa, o, en términos semiológicos, *presentifica* (González de Ávila, 2021, p. 59) el mundo, pero “no toca al hombre” porque lo presentifica pero no lo presenta, ya que “la representación impide la presencia” (Gamoneda, 2020, p. 37)⁴⁷. Por su parte, como concreta González de Ávila, el texto poético se compone de “presencias figurales”, “presencias indescriptibles que se vislumbran en la imagen sin que sea posible analizarlas, porque reclaman ser vividas, y no únicamente enunciadas” (2021, p. 104).

Es decir, si es representación, lo es de referentes que forman parte del mismo poema, por lo que la interpretación radica antes en la contemplación (o asistencia ante el estímulo) que en la comprensión. Así, mientras que la narrativa, dependiente de la inmanencia de sus referentes, utiliza el texto para presentar el relato, el texto poético o poema, ofrecimiento de trascendencia, se presenta únicamente a sí y en sí.

[E]l 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

⁴⁷ Nosotros, en cambio, recurriremos (como se irá viendo) a la noción semiológica clásica de *presencia* sin distinguirla de la supuesta presentificación (presencia a través de medios simbólicos) que llevan a cabo los textos con respecto a “lo real”. Consideramos, y así trataremos de justificarlo, que el texto, en tanto que manifestación perceptible de una ausencia (ya sea de un relato o de las formas del poema), presenta. Lo único que diferencia la recepción de un texto verboescrito de la de un paisaje es el medio a través del cual la inmanencia del objeto se ensancha por la búsqueda en él de trascendencia por parte del receptor. En ambos casos, los objetos están convocando una ausencia a través de sus formas.

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 (Gamonedá, 2020, p. 8).

De este modo, la inconcreción constitutiva y la autonomía ontológica de lo poético resultan en una especificidad práctica: que no solo *suponga*, sino que *sea* experiencia. Fue en este punto donde planteamos la experiencia del poema en términos cinéticos, como analogía de los movimientos del cuerpo del receptor (sentimiento, sensación y memoria) y del cuerpo del texto (forma y sentidos imprimidos), sea este, por convención, del género que sea, pero siempre poema o texto poético en tanto que cumpla con esta condición de experiencia. Lo que explica, por ejemplo, que dentro de un texto narrativo pueda tener lugar la experiencia del poema si se da esta analogía de movimientos.

El poema es, por tanto, la 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/o emocionales) nuevas (Calderón de Lucas, 2024a, pp. 374-375).

El problema de esta definición, que corregiremos más adelante, radica en que, al asumir la inespecificidad de la poesía como rasgo específico y al basar su propuesta en términos procedimentales receptivos, sigue sin concretar cómo un receptor identifica las formas del poema en un texto, sea del género que sea, y diferencia, por tanto, un texto poético de cualquier otro que contenga formas poéticas.

Trataremos de resolver este problema incidiendo en la distinción entre texto poético y poema (capítulo 5).

Pero, continuando con esta primera propuesta, podemos valorar, con Lampis, que no solo sería un “abuso textual” no cooperativo (2019, p. 58), leer un texto poético con la intención de interpretarlo, analizarlo, teorizar sobre su propia naturaleza o evaluar si es o no un texto poético o si es de buena o mala calidad, sino que, y sobre todo, supondría la recategorización de dicho texto a texto narrativo, por tratarlo como transposición sígnica de un mensaje o de un relato o como objeto material en el que los signos solo funcionan como cimientos de una construcción. La interpretación o evaluación, según esta dinámica, de un texto etiquetado como poético constituiría una nueva forma de fábula, un relato en torno a la poeticidad, y sus mecánicas, de un texto determinado.

La experiencia no es solo el signo distintivo del poema, sino su condición: el poema no puede presentarse a sí y en sí si no es recibido a sí en sí, y su presencia requiere su experiencia como símbolo encarnado y cuerpo simbolizado. Es el receptor el que hace poético el texto al experimentarlo como tal, y es también el que anula la posible poeticidad pretendida por el creador de un texto si no la experimenta.

Si el poema es poema en tanto que experiencia y la experiencia requiere analogía de los movimientos del cuerpo receptor y el cuerpo textual, lo que sea un poema depende, en última instancia, de la naturaleza de la interacción concreta que tenga lugar entre dichos cuerpos, también condición básica de esas nuevas realidades (emocionales, de sentido) producidas. Por un lado, como objeto, el

texto poético se resiste en su estructura formal y conceptual (con determinadas estrategias como los perceptos) a ser algo distinto de lo que es (a las hipótesis erróneas de lectura y a la generación de sentidos desviados del entrelazamiento de sentidos primarios que lo constituyen). Esta es la resistencia de su inmanencia que Blanchot defendía:

El sentido del poema es inseparable de todas las palabras, de todos los movimientos, de todos los acentos del poema. No existe sino en ese conjunto y desaparece cuando tratamos de separarlo de la forma que ha recibido. Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que él es [...] (1943, p. 129)⁴⁸.

Pero, por otro lado, las condiciones del cuerpo del receptor desarticulan dicha inmanencia porque la lectura de las formas del poema depende estrictamente de los procesos cognitivos que las integran, y estos, a su vez, de cómo se encuentra el cuerpo en el momento de la recepción y de otras características cognoscitivas y procedimentales asentadas en él.

Esta tensa interacción, aparente guerra, supone que en un momento dado incluso con el paradigma de la forma textual poética que es el soneto pueda no experimentarse *poéticamente* y, por tanto, no sea un texto poético sino un texto, o que el discurso verboescrito más alejado de lo literario, como unas instrucciones o una fórmula matemática, se experimente *poéticamente* y constituya, por tanto, en dicho momento receptivo, un texto poético. Baste ver, como ejemplo,

⁴⁸ De nuevo, en la traducción de Canfield (2020, p. 128).

la siguiente publicación en la plataforma X del periodista y escritor Gonzalo Núñez (Imagen 4):

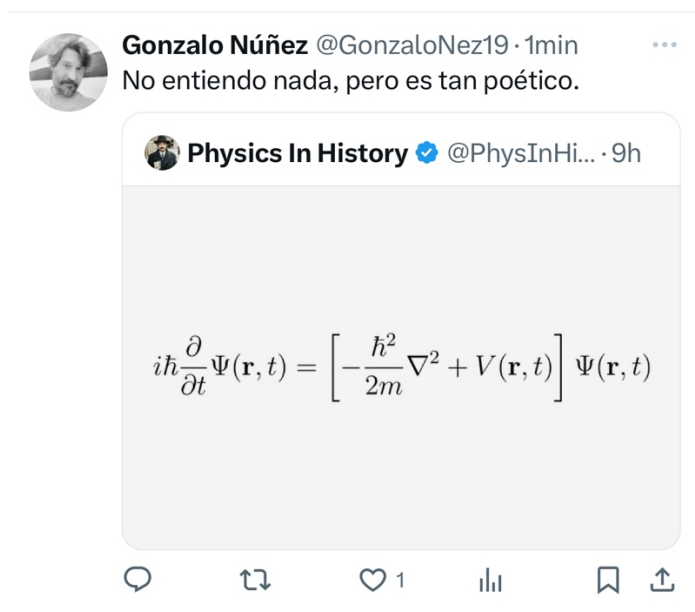


Imagen 4. Publicación en X de Gonzalo Núñez en la que evalúa como poética una ecuación.

La metáfora

Gamoneda sitúa la metáfora en el núcleo de este movimiento, aunque precisado en la generación de sentidos (Gamoneda, 2020, pp. 67-69). El giro cognitivo que culminó en los años noventa tuvo consecuencias directas en la teoría de la metáfora, que pasó del ámbito estrictamente textual a considerarse también un fenómeno fisiológico (De Bustos Guadaño, 2014, p. 96).

Ya desde los años sesenta, no obstante, para liberar a la metáfora de su dependencia discursiva de la literalidad (es decir, del predominio semiológico del significado convencional de los signos que etiqueta como desvío cualquier contradicción o alteración), la teoría cognitiva propuso una comprensión de la metáfora “tan natural, espontánea y rápida como la del significado ‘literal’”, dado que cualquier forma de comprensión o de generación de sentidos implicaba una nueva estructuración de experiencia desde el cuerpo receptor que, articulada en la propia experiencia del cuerpo, posibilita una transición de la imagen al concepto abstracto. Así es como las metáforas dan “*densidad* formal a la vida mental y la anclan a la experiencia corporal” (De Bustos Guadaño, 2014, p. 97).

Pero ¿son indistintas las metáforas cotidianas y las poéticas? Para De Bustos Guadaño, en esencia, sí. Tanto una como la otra generan nuevas realidades al ampliar el conocimiento y la experiencia del mundo del receptor. Lo que distingue una de otra no sería más que la “*modulación* de esta función” creadora o genesiaca “a través del prisma literario” (2014, p. 95), pero es la inalterabilidad de esa función la que dota a la metáfora de un carácter continuo, sin compartimentaciones categóricas por su uso.

Por otro lado, Gamoneda defiende que la metáfora poética es la que cumple con la función específica de vincular la forma textual y la experiencia, precisamente porque su creación implica la encarnación de una experiencia (la del creador)⁴⁹. Ya no solo se

⁴⁹ Nos posicionamos en la distinción de Gamoneda. La metáfora convencional, en tanto que tal (convencional), depende totalmente de su dominio meta (vinculado a la realidad o a un concepto preexistente), es decir, de la representación. No crea nada, al margen de las connotaciones pragmáticas también convencionales, solo

encarga de vehicular la analogía entre dos realidades, sino de suponer una realidad en sí añadida a la que, en principio, parece sustituir. Cuando el poeta crea la metáfora, con ella busca nombrar una experiencia que todavía no existe y que, si existe, no tiene expresión meta.

Así es como la metáfora crea experiencia y, con ella, realidad: por un lado, abre indefinidamente la generación de sentidos, pues no hay destino al que dirigir la interpretación de la metáfora; por otro, al representar materialmente (como objeto sígnico) una realidad sin expresión ni forma, solo asimilable a través de la propia enunciación metafórica, la metáfora se autogenera como realidad material con una inmanencia propia. Su misma pronunciación implica una interacción sensible con ella como nueva realidad.

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

sustituye un término por otro. La metáfora poética, como vamos a ver, no requiere esta verificación representacional.

lenguaje, le obliga a ofrecerse de modo que pueda ser leído como gesto (Gamonedá, 2020, p. 52).

Pero la experiencia de la metáfora no solo implica el movimiento perceptivo del cuerpo, ya sea frente al texto o en el proceso transmedial de generación de imágenes mentales asociadas a las estesis textual y rítmica y condicionadas por la experiencia previa a la lectura resonante en el cuerpo receptor y la presencia textual que ofrece la antesala a dichas imágenes (Gamonedá, 2020, p. 113). También implica un movimiento cognitivo. El significado en recepción es inestable, es la unicidad de la experiencia receptiva la que permite recorrer la continuidad que ofrece la metáfora al aventurarnos a la “extrañeza inicial y transitarla” (Varela Fernández, 2021, p. 36): el esfuerzo que supone *transitar* la metáfora es el que realiza la metáfora. Así, la asimilación espacio-temporal del *continuum* de realidad que ofrece la metáfora es física, por lo que

[a]un cuando es posible captar el significado de una metáfora sin una conciencia plena de su trasfondo ontológico, es decir, de la existencia de relaciones fenoménicas invisibles a la percepción lógica, el mero hecho de que nuestra actividad mental deba necesariamente imitar la trayectoria propuesta por la metáfora implica que el cuerpo ha servido de punto de intersección para esa relación. Este movimiento del pensamiento dentro del lenguaje tiene una correspondencia *verdadera* con el mundo fenoménico –y el cuerpo es su principal conocedor– (2021, p. 38).

La forma metafórica, dando que se presenta, pero no representa sino una potencialidad de referentes inespecíficos, no solo es ella misma sino que está cargada con un movimiento de sentidos que requiere la transición del receptor. Como el texto poético “sólo registra el significante” de uno de los términos implicados al tenerse como puente de analogía (Gamonedá, 2020, p. 67), el receptor, condicionado por sus conocimientos previos sobre lo literario, su propia biografía y cuerpo, es el que genera un abanico de sentidos de entre los que uno se impondrá como término meta y, por tanto, sentido de la expresión metafórica.

El receptor “imprime” su experiencia en la metáfora, por lo que, en tanto que espacio de inagotables posibilidades de sentido (Gamonedá, 2020, pp. 67-69), ocupa el puesto de creador de la metáfora, pues la forma que la vehicula no es metafórica hasta que, dotada de uno de los sentidos que genera su experiencia, ve cumplida su función de crear una realidad nueva haciendo presente la misma ausencia que ha generado al recibirse como metáfora.

Los movimientos que subyacen a la experiencia de la metáfora poética son, pues, tanto discursivos (una nueva simbolización de la materialización de una simbolización) como físicos, al producirse *con* el cuerpo del receptor, con sus emociones y sensaciones. Si tras este último movimiento cobramos conciencia del cuerpo propio en movimiento, situamos este en el entorno perceptivo (donde la materia, donde el texto), integrándolo en la dimensión simbólica del texto junto al que está teniendo lugar la experiencia. De este modo, se da un momento de equiparación ontológica: lo percibido y el cuerpo ocupan un mismo plano de realidad y existencia. Por lo tanto,

el concepto de verdad no rinde en esta interacción en la que el texto y el cuerpo receptor están integrados. En tanto que experiencia, no requiere verificación, pues no hay objetivo, sino proceso encarnado.

Dado que es el cuerpo del receptor el que activa (revive) la forma inerte del texto poético con sus procesos cognitivos (en los que intervienen sus conocimientos previos, sus sensaciones y emociones) y dado que no hay un referente estable al que vincular la decodificación textual, ni se pretende hacerlo, la mediación entre texto y sentidos la lleva a cabo el cuerpo y las asociaciones que incorpora a las formas que recibe. Junto con Víctor Bermúdez, consideramos, pues, que, si

el lenguaje literario [precisamos: poético] crea una experiencia del mundo en un orden distinto al empírico, [...] 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” (2021, p. 119).

Nosotros vamos algo más allá, pues consideramos la intuición como conocimiento en sí y no como “una aproximación previa que deba ser verificada, dado que su génesis subjetiva ya lo dota de realidad” (Calderón de Lucas, 2024a, p. 377); propuesta a la que se suscribe Varela Fernández: “Si nuestra intuición es una apertura a la estabilidad del espacio y del tiempo como índices de realidad, y nuestra percepción se halla por lo tanto en concordancia con el encaje mismo del mundo, nos encontramos de nuevo con [que] el cuerpo es *conocedor*” (Varela Fernández, 2021, p. 41).

La noción de verdad se aplica al relato, ya que este depende constitutivamente de relatos previos que lo alimentan y relatos posteriores a los que nutre, entre los que se establece, por exposición y repetición, un patrón de verdades y falsedades que toman como modelo el sistema empírico de verificación.

Para resituarse la noción de interpretación en la lectura de textos narrativos (o formas narrativas dentro de un texto poético), es necesario valorar la integración teórica y metodológica de la intuición, o “certeza subjetiva” (Bermúdez, 2021, p. 125), como motor epistémico en la transposición de sentidos, dado que no hay verificación posible en el sentido que un lector concreto en una situación determinada genere de una forma que haya experimentado como poética. ¿Cómo puede justificarse que alguien lea “Dios” y lo *interprete* o *transponga* como un ratón cayendo de un noveno piso? Decir que esa lectura es falsa implica anular su autonomía y estabilidad cognitivas y, en un caso extremo, considerar que tiene algún tipo de patología mental.

Gamoneda defiende que la poesía “es el modo de lenguaje que se encuentra más cerca de lo biológico”, lo que, como queda claro en las páginas anteriores, también defendemos (hasta cierto punto) nosotros. En atención a lo último que hemos considerado, entendemos asimismo que la poesía implica la creación y recepción de un tipo de lenguaje liberado de la oposición, o dualidad, ficción-realidad. Como ya expusimos con la noción de “mente extendida”, los procesos cognitivos están integrados con el propio cerebro, el cuerpo y el entorno. Desde esta propuesta se entiende que tanto el proceso cognitivo que implica representar el entorno es parte del

entorno y que el entorno también es parte de dichos procesos. De igual modo ocurre con los procesos cognitivos implicados en la generación de sentidos: aquellos y estos se integran, pues la cognición recurre a sus mismos procesos para reestructurar (o resimbolizar) la experiencia del mundo del receptor a partir de la integración de dichos nuevos sentidos.

En definitiva y de forma extrema: “el pensamiento siempre está ‘encarnado’” (Gamonedá, 2020, p. 80), algo que problematiza la noción de representación en todos sus aspectos. Si, como dice Gamonedá, el texto poético es el tipo de discurso más próximo a constituir un organismo vivo, este también encarna el mundo: el texto poético lo enacta, lo conoce, accede a él y lo incorpora en sí actuando en él y *actuándolo*.

Intuición y verdad: la reubicación subjetiva y las emociones

Aunque sea desde el campo narratológico, nos interesa la propuesta de la teoría del cambio deíctico (o *Deictic Shift Theory*) que recuperamos de David Herman (1998, 2004) para continuar con el nulo rendimiento de la distinción ficción-realidad en términos de experiencia.

Merja Polvinen, como vimos en el capítulo anterior, anima a abordar lo que se considera ficcional como entorno ficcional en sí, experimentado como tal, y no un apéndice dependiente de su verificación con lo real. Esto es posible, explica, porque el receptor de dicho entorno desplaza su centro deíctico en *su interior* para

experimentarlo a él y sus eventos desde dentro (Polvinen, 2016, p. 19). Con este cambio de centro deíctico el receptor reubica su subjetividad, por lo que, presente en el mundo ficcional lo que considera su “yo”, lo vivirá como una experiencia “real” (Polvinen, 2016 pp, 19-20), pues si anula su categoría de verdad o realidad, anula también de la de su subjetividad, y ontológicamente no puede considerarse falso a sí mismo.

Desde las 4E que expusimos arriba (cognición encarnada, incrustada, extendida y enactiva) puede argumentarse sin dificultad esta continuidad o integración de materia y discurso en lo considerado “real”. De entre estos argumentos, podemos recuperar aspectos que ya hemos matizado hasta ahora, como por ejemplo que “[w]e do not fill in the details of an internal representation during Reading, but [...] the experience of the presence of those details may, nevertheless, be as intense as our perception of reality” o que “[i]t is possible to perceive both the artwork and the fictional spaces it represents without see-sawing between two incompatible positions” (Polvinen, 2016, p. 20).

Aunque la filosofía analítica propone también sus modelos para las consideraciones teóricas del entorno ficcional, como el de los mundos posibles, para nosotros la teoría del cambio deíctico puede subyacer a otros modelos, pues la continuidad ficción-realidad (que implica la consideración de la ficción como una realización en sí) requiere la posibilidad de que el sujeto mueva su subjetividad de un punto a otro sin la conciencia de una jerarquía de verdad, es decir, sin

ser consciente de la mediación semiológica del texto para acceder al entorno ficcional (Polvinen, 2016, pp. 21-23)⁵⁰.

Es la teoría enactiva, parte de esas 4E, la que permite resolver el problema de la imposibilidad de simultanear la representación de la propia subjetividad con la de ese mundo ficcional (2016, p. 25): no se trataría tanto de simultaneidad como de integración, pues no son dos fenómenos ajenos que suceden a la vez sino dos cuerpos que se requieren mutuamente para que suceda la experiencia. También Lorenzo Piera defiende la posibilidad de esta integración, pues con “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 Martín, 2021, p. 53). Esta “instancia de subjetividad” es, de hecho, la condición de existencia de ese nuevo mundo que posibilita el texto, pero sin esta posibilidad, tampoco dicha subjetividad reubicada existiría: “[l]a 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” (2021, p. 55).

Mediante la acción perceptiva de esta subjetividad integrada en el entorno (ya sea el sensible o el encarnado a través del texto), este abre al sujeto su experiencia. Este aspecto lo aborda la teoría de la accesibilidad, que se focaliza en la posibilidad de reconstruir escenarios no presentes a partir de la percepción de partes del todo:

⁵⁰ La teoría del cambio deíctico va más allá, al asegurar que esta experiencia del entorno ficcional como experiencia del real: “our perceptual intuitions are strong enough to hide the semiotic level and make the experience of fictional space fundamentally similar to experiencing real space” (Polvinen, 2016, p. 23).

Such “availability” or accessibility of objects and spaces is in the enactive paradigm dependent on our own physical action in relation to the world. Rather than being a mere receptive medium, human perception is a sensorimotor skill whereby the embodied action of the perceiver makes the world available to experience. Such action includes moving our eyes, our head, or even the whole body to bring out new aspects of the object being looked at. [...] Thus, through our skillful access to the world, we have a perceptual sense that, for example, the backside of a tomato is there, present in our experience, even when it is hidden from view (Polvinen, 2016, p. 28).

Tanto el texto como el mundo requieren de la interacción con un cuerpo que les ofrezca su subjetividad, no ya solo para que determine que son algo más que materia dispuesta, sino para constituirse experiencia y, por tanto, trascender la noción de verdad.

“La ficción no lleva a una experiencia perceptiva, sino que se experimenta perceptivamente” (Calderón de Lucas, 2024a, p. 379): el entorno ficcional, en tanto que un entorno más de lo “real”, pero a través de sus medios específicos (sígnicos), puede percibirse (en su dimensión sígnica y a través de la interpretación transmedial del texto narrativo o de la generación de imágenes mentales a partir de la estimulación perceptual) y experimentarse. Al igual que al ver un paisaje nuestra sensación de calma o nuestros recuerdos evocados por él tienen lugar sin que dejemos de ser conscientes de sus formas, de los sonidos, los olores y otros elementos materiales que lo constituyen como materialidad ajena a los sentidos que estamos generando a partir de él, también se concilian la conciencia de estar

frente a un texto verboescrito con la experiencia que tiene lugar al situar nuestro centro deíctico en la ficción.

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, p. 29).

La utilidad de la teoría del centro deíctico (aplicada al relato) para la experiencia del poema radica en que nos permite justificar una disolución del paradigma de “verdad” aplicado a la lectura de los textos literarios a partir del desplazamiento de aquello que no puede carecer, en ninguna circunstancia, de autonomía ontológica: la subjetividad del cuerpo receptor. Es decir: si al leer un texto desplaza su subjetividad a la interacción con sus formas, resultará de esta una experiencia que no podrá, como experiencia, cuestionarse, a pesar de que determinados sentidos generados o interpretaciones de sentidos primarios no puedan verificarse con el mundo sensible o con redes de sentidos o ideas convencionales.

Otro aspecto inverificable de la experiencia poética reside en las emociones, cuya única razón de ser o argumento es el proceso a través del cual se producen y que, en tanto que ligadas a procesos cognitivos (los modifica y se ven modificadas) en los que interviene la memoria individual, atravesada e inserta en la memoria colectiva, lo están estrechamente, a su vez, a las relaciones sociales (Foedtke, 2021, p. 201). Son, en última instancia, “una forma de interacción entre un individuo y su entorno” y cumplen con una función epistemológica: “son cruciales para el conocimiento y la comprensión del mundo” (2021, p. 198)⁵¹. Más aún: “Las emociones crean realidades” (Berbel, 2022, p. 19).

La emoción se evidencia como el reverso sensible de la intuición o certeza subjetiva que orienta la generación de sentidos en la recepción poética. Supone una forma de conocimiento indisociable del cuerpo; es verdad en sí, experiencia enactada, pero también es una brújula de relevancia: “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, p. 200).

Según Friederike Foedtke, la forma del texto es capaz de condicionar las emociones del receptor con respecto al propio texto, es decir, la lectura provoca emociones en él cuando, según esta investigadora, facilita su inmersión “en el mundo del poema” gracias, entre otras estrategias, a “la nitidez de las imágenes” (2021, pp. 196-197). Dicha nitidez se traduce en un acercamiento entre la expresión

⁵¹ Para profundizar en el papel social de las emociones, véase (Johnson, 2007).

textual y la evocación sensible, es decir, en una disolución de la dimensión semiológica del texto a través del uso de perceptos, que permiten la combinación de la interpretación del sentido primario de la expresión con la generación de sentidos dentro del espacio sensible que evoca.

Para ello, sin embargo, el texto ha de mantener un mínimo de opacidad, u originalidad, según Pierre Louis Patoine, que mantenga la atención del receptor en el funcionamiento propiamente textual:

[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 (Patoine, 2019, pp. 213-214).

Volvemos, otra vez, a la experiencia dual que se produce en la interacción con un texto poético: la relativa a los movimientos procesuales y procedimentales tras la decodificación, y la que implica la manipulación material de los signos. También el ritmo y el sonido de la lectura provocan escenarios o climas con consecuencias emocionales que también implican una forma de experiencia y conocimiento en sí y que influirá, inevitablemente, en la primera

experiencia que comentamos. Es una tensión experiencial entre el dominio del cuerpo del texto poético, cuando impone su propia estructura semiológica a partir de los sentidos primarios imprimidos en su creación, y el dominio del cuerpo del receptor, cuando impone su subjetividad y marco epistemológico sobre la inmanencia textual.

De este modo, la nitidez o sonoridad del texto se verán siempre redirigidas por las resonancias perceptuales y fónicas que activen en el receptor y la relación que se establezca con la dimensión semántica del propio texto y las resonancias biográficas, fisiológicas y emocionales del cuerpo del receptor. Hasta tal punto interfieren estas resonancias, que este puede incorporar en su lectura términos que no están en la red formal del texto, como sucede con las paronomasias en ausencia que comenta Ángel Luján, “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” (2021, p. 92).

La teoría de la relevancia

El texto poético nunca define sus presencias figurales ni propone la base para una interpretación satisfactoria que genere en el lector la sensación de haberlo comprendido. Siempre puede decirse qué dice el texto poético, pero nunca del todo ni consensuadamente qué es lo que *ha querido decir*.

No hay contexto estructural que limite el sentido primario imprimido porque el poema parece huir constantemente de su forma:

es constitutivamente autotranscendente, por lo que su determinación significativa supondrá un conflicto en el receptor que derivará en su asunción como experiencia frente a un estímulo o en un problema interpretativo o en la ambigüedad de un efecto que tratará de revelar o resolver a partir de procedimientos o conocimiento independientes de la forma textual que ha recibido, como una historia de la interpretación poética, reflexiones metapoéticas, su propia biografía, sensaciones y sentimientos, su bagaje transmedial, su comentario con otros sujetos receptores del mismo texto, etc.

Pero el texto sí puede desplegar figuraciones transmediales a través de estrategias como los mencionados perceptos que articulan escenarios o paisajes donde se desplace el centro deíctico o subjetividad emocional del receptor. Los sentidos del poema, así, formarán parte de su estructura dado que se han generado en su interior. En este aspecto, *grosso modo*, lo que el relato o ficción es para un texto narrativo, lo es el paisaje en un texto poético, de manera que, por asociación transperceptiva, como ya hemos visto recuperando a Piera, un árbol o la lluvia ya no serán solo, o ni siquiera, ‘árbol’ o ‘lluvia’, sino ‘aquel día en la finca de mis abuelos cuando mi primo Alberto y yo presenciamos la decapitación de un gallo y aprendimos la banalidad de la crueldad y la jerarquía entre las especies’. Es la emoción, junto con la sensación, y afectada *por* y a la vez efecto *en* la memoria, la que *conoce* el texto poético, la generadora del conocimiento que los vacíos del texto impiden.

La emoción también actúa sobre el paisaje que es el cuerpo del texto haciendo resaltar, como hemos dicho, las formas relevantes para el lector. Sentimientos intensos como el amor o sensaciones

físicas como la ansiedad que generan también sentimientos como el terror, el miedo, el desamparo, resaltarán de un texto aquellos elementos que remitan al marco o campo de dichos sentimientos. En cuanto a la metáfora, el dominio fuente transitará hacia los entornos meta relacionados con la perspectiva o vivencia personal del amor o el miedo, desde donde se generarán nuevos sentidos.

De esta exploración se encarga la teoría de la relevancia, según la cual la búsqueda de esta no es solo “una característica del conocimiento humano”, sino una “tendencia cognitiva universal” (Wilson y Sperber, 2004, pp. 239, 244). Esta teoría explica cómo en un momento dado el receptor puede obviar la mayor parte del contenido formal de un texto. Por otro lado, también permite evaluar el impacto o control creativo de la recepción si el creador diseña adecuadamente los rastros textuales para la relevancia de un perfil determinado de receptores, capacidad de predicción intersubjetiva (heterometacognitiva) de los humanos, expuesta por la teoría de la mente (Núñez Fidalgo, 2020, p. 180), “para atribuir estados mentales a los demás con el fin de poder explicar y predecir su conducta” (Wilson y Sperber, 2004, p. 268).

Esta predicción, no obstante, se traducirá, como mucho, en tentativas en gran medida imprevisibles, pero, aun así, adaptadas para minimizar el esfuerzo de procesamiento en ciertas condiciones de recepción como el cansancio, la distracción o el aburrimiento (*lavando* las fronteras entre signo perceptual y referente o simplificando la estructura sintáctica), o para explorar determinados campos asociativos, como el amoroso. Estas estrategias, asimismo, pueden desarrollarse en el mismo cuerpo del poema tejiendo una red

de relevancias en sus distintos componentes (Wilson, 2018, p. 202). Para nosotros, por ejemplo, dadas nuestras circunstancias actuales (la redacción de este trabajo y el comienzo de una relación amorosa estable) el siguiente verso de Alba Flores Robla parece hecho a nuestra medida: “no me hables de tus tesis doctorales / háblame despacio de tu primer amor” (2021).⁵²

El creador puede llegar a acertar en esta dirección de la relevancia si tiene presentes tres preceptos básicos de la teoría: que el texto será relevante cuando entre en contacto con conocimientos previos⁵³ del receptor, suponga “una diferencia significativa para la representación

⁵² “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” (Calderón de Lucas, 2024a, p. 181).

⁵³ Conocimientos previos que pueden generarse en el interior del mismo texto. Como vimos en el análisis del glíglico cortazariano del capítulo 1, “Expectations of ‘internal’ relevance arise in the context of the preceding text and guide the interpretation of subsequent text. For instance, the interpretation of each simile in [a passage] is affected by what has gone before and creates expectations of relevance for what comes after, with the resulting interpretations being mutually adjusted with each other” (Wilson, 2018, p. 18). Este funcionamiento es similar al de la relevancia externa, aunque esta teoría se encuentra con el obstáculo, a la hora de evaluar el efecto que tiene lugar sobre un receptor y su visión y forma de habitar del mundo, la recepción de un texto que puede no apelar directamente a dicho mundo ni a las circunstancias del receptor en él: “many literary works achieve what might be called ‘external’ relevance by having lasting cognitive effects on beliefs and assumptions about the actual world that the reader has independently of the text. This presents a problem both for relevance theory and for literary studies. Works of fiction are not put forward as true descriptions of the actual world, so how can they provide evidence strong enough to achieve lasting effects of this type?”. Para ello, ven una solución, en el nivel del relato, cercana al del abordaje del efecto que hemos llevado a cabo en el capítulo anterior, al sugerir que “literary works typically achieve external relevance by strengthening or reorganizing existing assumptions and creating a sense of kinship with the author rather than giving rise to totally new implications” (Wilson, 2018, p. 19). Véase también (Lampis, 2019, p. 57) para una evaluación de cómo este “paseo inferencial”, recuperando a Eco (1979), entre dependencias intratextuales, participa en la consistencia interpretativa de un texto.

mental que un sujeto tiene del mundo” (Wilson y Sperber, 2004, pp. 239-240), y que la primera condición no suponga un esfuerzo de procesamiento demasiado grande, pues el estímulo perderá relevancia (2004, p. 241). Para esto último, el creador deberá tener en cuenta las aptitudes, la formación o intereses del receptor (Wilson, 2018, p. 204).

La relevancia no opera exclusivamente en la unidad textual, sino en cualquiera de sus componentes, como una sílaba, una palabra, un sintagma, línea, incluso un sonido o la disposición visoespacial, siempre que se cumpla con los tres preceptos anteriores, facilitados, según Patoine, precisamente por estas unidades mínimas, ya que permiten “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, p. 219). Para ese sonido o para la disposición rítmica del texto poético, la relevancia puede dirigirse mediante un Tono Básico Afectivo que provoque una reacción afectiva “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, p. 81).

A pesar de todo lo indicado hasta ahora, la relevancia, aunque pueda reforzarse o contradecirse estratégicamente, es siempre impredecible, tanto para el creador, por supuesto, como para el propio receptor, pues no siempre puede enunciarse de forma consciente qué es lo que está buscando en un texto, pues esta búsqueda solo se concreta cuando está realizándose junto a su hallazgo sin que hayamos sido del todo conscientes de todo aquello que hemos dejado de lado.

Esto se da así porque, por un lado, “el pensamiento se encuentra en una ‘circunstancia emocional’ fluctuante, que responde al entorno que impregna al lenguaje que nombra el paisaje” (Bermúdez, 2019, p. 157), y, por otro, los conceptos pueden tener una ‘valencia emocional’ a través de sus vínculos con los recuerdos fisiológicos y emocionales que evocan” (McLoughlin, 2016, p. 179). Por lo tanto, la relevancia, condicionada, como se ve, por el componente emocional, es fundamentalmente interactiva: solo se revela cuando se está llevando a cabo el proceso de selección y discriminación durante la recepción del texto.⁵⁴

La memoria es un “contenido accesible” porque se establece en una relación firme entre los contenidos codificados y los patrones neuronales que se encargan de su representación cerebral. Sin embargo, su recuperación se ve afectada por el ruido y la redundancia, provocados por las experiencias acumuladas tras su primera codificación, así como las posteriores recuperaciones y la inclusión de nuevos conceptos a patrones de neuronas presentes en el mismo patrón que se encargó de su representación primaria (McLoughlin, 2016, pp. 174-175). Por esto mismo, ni siquiera el propio sujeto es capaz de predecir qué otras asociaciones laterales van a interferir en la activación de la memoria por un texto en concreto. Es decir, la relevancia se irá construyendo a medida que los mismos elementos textuales activen recuerdos en cuyos patrones neuronales estén entrelazados otros asociados a recuerdos imprevistos que reorienten la búsqueda intratextual del receptor.

⁵⁴ El caso práctico del capítulo 4 tratará de mostrar, entre otras cosas, este aspecto.

No obstante, esto no impide que las funciones ejecutivas, o “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, p. 69), permitan lecturas críticas o con intencionalidad teórica, por ejemplo, siempre controladas, hasta cierto punto, por los intereses co-creativos del lector especializado. Pero en un cuerpo afectado por el cansancio, el aburrimiento o la ansiedad, estas funciones se verán mermadas y la lectura implicará más esfuerzo, por lo que incluso en para un receptor consciente de sus objetivos, la relevancia habrá de facilitarse en términos procedimentales, es decir, simplificando la forma o *lavando* las imágenes (Foedtke, 2021, p. 196), así como (en cuanto a la activación del conocimiento previo disponible) desplegando formas asociadas a espectros culturales, disciplinares o sentimentales específicos o exponiéndola de manera que amplifique o entre en conflicto con la evaluación del mundo del receptor.

De esta manera se facilitará la transparencia de la experiencia o, en otras palabras, la conversión de la información en una experiencia relevante (Bernini, 2016, p. 41), cuando el cuerpo del lector tenga dificultades situacionales de procesamiento cognitivo. Pero seguimos insistiendo en que la relevancia no puede predecirse, pues incluso en este sentido la personalidad del receptor o alguna patología cognitiva puede afectar a la atención durante la lectura según la capacidad de autorregulación que tenga el individuo.

Las circunstancias situacionales en detrimento de la atención del receptor afectarán en dos dimensiones. Por un lado, en la dimensión

propiamente formal del texto, haciendo que apenas la vista recorra líneas o estrofas verboescritas enteras, por ejemplo, sin llegar siquiera al paso de la descodificación en ningunas de sus palabras o solo reproduciendo algún que otro sonido o deteniéndose en una o dos palabras significativas por motivos impredecibles, como cuando al mirar un árbol podemos no darnos cuenta de que una de sus ramas está talada o que hay un nido arriba a la derecha o que es un manzano o un limonero: solo vemos algo con la forma de un árbol en medio del paisaje.

Por otro lado, en la dimensión meramente interpretativa de las unidades léxico-semánticas de las metáforas: no percibirá el movimiento de sentidos que requiere sino que traducirá cada una de sus palabras a su sentido primario consensuado (o, como se suele decir, su significado literal), como ocurriría en los dos versos del soneto de Luis de Góngora “La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas distilado”, donde, por inercia, un receptor actual no especializado interpretaría “humor” como estado de ánimo y “perlas” como tales, sin establecer las relaciones sintácticas entre las metáforas que las imbricarían en una alegoría⁵⁵.

La imagen mental generada por la conciencia primaria, ajena aún a la dimensión simbólica y aún no integrada en la memoria biográfica y emocional del individuo, puede mediar en el efecto proposicional del texto⁵⁶. Es decir, hay dos estímulos implicados en la recepción de

⁵⁵ Entendiendo aquí la alegoría (de forma laxa, claro está) no desde el barroco sino desde el presente: como un conjunto estructurado de metáforas.

⁵⁶ Como recuerda Robyn Carston en (2010), dos tipos de teorías cognitivas confluyen en el abordaje de la recepción: las focalizadas en la proposición y las focalizadas en la imagen. Las primeras se desarrollaron entre los setenta y los ochenta con John R. Searle (1979) y Merrie Bergmann (1982) y se asentaron con

un texto, el que tiene que ver con la dimensión simbólica extraída de sus proposiciones, de la que se encarga la conciencia superior, y el que se produce a partir de dicha imagen nacida de la conciencia primaria, cuya autopercepción en el sujeto tiene consecuencias encarnadas imprevistas.

Esto explica el caso mencionado de los versos de Góngora, por ejemplo. Cuando la estructura proposicional de la metáfora es complicada o inusual para el hábito lector del individuo o contiene palabras o expresiones fosilizadas en el lenguaje cotidiano, si el receptor, aunque se acerque al texto consciente de su poeticidad, está cansado o distraído, interpretará los términos con sus sentidos primarios o consensuados en su entorno y los efectos condicionados por la forma textual se entremezclarán con los efectos desviados por las imágenes que resulten de esta impresión primaria. La metáfora, en estos casos, se convencionalizará y pasará a ser una fórmula extraña del lenguaje narrativo o cotidiano.

Las nuevas ramificaciones simbólicas provocadas por estas imágenes, entrelazadas con lo leído previamente y lo que se leerá en el mismo entramado textual, y, por tanto, ya dependientes de este, coinciden con lo que Carston denomina “‘emergent properties’ in

David Hills (1997), Dan Sperber y Deirdre Wilson (Wilson, 2018; Cave y Wilson, 2018; Wilson y Carston, 2019; Sperber y Wilson, 1995; 2004), Sam Glucksberg (2001), Josef Stern (2001), Catherine Wearing (2006) y la misma Robyn Carston (2002, 2010, 2016). Por su parte, las de la imagen las impulsaron Donald Davidson (1978, 1984) y Max Black (1979), y se consolidaron con Richard Moran (1989), Samuel R. Levin (1993), Marga Reimer (2001) y Elisabeth Camp (2008). Aun así, también nosotros entendemos que una comprensión plena “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”, pues “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, p. 300).

metaphor understanding, that is, properties that are not among those directly associated with the literal meaning of the metaphor vehicle” (2010, p. 314). Estas circunstancias de recepción metafórica, según la investigadora, siempre son posibles, pues “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’” (2010, p. 318).

Esto explica que en un momento dado un texto poético se *narrativice* al interpretar sus proposiciones en lugar de experimentarlas (tal como hemos venido describiendo), y al mismo tiempo demuestra la importancia de la relevancia para que dicha experiencia se produzca, ya que el receptor, para ello, ha de estar dispuesto al movimiento que requiere la inercia del cuerpo textual poético; un movimiento cuyo innegable esfuerzo solo puede alivianarse si el destino es significativo para el receptor.

Interpretación y/o experiencia

El poema es algo más que el texto. No logra contenerse en el entramado proposicional que un cuerpo crea, haya o no voluntad de contenerlo. La intervención del receptor desarticula toda expectativa, es capaz de modificar la naturaleza del texto extrayendo de él todo lo poético o conteniéndolo en solo uno de sus sonidos. Pero el poema tampoco forma parte del receptor: este es incapaz de generarlo sin el estímulo textual, a pesar de que la sensación y la emoción se

produzcan en el cuerpo independientemente de la presencia material del estímulo.⁵⁷

Esta circunstancia puede provocar la ilusión de que el poema se genera en el receptor, de que es un tipo de vivencia espiritual o incluso una posibilidad biológica, ya que la categorización de los estímulos asienta prototipos en el individuo que, mediante el recuerdo y la simulación, puede experimentar efectos sin estar expuesto a ellos. En un texto, por ejemplo, todo paratexto o *extratexto* (ya sea sobre la propia obra, su creador o la asociación con su entorno) conocido por el receptor está presente durante la interacción y puede llegar a suponer incluso “una influencia sobre la capacidad del lector para simular las configuraciones sensomotrices planteadas” por dicho texto (Patoine, 2019, p. 213).

La misma etiqueta “poético” junto a un texto condiciona radicalmente su recepción, hasta el punto de hacerle rastrear (y

⁵⁷ Idea que está en la base de la “resonancia empática” de Patoine, de la que ofrece una serie de ejemplos muy ilustrativos: “¿[...] es realmente posible tener auténticas experiencias sensomotrices durante la lectura literaria? Tales experiencias resultarían ciertamente imposibles si la sensación dependiera únicamente de los estímulos provenientes del entorno exterior, teniendo en cuenta que tendemos a pensar que la sensación es el resultado directo de un estímulo: un puñetazo en plena cara produciría así una sensación táctil y somática. Sin embargo, la sensación no viene producida por el puñetazo, sino por el sistema nervioso central (el cerebro y la médula espinal), que modula la sensación en función de nuestros estados atencionales y de nuestros hábitos, de nuestros temores y de nuestros deseos. Sirvan estos tres ejemplos para ilustrar lo que acabamos de afirmar: en primer lugar, un boxeador no sentirá el golpe del mismo modo que alguien que no boxea; en segundo lugar, todos nos hemos hecho alguna vez un leve corte sin darnos cuenta; por último, resulta posible atenuar el dolor si pensamos en otra cosa. La modulación de las sensaciones en función de la atención y los hábitos se aplica igualmente, huelga decirlo, a las imágenes multisensoriales producidas por la lectura literaria [...]. La experiencia sensomotriz puede manifestarse incluso en ausencia de estímulos externos [...] Podríamos por tanto considerar que la lectura empática produce sensaciones fantasmas, que le da vida a un cuerpo fantasma capaz de experimentar las imágenes evocadas por un texto” (Patoine, 2019, pp. 211-212).

encontrar) los atributos de lo que considera poético en una forma textual novelística o en las instrucciones para montar una mesa y emprenderá una búsqueda consciente de relevancia en torno a dichos atributos, que, defraudados o no, siempre serán un punto de partida para que el receptor fuerce la inmanencia del texto, no se conforme con su interpretación y esté dispuesto a su participación sensomotriz, emocional y biográfica; o, si dicho receptor está especializado disciplinalmente, juzgue de qué maneras el texto cumple o no con la norma o teoría poética de la que parta.

A estos aspectos mencionados hay que sumarles los metatextos que densifican, y condicionan, la interacción con el texto, como

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, p. 52)

El metatexto evidencia la condición simulacral de la interpretación, cuyo funcionamiento radica en la recuperación de la fábula a partir de una forma que, aspectos estilísticos aparte, solo está para vehicularlo y podría ser siempre distinta sin que la fábula se vea afectada. Dicha evidencia radica en que el metatexto es también una de las formas del relato que hay detrás de un texto narrativo, y es, asimismo, una despoetización y narrativización del texto catalogado como poético, pues reconfigura sus formas de presencia de sí a expresión de un relato. Conocer el metatexto de un texto, en cuanto

a la interpretación, es equivalente a haberlo leído. Esto no puede suceder jamás cuando se da la experiencia del poema en la recepción de un texto, pues la experiencia solo puede vivirse o relatarse, y su narración es presentación⁵⁸ y no experiencia.

Asimismo, existe una relación transmedial con el texto atendiendo tan solo a la materialidad de sus formas: las grafías y los sonidos. Estos pueden recibirse y provocar efectos antes incluso de la decodificación de los signos a los que dotan de una representación formal. Las imágenes o sentidos que despierta un sonido inscrito en un signo las justifica también Martínez-Falero (2021), y puede constatarse también con el consabido experimento sinestésico de Vilayanur S. Ramachandran y Edward Hubbard que comprobó el efecto “bouba/kiki” (2001). Este sonido no tiene que completarse en las formas significantes, sino que puede generar una cadena de efectos desde una sola sílaba o combinaciones fonéticas aisladas:

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

⁵⁸ Emplearemos este término desde la semiología, recuperado de manera amplia: como representación material a través de signos de una ausencia (tanto de vivencias o experiencias como de representaciones mentales). Es decir, la entendemos como proceso de hacer presente lo ausente a través de estructuras sónicas perceptibles.

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 subléxico (fonológico, por ejemplo) (Martínez-Falero, 2021, p. 80).

Con estas consideraciones, recuperamos el Tono Básico Afectivo y la importancia de la relevancia para llegar a la experiencia. Las propiedades subléxicas de un texto, sea o no especializado el receptor, pueden desencadenar, junto con las representaciones primarias no interpretativas, efectos y sentidos paralelos a los de la dimensión léxico-semántica del texto, pero, al mismo tiempo, puede impedir o dificultar que la experiencia se lleve a cabo o por no estimular la relevancia del receptor al no suponer, en cuanto al Tono Básico Afectivo, un estímulo emocional o sensomotriz que climatice o complemente la lectura ya sí descodificadora.

La identificación de recepción e interpretación sigue viéndose atentada si valoramos el papel que también cumplen en este sentido las hipótesis del ojo cuando recorre los signos, algo que ocurre incluso en la más técnica de las lecturas del más objetivo y analítico de los textos. Mientras avanzan en su reconocimiento grafemático, los ojos generan unidades o variaciones morfológicas hipotéticas “previamente a todo acceso al sentido de la palabra” que pueden ser erróneas, es decir, no corresponderse al texto fijo en, por ejemplo, la

página (Gamoneda, 2020, p. 95), por lo que, en toda lectura, hay siempre un texto (en el nivel morfosintáctico) superpuesto al del medio en el que se está leyendo, hipotetizándose a medida que el lector pasa de una letra a otra.

Desde la idea de *imprimación* semántica (o “semantic priming”), según la cual, el procesamiento de una palabra o concepto facilita o influye el reconocimiento o procesamiento de palabras o conceptos posteriores, el error del ojo puede implicar una reacción en cadena en la decodificación e interpretación de sentidos primarios a nivel léxico, ya que condicionaría el procesamiento de las formas textuales siguientes, vinculado al campo de la forma hipotetizada y ajeno ya a la *imprimación* semántica de la forma original (Kharkhurin, 2016, pp. 63-64).

La autonomía total del texto, como unidad proposicional asociada a una configuración inicial léxico-semántica y de fijación de sentidos, queda, desde los escenarios expuestos, descartada. Esto, sin embargo, en cuanto 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 a 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 (Calderón de Lucas, 2024a, pp. 385-386).

Con esta investigación, comprendimos que tras “poema” pugnaban dos sistemas: uno formal y otro ausente que, aunque coincidían en su codependencia nominativa (*poiesis*) y, como veríamos más adelante, direccional, había razones que imposibilitaban su identificación. La razón básica ya la hemos mencionado: uno estaba (el texto) y otro no (el poema). Otra razón fundamental, en cambio, al vincularlas las separa irremediablemente: la experiencia mediante entre ambas.

Pero, sobre esta primera distinción explícita que hicimos entre texto y poema —que puede aprovecharse, asimismo, como ejemplo de la importancia (que ya hemos valorado) de la atención en la relevancia receptiva—, problematizaremos más adelante la idea de aquel como *presentación* de este, como si el poema estuviese incrustado en alguna de sus partes. Lo que en esta dinámica llamamos “poema”, lo reformularemos con desvíos como “forma del poema”. El poema nunca estará presente porque, como veremos, es una dirección y no un objeto.

Esta distinción es la base de nuestra propuesta teórico-metodológica en los estudios de la recepción poética (y artística y literaria en general), ya que implica una estabilización de la interdependencia e *interdominancia* ente el cuerpo del texto y el cuerpo del lector y, al mismo tiempo, una refocalización en las circunstancias concretas de interacción, previa a cualquier posibilidad de conclusión estadística sobre la recepción. Asimismo,

evita considerar que el texto opera como una unidad densa de forma y sentidos sin que se omita ninguna de sus partes, lo que exige considerar a su lector como procesador artificial capaz de asimilar todas y cada una de esas partes sin pérdida de información ni desviaciones con respecto a los sentidos primarios o culturalmente consensuados. “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” (Calderón de Lucas, 2024a, p. 386).

La metodología que se derive de estos presupuestos, además, deberá atender a la distinción entre texto y poema y la relación experiencial ente ambos, cuerpo del receptor mediante, para distinguir adecuadamente, asimismo, entre el efecto de la experiencia poética y el efecto social de la interpretación de un relato. No obstante, esta última consideración también desvela una relación de dependencia: dado que la experiencia se da como proceso encarnado, no tiene más manifestación que la reacción fisiológica o conductual del receptor, por lo que, para poder conocerla y evaluarla desde la teoría o la crítica, la experiencia del poema precisa de las estrategias del texto narrativo para presentarse.

Es decir, sin ser los sujetos receptores experimentadores, solo podemos acceder a las experiencias del poema ajenas como relatos. Es labor de todo aquel investigador que se acoja a estos preceptos la de definir la manera más adecuada y coherente de vehicular dicho relato. El texto poético es algo más que un entramado de proposiciones, mensajes, significados o puestas en práctica teóricas o metapoéticas que verificar a través de su estudio. Cualquier

abordaje del efecto social de un texto poético debe tener en cuenta estas condiciones antes de vincular texto y sociedad como si aquel fuera un ente ubicuo y autónomo y esta una masa homogénea de receptores-reactivos.

Para dichos relatos de experiencia poética, el investigador debe, ante todo, reconocerse a sí mismo como el primer sujeto y objeto de estudio, pues su lectura analítica de los textos se verá siempre atravesada o por evaluaciones subjetivas del relato interpretado o por experiencias poéticas imprevistas. El relato de experiencia, ya sea propia o ajena, deberá desplegarse como escenarios de recepción en gran medida narrativos que logren abarcar el mayor número de circunstancias que hayan tenido lugar durante dicha recepción.⁵⁹

Esta propuesta metodológica ofrece la posibilidad de rastrear las relaciones culturales entre determinadas formas (poéticas o no) y los sentidos *ad hoc* o desviados de su significación primaria; asimismo, facilita la incorporación disciplinal de otras metodologías para el estudio del efecto, como la cognición social encarnada (Armstrong, 2020; Soliman y Glenberg, 2014; Spaulding, 2014; Strejcek y Zhong, 2014), que trataremos en el capítulo 7 de este trabajo.

Por otra parte, buscamos una autonomía discursiva⁶⁰ en los estudios literarios con respecto a la prosa académica, constituida

⁵⁹ En esto consistió nuestro primer intento, que, como hemos indicado en la introducción de este trabajo, presentamos en el IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura como “Los sentidos del poema en un cuerpo cansado, distraído, enamorado. Escenarios de lectura de Sextina reivindicativa, de María Mercé Marçal”. En el primer apartado del capítulo siguiente reproduciremos una actualización de dicho intento.

⁶⁰ Autonomía para la que tomamos como referencia el trabajo teórico-práctico de Hugo Mujica (1998, 2002, 2014), Mario Montalbetti en torno al poema (2018, 2020, 2021) y Berta García Faet (2021, 2023).

desde las ciencias, que se ha elevado como paradigma de verdad, alimentado por la dicotomía objetividad (cierto) -subjetividad (falso), ya que, como vemos, los textos literarios y, en especial, los poéticos, son indisociables de la subjetividad que los crea y recibe, sea dicha subjetividad la de un preadolescente o la del mayor experto en literatura conocido. La materialización simbólica del poema está, como hemos visto y tratado de justificar, siempre encarnada, así como toda nueva simbolización de dicha materialización.

CAPÍTULO 4

Dos casos prácticos: relato de experiencia y relevancia explícita

Redwood City, California. It is October. The neighborhood bar where I write is illuminated with two football games playing simultaneously. I have my phone on the bar table, my laptop open. One ear takes in (but doesn't really follow) both games, another takes in the bizarre conversation at the next table, which is somewhere between networking meeting and Tinder date. Amid all this, I've been reading and rereading a poem by James Wright, "Autumn Begins in Martins Ferry, Ohio," and a line has caught in my mind, bringing everything to stop on a word (Alford, 2020, p. 13).

LOCUTORA: a menudo has afirmado que hoy por hoy el poema es incomunicable, ¿podrías explicarnos tus razones?

BRENDA: el poema tal y como se concebía en la modernidad estaba basado, como todo el mundo sabe, por lo demás, en la

centralidad de la metáfora y en el verso libre y también en la libre asociación de imágenes; hoy por hoy pensar en su comunicabilidad es quimérico, de modo que es mucho más eficaz ocluir el poema y relatar el contexto; todo campo lingüístico es ya pura metaforicidad, más vale que dejemos emigrar a las metáforas y nos centremos en la propia producción del texto, en su sistema generador, en otras palabras en el génesis explicativo de su rentabilidad semiótica

LOCUTORA: ¿serías tan amable? ¿explicarías más a fondo todo esto a nuestros oyentes?

BRENDA: pongamos un ejemplo, podríamos citar un verso de factura clásica *entonces las palomas, trémulas, cayeron sobre sus pechos*, es un verso precioso de alto contenido sensual pero quizás tenga mucho más interés registrar el momento en que la persona lo lee, relatar qué le sucede a esa persona, cómo es el ambiente de su casa, qué siente, qué la perturba, qué clase de empeño desencadena en la lectora o lector, en resumen se trataría de narrar o generar un nuevo tipo de poema en el que lo que se recoja sea la acción del verso y no propiamente el verso, quizás así podríamos interesar al lector

LOCUTORA: ¿sería entonces más poderosa la decisión del lector que el verso o el poema que lee?

BRENDA: la decisión que toma la protagonista de dar curso libre a la pasión en su vida a partir del verso de Apolonio de Rodas, a pesar de estar sujeta a una anterior de lenguaje pensamiento

LOCUTORA: esta nueva, la incesante transformación de la escena

BRENDA: el instante en que realmente las palomas caen y la palabra se encarna en su cuerpo (Pato, 2022, p. 102)

Ejemplo de relato de experiencia del poema

Con este ejemplo trataremos de ejemplificar algunas nociones básicas vistas hasta ahora. El siguiente relato de experiencia poética durante la recepción del texto “Sextina reivindicativa” de Maria-Mercè Marçal (1982, 2020) evidenciará el desajuste existente entre el texto como forma decodificable e interpretable y lo que experimenta el receptor en relación con él. Este desajuste, además, permitirá identificar en el texto aquellas formas del texto que operan como consecuencia material de dicha experiencia y, por tanto, el receptor puede llegar a considerar propiamente poéticas. Esto explica que un texto poético pueda contener también rasgos narrativos sin dejar de ser poético o que un texto narrativo incluya formas del poema aisladas sin que este hecho lo haga poético.

El texto poético, como hemos visto, no es un todo uniforme que pueda recibirse a un golpe en toda su naturaleza y propiedad. Partimos de la base, pues, de que no todo el contenido textual es atendido por el receptor. Es decir, no todo el texto participa en el efecto. Puede hacerlo solo una palabra o la sonoridad (puede ser simplemente estar ante una página con texto en forma de poema que se sabe que trata de amor). Vemos radicalmente incoherente dar por hecho que todos los elementos del texto participan indistintamente (ni siquiera presuponiendo niveles funcionales) en el efecto. Dependiendo de la situación concreta y del estado concreto del lector, unas cosas serán leídas y otras no.

La idiosincrasia del texto se constituye durante la recepción misma, según el estado del cuerpo y las consecuencias de

procesamiento y de relevancia que se desencadenen. El texto no tiene la autoridad de imponer toda su forma ni su carácter poético al receptor, por mucho que pueda intervenir, desde sus rastros creativos y su propia inmanencia, en la evaluación de lo que es, así como desencadenar, ya sea con conciencia creativa o azar interactivo (entre texto y receptor), experiencias poéticas a partir de la disposición e interrelación de sus elementos.

No todas las cualidades perceptibles de un objeto son estables; existe cierta continuidad entre las cualidades de distintos objetos que nosotros hacemos discretas para distinguirlos. El cuerpo estructura los objetos del mundo: el propio lenguaje parte de la perspectiva del cuerpo; es decir, lo que podemos decir que son las cosas depende de nuestra perspectiva. Las cosas son lo que nuestro cuerpo determina. A pesar de la continuidad de sentido que hace que un texto sea “un” texto, distinto de otro y constituido de manera que pueda distinguirse, identificarse, reconocerse (es decir, una continuidad que lo establece discreto, cerrado en su relación con otros textos), el cuerpo lector reestructurará discretamente dicha continuidad: elaborará de un texto otro texto (o varios) a partir de su transposición particular de sentido (o sentidos), haciendo de lo que convencionalmente es un texto, varios textos, o de varios textos, uno solo.

El relato siguiente será el de nuestra propia experiencia. Según proponemos, toda iniciativa teórico-metodológica surge de la experiencia del propio sujeto investigador como subjetividad-cuerpo ante el mundo (y ante la literatura en concreto). Es la reflexión en torno a procesos propios la que lleva a la curiosidad por (y conciencia

de) los procesos en otros cuerpos, y al revés (la subjetividad del que recibe y enuncia siempre está en un centro).

Y este punto de partida es un posicionamiento teórico y metodológico en sí mismo: no es posible sostener ninguna de las tesis que hemos planteado sin reconocer que se enuncian desde el mismo asunto que plantean: que, en última instancia, todo objeto, al recibirse y reproducirse (o al ser, de algún modo, comentado o transpuesto) depende de la experiencia del sujeto como cuerpo. Siempre que generalice una interpretación, es decir, siempre que diga que una idea es posible que se active en todos los receptores desde preceptos ideológicos, por ejemplo, habría que matizar que dicha interpretación siempre va a estar mediada por el cuerpo, que la dotará de un matiz subjetivo y contextual.

Leemos para sentir (tanto emoción como sensación). Incluso al leer un texto académico, se establece con él un diálogo predispuesto: al buscar aprender, justificar una idea o refutarlo, el sujeto se expone a distintas reacciones emocionales (satisfacción, frustración o apacibilidad por el goce de la simple experiencia lectora o situacional). En cualquier lectura siempre hay un sentimiento buscado y/o implicado⁶¹, aunque, como hemos visto con la impredecibilidad de la relevancia, lo que se quería buscar y lo que se acaba buscando (y, a veces, hallando) no coincidan.

Escogemos el texto “Sextina reivindicativa”, de Maria-Mercè Marçal, por dos motivos. Por un lado, su tema amoroso: el amor es una apelación que lleva al compromiso íntimo, vehicula la intimidad

⁶¹ Los mismos Van Peer y Chesnokova concluyen, con respecto a los textos poéticos en específico, que la principal motivación para la lectura de poesía la constituye la emoción (2023, p. 176).

hacia empresas colectivas (por lo menos, no estrictamente individuales), a veces de forma inconsciente y al margen de la urgencia política o la pretensión emotiva; es un modo de habitar el mundo en interacción con los otros. Esto nos permite explorar el aspecto emocional desde el individuo que lee hacia el *otro interactivo* y la sociedad de la que forma parte. Pero ¿basta con que el tema sea amoroso para que el tipo de experiencia individual se dirija hacia una conducta como la descrita? Veremos que el cuerpo que lee produce y experimenta desvíos sorprendentes con respecto al material textual.

Por otro lado, la estructura métrica cerrada de la sextina resalta la forma gramático-fonética del texto hasta el punto de hacerlo rivalizar con el contenido perceptual y de sentido recibido⁶². Es decir, la experiencia formal del poema (el ritmo endecasilábico y la repetición cíclica, por estrofa, de las mismas palabras al final de cada verso, como una suerte de rima de signos idénticos) puede imponerse sobre la interpretación de su contenido (recurrir a la oposición forma-contenido para simplificar la explicación) y dominar la experiencia tanto de la lectura como del poema; es decir, surge un conflicto de distracciones que el sujeto habrá de resolver o dando saltos consecutivos de una experiencia a otra o releendo el texto varias veces dejándose llevar en cada lectura por una de ellas (hasta una supuesta lectura en la que haya integrado, a su manera, ambas).

⁶² A los aspectos métricos se les suman las interferencias lingüísticas por no estar compuesto en la lengua materna del sujeto receptor, aunque sí en una conocida, dada su educación hasta los veinte años en Benidorm (Alicante).

*El texto poético: “Sextina reivindicativa”*⁶³

Original en catalán:

Amor, ja que m’has dit que et digui què
vull, t’ho diré ben clar: contra l’horari,
el meu desig reivindica el lleure
total, i tu i el teu desig per paga,
pujar parets d’amor pet tot ofici
i pintar de diumenge la setmana.

Ja ho sé! Tot no pot ser caps de setmana
i postes de sol. Sí, ja ho sé. I què!
Deixa’m clamar, adolescent d’ofici,
per la mort violenta de l’horari
per mà d’amor. El meu desig, cap paga
no vol, si posa duanes al lleure.

Vol construir amb els amons del lleure
un recer que alliberi la setmana
de deutes amb raons de seny i paga.
D’utopies possibles sap el què
millor que tu i que jo i que l’horari
que fon la primavera amb ginys d’ofici.

⁶³ Publicado por primera vez en 1982 con el conjunto *Terra de mai* en la editorial valenciana El Cingle; véase (Marçal, 1982). La versión original también la hemos leído en Marçal (2017), y la traducción que traemos es de Noelia Díaz Vicedo, del volumen bilingüe *Diré tu cuerpo*, publicado en Ultramarinos en 2020 con un prólogo conciso e iluminador sobre el contexto de la autora y los dos libros que contiene: el mencionado y *Raó del cos*; véase Marçal (2020).

Veus? Sense benefici i sense ofici
que no sigui mudar treballs en lleure,
el meu desig marca el seu propi horari
a l'escorça del foc: una setmana
sense confins que oblidi el com i el què
i en els topants fressats no trobi paga.

Amor, ja ho sé que ens cal una altra paga
per viure! I que ens agrada el nostre ofici...,
i estimar d'altra gent. Però, saps què?,
el meu desig reivindica el lleure
total i consagrar-te per setmana
tant de temps que no em cap en cap horari.

Da-li! Ja entenc que em parlis de l'horari
i que els teus ulls em besin com a paga
i senyal del que em deus d'una setmana
eterna sense tu..., que el teu ofici
et segrestí, voraç...: no em dona lleure,
però, el desig demanant-me per què,

amor, per què ens escapça el vol l'horari,
confina el lleure i, per ben poca paga,
amo d'ofici, ens roba la setmana?

Traducción al castellano:

Amor, ya que me has dicho que te diga qué
quiero, te lo diré bien claro: contra el horario,
mi deseo reivindica el ocio

total, y tú y tu deseo por paga,
tregar muros de amor por todo oficio
y pintar de domingo la semana.

¡Ya lo sé! No todo puede ser fines de semana
y puestas de sol. Sí, ya lo sé. ¡Y qué!
Deja que clame, adolescente de oficio,
por la muerte violenta del horario
a manos del amor. Mi deseo, ninguna paga
quiere, si pone aduanas al ocio.

Quiere construir con las piedras del ocio
un refugio que libere la semana
de deudas con razones de prudencia y paga.
De utopías sensibles sabe el qué
mejor que tú y que yo y que el horario
que funde la primavera con mañanas de oficio.

¿Ves? Sin beneficio y sin oficio
que no sea mudar trabajos en ocio,
mi deseo marca su propio horario
en la corteza del fuego: una semana
sin confines que olvide el cómo y el qué
y en los contornos trillados no halle paga.

Amor, ¡ya sé que nos conviene otra paga
para vivir! Y que nos gusta nuestro oficio...,
y querer a otra gente. Pero, [sic] ¿sabes qué?,
mi deseo reivindica el ocio
total y consagrarte por semana

tanto tiempo que no cabe en ningún horario.

¡Y dale! Ya entiendo que me hables del horario
y que tus ojos me besen como paga
y señal de lo que me debes de una semana
eterna sin ti..., que tu oficio
te secuestre, voraz...: no admite el ocio,
empero, el deseo preguntándome por qué,

amor, ¿por qué nos descabeza el vuelo el horario,
confina el ocio y, por tan poca paga,
amo de oficio, nos roba la semana?

Relato de experiencia poética

Lunes, 19 de diciembre de 2022. Calle Santa Bárbara, n.º 16 (Granada). 21:40 h. Un cuerpo está cansado porque trabaja más de lo que quiere (que es nada o casi nada), porque dedica la mayor parte de su tiempo activo a hacer cosas que no le gustan; porque ha dormido mal y poco, cenó mucho y muy salado y se ha levantado varias veces por la noche a beber y a mear. Esa mañana ha despertado agotado, feo, inflamado.

Un cuerpo está distraído porque piensa, precisamente, en todo lo que tiene que hacer, en todo lo que ha dejado a medias, en algunas de las cosas que le gustaría hacer y no puede, en lo poco que le apetece hacer lo que hace; porque reproduce escenarios hipotéticos en los que todo se organiza a partir de valores más amables, como el de no hacer

nada, pero piensa también en lo incómodo que es no hacer nada, y en lo cómodo que era no hacer nada con cuerpo-L, en lo mucho que quería a cuerpo-L, y mientras tanto la gata de un cuerpo entra y muerde cordones, araña su cazadora, se sube a la mesa y juega con las llaves.

Un cuerpo está enamorado porque aún quiere a cuerpo-L, porque se enamora sucesivamente a partir del modelo que conserva de aquel amor, porque aún se autopercibe físicamente a partir de aquel amor, aunque hayan pasado más de seis meses.

Un cuerpo está en su cuarto, acaba de volver de cinco horas de clase: primero cuatro horas en la biblioteca estudiando, luego comida rápida en una hora, y al final dos clases: cinco horas. Salió de casa a las diez de la mañana, son las nueve y media de la noche, está agotado, tiene ganas de llorar, tiene hambre.

Un cuerpo tiene toda la ropa por la cama y el sillón, papeles en la mesa, libros amontonados y llenos de polvo, cartones y envoltorios en el suelo, zapatos volcados, pelusas. Pero enciende la luz y es cálida, es agradable, da un aspecto al cuarto de soledad tranquila. Su gata vuelve a entrar y maúlla, no está claro qué quiere, no para de maullar. Se le acerca, se sube a la cama, se va, vuelve, hay que ir al veterinario. Un cuerpo le grita a su compañero de piso, cuerpo-S, que está en el cuarto de al lado, que hay que llevarla al veterinario.

Un cuerpo se sienta en una silla de madera que cogió del salón porque su silla de escritorio está llena de ropa; de todas formas, prefiere la silla dura: cuando vuelva a casa les dirá a sus padres que prefiere una silla más dura. Volver. A casa.

Un cuerpo está solo y cansado, necesita hacer algo que lo realice, que haga que lo reconozcan, necesita sentir un amor masivo, ser nombrado por otros. Escribe, lee, intenta dibujar, trata de abordar distintos formatos, sobre todo el visual y el escrito, incluso en lo escrito siempre intenta la imagen, el paisaje.

Un cuerpo escribe textos poéticos, estudia un doctorado sobre la recepción poética, estudia también un máster de profesorado de Enseñanza Secundaria y Bachillerato; hace constantemente cosas que detesta, piensa que sabría más, no, que disfrutaría más de aprender si no trabajase en ello, trabajar en aprender es algo absurdo, es diabólico, desea trabajos manuales, pero recuerda su adolescencia en la tienda de sus padres y siente culpa por ello, y siente culpa por sentir culpa.

Un cuerpo escribe textos poéticos y solo se reconoce admirador de Roland Barthes y Louise Glück, también admira a Teillier, y ha descubierto hace poco a Carol Ann Duffy, su próximo objetivo es indagar en la poética de Ernesto Cardenal. Un cuerpo se levanta y revisa los libros que tiene de estos autores, hay algo misterioso en todos ellos que le hace sentir bien, sentir algo así como placer.

Sobre una pila de libros, bajo otra un poco más pequeña, ya con bastante polvo, un cuerpo ve la poesía completa de Maria-Mercè Marçal, que compró poco después de regalarle a cuerpo-L la antología bilingüe que editó Ultramarinos y que su amiga cuerpo-P, pareja de cuerpo-S y con quien también vive, le enseñó emocionada. De los poemas que cuerpo-P compartió con un cuerpo, este solo recuerda el que le hizo regalárselo a cuerpo-L. Se titulaba “Sextina

algo”. Recuerda que justo hablaba del amor y del ocio, de la incompatibilidad del amor y el trabajo, cómo era.

Un cuerpo coge el libro y abre el índice, recorre una y otra vez los distintos libros del volumen y sus textos y, tras dos minutos más o menos, bajo *Terra de Mai*, da con dos posibles opciones que le suenan, una al lado de la otra: “Sextina reivindicativa”, página 262, y “Sextina revolta”, 264. Busca la primera, lee el primer verso, “Amor, ja que m’has dit que et digui què”, y sabe que ese es el texto.

Un cuerpo piensa en que compró el libro en catalán para practicar la lengua, porque cuando estaba con cuerpo-L, que vivía en Valencia, su plan era volver a la Comunidad Valenciana. En el caso de que decidiese opositar, necesitaba el C1 de valenciano; lo compró para practicar, pero no lo ha abierto hasta ahora.

Un cuerpo lee:

Amor, ja que m’has dit que et digui què
vull, t’ho diré ben clar: contra l’horari,
el meu desig reivindica el lleure
total (Marçal, 2017, p. 262)

pero no llega a entender bien, está como fuera de lo que dice: más o menos lo entiende, pero al leer cada verso se le ha olvidado el anterior y, ¿qué era “lleure”? Un cuerpo lo busca y, ah, precisamente es “ocio”: “mi deseo reivindica el ocio total”.

¿Cómo era una sextina? Un cuerpo mira por encima el texto, recorre el final de los versos

[...] et digui què

[...] contra l'horari,
[...] reivindica el lleure
[...] per paga,
[...] per tot ofici
[...] la setmana.

[...] setmana
[...] què!
[...] d'ofici,
[...] l'horari
[...] paga
[...] lleure.

[...] lleure
[...] (2017, p. 262)

Vale. “*Mi deseo reivindica el ocio total*”.

Un cuerpo vuelve a empezar. Le cuesta menos entender el idioma, pero la repetición de las últimas palabras lo distrae: espera que se produzca, intenta respetar el ritmo de la sextina porque supone que tiene alguna función en el texto, pero le entorpece la lectura

[Mi deseo reivindica el ocio total]
i tu i el teu desig per paga,
pujar parets d'amor pet tot ofici
i pintar de diumenge la setmana (2017, p. 262)

“I pintar de diumenge la setmana”. Un cuerpo entrecierra el libro, aún con el pulgar dentro de la sextina, y piensa: “*Mi deseo reivindica el ocio total y pintar de domingo la semana*”.

Un cuerpo recuerda el 25 de diciembre de 2021, en casa del padre de cuerpo-L. Una casa devastada, frente a una playa famosa llena de dunas, una comida imprecisa y una sobremesa sórdida viendo una película de humor crítico, *No mires arriba*. A veces cuerpo-L se reía en alto, otras veces le agarraba el índice con su propio índice y el pulgar, como si estuviese cogiendo a un ser diminuto. “El ocio total”, piensa, y un cuerpo quiere llorar porque “El ocio total”, ese domingo continuo, era creer a cuerpo-L enamorado junto al suyo.

Un cuerpo se queda con la mirada perdida, se cierra en una divagación de proyectos y escenas que recuerda con cuerpo-L, salta vertiginosamente de una posición a otra sobre el amor, el trabajo, el ocio, se recrea en los versos

pujar parets d’amor pet tot ofici
[...]
el meu desig reivindica el lleure
total
[...]
pintar de diumenge la setmana (2017, p. 262)

Un cuerpo sigue leyendo el texto: “Ja ho sé! Tot no pot ser caps de semana / i postes de sol [...]” (2017, p. 262). Pero ¿cómo sonará en español? (¿castellano?). Un cuerpo recorre el texto traduciéndolo:

Amor, ja que m'has dit que et digui [amor, ya que me has dicho que
te diga] què
vull [qué quiero], t'ho diré ben clar [te lo diré bien claro]: contra
l'horari, [contra el horario]
el meu desig reivindica el lleure
total [mi deseo reivindica el ocio total], i tu i el teu desig per paga
[¿y tú y tu deseo por paga?],
pujar [¿elevar?] parets d'amor pet tot ofici [paredes de amor por
todo trabajo]
i pintar de diumenge la setmana [y pintar de domingo la semana]
(2017, p. 262)

“Y pintar de domingo la semana”.

¿Cómo sonará leído de seguido? Un cuerpo quiere leer también cómo se ha traducido. Busca el título en Internet, pero no encuentra ninguna traducción. Recuerda la de Ultramarinos: piensa en escribirle a cuerpo-L, pero no, ya no hablan de esas cosas, ahora son extraños; un cuerpo descubre que se ha cumplido la canción de Jimena Amarillo que le dedicó, “Cuando ya no me quieras”, cree recordar, “nos veremos no sé qué y ya no sabremos qué decir”. Un cuerpo decide ir al cuarto de cuerpo-P y pedirselo. Un cuerpo se levanta, recorre el pasillo, toca la puerta, cuerpo-P responde, un cuerpo le explica la situación, que ha recordado a cuerpo-L y está leyendo la sextina. Cuerpo-P se lo deja, un cuerpo busca el texto, lo encuentra, lee: “Amor, ya que me has dicho que te diga qué / quiero” (Marçal, 2020).

Les hace fotos a las páginas, le da las gracias, vuelve a su cuarto, se echa en la cama, enciende el móvil, abre la galería y lee:

Amor, ya que me has dicho que te diga qué
quiero, te lo diré bien claro: contra el horario,
mi deseo reivindica el ocio
total,
[mi deseo reivindica el ocio
total,
mi deseo reivindica el ocio
total] y tú y tu deseo por paga,
[¿y tú y tu deseo por paga? no entiendo la sintaxis]
trepar muros de amor por todo oficio
[¿trepar muros de amor? vale, sí, y así es mucho más bonito, sí:
trepar muros de amor]
y pintar de domingo la semana
[“trepar muros de amor”, tal vez pueda usarlo;
y pintar de domingo la semana
pintar de domingo la semana
trepar muros de amor
pintar de domingo una semana;
cuerpo-L, no mires arriba, la Albufera, tres gaviotas y el mar lleno
de luz, no, el mar no, los arrozales, aquel poema cómo era, recuerdo
haber escrito algo sobre eso
el ocio total, una semana cada tres, Semana Santa, entonces fue la
playa del Albir, un día me llevó a la de Valencia, toda la semana
llena de domingo, aquellas navidades, las únicas, enteras, junto a
cuerpo-L
cuerpo-L triste en la mesa con sus tías, pochando cebolla para la
receta de su abuela
mi deseo ocio trepar muros de amor Greta
era tan difícil saber lo que sentía

muros de amor muros de amor muros de] (Marçal, 2020)

21:54 h.

Un cuerpo escucha la voz de cuerpo-S: ya van a hacer la cena.

Un cuerpo apaga el móvil, lo deja a su lado sobre la cama, piensa en pan, en pavo, en descanso, amor, cuerpo-L (dice ya voy, ya voy) el trabajo, cansancio, amor, muros, trepar, mejor trepar, sí, trepar muros de amor, el lenguaje, el poema, el sentido tal vez de tal vez todo, amar tranquilo, amor como descanso, dormir, la piel de cuerpo-L, el olor de la cebolla, ¿pan o fideos de arroz? (un cuerpo se levanta) no quiero que me pase lo de anoche, tal vez mejor tostar (un cuerpo abre la puerta) un poco de pan, solía pedirme que le hiciera mis tostadas (un cuerpo entra en la cocina), tomate, aceitito, pavo, ¿veremos hoy *Sexo en Nueva York*? (un cuerpo abre la nevera), voy a decírselo, seguro que quieren, a ver qué como, qué hambre, mañana tengo que levantarme temprano, bueno, ahora la cena, la cena, qué hambre.

Deja el libro de nuevo en el estante, apaga la luz y sale de su cuarto.

Conclusión

No podría decirse que un cuerpo haya leído el texto poético titulado “Sextina reivindicativa”, al menos no entero, pero sí que ha vivido una experiencia poética a partir de las siguientes formas textuales:

1. “mi deseo reivindica el ocio total”
2. “i pintar de diumenge la setmana”
3. “pujar parets d’amor pet tot ofici / el meu desig reivindica el lleure total / pintar de diumenge la setmana”
4. “mi deseo reivindica el ocio total / y pintar de domingo la semana”
5. “trepar muros de amor”
6. “trepar muros de amor / y pintar de domingo la semana”

El texto es también presencia de un relato, cuya interpretación puede recuperarse de manera más o menos estable a partir de los sentidos primarios fijados. A grandes rasgos, se reivindica el ocio como único paradigma en el que el deseo (vinculado al amor) puede realizarse. El trabajo secuestra los cuerpos en deudas y horarios. Esto se manifiesta en una estructura espiralada de insistencia en los mismos temas (representados por la mayoría de las palabras-rima que cierran cada verso: oficio, ocio, semana, horario, paga) vehiculados por la noción de deseo como manifestación, lazo o práctica, del vínculo amoroso.

Sin embargo, como hemos visto, este relato es insuficiente para un análisis del efecto que el texto ha tenido en el receptor-muestra, cuya experiencia poética ha reconducido su subjetividad hacia escenarios concretos de su memoria. En el capítulo siguiente intentaremos explicar, si no el *porqué*, al menos algo cercano al *cómo* de este hecho.

Rastreo de relevancia explícita en la recepción de un conjunto textual

Para este caso práctico concretamos un corpus de 209 textos poéticos⁶⁴, pertenecientes a poemarios publicados en España desde 2019, en alguna de las lenguas oficiales del Estado y por creadores nacidos a partir de 1986.

Nuestro objetivo ha consistido en la marcación de las formas que han resultado relevantes al sujeto de estudio de entre todo el cuerpo textual seleccionado, para comprobar hasta qué punto, en una situación determinada, al leer un texto poético se discriminan unas formas sobre otras, independientemente del relato subyacente, ya sea por la atención concreta al material textual, a los sentidos fijados en él o generados por el propio receptor, o a la combinación inseparable de ambos componentes.

Concreción del corpus

El primer filtro, el de la edad de los autores, implicó una decisión sociológica (teniendo en cuenta los sesgos inevitables de cualquier filtro en la creación de un corpus literario), ya que pretendíamos cercar una especie de comunidad literaria interactiva: aunque no

⁶⁴ Puede consultarse el corpus en la tabla incluida en el Anexo I, donde se recogen los nombres y apellidos de cada creador, su contacto, sus libros de textos poéticos y el texto seleccionado para el caso práctico.

todos interactúen entre sí, los núcleos relacionales sí que trasvasan sus centros, por lo que el diálogo siempre acaba estableciéndose, aunque sea partiendo de la conciencia de una convivencia o una deuda generacional en los motivos, formas, contenidos, etc., literarios.

En cuanto al segundo filtro, la fecha de publicación, con él tratamos de pausar un momento receptivo, establecer una sincronía todo lo paralela posible a la realidad presente del receptor que iba a analizarlos, en este caso, nosotros mismos. No importaba tanto el momento de producción de los libros ni de los distintos textos poéticos contenidos, sino el momento en que los textos son editados y entran en el circuito económico y literario (receptivo, en definitiva).

El tercer filtro: poemas exclusivamente de libros unitarios publicados, y no de fanzines, revistas o antologías, por ejemplo. Este filtro es, fundamentalmente, práctico. Por un lado, pretendíamos una mínima homogeneidad en el formato de recepción, recreado después en el volumen en que se realiza el corpus. Por otro, necesitábamos limitar de algún modo el número de textos, ya que podría llegar a ser inabarcable el trabajo de marcación posterior dadas las dimensiones de este trabajo. Este es el mismo motivo por el que no hemos incluido a absolutamente todos los autores que han publicado poemarios desde 2019 (en el trasfondo de Internet, su número podría haber llegado a ser inasumible).

También debe defenderse otra decisión: que el corpus se establezca solo sobre un texto poético de cada libro, y de tantos libros, y no de todo el contenido textual de dos o tres libros. Aspiramos, con esta propuesta, a recrear, en pequeñas dimensiones, las interferencias

que se producen en el receptor de todas las lecturas que hace. Para el receptor, puede existir un creador al recordar su interacción con un volumen concreto (lo que también ocurre en este corpus, que se reúne en un volumen, aunque en un modo antológico), pero en su día a día inconsciente, en las consecuencias de su comportamiento, todas las lecturas confluyen; y sin determinarse en muchas ocasiones, sí, pero siendo aun así determinantes según su experiencia en ellas, de manera análoga a nuestro escenario.

Los filtros preselectivos, pues, han pretendido representar la actividad en movimiento y entrelazada de la producción y lectura de textos poéticos, y se han basado en las dinámicas dialógicas entre los creadores, tanto por leerse entre ellos como por mantener algún tipo de relación directa, ya sea personal o profesional. Esta dinámica dialógica se entiende también en la interacción entre grupos que se perciben como tales a partir de criterios sociales, económicos y, más ampliamente, culturales.

Nuestro objetivo no radica en el análisis de la manifestación formal de temas considerando el texto poético como una fuerza coherente y centrípeta del poema, sino en el de la manifestación formal de este, que entendemos a partir de las condiciones contextuales y situacionales del receptor en su interacción con el texto poético.

Marcación y fichas de seguimiento

Para enmarcar el momento receptivo en un tiempo y contextos determinados, rellenamos, de la plantilla que puede consultarse en el Anexo II, el apartado “Contexto y situación” justo antes de empezar la sesión de lectura (excepto la indicación del último verso y fin de la sesión), sin detenernos en justificaciones ni reflexiones. Tan solo había que cercar un momento contextual (el cuerpo en el entorno) y situacional (el cuerpo en sí y consigo mismo).

Además, incluimos en la plantilla un apartado que diese cuenta de las pausas producidas durante dicho momento. Este, como se comprende, iba rellenándose a lo largo de la recepción. Después de cada una de estas sesiones, dispusimos un registro autoevaluativo para problematizar los resultados y evidenciar la influencia de nuestra búsqueda de relevancia particular como parte activa del estudio y sujeta a él.

El trabajo principal se llevó a cabo sobre el cuerpo de los textos seleccionados, en el que, además de estos, aparecían el nombre del creador o creadora, el título del texto y del libro que lo incluye, y la editorial y año de publicación. Para argumentar el hecho de que la recepción de un texto está, ya en la dimensión material misma, condicionada por el contexto receptivo (hasta el punto de disolver los conjuntos textuales y mantener solo aquellos relevantes para el receptor) hemos concretado la marcación en el subrayado de las formas textuales que nos han resultado relevantes, ya sea por intereses previos, por las expectativas extratextuales e intratextuales

o por los artefactos desarrollados en el mismo texto para orientar su relevancia.

Junto a cada marcación, señalamos cuándo la relevancia se ha despertado por aspectos formales (con una “F”), por aspectos relativos al sentido (con una “S”), o por la confluencia indistinguible de ambos (con “F-S”).

Resultados

La lectura del corpus seleccionado se llevó a cabo en 5 sesiones (9 h 19 min en total), a lo largo de 3 días, del 14 al 16 de junio de 2024 (viernes, sábado y domingo), todas ellas en un adosado de La Charca (Totana, Murcia, España), propiedad de los padres de la pareja sentimental del sujeto investigador-investigado, nacido en Benidorm, Alicante, en 1995.

La primera sesión⁶⁵, la más breve de todas, tuvo lugar el 14 de junio, de las 13:25 h a las 13:55 h (30 min), sin pausas. El sujeto leyó un total de 4 textos (de creadores nacidos en 1986), de los que marcó 3 (75 %). En palabras, sin embargo, la proporción cambia: de las 227 leídas, solo 45 fueron marcadas (19,80 %). De estas 45, 2 en atención a la forma (4,40 %), 0 al sentido y 43 a la combinación de ambos aspectos (95,60 %).

La segunda sesión tuvo lugar el 14 de junio, de las 16:43 h a las 18:23 h (1 h 40 min), con 3 pausas (38 min en total). El sujeto leyó

⁶⁵ Para el contexto, situación y autoevaluación de cada una de las sesiones, véase el Anexo III.

21 textos (de creadores nacidos entre 1986 y 1988), de los que marcó 10 (47,60 %). En palabras, de las 2220 leídas, marcó 243 (10,95 %): 0 por la forma, 67 por el sentido (27,60 %) y 176 por la imbricación de ambos aspectos (72,40 %).

La tercera sesión tuvo lugar el 15 de junio, de las 09:49 h a las 12:46 h (2 h 57 min), con 5 pausas (49 min en total). Leyó 62 textos (de creadores nacidos entre 1988 y 1992), de los que marcó 50 (80,65 %). Reflejado en palabras, de las 6863 del conjunto, marcó 921 (13,40 %): 201 por la forma (21,80 %), 210 por el sentido (22,80 %) y 510 por ambos (55,40 %).

La cuarta sesión tuvo lugar el 15 de junio, de las 16:58 h a las 19:55 h (2 h 57 min), con 4 pausas (36 min en total). El sujeto leyó 86 textos (de creadores nacidos entre 1992 y 1997), de los que marcó 71 (82,56 %). En palabras, de las 9850, marcó 2283 (23,20 %): 181 por aspectos formales (7,90 %), 525 por el sentido (23 %) y 1577 por ambos aspectos (69,10 %).

La quinta sesión tuvo lugar el 16 de junio, de las 10:36 h a las 11:51 h (1 h 15 min), con 1 pausa de 25 min. El sujeto leyó 36 textos (de creadores nacidos entre 1997 y 2005), de los que marcó 31 (86,10 %). En palabras, de 4199, marcó 928 (21,10 %): 43 por la forma (4,60 %), 143 por el sentido (15,40 %) y 742 por ambos (80 %).

En la Tabla 1 desplegamos las sesiones y los porcentajes de marcas indicados⁶⁶. En primer lugar, es llamativo que de todas las palabras leídas (23359), solo el 18,90 % (4420 palabras) haya recibido algún tipo de marca por ser para el lector explícitamente relevante. De igual

⁶⁶ En el Anexo IV, ofrecemos una tabla donde aparecen desglosados todos los datos recopilados.

modo, sorprende que hasta 44 textos (21,05 %) carezcan de marca alguna y hayan sido, por tanto, explícitamente irrelevantes para el receptor.

Un porcentaje de desatención todavía más radical si nos fijamos, de nuevo, en el número de palabras, pero esta vez partiendo de la ausencia de marcas: 18939 palabras de 23359, es decir, el 81,10 % de ellas, no ha recibido ninguna marca, a pesar de que no todas ellas debían implicar estrictamente la forma textual, sino que también se concebían las marcas de aquellas formas que hubiesen contribuido a la generación de algún tipo de sentido en el receptor, estuviera este vinculado o no a los sentidos impresos en dichas formas.

	EDAD CREADORES	TEXTOS MARCA DOS	PALABRAS MARCADAS			
			TOTAL	F	S	F-S
S. 1	1986-1986	75%	19,80%	4,40%	0%	95,60%
S. 2	1986-1988	47,60%	10,95%	0%	27,60%	72,40%
S. 3	1988-1992	80,65%	13,40%	21,80%	22,80%	55,40%
S. 4	1992-1997	82,56%	23,20%	7,90%	23%	69,10%
S. 5	1997-2005	86,10%	21,10%	4,60%	15,40%	80%
TOTAL	1986-2005	78,95%	18,90%	9,66%	21,38%	68,96%

Tabla 1. Porcentajes de textos y palabras marcadas, por sesiones.

En segundo lugar, el porcentaje de marcas de relevancia explícita asociada a la imbricación entre forma textual y sentidos ha sido en todas las sesiones superior a las marcas de cada uno de esos aspectos por separado; incluso sumándolas, se han mantenido siempre por

debajo de aquellas. En total, el 68,96 % de las marcas han recaído en la relación indisoluble entre ambos. Esto evidencia, entre otras cosas, un equilibrio entre la búsqueda de apelación narrativa a la propia memoria, a las sensaciones y emociones (vinculada, como veremos, al sentido) y la atención propiamente formal al texto poético.

Es decir, uno de los principales condicionantes para nuestro sujeto de estudio en su lectura parece constituirlo la forma en que los sentidos son promovidos por el texto y, a la vez, cómo dicha forma requiere de los sentidos que promueve para alcanzar su máxima relevancia. Es un sujeto receptor en el que el rol de lector-crítico y lector-experimentador se suceden constantemente.

En tercer lugar, excepto en el caso de la sesión 2, la segunda sesión en la que menos textos fueron leídos (21), no parece que el número de textos leídos haya influido en la marcación, pues se mantiene en todas ellas un porcentaje similar de textos marcados, entre el 75 y el 86,10 %. Parece, más bien, que la relevancia explícita, en un nivel macro (por textos), aumenta a medida que la edad de los creadores se aproxima a la del sujeto, ya sea por su identificación con los temas, por haber leído o conocer a los creadores (dada la tendencia a la agrupación cultural de creadores por generaciones), al estar el propio sujeto inserto en el sistema literario actual.

Atendiendo al nivel micro (número de palabras), esto se hace más evidente, pues la sesión con el porcentaje más alto de palabras marcadas fue la 4, con un 23,20 %, en la que la edad de los creadores (nacidos entre 1992 y 1997) englobaba la edad del sujeto de estudio (nacido en 1995).

Conclusión

Por lo visto, por encima del tiempo de la sesión y del estado del cuerpo, los principales condicionantes para la activación de relevancia explícita han sido su implicación extratextual⁶⁷ con los textos que ha leído y su perspectiva metaliteraria sobre ellos: al inscribirse en el sistema y la práctica poéticas, los textos son también material de trabajo y, al mismo tiempo, una dinámica de la que se considera partícipe.

Estas marcaciones no pueden equipararse al común subrayado de libros, pues se han planteado con un objetivo concreto: la búsqueda de relevancia explícita o consciente por parte del receptor sujeto de estudio. Tampoco, por tanto, pueden evaluarse a partir de estos resultados consecuencias en un nivel inconsciente. Aunque hemos tratado de evaluar posibles condicionantes en el análisis de los resultados, el objetivo ha sido el de reflejar una sincronía receptiva cuantitativa para considerar hasta qué punto un texto no es leído, al menos desde un punto de partida consciente, en su totalidad, sino que la atención y la búsqueda de relevancia del lector condiciona el entramado textual que llega a impactar en la lectura.

La fijación del corpus (Anexo I), los datos contextuales (Anexo III) y los resultados obtenidos (Anexo IV), así como el material trabajado (el corpus maquettato con las marcas manuscritas),

⁶⁷ Pertenencia al grupo, conocer personalmente a los creadores, de los que tiene opiniones formadas o con quienes ha vivido determinadas experiencias, haber leído ya algunos textos, etc.

mantienen su pertinencia en las potenciales indagaciones futuras en los aspectos tratados en este apartado, a los que pueden incorporarse cuestiones que atiendan al relato subyacente a los textos y a las formas marcadas o a la interferencia del conocimiento previo sobre los creadores que posea el sujeto de estudio.

CAPÍTULO 5

Teoría direccional del poema

Introducción

El receptor desea el poema en el texto que intuye poético, entendiendo aquí el deseo como *μεταζύ*, “un intermedio, puente, tránsito de un lado a otro o de un momento a otro, una frontera, un límite, pero al mismo tiempo promedio entre dos momentos o lugares, más un camino que una meta”, como lo define Mesa Fernández en su prólogo a la antología de fragmentos de Simone Weil titulada, precisamente, *El deseo* (2023, p. 24).

El poema no es el fin del texto poético, sino su camino; y no el camino que recorre, sino el que desea recorrer (el poema es, pues, antes *μετά* que *μεταζύ*: su deseo es recorrer la forma del *hacia*). El

deseo, como la direccionalidad sobre la que vamos a teorizar, se ramifica en varias formas. El deseo (con respecto a lo deseado) es deseo de existencia, deseo de permanencia, deseo de posesión, deseo de contacto y proximidad, deseo de fusión y deseo de sustitución. Es decir, en el asunto que nos ocupa, el receptor de un texto que concibe como poético, desea que el poema exista, que permanezca, que sea suyo (que exista para él), desea tocarlo o estar cerca (que tenga una materialidad perceptible y de la que pueda disfrutar), desea fundirse con él, que constituyan uno, o ser él mismo el poema, o que solo este exista, que reemplace su subjetividad.

Pero, antes de continuar, es imprescindible apuntar que nuestra concepción del poema, a pesar de que cualquier pensamiento occidental se deba a él en cierto modo, no parte de Platón y su teoría de las ideas. No es que haya una idea de poema del que solo conocemos copias. El poema no aparece jamás representado porque no hay nada que representar: es un camino, una dirección, un *hacia*. Lo representado son las formas (aún mentales) que genera el receptor ante el estímulo durante la interacción de ambos hacia el poema. Cuando decimos “forma del poema”, estamos recurriendo a una simplificación terminológica (de naturaleza metonímica), en la que el destino da nombre al viaje.

No buscamos una explicación, sino un procedimiento. Al igual que hoy no importa tanto probar la existencia de Dios como considerar las consecuencias en las relaciones sociales de que se crea o no en su existencia, tampoco nos importa tanto aquí saber qué es el poema o su ubicación procedimental en el cerebro, sino saber de qué modo 1) dirigirse hacia él durante la creación afecta a los textos y 2)

los textos que el receptor *afecta* o intuye afectados afectan a su vez al individuo que los recibe en su interacción con otros textos e individuos.

De hecho, vamos más allá: no existe el poema; es el deseo de su existencia el que genera la direccionalidad que finalmente se presencia en la experiencia del deseante. “La creación es esa fe en nada, en un vacío o una ausencia, una fe que crea lo que cree”, escribe Hugo Mujica (2002, p. 13). Conceptualmente, solo existen convenciones que se oponen, conviven simultáneamente o se alternan como definición del poema, convenciones que solo se han traducido en direcciones hacia un vacío⁶⁸ u objeto imaginario, ya que el poema jamás ha sido hecho (por eso la insistencia en tratar precisamente de definirlo o crearlo en variaciones interminables; esto es, de darle forma para agarrarlo o verlo). En este sentido, el poema es similar a un dios, especialmente al de las religiones monoteístas.

El poético se ha erigido como el discurso más apropiado para explorar (incluso “nombrar”) el misterio, lo inenarrable⁶⁹ o directamente indecible-ininteligible (el poema⁷⁰, en definitiva),

⁶⁸ Véase la obra creativo-teórica de Hugo Mujica, donde plantea la dimensión ausente del poema que implica necesariamente la insistencia del lenguaje por materializarlo, así como la futilidad de la tendencia occidental a la comprensión (en este sentido, también comparte con nosotros la idea de experiencia, al considerar que el poema se da en el “acontecimiento poético”, durante el que hay algo que “captar”, “gozar”, “encarnar” (2014, p. 15). Aquí traemos, específicamente, *Flecha en la niebla*, (1998) *Poéticas del vacío. Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía* (2002) y *El saber de no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación* (2014).

⁶⁹ Véase el texto poético de Alice Oswald “Al pasar junto a una rosa esta mañana de junio”, donde ejemplifica esto que exponemos: “¿Es mi corazón una rosa? qué inenarrable / ¿es mi corazón una rosa? qué inenarrable / [...]” (Oswald, 2013, p. 57).

⁷⁰ Es significativo, al respecto, el reparo inicial de Montalbetti en *El pensamiento del poema*, cuando reconoce que “entre el poema y la prosa hay un antagonismo

porque desde su origen ritual se ha practicado vocativamente, es decir, la poesía convoca y hace presencia con sus propias formas: al llamarlo, no solo enuncia el misterio, sino que lo encarna (si el texto poético es un cuerpo, presencia el relato de su propia experiencia del poema). Así satisfacemos nuestra necesidad de control del entorno, con este afán demiúrgico (a imagen y semejanza de los dioses que no vemos): densificando todo lo desconocido en formas perceptibles que no representan nada más, más verdad, que a ellas mismas.

No hay nada antes ni después que ocupe el lugar (lugar, entiéndase, enunciado desde la teoría) del poema. Su condición de existencia radica en su misma nominación: que alguien quiera llegar a algo llamado “poema”, ya sea desde la creación o desde la recepción. De igual modo, no hay texto poético sin la voluntad de crear o sin la conciencia de estar recibiendo un texto que trate de alcanzar eso llamado “poema” o “poético”.

La pregunta, en este punto, podría ser: “¿y si alguien recibe un texto sin tener la noción de poema en mente y, sin embargo, experimenta algo similar que alguien que sí lo sabe?”. La clave está en ese “algo similar”, ya que no puede ser nunca la misma experiencia aquella que incorpora y la que no, al recibir un estímulo, una definición o expectativa sobre este. Esa experiencia innominada sería la de otro objeto o estímulo: no es igual la experiencia del poema

crucial” o que “hablar del poema empleando prosa parece un ejercicio innecesario de imperialismo retórico” (2020, p. 20). Esta distinción entre poema y prosa parece corresponderse en gran medida con la nuestra entre texto poético y texto narrativo (que exploraremos más adelante), aunque la de Montalbetti parta de una compartimentación, de entrada, radicalmente estanca.

que la experiencia de un cuadro o de un paisaje en la que no han intervenido formas del poema.

Ahora bien, el relato de dicha experiencia innominada podría deformarse a experiencia poética *a posteriori* si el sujeto protagonista la comparte con otro que sí conoce e identifica en los elementos del relato la noción de poema. Todo esto, como se ve, no deja de reforzar la naturaleza intrínsecamente nominativa del poema. Es decir, el poema no es objeto, sino dirección hacia un vacío y expresión lógico-lingüística (el mismo término “poema”).

El poema texto (p^t) y el poema sentido (p^s)

La dirección hacia el poema se manifiesta inteligiblemente en dos formas. Por un lado, en aquella forma generada a partir de la materialidad del texto poético, que no tiene por qué coincidir exactamente con él o con sus partes, ya sea por interferencias de hipótesis, errores de lectura o modificaciones estético-formales inconscientes, que pueden darse por asociar las formas del texto con otras formas almacenadas en la memoria; o, simplemente, porque ha sido, de todas las posibles formas que podría haber adquirido, aquella en la que finalmente se ha manifestado por haber sido escrita o leída en un momento y circunstancias y no otras. El texto se ofrece como el material base perceptible para que la dirección hacia el poema se constituya como objeto, pero un objeto todavía mental: sin base material durante la experiencia pretextual del poema y dependiente

de la estructura percibida durante la experiencia posttextual. A este objeto lo denominamos “forma del poema texto” o “f-p”.

Por otro lado, puede reconocerse otra forma, la del “poema sentido” (f-p^s), generada, en esta ocasión, por el sujeto que se dirige hacia el poema al experimentarlo a partir de la recepción del texto poético (o para crearlo). Los sentidos generados durante la experiencia del poema los hemos entendido como la confluencia de movimientos del cuerpo del texto y el del receptor. Estos sentidos se manifiestan en este último, pero dicha manifestación encarnada requiere de un relato del proceso cuya forma puede recuperarse solo mediante un texto narrativo.

La relación entre el poema texto (p^t) y el poema sentido (p^s) es horizontal; no existe entre ellos jerarquía definitoria del poema. Ambos son siempre al mismo tiempo el poema. Nosotros, no obstante, necesitamos la distinción porque estamos al otro lado del poema, del lado que se mueve, inmerso en un entorno interactivo y categorizado, hacia él. p^t y p^s solo se diferencian por el lugar de donde se extrae el material formal de sus experiencias concretas. El primero se formaliza a partir del cuerpo del texto y el segundo, a partir del cuerpo del receptor, pero la existencia de uno es indisoluble de la del otro.

p^t exige una textualidad producida por un cuerpo activo (suma de pensamiento, creación y conducta, constituida esta por los actos, la actitud y el comportamiento) que, en su dirección hacia el poema, expresada para sí de la manera convencional que sea, crea formas textuales mentales, a partir de un bagaje cultural (compartido con los

receptores que proyecta), que considera que “son” el poema o lo “representan”.

p^s, por su parte, exige el relato de un cuerpo reactivo (suma de memoria, emoción⁷¹ y sensación) que genere (posibilite) la direccionalidad de las formas textuales y del propio proceso receptivo. Este cuerpo reactivo (dispuesto a actuar) carga el texto recibido de la energía que requiere el movimiento de sus formas hacia el poema. Memoria y emoción intervienen (y se ven intervenidas) por la sensación (efectos fisiológicos y cinésicos). Pero es el conjunto el que constituye el movimiento del cuerpo del receptor durante la lectura del texto, que se concretará, con p^t energizado, en experiencia.

f-p^s es, pues, el relato de la parte de experiencia conducida por (hacia) p^s. Del caso práctico del apartado anterior puede extraerse un ejemplo de este relato (en la negrita de los corchetes):

Amor, ya que me has dicho que te diga qué
quiero, te lo diré bien claro: contra el horario,
mi deseo reivindica el ocio
total,
[mi deseo reivindica el ocio
total,
mi deseo reivindica el ocio

⁷¹ Junto a Víctor Bermúdez y Mark Johnson, somos conscientes de la diferencia entre los sentimientos, o procesos corporales experimentados conscientemente, y las emociones, o respuestas inconscientes a determinados estímulos y procesos (Bermúdez, 2019, p. 150; Johnson, 2007, p. 59). Bernini apunta un nivel de conciencia todavía inferior al de las emociones, los “moods”, más duraderos y base afectiva de estas, “unperceived, transparent, acting in the background of our consciousness” (2016, p. 46). Nosotros, no obstante, preferimos aunar estas consideraciones en un solo término, el de emoción.

total] y tú y tu deseo por paga,
[¿y tú y tu deseo por paga? no entiendo la sintaxis]
trepar muros de amor por todo oficio
[¿trepar muros de amor? vale, sí, y así es mucho más bonito, sí:
trepar muros de amor]
y pintar de domingo la semana
[“trepar muros de amor”, tal vez pueda usarlo;
y pintar de domingo la semana
pintar de domingo la semana
trepar muros de amor
pintar de domingo una semana;
**cuerpo-L, no mires arriba, la Albufera, tres gaviotas y el mar
lleno de luz, no, el mar no, los arrozales, aquel poema cómo era,
recuerdo haber escrito algo sobre eso
el ocio total, una semana cada tres, Semana Santa, entonces fue
la playa del Albir, un día me llevó a la de Valencia, toda la
semana llena de domingo, aquellas navidades, las únicas,
enteras, junto a cuerpo-L
cuerpo-L triste en la mesa con sus tías, pochando cebolla para
la receta de su abuela
mi deseo ocio trepar muros de amor Greta
era tan difícil saber lo que sentía
muros de amor muros de amor muros de]** (Marçal, 2020)

Este relato puede recuperarse por la capacidad metacognitiva del sujeto de representarse a sí mismo y sus propios procesos⁷². En este

⁷² También conocida como “self-transparency”, el aparente acceso directo a nuestros pensamientos y emociones. Esta ilusión es posible gracias al proceso inconsciente de un área específica del hemisferio izquierdo (“the interpreter”) que “construye teorías para asimilar la información percibida en un todo asumible”

caso, dicha autorrepresentación estaría ligada también al objeto percibido (el texto), resultando en una integración (o extensión) del cuerpo del texto y el suyo en una experiencia concreta. De ahí que, en términos discursivos, f-p^s consista, sobre todo, en paráfrasis (del texto poético) y en autosico-fisio-análisis (de la subjetividad y cuerpo en interacción con el texto), y f-p^t en citas casi literales seleccionadas del texto y en análisis de las idiosincrasias culturales convencionalizadas del texto poético en interacción con el cuerpo activo (véase el Diagrama 1).

No puede haber p^s sin p^t. En este punto, es importante diferenciar p^s del significado (que constituye una convencionalización de sentidos, una forma conceptual estabilizada al margen de las experiencias receptivas individuales) y de las implicaturas pragmáticas (aunque ambos, significado e implicatura, puedan, en un momento dado, intervenir en p^s), que tienen lugar en el momento de lectura, cuando el lector cumple el rol de médium entre los significantes y los significados o implicaturas fijados en ellos.

El significado de una forma triangular equilátera es, por convención, normativa: ‘triángulo equilátero’; de ahí que, formalmente, aquella trate de reproducir los aspectos asociados a

(Bernini, 2016, p. 39). No obstante, Thomas Metzinger apunta que determinadas emociones rompen esa transparencia, nos hacen conscientes del proceso interpretativo de nuestro propio estado de consciencia (Metzinger, 2003, p. 362; Bernini, 2016, p. 40), pues, de hecho, el acceso a nuestros pensamientos y emociones es interpretativo y está mediado por los sentidos; lo que el propio Bernini denomina “self-opacity” (2016, p. 45): “nos leemos nuestra propia mente” (2016, p. 39). Siguiendo a Giovanna Colombetti, Bernini entiende las emociones como “patrones dinámicos”: acontecimientos temporales con “patrones afectivos” que involucran estados físicos y cambios en nuestras experiencias perceptivas (Colombetti, 2014, pp. 53-82; Bernini, 2016, p. 44). Estos cambios son los que rompen en un momento determinado la sensación de transparencia.

dicha abstracción geométrica. No obstante, una forma triangular equilátera nunca llegará a ser un triángulo equilátero, ni siquiera copia exacta, en tanto que forma sensible con minúsculas variaciones de la materia que la condicionan, tanto en la creación como en la recepción; y tampoco lo será su representación mental, en tanto que nuestra idea no concibe la precisión geométrica de la abstracción.

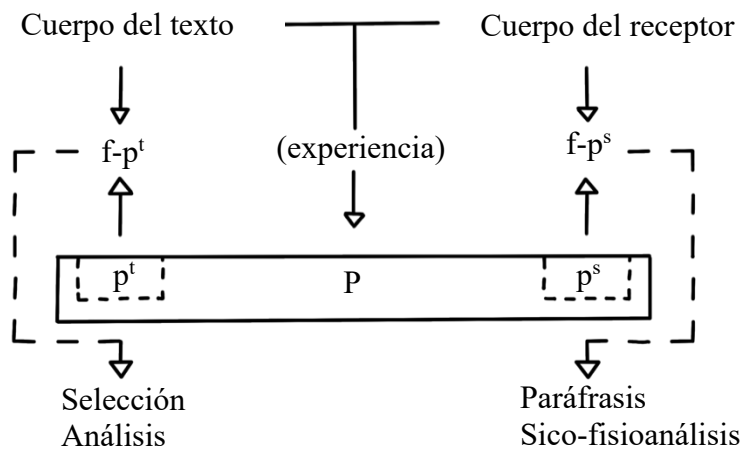


Diagrama 1. Síntesis de la experiencia del poema (P), con la división marcada de p^t y p^s y sus formas.

Aun así, siempre se dirigirá hacia la convención significativa ‘triángulo equilátero’, al igual que un poeta visual siempre dirigirá la forma que está creando al poema que ha experimentado durante la recepción de su propio procedimiento creativo, o un receptor cualquiera que lo experimente durante su dirección personal hacia el poema. La diferencia, sin embargo, entre la representación de una abstracción geométrica y la manifestación formal de la dirección hacia el poema, es que aquella dispone de un relato verificador (hay

cálculos que evidencian la potencial existencia de un objeto triangular equilátero) y de modelos existentes con apenas variaciones en la realidad. Es el mismo funcionamiento que el de un texto narrativo cuando presenta⁷³ un relato. El poema, en cambio, es un vacío inverificable.

Si simulásemos un breve relato de experiencia del poema, considerando texto poético la forma triangular equilátera, $f\text{-}p^t$ y $f\text{-}p^s$ resultarían como se ve en la Imagen 5.

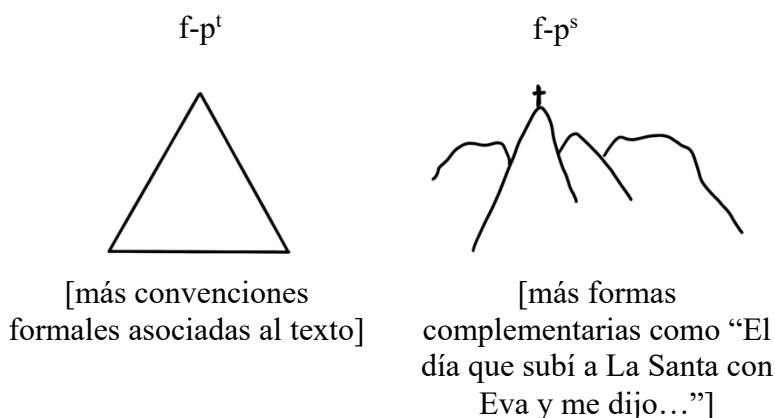


Imagen 5. Ejemplo de relato de experiencia de p^t y p^s a partir de la recepción de un texto poético visual.

Tampoco puede existir p^t sin p^s . Puede manifestarse la forma de uno sin la de otro, pero solo por silenciamiento, no por inexistencia. Sí puede haber un texto creado como poético sin significado, en tanto que el texto posee una existencia objetual al margen de su recepción, pero p^t y p^s siempre requieren la interacción del texto y el receptor, y

⁷³ Véase la nota 47.

siempre su existencia es simultánea: no hay uno que suceda antes que el otro. La única razón por la que se establece la dualidad terminológica es por su formalización *a posteriori*.

Recapitulando: el texto poético, ya creado, como objeto dispuesto en el entorno, es dirección sin energía, dirección pautaada por un primer cuerpo energizante a través de convenciones formales rastreables que se asocian con el vehículo material hacia lo poético. El cuerpo del receptor, por su parte, es energía sin dirección concreta, es potencia (véase el Diagrama 2). Requiere un estímulo para orientarse. Cuando ambos interactúan, el texto ofrece al receptor su orientación hacia p^s y este ofrece a aquel la energía para moverse hacia p^t (véase el Diagrama 3). Es fundamental matizar que el cuerpo puede no energizar el texto si no experimenta dicha dirección, aunque el texto se haya configurado en ella en su creación.

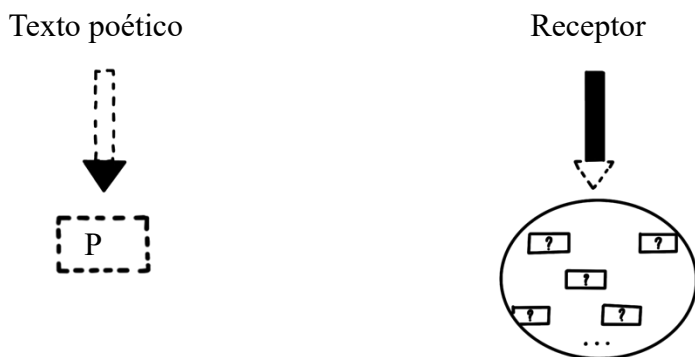


Diagrama 2. Texto poético y receptor antes de su interacción.

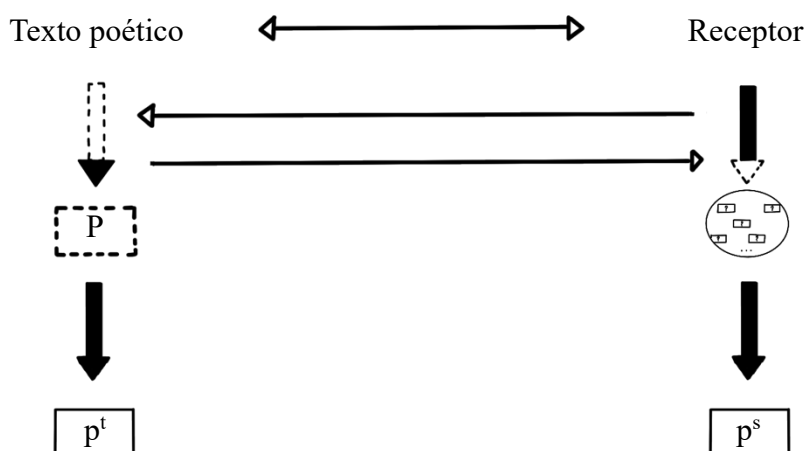


Diagrama 3. Texto poético y receptor en interacción.

El creador-receptor (C-R)

No hay creación sin recepción ni recepción sin creación, pero para la creación, la recepción es una condición y para la recepción, la creación es solo un efecto.

[...] los autores son necesaria y previamente lectores, [...] leen de acuerdo con un inconsciente ideológico y estético, y lo hacen como una forma de construir su yo literario, para leerse a sí mismos a partir de los autores leídos, para definirse mediante la tradición lejana o inmediata, o incluso para situarse en el sistema o campo literario del que forman parte, trazando afinidades y diferencias con respecto a los demás habitantes de esa tradición o de ese campo. *Escribir presupone saber leer; los autores comienzan por ser*

*lectores; lectores de otros y, lógicamente, lectores de sí mismos mientras escriben y cuando su obra ya está constituida como objeto*⁷⁴ (García, 2017, p. 15).

Que el creador de un texto es receptor de sí mismo no es una idea nueva. En los estudios de la recepción fenomenológicos y sociocríticos es prácticamente un lugar común, aunque, por común, tiende a mencionarse y darse por hecho mientras se omiten sus desarrollos y conclusiones.

El trabajo de Vicente Luis Mora en general, y, en concreto, su reciente artículo “Poetas viéndose pensar: supuestos de frontalidad metacognitiva en poesía española contemporánea” (Mora, 2021), nos ofrece herramientas y conclusiones útiles para nuestra indagación en torno a este primer receptor/experimentador de un texto: su creador. El concepto de “metacognitividad” que recupera Mora, aunque sea, en su caso, para explicar el proceso por el que el autor enuncia de forma más o menos explícita su propio proceso emotivo-cognitivo, puede aplicarse también, especialmente, al momento creativo de lectura y experiencia para evaluar la manera en la que el autor se lee incluso antes de producir la materialidad del texto y las estrategias a las que recurre para dar una forma a los conjuntos (inestables) de poemas (sin forma precedente) que está experimentando a lo largo del proceso creativo.

Consideramos que toda creación literaria implica la formalización de un proceso cognitivo, es decir, que el creador ha de exteriorizar dicha experiencia procesual de manera no narrativa y descriptiva (“he

⁷⁴ La cursiva es nuestra.

pensado que mi recuerdo traumático del momento en que mi abuelo degolló a un gallo frente a mi primo y a mí puede trascender estéticamente a la asociación abuelo-gallo en un relato poético donde el gallo simbolice, asimismo, la construcción de mi masculinidad”) sino perifrástica y performativa (“el gallo me hizo hombre”).

Lenguaje y cerebro se imbrican direccionalmente en este proceso formativo: sondan la estabilización total (informulable) entre experiencia y representación. El cerebro recurre al lenguaje, alternancia inacabable entre forma y sentido, entre afuera y adentro, para llegar al fin de sí mismo y de la experiencia del cuerpo a partir de su exposición sensible al entorno, y el lenguaje precisa, inevitablemente, del cerebro, experiencia y sentido puros, para convertirse en forma y dirección de sentidos: “El poema⁷⁵ reconstruye [...] la experiencia, incluso aquella que no se ha tenido”; “[l]a poesía es, en consecuencia, la reelaboración de una reelaboración” (Mora, 2021, p. 339). En otros términos, el autor extiende su experiencia, aunando cerebro y lenguaje como “*affordances*”⁷⁶ mutuas.

En este sentido, el lenguaje poético (el que direcciona, en forma, el texto poético hacia el poema), se presenta, para Mora, como herramienta ideal para la formalización de una aproximación al fin de la experiencia:

⁷⁵ Cabe mencionar que Mora no distingue, como sí hacemos nosotros, entre texto poético y poema.

⁷⁶ Concepto que recuperamos de (Cave, 2016) y que trataremos en profundidad en el capítulo 7.

la poesía, al salir del sistema lógico y mirar al ser humano desde otra perspectiva, más pendiente de la “decibilidad” que de la indecidibilidad, más irracional que racional, acaba por ser el espejo ausente donde la mente puede mirarse y, a la vez, contar y analizar lo mirado. Es la vía, hasta cierto punto, “natural” de acceso [...] porque la poesía, a través de su juego de sentidos y sonidos, parece lograr un tipo de conexión neuronal que diríase capaz de funcionar como salvoconducto y de engañar al propio cerebro, permitiendo un acceso fugaz a lo más hondo de la identidad (2021, pp. 337-339).

El creador puede dirigir su texto hacia el poema, leyéndose a sí mismo y comprobando en su propia experiencia que el texto se dirige hacia el poema a través de los rasgos formales convencionalizados de lo poético (que veremos más adelante), rasgos que, a su vez, desea que orienten a futuros receptores a una experiencia análoga a la que está viviendo él.

Quiere compartir una resonancia empática de su propio proceso experiencial condensada en la estructura formal del texto; una resonancia similar a la planteada por Patoine (2019, pp. 210-211). Para ello, entre otros recursos, dispone de la presentación de relatos mediante formas narrativas que permitan una simulación de identificación con el sujeto que contiene la gramática del texto. No obstante, como hemos dicho, la creación de formas direccionadas no implica que este rasgo perviva en otras recepciones (ni siquiera en recepciones posteriores del creador de su propio trabajo); de hecho, esta direccionalidad puede ser involuntaria en la génesis y generada en la recepción del objeto ya creado.

Existe una analogía entre el proceso creativo y la formalización de la experiencia del poema del receptor. Las experiencias poéticas del creador –continente de experiencias previas⁷⁷ y receptor de estímulos inmediatos (tanto del entorno como presenciados y simulados de manera encarnada) que contribuyen a estas experiencias poéticas– mientras escribe, antes de formalizarlas en el texto, son las que denominamos experiencias del poema pretextuales (ExP-pre) (véase el Diagrama 4). Al creador, dadas las circunstancias, lo denominamos creador-receptor (C-R).

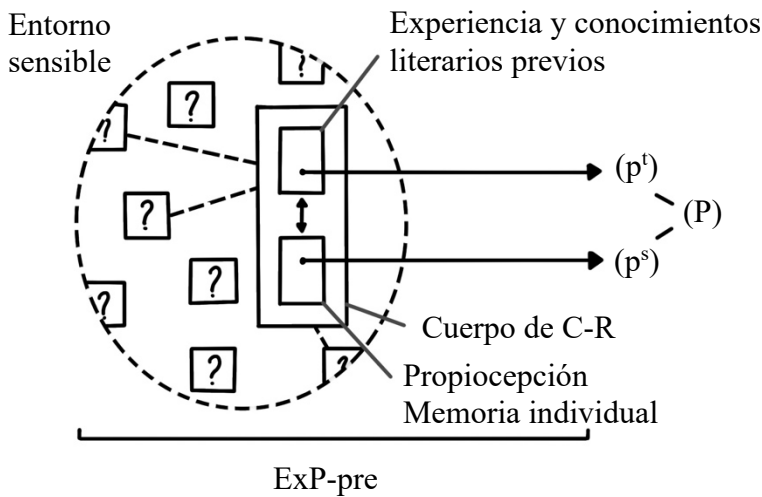


Diagrama 4. Experiencia del poema pretextual (ExP-pre).

El poema pretextual es pura dirección energizada o energía direccionada. Entendemos ExP-pre como intuición, en el sentido ya

⁷⁷ Berta García Faet nos ilumina con respecto a esto: “Escribo bajo el presupuesto de que mi verso ‘yo lo convoco, al corzo del cómo’ es como es por cómo es mi vida, la historia de mi cuerpo” (2023, p. 19).

comentado que propone Víctor Bermúdez, como “certeza subjetiva” (Bermúdez, 2021, p. 125), una verdad cuya única verificación necesaria es el mismo sujeto que la experimenta, y no como simulacro de verdad que deba ser comprobado empíricamente. C-R desea que el poema pretextual que ha experimentado cobre forma, en un afán demiúrgico dada la frustración ontológica de que una experiencia no solo significativa para él, sino también nacida en él (para la que él es condición inevitable) carezca de representación sensible. Esta combinación de intuición y deseo está en la base de la creación de tex-p.

Lo que nosotros llamamos aquí ExP-pre, Juana de Ibarbourou lo expresó de forma asombrosamente precisa en 1938⁷⁸:

No sé cómo será en otros la inspiración creadora del poema. Yo voy a decir, simplemente, como el verso llega a través de mí, desde su zona de milagro hasta mi realidad receptora y comunicante. Siempre las primeras estrofas se me aparecen como una centella, a veces provocadas por una emoción cualquiera, visual o interior, a veces sin ninguna causa controlable. Dije al principio que la realización poética auténtica no es más que una *mediumnidad*, convencimiento que abate todo orgullo, ya que es claro que el ser humano no es entonces más que el instrumento de las presencias invisibles (De Ibarbourou *et al.*, 2020, p. 49).

En este proceso, son fundamentales los conocimientos y experiencias textuales previas de lo poético, que son los que

⁷⁸ En el curso de verano “Curso sudamericano de vacaciones” de la Universidad de Montevideo. Estuvieron también invitadas Gabriela Mistral y Alfonsina Storni.

generarán potenciales f-P, a partir de f-p^t almacenadas en la memoria (ya sea a través de recuperaciones directas de otros textos poéticos o de convenciones lingüísticas que C-R conoce asociadas a lo poético), ofreciéndose a la energía del cuerpo de C-R como dirección hacia p^s, vinculado a nuevos p^t, que solo se expresarán en una formalización. Este proceso, repetido durante la creación, producirá f-P que, entramadas en otros rasgos discursivos, por su densidad supondrán la creación del texto poético.

Este proceso creativo también puede darse a la inversa. Las experiencias perceptivas previas, tanto encarnadas como almacenadas en la memoria (parte de p^s), pueden tener un efecto activo-reactivo del cuerpo que se ofrezca a la dirección de f-p^t (es decir, una convención formal de lo poético concreta que el creador pretende representar) como energía que la mueva (así como a las sucesivas formas) hacia p^t, vinculado a nuevos p^s, que solo conocerán, asimismo, una sola formalización. Esta generación de la primera f-P y su presenciación en el texto está descrita en el Diagrama 5.

No obstante, este proceso experiencial no coincidirá con el del receptor creador (R-C) cuya experiencia será ya postextual (ExP-pos): las formas que generará en su dirección hacia el poema serán siempre f-P derivadas de su recepción del texto poético en construcción. C-R será también R-C cuando, tras la recepción de su propio texto en progreso, experimente el poema; experiencia que, ya de nuevo C-R, acabará transpuesta en el texto mediante el proceso descrito en el Diagrama 6, en el que la experiencia del C-R será postextual hasta que concluya la creación del texto.

Teoría direccional del poema

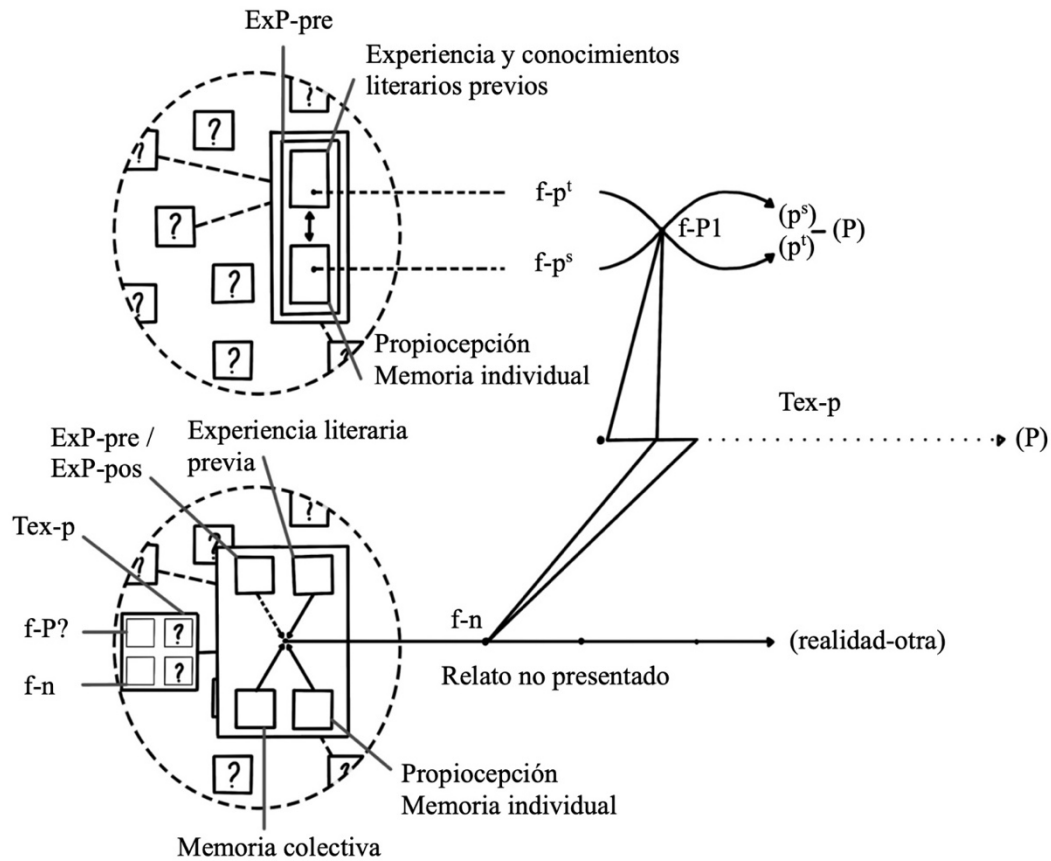


Diagrama 5. Creación de la primera forma del poema ($f-P1$) a partir de $ExP-pre$ y de formas narrativas ($f-n$).

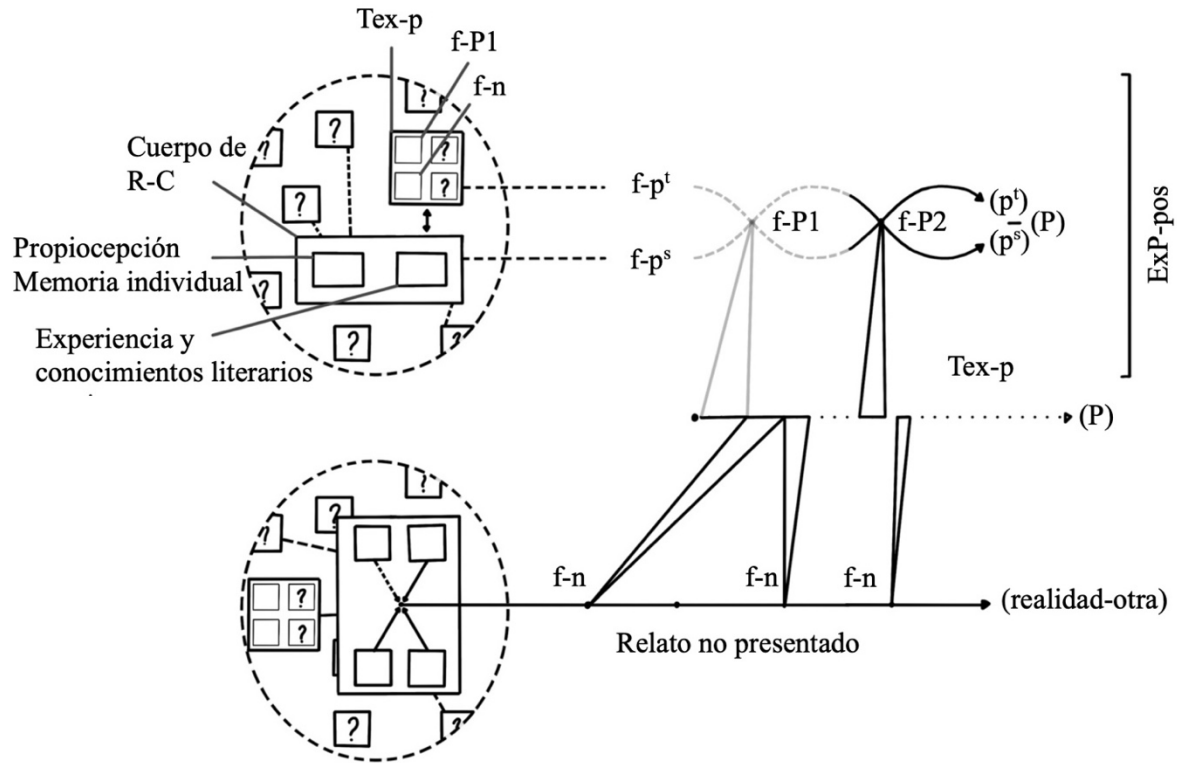


Diagrama 6. Creación de sucesivas formas del poema (f-P1) a partir de ExP-pos (tras la recepción de f-P1) y de formas narrativas (f-n).

Una vez haya incorporado al texto una forma que experimente como poética, el resto de experiencias serán posttextuales, pues partirán no solo del contexto general e inmediato de C-R sino también de la recepción de las formas poéticas que ya ha creado.

p^t y p^s (o P), como se ve, están siempre al final del proceso, no hay nada después (no se llega porque son ese vacío direccionado que es el poema). En el camino hacia ellos, ya hay formas poéticas percibidas, así como el recuerdo y asunción de convenciones poéticas y otras recuperaciones discursivoliterarias de la memoria, orientadas hacia la creación material de lo que conoce convencionalmente como texto poético (esta sería, pues, la relevancia creativa consciente de C-R), más la propiocepción y memoria individual del sujeto.

Estos puntos de partida están en el cuerpo del C-R, y este, a su vez, se sitúa en un entorno sensible, de estímulos inmediatos, entre los que está el mismo texto que está creando, tenga o no ya formas poéticas en presencia. La experiencia literaria previa y la propiocepción, sin embargo, son pretextuales, así como la experiencia del poema que conllevan, porque no se han transpuesto en el texto ni han partido de él.

La incorporación de la ExP-pre en el texto poético parte de la voluntad (el deseo) del C-R de delinear la misma dirección que ha experimentado, de transponer dichas formas pretextuales y procesuales encarnadas en un objeto perceptible y potencialmente experimentable por otros cuerpos, es decir, trata de que el texto encarne su propia experiencia.⁷⁹

⁷⁹ Durante la creación del texto hay otra dirección implicada, la de la realidad-otra que se manifiesta en la presentación de un relato a través de formas textuales

No obstante, la ExP-pre inicial puede originar nuevas f-P independientes de la recepción del texto en progreso (Diagrama 7). Asimismo, pueden tener lugar nuevas ExP-pre que genere otra direccionalidad hacia el poema (Diagrama 8).

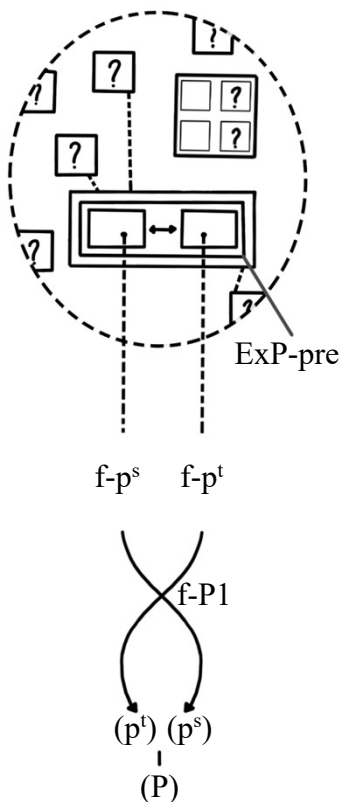


Diagrama 7. Creación de nuevas f-P a partir de ExP-pre inicial.

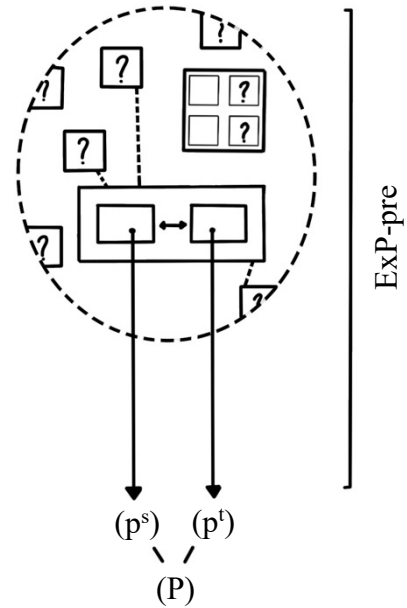


Diagrama 8. Generación de nuevas ExP-pre.

narrativas (f-n), que se van entramando con las poéticas durante la construcción del texto poético. Lo veremos más adelante.

En la creación de un texto poético, es decir, en la materialización de las f-P generadas en la experiencia del poema, sí puede predominar la formalización de p^t o p^s, aunque en su génesis sean indisociables. En el momento de insertar f-P en el texto, el creador decidirá, según la relevancia que opere en su ejercicio creativo, si focalizar la dimensión propiamente lingüístico-literaria (f-p^t) o la dimensión sensoemocional y biográfica (f-p^s), o integrar ambas de manera, aparentemente, indisociable y codependiente.

Supongamos el siguiente escenario de ExP-pre. El sujeto C-R, tras una conversación con su madre, recuerda la muerte de su abuelo. Cuando era pequeño, le recitaba romances en la piscina de su finca. Sin darse cuenta, acabó considerándolo una figura paterna: le enseñó la crueldad y la atención al movimiento. C-R recuerda esto una semana antes de empezar a impartir la asignatura Federico García Lorca y la generación del 27 en la Universidad de Granada. Piensa en sus romances, aunque ese año imparte el teatro, en el placer del ritmo, la sonoridad asociada a un relato, las imágenes deslumbrantes. Leer un romance es como comer tu comida favorita. La vinculación de la oralidad entre su abuelo y él mientras le recitaba sus romances. ¿Cómo sabía que eran romances? Nunca les puso nombre a las piezas. “Verde que te quiero verde...”. ¿Un homenaje a mi abuelo? ¿Reescritura poética intuitiva de aquellos relatos, aunque no los recuerde? Una madrastra asesinaba al niño y se lo daba de cena al padre. Y resulta que “Romance sonámbulo” no era surrealista, había relato detrás, como en los de su abuelo. Pero las imágenes... Nunca fue lo mismo la metáfora. Tal vez escribir romances contribuya a la interacción, ¿labor social? No.

Supongamos que, durante esta divagación, C-R está experimentando un poema pretextual y se decide a formalizarlo. Dado que esto es un escenario y no hay manera de representar como tales, ni siquiera para el propio experimentador, p^t y p^s si no es a través de la presentación de sus formas, supongamos que en la situación de arriba se ha generado una f-P que C-R va a transponer en el texto. Como las f-P no presentes en el texto son discursos encarnados, o autorrepresentaciones discursivas no materializadas en el entorno sensible pero sí rastreables para el sujeto experimentador (es decir, representaciones mentales transperceptivas), y nosotros no estamos dentro de la experiencia, solo podemos proponer una presentación aproximada tanto del relato del recuerdo que ha tenido lugar como de $f\text{-}p^t$ y $f\text{-}p^s$:

- Presentación del relato. Influencia vital y emocional de su abuelo y la importancia de la poesía oral, en especial el romance, para las relaciones afectivas. Este tipo de composición aúna relato y poesía, por lo que cabe en la historia la inclusión de imágenes aparentemente irracionales, como hizo Federico García Lorca (sobre quien imparte clases).
- Presentación de $f\text{-}p^t$. “Verde que te quiero verde” (más otros versos del texto recordado y resonancias de otros textos de García Lorca). Características métricas del romance y recuerdos transtextuales.
- Presentación de $f\text{-}p^s$. El abuelo fue su figura paterna. Lo admiraba a pesar de su crueldad. Lamenta su muerte. El

placer que siente al escuchar o leer romances tal vez tenga que ver con la idealización de esos momentos de su infancia con su abuelo.

A la hora de transponer estas formas en un entramado textual, C-R, aparte de hacer uso de su capacidad metacognitiva, ha de llevar a cabo un proceso de recuperación consciente de otros recuerdos y procedimientos integrados, es decir, de la memoria a corto plazo (MCP) y a largo plazo (MLP), tanto declarativa como procedimental⁸⁰. Es así como reelaborará la f-P de la que haya partido en el texto centrándose en los rasgos propiamente lingüístico-literarios con una mínima alusión a su experiencia sensoemocional y biográfica:

Verde muerte de las ranas,
que, croando con tu voz,
me recuerdan las montañas...

⁸⁰ Para profundizar en esta tipología de la memoria, véase, especialmente, la descripción de Armstrong para su trabajo sobre la intervención sociocultural de los relatos (2020, pp. 86-87). Podemos volver también a las palabras antes citadas de Ibarbourou, que continuaban como sigue (mostrando, dentro de su planteamiento casi mágico de la creación, conciencia técnica y procedimental): “Muchas veces me ha pasado tener en la cabeza, como una obsesión, un verso, escribirlo, e inmediatamente, sin ponerme a pensar ni a buscar nada, continuar la composición como si obedeciese a un dictado misterioso, o como si un ser intangible me guiase la mano. Estos, por regla general, no requieren correcciones ni pulimento. Y casi siempre son los mejores. En el otro caso, tras ese relámpago de las estrofas iniciales, viene luego el trabajo de forja, la lucha con la magnífica riqueza de la palabra, para que ésta entregue justo el brillante que precisamos, para que el engarce toque la perfección, si es posible, para que la sustancia sea tan sutil y tan pura, que debajo suyo se vea como correr nuestra propia sangre, fulgurar nuestra alma, y resplandecer, aunque sea con un esplendor sellado, la luz misteriosa de la vida. Esto es todo lo que yo puedo decir de mi proceso creativo” (De Ibarbourou *et al.*, 2020, pp. 49-50).

O centrándose precisamente en este último aspecto:

Para todos eras cruel, yo te quería:
me leías amarillas horas, sangrientas humedades
de amor que hoy te escribo yo porque no estás...

La creación de un texto poético implica, en el último paso (la construcción del entramado textual perceptible) la presentación de la representación mental de la forma del poema que ha experimentado (ya sea pre- o posttextualmente), del mismo modo que un receptor (no creador) ha de presentar el relato de su experiencia para poder compartirla con otros (véase el Diagrama 9). Este proceso implica una actuación consciente y planificada de C-R.

En el caso de la creación de un texto que se pretende poético, es decir, que encarne esa misma experiencia, la relevancia creativa se orientará por los datos y procedimientos de la memoria sobre las especificidades de lo poético y los recursos teóricos asociados a su práctica (como las figuras retóricas, la versificación, el ritmo, etc.), que aplicará a la hora de transponer su representación mental en la estructura textual. La naturaleza de p^t , como hemos expuesto, radica en la integración lingüístico-cultural (a partir de su normativa convencional) de lo poético en una posible estructura perceptible. No podría darse p^s sin esta condición, ni p^t sería parte de P sin p^s , pues no radicaría más que en nuestra habilidad lingüística para expresar y comprender a través de signos. La experiencia, sin una proyección discursiva orientada hacia algo insinuado como “poético”, no sería,

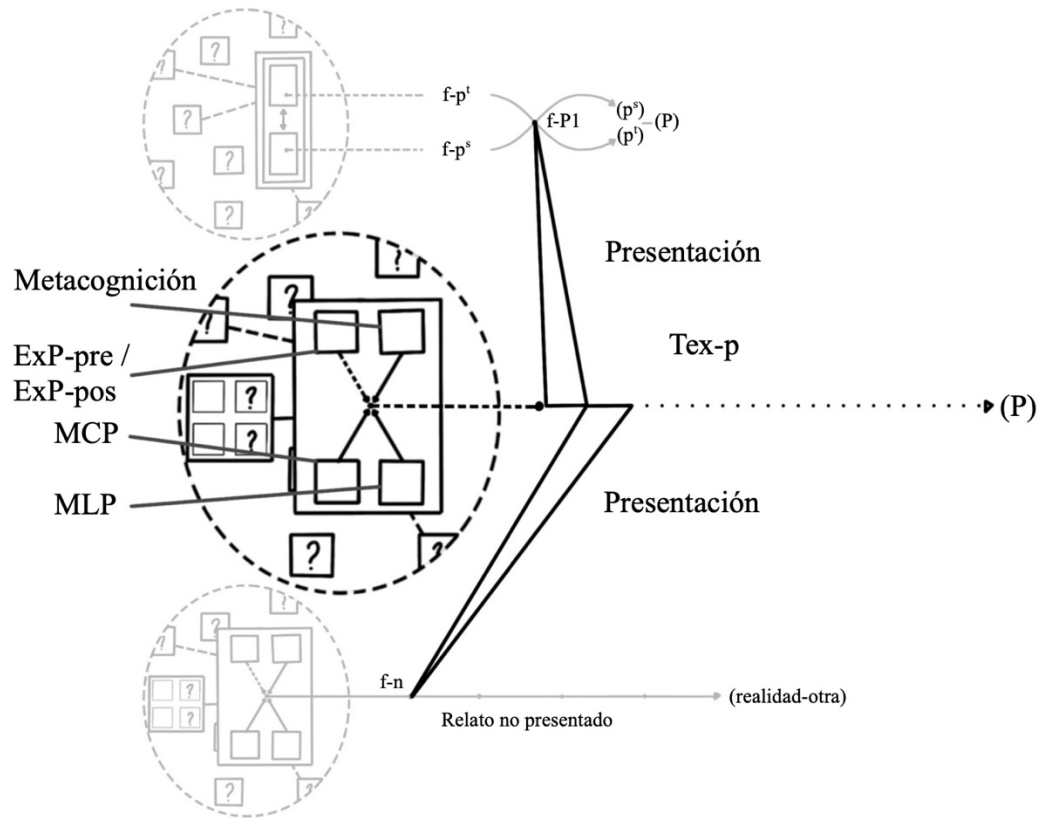


Diagrama 9. Presentación de la representación mental de $f-P$ y $f-n$ (compárese con el Diagrama 5).

como es obvio, poética; se daría por otro tipo de vía, como por la contemplación de un paisaje o una caricia.

Una vez generada la forma del poema, aún mental, a la hora de presentarla, C-R puede pretender que se entrame en un conjunto textual más amplio que, además de formas poéticas, contenga un relato relacionado con ellas, un relato que se presentará o en fragmentos independientes o entrelazado en las propias formas presentadas del poema (véanse el siguiente ejemplo textual con presentaciones del relato imbricadas, en negrita, y los Diagramas 9 y 10).

Para todos eras cruel, yo te quería:

a las cinco en punto de la tarde

me leías **a la sombra sobrehigada de l'Alfàs**

sangrientas humedades de amor

como un romance del poeta asesinado

que hoy te escribo yo porque también tu cuerpo

se ha escondido...

Esta presentación radicaría en una acción consciente de C-R, determinada por la noción de preferencia: de entre todas las formas potenciales que genera su representación mental, escoge aquellas adecuadas para su deseo del poema y el diseño objetual del texto. La preferencia está vehiculada por la relevancia del creador y permite la delimitación formal del texto poético. Sin la preferencia, este no existiría en su concepción tradicional como unidad (lo llamado “poema”) en un conjunto (“poemario”), sino que se desbordaría,

estaría continuamente transitando de una forma a otra, en variantes, combinatorias sucesivas hasta el agotamiento del cuerpo creador, o, en el extremo opuesto, no llegaría a ser creado.

Esta noción, dado que la experiencia que da lugar a las formas poéticas nace de un vacío cuya única manifestación es direccional, se vincula estrechamente con la de insistencia. Las estructuras perceptibles preferentes de f-P no dejan de constituir una insistencia de C-R, un intento repetitivo de dar forma a un vacío (de hacer presencia de una doble ausencia: la ausencia del poema y la ausencia perceptiva de las representaciones mentales generadas en su experiencia).

Como no hay ningún objeto (el supuesto poema) que pueda recuperarse finalmente, toda forma poética que se organice o integre en un todo (el texto o libro poético) constituye una insistencia cuya razón de ser es ella misma, llegar a suceder, pues la dimensión creativa de la direccionalidad poética solo puede realizarse mediante la preferencia del creador de algunas formas sobre todas las formas posibles del poema a través de su experiencia, así como de todas las formas y combinatorias posibles de integrarlas en un texto, y mediante su insistencia en dotar de una representación sensible satisfactoria a las formas del poema preferentes. El deseo del creador, no solo del poema sino de generarle una materialidad, implica, pues, la preferencia y la insistencia (una mezcla entre libre albedrío y fe).

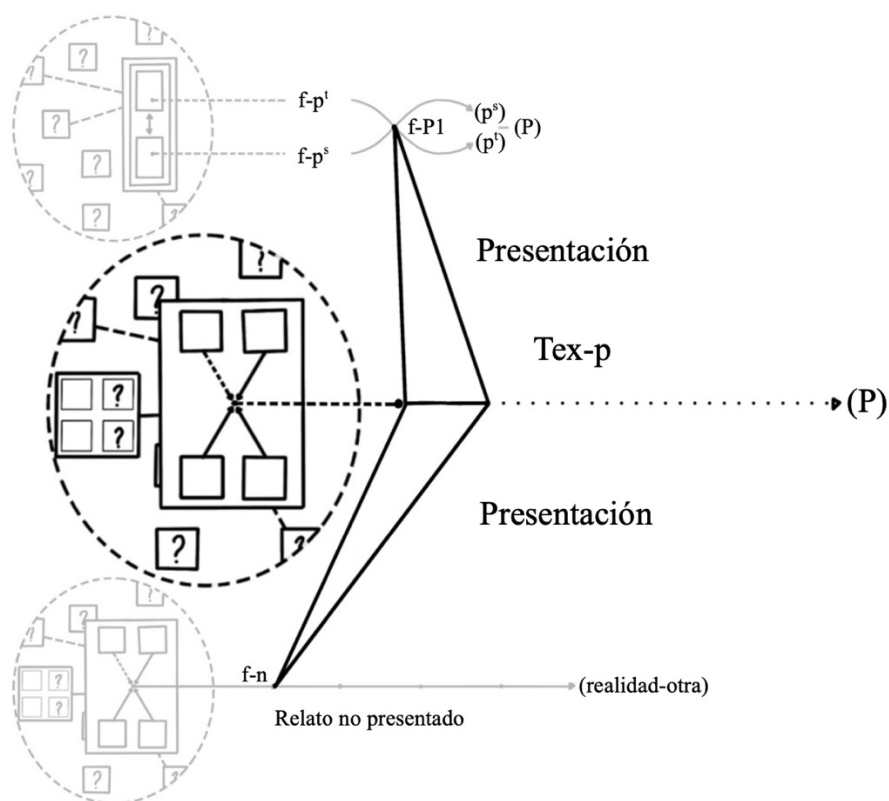


Diagrama 10. Presentación imbricada de la representación mental de f-P y f-n.

El relato puede influir en la presencia misma *a posteriori* de f-P, cuando en las revisiones del texto se pretenda cierta unidad narrativa, o, al revés, cuando la incorporación de f-P mediante recursos poéticos convencionales difumine dicha unidad, como en el ejemplo que sigue, reformulación de la versificación anterior:

Verde muerte → ranas ¡croac!
oh tu voz ¡CROAC!

[MONTAÑAS ondas GALOPES ondas MONTAÑAS]

El relato puede partir de la autoconciencia experiencial del poema de C-R, es decir, puede contextualizar las formas presentadas del poema en un marco análogo a su propio proceso cognitivo. Se identificaría, en este caso, con el relato que hemos presentado anteriormente sobre la generación de f-P del sujeto que ha hablado con su madre y ha recordado a su abuelo y la obra lorquiana. Por otra parte, este relato también puede incorporar el camino hacia una realidad-otra colectiva, para el que recuperará tanto datos concretos sobre la biografía del propio C-R como otros datos colectivos.

Tomemos como base la materialización textual influida por f-p^s que hemos propuesto arriba para ejemplificar esto (en **negrita**, la presentación consciente del relato intervenida con recursos poéticos que no difuminan la interpretación narrativa):

Para todos eras cruel, yo te quería:
me leías amarillas horas, sangrientas humedades
de amor que hoy te escribo yo porque no estás.

**Había atardecer en ti al salir de Alfaz
y volvía la crueldad junto al Mediterráneo:
naciste justo al borde de la muerte del poeta.**

Un abuelo es una astilla en el recuerdo

**y es querer decir adiós constantemente,
hacia la rima,
tendidos bajo el sol y las higueras.
Ni verdes ni caballos ni montañas:
perder al padre que llamó puta a tu abuela,
te daba gorriones sobrehilados,
y rompió la clavícula a tu tío.**

El carácter real o ficcional de estos datos es irrelevante, en tanto que siempre dependerán de una verificación con el entorno sensible y la asunción de verdad de C-R y los posteriores receptores. Es este relato el que facilita la orientación del efecto de la recepción del texto, y el que permanecerá independientemente de que se experimente o no el poema con él, pues su vinculación primaria con los significantes al presentarse en ellos permite su recuperación diacrónica a través de la interpretación.⁸¹

Como hemos visto, sin embargo, durante la recepción no existe un dominio indiscutible de estas primeras impresiones en las formas presentadas. El receptor, además de obviar determinados rastros textuales por factores fisiológicos o situacionales o relacionados con la relevancia buscada, puede experimentar el poema a través de formas que C-R presentó a través de estructuras narrativas o interpretar como presentaciones de un relato estructuras cuyo origen radica en la presentación de una forma poética.

Recuperamos el ejemplo anterior para exponer un escenario como este último que comentamos. Entre corchetes marcamos las formas

⁸¹ Este es el tipo de efecto que hemos explorado en el capítulo 2.

En ocasiones, la estructura narrativa puede coincidir con un recurso expresamente utilizado para la presentación de una forma poética (o recibido como tal), como hemos señalado en el caso “[perder al padre que llamó puta a tu abuela]”. Aquí, el relato, integrado en la experiencia sensible del receptor por representarlo transperceptivamente (véase el Diagrama 10), contribuye a la experiencia del poema de la forma poética direccionada.

La elaboración material del texto poético, como se ve, en tanto que proceso consciente, puede ser independiente de la experiencia del poema, como se comprueba en el hecho de que puede seguir modificándose según convenciones literarias a lo largo del tiempo, ya sea por el mismo C-R u otros, lejos de ExP-pre y posibles ExP-pos durante el primer momento creativo.

Una persona que lee un texto que se le ha presentado como poético y no experimenta el poema, lo leerá y recibirá como si se tratase de un texto narrativo, es decir, la presentación de un relato con recursos formales que puede reconocer como poéticos en su creación, pero que no llega a experimentar como tales. También un creador puede materializar un texto poético simplemente asumiendo las convenciones literarias del género sin haber vivido una ExP-pre (o ExP-pos durante la elaboración del texto), es decir, incorporando en el entramado textual recursos que inciten o predispongan al receptor a direccionar las formas hacia el poema.

La lectura

El texto verboescrito u oral ha tenido siempre el privilegio de ser la manifestación por excelencia de la direccionalidad poética. Constituye, en su propio medio, una convención de la textualidad poética⁸². Ante un texto verboescrito, la lectura es parte inevitable de

⁸² No obstante, incluso en este nivel, habría de tenerse en cuenta la naturaleza transmedial del lenguaje mismo, cuya materialidad varía entre las mismas lenguas: “La diferencia se encuentra en el modo en que se activan las distintas áreas del cerebro en cada lengua dependiendo de su transparencia y granularidad: en las

ExP-pos, pero también una actividad del receptor independiente de esta: puede haber lectura de un texto sin ExP-pos, pero no puede haber ExP-pos ante un texto verboescrito sin su lectura (o al menos sin su procesamiento gráfico o fonético).

La lectura es la acción concreta del receptor sobre un texto verboescrito. La recepción incorpora la lectura, pero esta no abarca todas las formas de recepción. El receptor es lector cuando está ante la verboescritura. Si en este trabajo no se especifica el medio a través del cual se manifiesta tex-p, hablamos del receptor siempre como receptor, pues se comprende que tex-p es transmedial⁸³.

La lectura tiene pautas específicas de interacción cognitiva, como la traslación fonética (de la grafía al sonido), la decodificación lingüística, la búsqueda de significados convencionalizados para determinados significantes, la performatividad crítica (es decir, la evaluación estética del texto y su actividad intertextual), la activación de “fósiles cognitivos” que fuercen la generación de sentidos sobre el significado, el mantenimiento de la continuidad del relato estableciendo puentes de memoria entre los distintos elementos del texto verboescrito (dentro de una especie de teleología narrativa).

La lectura es también el momento de las interferencias de conocimientos previos sobre el texto y de sus paratextos, recuperados

lenguas alfabéticas transparentes como el español y el italiano, habría una mayor activación del área auditiva, mientras que al leer caracteres chinos se produce la mayor activación de las áreas relacionadas con el léxico mental” (Núñez Fidalgo, 2020, pp. 173-174). Véase también (Lampis, 2019, pp. 32-40) para un recorrido histórico de determinados aspectos de las escrituras alfabéticas, como el del paso del sonido a la palabra como representación del concepto o el del proceso que llevó al momento en el que el lector está a solas con el libro y lee en silencio, independiente ya de la función estrictamente oral del discurso escrito.

⁸³ Véase el apartado “Lectura y recepción” del capítulo 1 de este trabajo.

de forma activa y explícita, y del error de decodificación, ya sea por lapsus o patologías o por desviaciones de las hipótesis del ojo durante su recorrido sobre el texto. Consuelo Vallejo Delgado focaliza en su trabajo la dimensión creativa del error desde la neurología y la lingüística (2021), cuya génesis retórica la identifica en las encrucijadas receptivas que suponen la homofonía, el logogrifo y la paranomasia:

En este tipo de procedimientos subyace la idea de polisemia, pero también la del error, puesto que la interpretación del sentido se ve en la encrucijada de seleccionar entre varias posibilidades, que comparten una semejanza importante a nivel de significante pero no a nivel de significado. [...] Se pone de manifiesto la elasticidad de la palabra y su capacidad para ser usada de manera diferente, creativa, ingeniosa, generando nuevas poéticas que están basadas en la multiplicidad de la lectura y en las derivaciones de sus significados (2021, p. 63).

El error en la lectura poética, según lo plantea Vallejo Delgado, coincide con la encrucijada con que se topa el lector cuando entra en conflicto su educación hermenéutica, que le lleva a buscar los significados convencionalizados en los significantes que lee, y la bolsa de sentidos *ad hoc* que genera durante su lectura y experiencia.

Por lo tanto, esta noción de error no rinde en nuestro trabajo, pues nosotros lo situamos en el momento de lectura, cuando el lector puede confundir la forma textual de una palabra con la de otra, ya obedezca a un rasgo patológico (o fallo cerebral) o suponga un *lapsus linguae*, ya sea por un conflicto entre la lectura léxica y fonológica

(Vallejo Delgado, 2021, p. 64), y comenzar a generar sentidos a partir de una forma textual ausente en el objeto pero que él ha incorporado inconscientemente.

La desviación del significado hacia los sentidos *ad hoc* y *p^s* nunca la vamos a considerar, en nuestros términos, un error, como más adelante deja entrever la propia Vallejo Delgado: “El error lingüístico [...] sería sólo aparentemente error, pues llevaría implícito el descubrimiento de una realidad más profunda y, en cierta medida, certera” (2021, p. 65), aunque lo plantee en términos psicoanalíticos.

Puede ser un error confundir, a lo lejos, una vaca con un perro, pero nunca que la vaca (cuya presencia se interpretaría: “está pastando, habrá un ganado y un ganadero cerca”, etc.) nos recuerde, por ejemplo, al rapto de Europa, o que el perro que ha sido visto en la vaca nos recuerde al perro de nuestro abuelo. Esto es tan solo consecuencia natural de una experiencia. Otro ejemplo idóneo de esto puede rastrearse en el estudio que llevó a cabo Amelia Gamoneda sobre el error de lectura de la forma verbal “se sont tues” (‘se han muerto’ en lugar de ‘se han callado’) en el texto poético de Paul Verlaine “Mon rêve familial” (Gamoneda, 2020, pp. 87-104).

El acto de lectura es, en definitiva, el que conduce al cuerpo hacia el objeto textual en tanto que texto verboescrito (como presencia de una ausencia) y no meramente como objeto en condición de inmanencia. Sin este movimiento, no existiría tex-p verboescrito ni, por tanto, posible ExP a partir de él.

Texto poético (tex-p) y texto narrativo (tex-n)

Un texto que se dirige hacia la realidad-real sufre en su lectura un proceso de verificación de carácter empírico, mientras que aquel que se dirige hacia la realidad-otra que es la ficción es especulativo, intuitivo y experiencial, por lo que la realidad empírica se trasluce en este segundo texto en términos comparativos o como espacio de integración que supone la presentación del relato en el entorno sensible a través del texto.

Lo que debemos preguntarnos es si realmente funciona esta oposición en un texto poético. La verificación que lleve a cabo el receptor con un texto poético siempre va a pasar antes por su experiencia lectora o ExP, por la apelación emocional a su subjetividad o por consideraciones metapoéticas que resalten la presencia objetual del texto y su rastro convencionalizado hacia “lo poético”. Es decir, en este último caso, el receptor es consciente de que hay un texto denominado “poético” que, por determinadas evidencias formales, se dirige hacia el poema (en nuestros términos) o hacia sí mismo, por lo que todo el bagaje disponible asociado a ello se activa para comprobar la presencia y pertinencia de dichas evidencias en el texto o poner estas en relación con las de otros textos.

No parece esperarse nunca del texto poético, aunque lo haga, que se dirija hacia una realidad, ni otra ni real, que no sea la de su misma condición textual, el propio cuerpo receptor y la de otros cuerpos a través de patrones cognitivos intersubjetivos. Las formas identificadas en el texto poético que sí se dirigen hacia alguna realidad y, por tanto, se someten a verificación, suelen considerarse

formas narrativas o, por lo menos, formas que incorporan recursos propios de un texto narrativo.

Así, mientras que el texto narrativo se justifica ontológicamente a través de lo real (situado, por la misma existencia de la idea de ficción, entre la realidad-real y la realidad-otra), las formas poéticas de un texto lo hacen solo a través del cuerpo del receptor (ExP) o a través de sí mismas (en la lectura). El poema, al solo existir en tanto que término y experiencia de un cuerpo, no necesita ser comprobado. Sucede. Y, al integrarse en un proceso neurobiológico, pasa a formar parte tanto del mismo cuerpo del receptor como del mundo (si atendemos a los preceptos de la mente extendida).

La realidad-otra, o ficción, que va erigiéndose en el texto narrativo a lo largo de un camino interminable (como lo es el camino del texto cuya meta es la realidad-real, pues nunca hay un *llegar*, dado que el texto es proyección inerte, un objeto con una flecha dibujada), no puede configurarse si no es con los mismos mecanismos o modelos de representación de la realidad, ya que no hay lenguaje posible al margen del cuerpo sensible que lo enuncia. Incluso el metalenguaje depende de un lenguaje previo, sea porque se recupera tal cual para comentarlo, sea porque se proyecta en nuevas combinaciones (el metalenguaje es, pues, recuperación y recombinación).

Si la experiencia es la noción que adecuamos al texto poético en su dirección hacia la utopía del poema (utopía, pues es un espacio donde se sitúa la idealidad inmaterializable del poema que se proyecta como fin deseable), la de presentación, en términos semiológicos, como manifestación de una ausencia a través de medios simbólicos, es la que adecuamos a los textos narrativos que

persiguen la transmisión de un relato dirigido a la realidad-otra que denominamos ficción o a la realidad-real-otra que conceptualizamos como realidad-real, aunque su dependencia proposicional la devalúe con respecto a la percepción sensorial que creemos vehículo directo de la verdad epistémica.

Al leer un texto que nos cuenta algo, o del que esperamos que lo haga, es decir, que presenta un relato, podemos experimentar una analogía de realidad-real al simular cognitivamente su presencia sensorial.

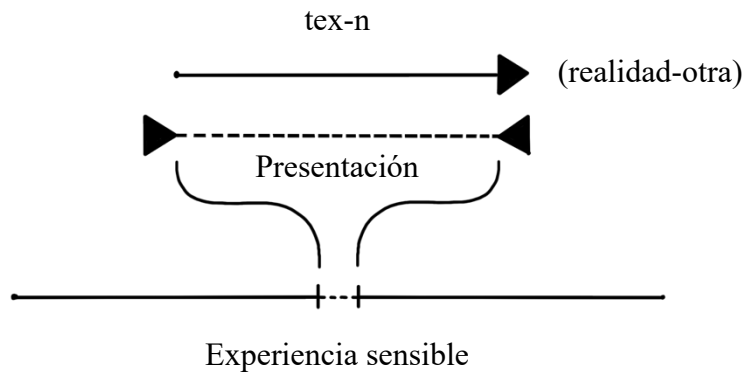


Diagrama 11. Experiencia del relato presentado en un texto narrativo (tex-n) y su relación con la experiencia sensible.

Es decir, en su camino hacia lo otro de lo real, podemos experimentar el relato que presenta el texto narrativo a partir de los mismos mecanismos sensoriales implicados en la percepción del entorno sensible (véase el Diagrama 11). En este caso, se trataría de una experiencia equiparable a *vivencia*, dependiente de su verificación con relatos colectivos o individuales e independiente de

la evaluación moral o el componente emocional del receptor (aunque pueda intervenir). Esta experiencia tiene, pues, una meta definida y rastreable.

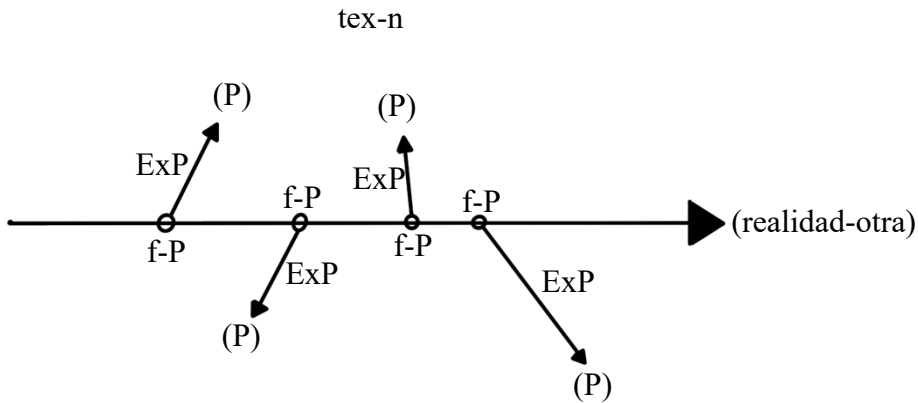


Diagrama 12. Experiencias del poema (ExP) durante la recepción de un tex-n.

Durante la lectura de un texto narrativo, tiene lugar la interpretación del relato presentado que manifiesta esa realidad-otra hacia la que se dirige el texto y, al mismo tiempo, es posible la experiencia sensible de la narración y las descripciones. Además, un texto narrativo puede contener formas que se experimenten poéticamente (f-P), ya al margen de la noción de interpretación y del indicador de verdad del que depende el relato (véase el Diagrama 12).

Así pues, existe una frontera porosa, nunca disolución ni dique, entre tex-p y tex-n. En un texto puede haber siempre presentación de un relato y direccionalidad poética, o $\rightarrow$ (P), pero su (inevitable) convivencia no los convierte nunca en uno.

el poema y la narración no se devoran, evitan fundirse pero se tocan en esa línea imaginaria que es la frontera entre ambas. Nada es más osmótico-poroso que la frontera. Así pues, narro pero al llegar al desarrollo de lo narrado suspendo la narración, así pues el poema y la narración... y son los o las amantes que evitan la quimera de ser uno, una misma y sola o solo, evitan la síntesis (Pato, 2019, p. 13-14).

El relato se presenta, es un “durante”. El poema se experimenta, es el “hacia” de un espacio utópico encarnado. De todas formas, aunque no se fusionen, compartimos con Chus Pato que entre el texto poético y el narrativo no hay una barrera impermeable, como puede verse en el Diagrama 13, elaborado desde la perspectiva del texto como objeto, independiente, por un momento, de la direccionalidad explícita con la que haya sido creado:

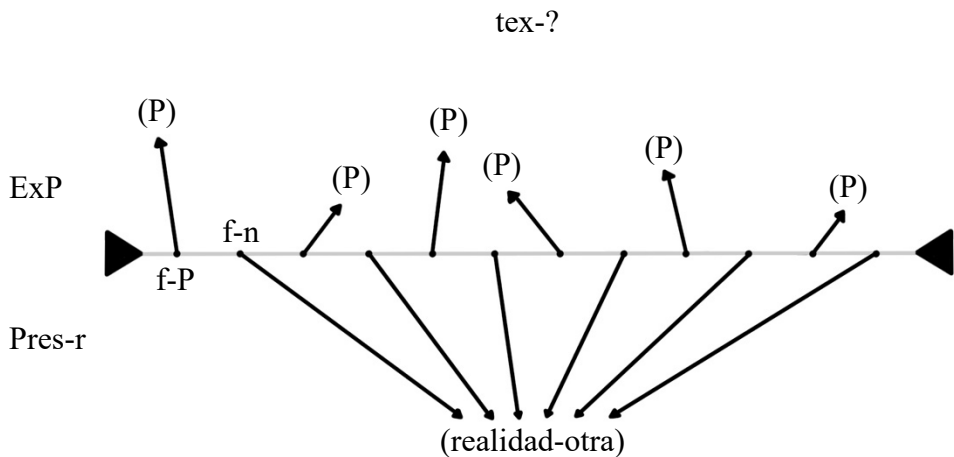


Diagrama 13. Experiencia del poema (ExP) y presentación del relato (Pres-r) en la recepción de un texto indeterminado (tex-?).

En la recepción de las formas narrativas de tex-n, primero, se presenta el relato de una realidad-otra, de manera que se incorpora en la experiencia sensible del sujeto, y, después, esta experiencia sensible del relato presentado produce un efecto determinado que se vincula con la interacción entre la memoria individual y la colectiva.

En el caso de la recepción de las formas poéticas de tex-p, por otra parte, percepción y efecto suceden a un tiempo porque la experiencia se produce durante la misma interacción con el texto, al tratarse de una experiencia encarnada. Hablamos, por tanto, de un efecto, asimismo, encarnado, de una integración procesual en la experiencia del mundo constante y general del sujeto receptor (véase el Diagrama 14). No requiere ninguna conceptualización ni relato ni relación dialógica con otros relatos; requisito insalvable, sin embargo, de las formas narrativas presentes en tex-p, que pueden contribuir a contextualizar la experiencia poética en un marco de realidad colectivo concreto o situacional (véase el Diagrama 15) y, como veremos más adelante, posibilitar una simulación donde el receptor desplace su subjetividad y donde, en consecuencia, se ubique la experiencia.

Todo esto: la relación entre f-P y f-n contribuye, cada tipo desde sus propias lógicas, a la simulación encarnada de una realidad-otra (algo que disuelve aún más su aparente oposición con la realidad-real), de manera que se produzca una intervención directa en el comportamiento del sujeto o este pueda prever una actitud o posicionamiento moral.

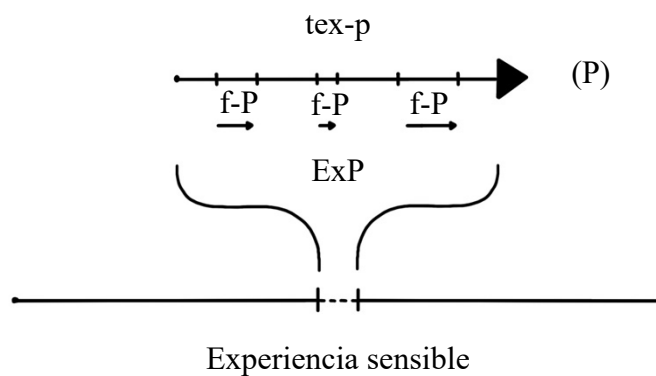


Diagrama 14. Experiencia del poema (ExP) a través de tex-p y su relación con la experiencia sensible.

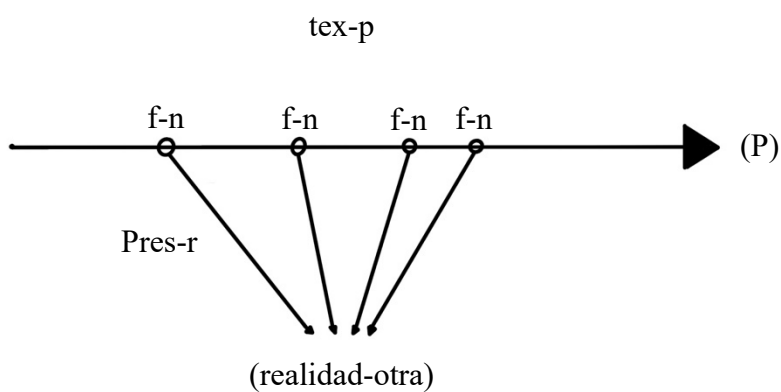


Diagrama 15. Presentaciones del relato (Pres-r) durante la recepción de un tex-p.

Las coincidencias entre receptores en un texto de experiencias poéticas tienen su razón de ser en la común constitución neurobiológica del ser humano, lo que hace posible la generación de patrones más o menos colectivos de recepción, de memoria, emoción y sentidos, y, en el caso que nos ocupa, la relativa estabilidad de las categorías de lo considerado literario y la generalidad cultural (occidental, por lo menos, dado el lugar desde el que enunciamos nuestras teorías) que asocia la lectura directamente a la interpretación o comprensión de los textos. Esto es lo que controla el aparente solipsismo de experiencia que parece pronosticar nuestro modelo.

Pero no solo contribuye a dicho control la regularidad de la mente extendida mencionada, también lo hacen los límites que impone el texto poético (dado que, en tanto que objeto fijado, es común, como presencia de sí, a cualquier perceptor), el hábito interpretativo de asociar significados convencionales a las formas y la tradición de sentidos, o fósiles cognitivos (Tsur, 2017), que se impone con cierta uniformidad: “perla *es (como)* diente”, o, acudiendo a lugares comunes más recientes, declaraciones sórdidas o escatológicas como indicador de lo amoroso, en una reelaboración encarnada de la fusión animista del XVI, como “amar al otro *es (como)* comerlo y cagarlo”⁸⁴.

Las formas poéticas que promueven la experiencia quedan recluidas, en términos de efecto, en el cuerpo experimentador o en el mismo texto poético al apelar transmedialmente al género en la lectura. Sus efectos en el receptor son o corporeizados (movimientos

⁸⁴ Véase el caso de *Panza de burro* (Abreu, 2020).

de memoria, sensación y emoción) o metaliterarios (aceptación, rechazo o comparación de determinados rasgos de lo poético).

Para que un texto poético provoque cambios conductuales en las relaciones sociales con respecto a motivos ético-morales (ideológicos) concretos, debe presentar, asimismo, un relato que se imbrique de algún modo a las formas poéticas también presentadas en el texto, o, por lo menos, debe vincularse con algún relato activo en el receptor en el momento de lectura, algo casi imposible de rastrear para una tercera persona que solo dispone del material textual para analizar sus posibles efectos sociales. Pero se trata de algo todavía más inviable en un texto poético en el que no haya presente ninguna forma narrativa, como ocurre en parte de la poesía conocida como experimental llevada a su extremo, de la que puede rastrearse un ejemplo en el “Canto VII” (aislándolo del conjunto) de *Altazor*, de Vicente Huidobro:

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lali lalá
Aruaru
 urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
 lalilá
Monlutrella monluztrella
 lalolú

Montresol y mandotrina

Ai ai

Montesur en lasurido

Montesol

Lusponsoredo solinario

Aururaro ulisamento lalilá

Ylarca murlлонía

Hormajauma marijauda

Mitradente

Mitrapausa

Mitralonga

Matrisola

matriola

Olamina olasica lalilá

Isonauta

Olandera uruaro

la ia campanuso compasedo

Tralalá

Aí ai mareciente y eternauta

Redontella tallerendo lucenario

Ia ia

Laribamba

Larimbambamplanerella

Laribambamositerella

Leiramombaririlanla

lirilam

Ai i a

Temporía

Ai ai aia

Ululayu

lulayu
layu yu
Ululayu
ulayu
ayu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena
Cantatorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario ururayú
Montañendo oraránia
Arorasía ululacente
Semperiva
ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
Auriciente auronida
Lalalí
Io ia
i i i o
Ai a i ai a i i i i o ia (1931, pp. 109-111)

¿Qué efecto puede predecirse de la recepción de este texto si no es el meramente interactivo: sensomotriz (en el plano, sobre todo, articulatorio), emocional (incertidumbre, ¿tedio?), memorístico (en

relación con la propia noción de lo poético y asociaciones onomatopéyicas o paronomásicas)?

Para que pueda predecirse alguna consecuencia social en la recepción de un texto, este no solo debe presentar un relato, sino que el relato presentado ha de tener correspondencias extratextuales. También estas formas propiamente poéticas pueden despertar un relato precisamente porque la conciencia metaliteraria evoque aspectos paratextuales (como el autor o la editorial) que tengan relevancia biográfica en el receptor, o porque algún aspecto de su estructura haya activado patrones neuronales imprevistos en el receptor que le hagan recordar un relato en particular. Pero, como decimos, estas últimas situaciones no pueden predecirse. Únicamente pueden recuperarse aproximaciones a través del relato de experiencia de cada uno de los receptores.

La experiencia del poema es individual en tanto que experiencia de un cuerpo ante un estímulo. No puede esperarse, ni mucho menos exigirse, una reacción comprometida de una interacción fundamentalmente sensible. Por extensión, dada la subjetividad que requiere el texto poético para verificarse, y por toda una tradición que ha vinculado la poesía o con la expresión íntima de dicha subjetividad o con la propia práctica y teoría poética, la dimensión efectiva de sus formas poéticas se restringe a su interacción individual con el receptor.

El texto poético tiene un innegable efecto sensoemocional y memorístico, así como otros efectos inconscientes impredecibles que pueden entrar en contacto con los estándares evaluativos del receptor, con consecuencias conductuales: se genera una energía nueva en su

cuerpo cuya orientación pos-Exp dependerá de las nuevas situaciones que viva y los relatos que son relevantes para él y los nuevos que se le presenten.

Las formas narrativas y las poéticas, en tanto que su presencia depende, en última instancia, de la recepción de cada cuerpo, confluyen continuamente, por lo que estas deben aislarse en su experiencia concreta. A la hora de valorar el efecto de un texto literario, si se da la experiencia del poema, esta será un elemento más de dicho efecto, por lo que se habrá de entrar a valorar también las consecuencias de los distintos recursos narrativos convencionales presentes y del relato en presencia.

El efecto social de un texto narrativo, o de las formas narrativas en un texto poético, pueden predecirse porque hace presencia un relato que, independientemente de su forma, por su dependencia de la noción colectiva de realidad, conserva una unidad básica primaria interpretable. La interpretación (social) del relato de un mismo texto sería como si un público estuviese viendo la misma obra a la vez; mientras que la experiencia del poema a partir de un mismo texto sería como si la obra se estuviese representando frente a un enorme espejo y cada actor fuese a la vez su propio público.

Los efectos de un texto poético solo son rastreables atravesando las capas hipotéticas de su lectura y de su experiencia, mediante un relato de esta por el propio receptor a través de un texto narrativo, como tratamos de hacer en el capítulo 4. Es imprescindible que el relato de la experiencia del poema se presente en un texto (sea a través del medio que sea; incluso en una conversación entre amigos) para que dicha experiencia, en tanto que específicamente poética,

tenga injerencia social. Una vez hecho presencia el relato en el texto, se ha de poner en relación o con otros relatos de experiencia del mismo texto, con el relato presenciado en las formas narrativas de este, o con relatos biográficos del receptor y/o socioculturales, dependiendo de la orientación del investigador en su estudio del efecto.

Un caso paradigmático de relato de experiencia del poema es el de los manifiestos poéticos. Este tipo de texto supone una sobrecarga de $f-p^t$, una acumulación voluntaria por parte de un receptor-creador (R-C) por la relevancia en su creación de las convenciones sobre la textualidad poética que defiende. Este tipo de texto recurre a formas narrativas para la presencia del relato de las experiencias poéticas de R-C, que, en su dirección hacia el poema, se ha configurado una idea de lo que el poema es, aunque, siendo precisos, esté fijando una serie de instrucciones técnicas sobre cómo considera que deben elaborarse los textos poéticos o cuáles son sus especificidades formales u objetivos socioculturales (filosóficos, incluso).

Las especificidades de tex-p

La definición formal de lo poético (cómo se manifiesta en el texto) es un constructo sociocultural (reforzado por la historiografía literaria), nacido, normalizado, normativizado (fiscalizado, en definitiva) por la actividad literaria y, sobre todo, su estudio y comentario crítico y teórico.

Es un tipo de constructo análogo, aunque nos desviemos en el campo, al de la identidad de género (asociada a determinadas formas biológicas), que, no solo ya por imposición institucional sino por constituir un paradigma cultural pautado y reproducido por casi todas las formas de representación discursiva y convivencia social y artística, nos hace identificar por consenso como “hombre” o “mujer” un determinado cuerpo solo por la percepción de rasgos estructurales en sus formas muchas veces imposibles (o muy difíciles) de recuperar o analizar para explicarnos por qué lo hemos considerado tal o cual. Por muy implicados que estemos en la abolición del binarismo de género o en su reasignación libre, no pensar en dicho binarismo y su identificador biológico supone un enorme esfuerzo cognitivo y un reaprendizaje continuo.

La definición formal de lo que es el género y cómo se asigna se ha convertido en verdad por la autoridad epistemológica conferida al discurso científico y por su práctica e integración en la estructura socioeconómica a lo largo de los siglos, hasta el punto de la confusión o identificación entre la descripción del objeto con el objeto mismo. Pero el cuerpo es el cuerpo y los discursos formales sobre él le competen solo en tanto sea consciente de ellos al enunciarse a sí mismo.

Tras la identidad en relación con los discursos o textos sobre el cuerpo, como tras el poema en relación con el texto poético, no hay verdad sino convención. Toda forma que se dirija hacia el poema será solo una más para representar algo que pervive precisamente por su vinculación con el vacío, al igual que toda forma que se dirija hacia la identidad será solo una más para representar algo a lo que nos es

imposible acceder. Existe, como se ve, una equivalencia, en el sentido que venimos exponiendo, entre identidad y poema⁸⁵, así como entre los discursos que tratan de representar ambos.

Los discursos explícitos integrados en torno a la identidad (vinculada o disociada del cuerpo), a partir de convenciones históricas, científicas, filosóficas y socioculturales (f-i^t, o formas de la identidad-texto) imbricados con los sentidos vinculados a la memoria, sensación y emoción de los cuerpos con respecto a sí mismos y a la relación con su identidad (f-i^s, o formas de la identidad-sentido), dan lugar a la experiencia de la identidad (ExI), es decir, la experiencia de ser (o encarnar una subjetividad-yo), que puede tener lugar metacognitivamente, como ExI-pretextual, o a partir de la lectura de textos sobre la identidad (tex-i), como ExI- postextual. Compárense los Diagramas 16 y 17 con los Diagramas 7 y 8 (y todos los relativos a ExP y la creación de tex-p) para evaluar la analogía que hemos propuesto.

⁸⁵ En un texto poético, preguntarse qué es el poema es también preguntarse qué es ser yo. Dos ejemplos paradigmáticos de ello son *Orlando: mi biografía política*, de Paul B. Preciado, que reflexiona en torno a la analogía entre la indeterminación de lo poético y de la identidad de género (2023), y *Esta herida es un mundo*, de Billy-Ray Belcourt, que mediante el propio texto poético reflexiona de forma práctica sobre dicha analogía, identificando en muchas ocasiones la materialidad fracturada del cuerpo del texto, que supuestamente da nombre a la identidad, y la del cuerpo humano, que supuestamente es manifestación de dicha identidad (2022). Como escribe Jesús Pacheco (Murcia, 2000) en su libro *Todos los cuerpos, el cuerpo* (2022), “Escribir un poema sobre el cuerpo es [...] / [...] explorar las esquinas deseadas / explorar las líneas que constituyen el YO” (Pacheco, 2022, p. 42). La metapoesía se imbrica de forma profunda en las reflexiones en torno al lenguaje en general y, de ahí, de forma casi inevitable, en la reflexión en torno a la identidad en un sentido amplio o, de forma metonímica, a la subjetividad del cuerpo encarnado en el texto. Puede comprobarse esta propuesta en la exploración de direccionalidad poética en textos que hemos llevado a cabo en el capítulo 6.

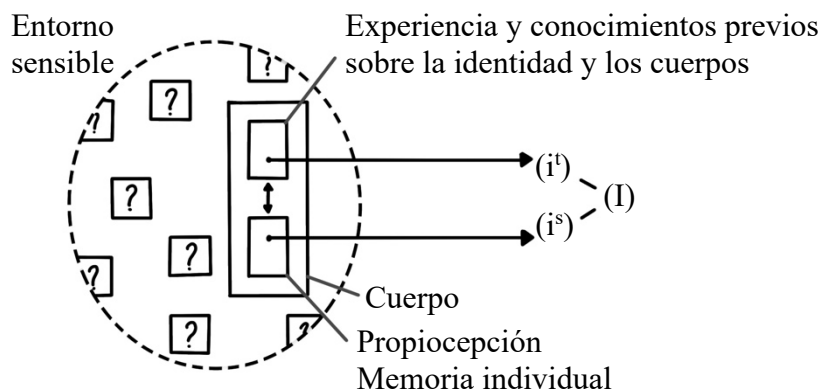


Diagrama 16. Experiencia de identidad pretextual (ExI-pre).

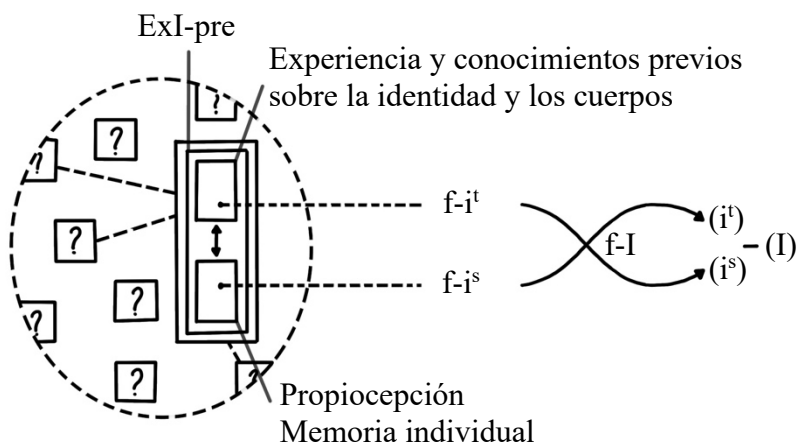


Diagrama 17. Experiencia de identidad posttextual (ExI-pos).

Si existe una inestabilidad en la definición de lo poético, no es por incoherencia con respecto a su configuración histórica y sociocultural, pues tras lo poético existe una tradición de rupturas con sus propias lógicas, definiciones y categorizaciones e intrusiones transdisciplinarias que han tenido lugar, en gran medida, por uno de los principales rasgos de lo poético: su dimensión simbólica en ausencia.

El poema es una suerte de fantasma discursivo capaz de aparecerse en cualquier medio porque no se asocia irrevocablemente a ninguna forma sensible concreta. Como hemos visto, el poema se experimenta en un nivel sensocognitivo como unidad de p^t y p^s , y dicha experiencia puede manifestarse formalmente a través de cualquier medio. En la dimensión textual, existe en este aspecto que comentamos una ilusión de “inmaterialidad formal” del poema, como si el fantasma ocupase espacio o dejase su silueta en el entramado textual, porque puede, en apariencia, formalizarse en huecos o vacíos sobre la página.

No obstante, como Pinder (2021, 2022) nos deja intuir en su análisis sobre los procedimientos poéticos visoespaciales, la ausencia de grafías o significantes o proposiciones sobre el papel, o la ausencia del cuerpo en las siluetas naturales de Ana Mendieta (pues existe una continuidad entre poesía y arte performativo: este no es sino aquella incorporando el cuerpo mismo al texto poético, es decir, dirigiéndolo, como texto, hacia el poema) son un tipo de marca explícita y sensible que, en determinados casos, puede asociarse a lo poético precisamente porque el receptor la recibe como una instrucción para ello: “complétame, es tu turno, entra en mí; pero ten en cuenta que

habría sido sencillo para mi creador rellenar este vacío, así que pregúntate por qué no lo ha hecho y actúa en consecuencia” o “para, para un momento; algo pasa, esto no es solo un vacío” o cualquier otra fórmula que, en cualquier caso, siempre supone, por lo menos, una llamada y una pausa en la recepción, por muy breves que sean, impliquen o no una generación *ad hoc* de sentidos.

Esto no ocurre con ningún otro género de expresión artística. Una evidencia de ello es el hecho de que cuando aparecen rasgos de lo poético, como los vacíos (no solo visuales, también en el nivel conceptual o de la fábula: elipsis argumentales o desórdenes cronotrópicos en los que lo ausente son precisamente las relaciones o motivos de dichos desórdenes), pero no solo estos, en formatos asociados a géneros como la narrativa o la pintura, suelen suponer una adición sintagmática en su etiqueta genérica o una re-nominación: prosa poética, poema visual, etc.

Las especificidades formales creativo-receptivas convencionalizadas del texto poético no son una condición para la experiencia del poema. Constituyen la integración de los aspectos almacenados en la memoria en la direccionalidad hacia p^t ; es decir, por repetición, exposición o decisión individual estética, el sujeto identifica determinados rasgos en el texto que lo predisponen a la experiencia poética, a dirigirse hacia el poema. Lo que pretendemos hacer a continuación es reducir estas convenciones a un mínimo de especificidades.⁸⁶:

⁸⁶ Cabría un estudio específico de los casos de receptores con determinadas necesidades sociocognitivas específicas o algún tipo de trastorno que afecte a su capacidad de simbolización, imaginativa e intersubjetiva, como el Trastorno del Espectro Autista. Cabría también indagar en la experiencia de lectura a la luz de la

- 1) La idea de que “hay algo más” en el texto o, en otros términos, la disociación de los sentidos convencionales (la pérdida del horizonte de expectativas del significado); disociación que el creador anuncia a través de la etiqueta “poesía” aplicada a su texto o de recursos formales o combinatorios que constituyan “fósiles cognitivos” (Tsur, 2017), como son, sobre todo, la versificación o la combinación extrañadora de fórmulas.

El texto que se dirige hacia el poema lo hace huyendo de su literalidad. Como escribe García Faet, un “verso sería una *una frase con más*” (2023, p. 23). Incluso en un texto poético figurativo, el autor trata de depositar “algo más” en el texto que lo reoriente hacia una generación de sentidos ajena o añadida a los significados asociados a los significantes, para

adecuación pragmática, aunque en nuestro estudio la interpretación solo recaiga en la dimensión del relato. La noción de p^s opera de igual manera en cualquier persona, pues solo precisa un cuerpo, y pⁱ depende de la integración en el cuerpo de una direccionalidad a partir de la información aportada por la lectura del texto y sobre el género en general. Según la estructura que planteamos, mientras el individuo tenga una noción mínima sobre lo que es lo poético, podrá llegar a experimentar el poema, ya que esta experiencia, a diferencia de la lectura, no tiene imposiciones normativas: el receptor no tiene que comprender ni decodificar ningún significado convencional del texto poético para experimentar el poema, puede no haberlo siquiera “leído”, solo haberse acercado a él reconociéndolo como texto poético y con la intención de leerlo, y haber llegado a recibir su materialidad. Lo que suceda tras esta aproximación es puramente interactivo: hay dos cuerpos juntos, como un encuentro con otra persona sabiendo que tú mismo también lo eres y que ambos sois imprescindibles para ese acto y momento, que sus palabras, como mínimo, van a ir dirigidas a ti y van a tener un sentido más allá de su simple materialidad fónica. Puede considerarse inadecuada la interacción según las pautas sociales (como puede considerarse que una lectura está mal hecha desde la tradición hermenéutica), pero no puede evaluarse ni negarse la experiencia del cuerpo de dicha interacción. No se trata de que algo funcione mal en el sujeto, sino de que las convenciones sociales no integran sus divergencias conductuales, como el profesor que censura determinadas interpretaciones del alumno. No obstante, en tanto que cuerpo, su experiencia del mundo es incuestionable.

que el texto no solo relate en tanto que texto, sino que suceda en tanto que poema en experiencia.

En cualquier caso, incluso si el autor no ha compuesto un texto dirigido hacia el poema, es el receptor el que, en última instancia, dota de dirección poética al texto anulando la convención de sentidos que constituyen su significado cultural y dando inicio a la generación de sentidos durante la experiencia.

- 2) La necesidad de una subjetividad que lo experimente desde dentro. Como hemos venido exponiendo hasta ahora, el texto que se dirige al poema necesita un cuerpo que lo energice, que lo *mueva* hacia allí. En el subapartado anterior (“Texto poético (tex-p) y texto narrativo (tex-n)”) desarrollamos este punto con más profundidad.
- 3) Determinados rasgos visoespaciales o sonoros, ya sean convencionales, como la versificación o la rima⁸⁷, o estén vinculados con los dos puntos anteriores, como los vacíos y

⁸⁷ Los aspectos fonéticos los situamos en las especificidades formales convencionalizadas de los textos poéticos verbales y no como parte indiscutible de la experiencia poética porque son, en última instancia, una propiedad inherente al lenguaje; es decir, es una propiedad del medio del texto verbal, y de su dimensión presimbólica, pero no específicamente de lo poético (pues hay textos no verbales que son poéticos), a pesar de que algunas manifestaciones concretas de dicho ritmo puedan, en un momento receptivo concreto, ser predominantes en la experiencia del poema, como suelen suponerlo los “fósiles cognitivos” de algunas combinaciones métricas como el romance o el soneto, o la presencia misma de rima. No obstante, estos aspectos no son suficientes para llevar a la experiencia del poema, aunque sirvan para identificar la etiqueta “poesía” por su fosilización. Pero ni siquiera es suficiente su presencia para esto último, pues su ausencia no implica necesariamente que un texto no sea convencionalmente poético. No decimos que la métrica no sea un rasgo de lo poético, sino que no es un rasgo específico de lo poético, como no sería apropiado decir que lo son la sintaxis o la misma verboescritura.

desplazamientos significativos dentro del texto que el receptor interpreta, en la lectura, como una instrucción para buscar ese “algo más”. Recuperaremos este recurso comunicativo en el capítulo 7 con Pinder (2021, 2022).

Entre estos rasgos, también están aquellos que se relacionen intertextual o intermedialmente con textos poéticos recibidos con anterioridad.⁸⁸

- 4) La idea de “error” en un sentido amplio. El texto poético puede incorporar cualquier desvío con respecto a cualquier norma, ya sea sociocultural, literaria o lingüística, así como con respecto a las mismas dinámicas que el texto promete cumplir.

La diferencia con otro tipo de errores radica que el error poético se percibe como un desvío activo y, la mayoría de las veces, intencionado; es distintivo, definitorio. En el error se reconoce el azar intrínseco a cualquier interacción, pero en este caso se desactiva la agencia de control o corrección: el error poético se encuentra y se acepta como elemento constitutivo del texto, no pretende corregirse. La metáfora no convencional o la sinestesia son ejemplos de este tipo de errores.

⁸⁸ Existe una correlación entre las convenciones de los géneros literarios y esta especificidad, que, a su vez, alimenta la quinta (mencionada a continuación). La exploración en torno a este aspecto se lleva a cabo con profusión desde la teoría de los géneros. Aquí solo llamamos la atención hacia el trabajo de García Berrio sobre el tema; en especial, hacia su perspectiva integradora sobre el “esencialismo metódico” de la teoría y la “cultura empírica” historicista (1993) en la evaluación de los géneros literarios como tejidos conformados por especulación e historia.

- 5) La noción y etiqueta “poesía”; “para decirlo sin esencias: la poesía es (o está) un género literario; no es más que eso, *la poesía*” (García Faet, 2023, p. 22). Este es el rasgo predominante en la dimensión textual de lo poético: que el texto se señale como tal⁸⁹, ya sea por una autoridad o contraejemplo de la práctica y teoría artístico-literaria, por un contexto organizado en torno a dicha noción (como una exposición o un evento) o porque el receptor está situacionalmente predispuesto a etiquetar el texto que tiene delante como poético en un momento receptivo concreto. Es inconcebible imaginar, y enunciar desde sus códigos, una sincronía histórica (aunque, de hecho, existiera) en la que no se aplique la etiqueta “poesía” sobre textos que, aun compuestos en un contexto disciplinal ajeno a la nomenclatura, hoy se inscriben en la normativa genérica de lo poético.

Existe una diferencia significativa entre la etiqueta genérica “poema”⁹⁰, “poesía” o “poético” y las demás. Al asociar estas etiquetas mencionadas a un texto, todo el concepto recae sobre él, es decir, la etiqueta se convierte en la razón de ser del texto: este debe justificar ser lo que es (y no es otra cosa que un “poema”). En cambio, un texto al que se le asocian etiquetas como “relato” o “narrativo”

⁸⁹ De forma colateral, vinculamos a este rasgo la idea de “descarte”, cuando el receptor, conociendo por lo menos la noción de “poesía”, no puede atribuir al texto ningún otro género que conoce.

⁹⁰ Debemos apuntar que nuestra distinción entre texto poético y poema es teórico-metodológica; no es operativa en la práctica, ya que, dentro de la especificidad general de la etiqueta poética, el término “poema” se aplica a una unidad textual.

pasa a convertirse en un nodo que debe cumplir una función de red, es parte de un todo ajeno a él, un vehículo para hacer presencia de una parte de todo lo que esa etiqueta engloba.

Mientras que, en el primer caso, nos preguntamos sobre el texto: “¿qué hace que sea poético?”, “¿por qué, cómo lo es?”; en el segundo, la relación del texto con su etiqueta es subsidiaria e incompleta: “¿qué relata?”, “¿qué narra?”. No se cuestiona el carácter narrativo de un texto narrativo, pues su naturaleza no radica en ser “narrativo”, sino en su función narrativa; pero sí se cuestiona que un texto poético sea poético, pues su naturaleza radica en serlo.

Algo similar ocurre con el “arte” o “lo artístico”, mucho más cerca conceptualmente a la “poesía” o “lo poético”. Sin embargo, mientras que en este último caso se conceptualiza como objeto, en aquel, se conceptualiza como atributo: con la poesía tradicionalmente se han creado “poemas”, pero con el arte no se ha llegado a concebir algo así como un “artema”, sino objetos o textos artísticos. Aunque pueda parecer, por analogía entre nuestra reivindicación denominativa de “texto poético” y “texto artístico”, que ese “artema” es el *hacia* de los textos artísticos, en realidad la noción de “arte” se ha construido en torno a una “práctica” o “disciplina” institucionalizada, con diversas ramas o campos, antes que en torno a la búsqueda de mínimos concretos.

La práctica artística carece de un objeto (vacío o definido) al que llegar; subsiste en tanto que práctica alrededor de materializaciones, ya sean aisladas o sistémicas. El arte puede atribuirse a cualquier objeto integrado (o producido) en su práctica (el hecho de emplear determinados medios textuales implica, por convención, lo artístico,

como usar pintura y un lienzo o yeso o bronce para una escultura), siempre que cumpla o con la pauta del mercado (en la industria artística, el texto es un objeto de consumo), por lo que su creación se proyecta hacia recepciones concretas; o con la pauta del poema, donde es la interacción entre el texto en presencia y un receptor la que caracteriza al texto de artístico por incorporar formas del poema que han generado una experiencia.

Siguiendo esta última pauta (vinculación arte-poesía) los textos poéticos se integran en la práctica artística, pero no todo texto artístico es poético: el arte requiere el poema, el poema implica el arte. Es una relación jerárquica. En este sentido, el texto artístico es mucho más flexible que el poético, que debe condensar una mayor carga de formas del poema en presencia que los artísticos.

Las interferencias entre ambas pautas, experiencia del poema mediante, es la que provoca la aparente indeterminación de lo artístico. Basta dar cuenta de que hay determinadas obras etiquetadas como artísticas a las que determinados grupos de receptores niegan su artisticidad, como ocurre a menudo con el arte moderno (piénsese en ciertos hábitos receptivos en torno al urinario de Duchamp) precisamente porque descubren una impostura del “algo más” que asocian a lo poético al revelárseles una pretensión lucrativa detrás del supuesto misterio del error (no se trata de un “algo más” en el texto sino de un “algo más” en las intenciones del creador, por lo que la experiencia queda anulada por la actitud activa de sospecha analítica).

Pero también hay textos narrativos que, a pesar de considerarse literarios, no son considerados artísticos por ciertos receptores,

aunque la literatura entre dentro de la práctica artística. Compárense los casos de novelas como *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, o *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, consideradas obras de arte con cierto consenso (por su liminalidad entre lo narrativo y lo poético, sobre todo en el primer caso), y otras como *Los pilares de la tierra* (1989), de Ken Follett, cuya artisticidad se puede argumentar sin dificultad a partir de fajas de libros hiperbólicas, pero comienza a ambiguarse cuando hay que justificarla en términos propiamente textuales.

Para un receptor, un texto artístico es arte porque es resultado de una práctica artística, pero un texto poético es poesía porque es un poema (es decir, porque es una manifestación de la propia poesía, como una copia platónica del ideal “poema”). El texto poético, en general, convive para su definición con dos naturalezas: una metonímica (es una manifestación material de una parte del todo: “un poema de la poesía”) y otra metafórica (“el poema es poesía”).

CAPÍTULO 6

Ejemplos textuales de direccionalidad poética

Introducción

Decir que un texto poético es metapoético constituye una tautología. Todo texto poético, en tanto que tal, “habla de” o “trata sobre” el poema porque su razón de ser es dirigirse a él.

No obstante, podemos recurrir a la etiqueta cuando estamos ante un texto sobrecargado de f-p^t en presencia, con recursos convencionales asociados a la expresión o definición de lo poético. En estos textos se distingue un rastro de su propia creación-recepción: el creador pretende trazar el texto como el camino hacia el poema (no solo pretende que encarne su propia experiencia del

poema al crearlo, sino marcar el surco de la dirección hacia el poema en el mismo entramado textual).

A continuación, recuperaremos ejemplos de esta direccionalidad poética en presencia a partir de la producción poética española del presente siglo XXI⁹¹, aprovechando la selección de autores fijada para el corpus del caso práctico del capítulo 3 (véase el Anexo I). El ejercicio que vamos a llevar a cabo es un claro ejemplo de relato de experiencia poética, vehiculado por una búsqueda de relevancia explícita, dentro de esa práctica abusiva no cooperativa, tal como expresa Lampis (2019, p. 58), o de ese “ejercicio [aparentemente] innecesario de imperialismo retórico” o “proceso de diseminación metafórica”, según Mario Montalbetti (2020, pp. 20; 78), que supone la lectura crítico-teórica de un texto poético.

La práctica poética como sistema

En “Mikrés Aphrodítes”, de *Rincones sucios*, Carmen Jodra Davó (Madrid, 1980-2019) reflexiona sobre la práctica poética, dentro del hecho literario, y su elaboración y circulación como objeto de consumo: “creo que estoy harta de leer los suplementos culturales / a cuyos críticos habría que cortar algo de su cuerpo, / [...] / creo que

⁹¹ Como casos paradigmáticos de este tipo de textos no podemos dejar de mencionar el artículo de Berta García Faet “Extraña expresión ‘ruido sordo’. Poesía y etimología” (García Faet, 2021) ni las teorías práctico-poéticas de Mario Montalbetti y Hugo Mujica, de entre las que destacamos, en el caso del primero, *Sentido y ceguera del poema* (Montalbetti, 2018), y, en el caso del segundo, *Flecha en la niebla* (Mujica, 1998) o *Poéticas del vacío. Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía* (2002).

tal vez estoy llamada a irme a una isla montañosa / y allí vivir muda y salvaje bebiendo leche de las cabras” (Jodra Davó, 2011, p. 48).

También algunos textos de *Camelot o la poesia social* (2020), de Joan Deusa (Gandía, 1993), translucen reflexiones de carácter teórico aplicadas a su concienciación irónica, como en “El poema és el poema del xiquet”, donde se cuestiona la tradición academicista de la práctica poética que sitúa esta en ámbitos intelectuales restringidos:

En el sentiment exacte del cavaller està el compromís d'un xiquet
així.

[...]

Encara em sorprén que la poesia s'estudie a l'institut, com si fora
una pistola.

I així imagine la xiqueta amb l'armadura, amb un bolígraf i
escrivint el poemeta

i anant a la mare o al tio, pren, diu la xiqueta, és meu, i el tio llig el
poema i parla amb sa

mare

i li diu eixos poemes no són d'ella, i la mare amb vergonya ve dient-
me estos poemes no

són teus

i llavors la revelació de la mort i la llum estranya reposant sobre el
musele com un loro

[...] (Deusa, 2020, p. 40).

En este libro, no obstante, es recurrente el discurso metapoético desde la sociocrítica antes que desde la propia teoría poética. Es decir, ironiza la figura autodeterminada del poeta, prácticas como los recitales y propuestas como la poesía social al mismo tiempo que

propone un relato desde la experiencia de un cuerpo inserto en experiencias colectivas que evidencian conciencia y posicionamiento sociales⁹²: “Recorde haver escrit portat per sentiments. / Fa temps escric un llibre de poemes / com una bossa de la compra / sense cap misteri. / És un llibre de passeig / un passeig de pobres [...]” (Deusa, 2020, p. 77).

Reflexión prácticamente idéntica, en su compromiso colectivo, a la de María Paz Otero (Madrid, 1995), en “Nimiedades”, de su libro homónimo (2021), aunque esta creadora siga ubicando la subjetividad del texto en el pasado y no desvincule la intimidad de una posibilidad social optimista: “Entonces era más joven y escribí / poemas remilgados. Inventé para ti paisajes tiernos / y la esperanza / de aquel que desconoce, / iluminaba mi rostro y transformaba el presente / en un futuro favorable” (Otero, 2021, p. 39). No obstante, son ese cerco sincrónico y la alusión a la juventud con connotación de ingenuidad los que vinculan el fragmento de Otero con el de Deusa, al evidenciar una actualidad incrédula que requiere un tratamiento poético desde una nueva mirada.

⁹² Esta mirada también la “revisa” Carlos Catena Cózar (Torres de Albánchez, 1995) en un texto de su libro *Los días hábiles* (2019), donde, recurriendo a formas narrativas, trata de evidenciar una contradicción entre el contexto colectivo y la experiencia individual que lo mueve a la creación poética: “mi abuela decía: / *tuve mis primeros zapatos con quince años / porque el verano que mi padre estuvo preso / cuidé yo sola de las cabras* / reviso entonces esta poética / sin puntuación ni mayúsculas / conceptos como *empresa vocación o nómina* / todos los nombres extranjeros que la pueblan / y me pregunto por qué escribo yo / que llegué a una mesa puesta y encontré / solo el plato frío por la tardanza” (Catena Cózar, 2019, p. 40). No obstante, aunque parezca proponer una poética de carácter social que exprese coyunturas colectivas de manera crítica o, si se mira de forma más radical, el silenciamiento de la práctica poética por constituir formalizaciones de experiencias individuales, haber escrito el libro es prueba de su deseo de dicha formalización y, por tanto, su adscripción a la poética que, en efecto, está practicando con el libro.

La ironía sobre la práctica poética también la emplea Nacho García (Logroño, 1987), en clave cómica, en *No tan diver* (2023): “Leí en un haiku / no sé qué de unas flores / y el viento en ellas” (García, 2023, s.p.). Aun así, en este caso, García también muestra uno de los rasgos poéticos por excelencia con una de las formas poéticas también por excelencia para vehicularlo: ese “algo más” recuperado de la teoría poética japonesa que subyace al *Yūgen*. Alba Flores Robla (Madrid, 1992) también desarrolla una tematización irónica de lo poético, como en el texto “Carta”, siguiendo ese descreimiento de la vinculación entre recursos teóricos y poesía, aunque su propuesta no deje de hacer algo similar al recurrir al recurso convencional de la confesionalidad romántica a través de un lenguaje neosentimental y limado de asperezas estilísticas:

Me hubiera gustado escribir este poema de otra manera.
Para empezar me hubiera gustado no tener que escribirlo.
Pero voy a hacerlo y voy a hacerlo bien,
lo que quiero decir es que voy a hacerlo siguiendo una cronología
e introduciendo alguna sinestesia y alguna metáfora mal hecha
para que todo dé el pego, y parezca planeado y tenga un aire
profesional.
[...] (Flores Robla, 2021, p. 77)

Este descreimiento puede rastrearse en muchos otros autores, como en Juanpe Sánchez López (Alicante, 1994) y su *Desde las gradas* (2021), que plantea la práctica poética tradicional como una

acumulación de convenciones normativas⁹³ que se restringen, en general, a un uso pautado de figuras retóricas, de la métrica y al seguimiento de un escuela interpretativa. Es decir, la poesía que se enseña en ámbitos académicos, para legitimarse, requiere el “fingimiento” (“*Un baile más*”) de un sistema que censure su uso y lo limite a una élite intelectual:

En la universidad, uno aprende que los siglos de retórica son una circunvalación sobre el poema. Juegas a que sabes qué es una paradoja o una metáfora o una metonimia, juegas a que sabes ser una persona adulta, a que sabes encontrar a dios en el texto, a que estás cualificado para dar vueltas sobre el poema. Un baile más (Sánchez López, 2021, p. 87).

Una élite con la que, además, se muestra sarcástico por el dramatismo cultural generado cada vez que parece democratizarse su uso, lo que haría peligrar el sistema normativo impuesto. Por ello, ridiculiza su aprehensión desde la torre de marfil académica aludiendo a sus ejemplos pedagógicos manidos y empleando estructuras criticadas precisamente por esta élite, como hace en “segunda adolescencia” al apelar a Bécquer o al usar los versos libre

⁹³ Cabe mencionar también, en cuanto a esta empresa, a Héctor Aceves (Madrid, 2001) y su *Lugares donde quienes se amaron se amaron mucho* (2023), esencialmente metapoético. En el texto de este libro titulado, de forma significativa, “II. Poema tradicional de amor”, ironiza esta convencionalidad apelando directamente al “tú” amado: “Podría escribirte un poema tradicional de amor. // Ya sabes: con sus soles y sus flores y motivos literarios. Uno de esos poemas esculturales que te aíslan con su aura inverosímil, / como un novio guapo pero celoso” (Aceves, 2023, p. 13).

y blanco, muchas veces con breves, encabalgados sin función aparente e incumpliendo pautas ortográficas:

Si clavabas tu pupila azul
en mi pupila
el límite es el verso?
[...]
estoy cansado de que digas
la poesía ha
M.U.E.R.T.O.
me entiendes?
también murió
mi perrita Reina y no voy
por ahí escribiendo poemas
durante siglos lamentándome
de su muerte
[...] (Sánchez López, 2021, p. 125)

El poema y el cuerpo

En *Des-naturalizaciones* (2020), Enrique Fuenteblanca (Sevilla, 1996) se mantiene a una distancia crítica con respecto a los textos que va desplegando. Para nosotros, uno de los más interesantes es el que titula “¿Qué ha sido naturalizado de mis enunciados?”, pues expresa algunas de las bases teóricas sobre las que erigimos nuestro trabajo.

Por un lado, reconoce estar atrapado en las convenciones interpretativas de sus enunciados, tanto los que llega a escribir como

los que aún no son más que representación mental. Por otro lado, aunque sabe que “es imposible hacer un enunciado que no sea interpretado desde una estructura de significaciones preestablecida”, ya que el lenguaje es condición, necesidad, de su propia “jaula”, intuye en el “lenguaje poético” concretamente, la posibilidad de “desestabilizar ese sistema, [...] de esconder [...] en el significado aparente sentidos múltiples, abiertos” (Fuenteblanca, 2020, p. 61). La poesía, libre de la presión de verificación empírica que exige la interpretación, ofrece la generación de sentidos *ad hoc* a partir de la experiencia receptiva (tanto del propio creador como de otros receptores).

Para Rodrigo García Marina (Madrid, 1996), en *Los prodigiosos gatos monteses* (2023), los textos poéticos funcionan como escenarios de relatos de experiencia, desde una mirada social crítica, sarcástica y sórdida. Por lo general, desconfía del contenido, de una función del lenguaje ajena a alimentar y hacer funcionar su propia estructura, de ahí que advierta a los receptores de este descreimiento –“Queridas, queridos: todo está hecho de superficie” (García Marina, 2023, p. 85)– o enuncie sus dudas con respecto a ese optimismo que proyectaba Enrique Fuenteblanca en el lenguaje poético para liberarse de sus restricciones constitutivas a partir de la experiencia corporeizada de los textos, pues, para García Marina, la única realidad a la que el lenguaje puede apelar es a su propia estructura, por lo que se desvincula completamente del entorno sensible o de las conceptualizaciones sin forma generadas por el cuerpo: “si las palabras son las palabras // con qué palabras / podremos nombrar” (García Marina, 2023, p. 100).

Este es un planteamiento en gran medida opuesto al de Rosa Berbel (Estepa, 1997) en *Los planetas fanstama* (2022). En este libro, Berbel asocia directamente el entorno sensible con la palabra: “Estaba el mundo a oscuras y nosotras / tuvimos que nombrarlo”. No obstante, desde el código del terror recupera la noción de un sistema misterioso carente de nombre, cuya única manifestación sensible es la reacción pulsional del cuerpo; un sistema ubicado en un secreto que dicho cuerpo busca mediante las palabras que lo “sobrevuelan”. Es decir, aunque se trate de una relación a ciegas, ajena a la convención del lenguaje como representación, sí puede, en ocasiones, tantear dicho misterio, esas “perversiones” que aún no tienen nombre (Berbel, 2022, pp. 25-26).

Berbel, en “El final de los ritos”, reubica la subjetividad del poema en un tiempo presimbólico, en el que la formalización del poema era el cuerpo interactivo y su centro, el mismo mundo fenoménico. No había misterio porque el lenguaje todavía no había revelado su ausencia.

[...]

Durante el día dormíamos
o escribíamos poemas en la tierra,

[...]

Y los poemas salían del interior del suelo,
del centro de la tierra.

No recordamos nunca
dónde habíamos leído esos poemas.
Sus semillas profundas,
sus frutos deslumbrantes.

Y tampoco importaba demasiado,
tan sabios como éramos entonces.

[...] (Berbel, 2022, p. 59)

También en *anuncio* (2023), Laura Rodríguez Díaz (Sevilla, 1998) despliega estos “poemas muy antiguos” como un campo fenoménico “donde existen las nubes blancas / y los niños conocen las higueras / porque han probado sus frutos” (2023, p. 22).

Por otra parte, Pol Guasch (Tarragona, 1997), en *La parte del fuego* (2022), además de insistir en la expresión poética de una especie de teoría del amor, continúa con “Historia de la destrucción” el relato genesíaco de Berbel, ubicando el origen del lenguaje en una relación fenoménica entre las palabras y las cosas, al modo de la magia: “Los padres de nuestros abuelos iban / al bosque, justo al lugar preciso, allí encendían / un fuego y decían la palabra. Todo / funcionaba”.

No obstante, por repetición, el lenguaje ha acabado abstraído, desvinculado de la realidad, a la que se somete simbólicamente. Junto a este vínculo, se ha perdido también la materia original que el lenguaje invocaba, hasta solo quedar una intuición de algo desconocido que se presenta en ausencia sobre el escenario que abre la relación vaciada entre las palabras y las cosas: “Nuestros abuelos no / supieron ya prender el fuego, y pronunciaron: / sólo sabemos las palabras que tenemos que decir. / Nuestros padres anunciaron: / el fuego y la palabra, los desconocemos, / pero sabemos el lugar del bosque al que acudir [...] (Guasch, 2022, p. 17)”.

El libro, entre otras cosas, va insistir también en la recuperación de dicho vínculo, recreando intervenciones del lenguaje en los mecanismos de lo real –“Si cuando digo ‘vuelvo’, yo volviera, / y si al decir ‘me paro’, me parara” (2022, p. 35) o “[...] este verso sólo es la ola, / y el mundo entero, el océano [...]” (2022, p. 59)–, hasta la disolución de la distinción, en una utopía ontológica en la que mundo y subjetividad se hacen uno: “y fuera ya el espacio en mí, el espacio dentro de mí, / un campo de raíces, letramudo, de colores, / un peso, una zona, una fuerza: el mundo” (2022, p. 35).

Aun así, reconoce el no retorno, la escisión irrevocable del mundo en lo sensible, la imagen y el símbolo, este como sustituto de la primera (y, por tanto, causa de su muerte), la segunda como único acceso al centro que sobrevive de la pugna entre la realidad y la representación, donde se ubica “un humo roto que rehúye los límites” (2022, p. 77). En el fondo, subyace a esta propuesta una distinción con respecto a la manera de ubicarnos en y junto al mundo, similar a la nuestra en este trabajo entre la interpretación y la experiencia. Para poder vislumbrar aunque sea un destello de esa organicidad primitiva, “si queremos decir” solo nos queda la experiencia del fuego a partir del humo que ha quedado en su centro tras su extinción⁹⁴ (2022, p. 77).

⁹⁴ Llama la atención la coincidencia, aunque sea en un movimiento inverso, con Mario Obrero (Madrid, 2003). Este creador, en *Peachtree City* (2021), volviendo a una reflexividad onomatopéyica –con la que el entorno se nombra a sí a través de sus sonidos, y es mediante estos como se puede convocar nuevas combinatorias de realidades posibles: “allí las caracolas solo suenan a desierto lleno de peces”–, sitúa la subjetividad en el entorno sensible, donde el poema es un fenómeno más; si con Berbel el poema presimbólico se desenterraba (Berbel, 2022, p. 59), con Guasch y Obrero el poema es combustión (reacción, energía): “desde los acantilados enciendo un poema” (Obrero, 2021, p. 40).

Tanto en *San Lázaro* (2021) como en *anuncio* (2023), Laura Rodríguez Díaz revisa, texto poético mediante (como asunto y en la misma práctica), el tema del misterio (teológico y filosófico) como campo de reflexión en torno a las posibilidades del lenguaje, pero lo hace, en su caso, desde el cuerpo: el filológico y el biológico. Aunque ni llegue a ellos ni los sustituya, hay una materialidad dirigida hacia el lenguaje –“*la palabra es la cosa entonces*”, escribe en su último libro (2023, p. 22)– y la identidad en la que es posible indagar o intervenir.

En el primer libro, descubrimos intentos prácticos de “decir” en el texto “algo” a lo que no se llega, intentos cuyo síntoma es una insistente primera persona:

yo (*titubea*) quiero decir ya no
esta que se expresa me entrego
perdón ya no (*pausa*)
a vosotros que inventáis imagen
del texto hacia no sé
(*carraspea*) [...] (2021, p. 51)

Solo queda la experiencia del cuerpo que hace el gesto de lengua –que gime o canta: “es decir y quiero decir y no sé decir / ay // quisiera cantar / ladrando (2021, p. 55) o “y será cuerpo manifestándose / y diremos poema” (2021, p. 57)–, del mismo modo que el receptor genera un sentido tras su experiencia, cuya dirección también es innominable (solo relatable). Ese “no sé” de la segunda

persona y el objeto directo ausente de la primera⁹⁵ son dos muestras de direccionalidad poética. Ya en *anuncio*, Rodríguez Díaz entiende el poema como un vacío, una dimensión que el lenguaje nunca alcanza: “la porción de espacio invertebrado / entre una lengua desaparecida / y una palabra que nadie ha descubierto” (2023, p. 43).

Francisco Cortegoso (Pontevedra, 1985-2016), en la dedicatoria en forma de texto poético de *Memorial y danza* (2020), propone un escenario donde el entorno sensible se ha liberado de sus cadenas simbólicas, un escenario donde “la lengua pierde lugar, / y así la materia se expande por completo”. El texto poético que vehicula esta propuesta, como los sucesivos dentro del libro, encarna este nuevo escenario: el símbolo muta en materia y se integra en el mundo fenoménico. Cortegoso parece querer ocultar en el pliegue de ambas dimensiones el nivel semiológico, por lo que su direccionalidad poética explícita aspira a una integración forma-contenido, en la que la materia, como el lenguaje,

se traspasa a sí misma, se mata,
y toma sonido, y el silencio;
ahí donde se alcanza a sí misma, como en un palimpsesto,
y se apaga e ilumina como nada,
rota, vuelta sobre sí,
ordenándose;
aquí, caída, por devolverse al mundo;
ocluye, se atraviesa. Mayor que la luz ni sombra.

⁹⁵ Así como el complemento directo indeterminado (o vaciado) de la pregunta que se hace Aitana Monzón (Tudela, 2000) en *La civilización no era esto*: “al final del cuadro, qué hay? [lo mismo / hay debajo del poema]” (2021, p. 57).

Y siempre para cada uno de nosotros, humanos, la pérdida o
inflación del movimiento,
en nosotros.
[...] (2020, p. 15)

Por su parte, Laura Sanz Corada (Aguilar de Campoo, 1993), con *Matar la geografía de los cuerpos de piedra* (2022) biologiza el texto del poema, como ya planteaba Amelia Gamoneda, vinculándolo al gesto de lengua presimbólico; lo convierte en “signo previo al idioma”, en “ruta imaginaria” y “desnudez / de la ruina” (2022, p. 46); más aún, es la única materia con la que puede hacerse un cuerpo (2022, p. 73).

El texto, en tanto que encarnación de experiencia, no busca ninguna verdad, “es un balbuceo lento / de saliva y hambre / que no permitirá nunca / recorrer / la certeza / y dará igual” (2022, p. 19). Es precisamente el acto de decir, la voluntad de transponer el propio cuerpo hacia los otros, de vincular experiencia, la única verdad del poema, su en-sí-en-el-otro, “porque en el gesto de la lengua / de mí hacia ella hacia vosotras / una comprensión primigenia / nos mece” (2022, p. 19). El deseo del poema en Sanz Corada se relata como deseo de vincularse experiencialmente con el otro; en este caso, un otro socializado concretado en un plural femenino.

Luis Escavy (Murcia, 1994), en *Victoria menor* (2023), sin embargo, desconfía de la capacidad el texto de encarnar experiencias que el creador sitúa exclusivamente en la interacción sensible con los otros.

Mi poética existe
cuando digo que amo, cuando estoy con amigos
un domingo tranquilo de una tarde de otoño
y consigo que rían o lloramos por algo.
Mi poética existe: siempre ha sido la voz
que no está en mis poemas (2023, p. 61)

En el texto, la experiencia pretextual que lo ha originado acaba diluida en las convenciones interpretativas posteriores. Después de la sensación mientras escribe, el texto se vacía: “He vuelto a mis poemas como vuelve / un explorador a sus tesoros / y a la emoción en ellos reflejada. / Pero aquí ya no hay nada” (2023, p. 29). No hay sustitución posible del cuerpo, no hay más encarnación que la propia carne. No obstante, al exponer esta jerarquía ontológico-epistemológica en la forma textual poética, aunque sea de forma paradójica, se connota la puesta a prueba de su tesis. Algo llamativo en los dos últimos versos del penúltimo texto citado: esa voz que no está, está precisamente en ausencia, en el origen experiencial que mueve al creador a elaborar una forma textual que manifieste su estar-en-el-mundo.

En “Ut poesis pictura non erit”, del libro de Félix Moyano (Córdoba, 1993) *Los amores autómatas* (2019), partiendo de la misma premisa de transposición corporeizada que Sanz Corada, limita sin embargo este deseo de vinculación a la segunda persona (del singular) amada, a pesar de intentar “hacer poemas / de otras cosas, hablar de lo que ocurre / ahí fuera, lejos, lejos de mi estómago” (2019, p. 20). Sitúa la práctica poética en ese momento intimista y romántico que ya había superado la primera persona del texto de Joan

Deusa que un día escribió movida por sentimientos (Deusa, 2020, p. 77).

Pero Moyano sigue vinculando procesos fisiológicos a las conceptualizaciones fijadas en el texto, por lo que la encarnación de su sentimiento amoroso en la forma textual radica antes en una inevitabilidad procedimental que en una voluntad: “Y mira que lo intento, te lo juro. / Tengo las venas y el tabique hinchados / del amor”⁹⁶ (2019, p. 20). Inevitabilidad a la que otros autores, como Juan Domingo Aguilar (Jaén, 1993) en *La chica de amarillo* (2018), añaden el plano cognoscitivo durante la creación —“escribo de lo que conozco cómo me hace sentir / lo que me rodea incluida tú [...]” (Aguilar, 2018, p. 25)—, que no deja de ser otro elemento constituyente del cuerpo reactivo que definimos arriba (conjunto de memoria, sentimiento y sensación).

En este sentido, Francisco Vicente Conesa (Cartagena, 1994), en *Neurobiología de la memoria* (2021), especialmente en uno de sus textos, “Sobre sistemas no inerciales”, radicaliza el papel de la cognición en el momento creativo recurriendo a la terminología específica de la neurobiología para justificar la naturaleza de los recursos y temas implicados. Lo que más nos interesa de esta propuesta es que expone el texto como formalización de un vacío cuya única constitución posible es el “gesto” del cuerpo, pero esta vez en términos cognitivo-procesuales (siguiendo un método similar

⁹⁶ Otros autores resuelven esta aparente disociación entre la intimidad y lo social precisamente por el carácter colectivo, enraizado en la historia, del lenguaje y sus formas de enunciación y representación, como es el caso de Pol Guasch: “Escribir sobre uno mismo implica marcar con el lenguaje los lugares en los que la Historia nos toca. Y nos toca por todas partes” (2022, p. 33).

al de Juan F. Rivero, como veremos, pero esta vez extremando la máscara estilística del cientificismo).

tal vez precipité estas imágenes / como sal no disuelta en lejía. sus
verdades conectan mediante vasos sanguíneos e intercambian /
ideas estéticas y plasma y, sin embargo: aquí no hay nada. pero /
incluso esta forma de ausencia es más ancha / que la idea que
tengo de mi pecho. no sé cuánta presión es necesario aplicar sobre
un dolor / para volverlo líquido incluso / he calculado la respuesta
en unidades / de carga atencional pero su densidad es insostenible
y mi cognición / ahora se parece a un bosque de abetos que no
aportan / información, *pero sí belleza*.

[...] (Conesa, 2021, p. 63)

Este gesto del cuerpo no descubre, como en Sanz Corada, ninguna verdad, solo su propia realización corporeizada, que, como con L. T. y Sara Torres, se formaliza primero con el síntoma experiencial del dolor. Esta experiencia no da como resultado un relato (que es, simplemente, representación, en este caso, de un proceso), sino “*belleza*”; es decir, constituye un objeto centrípeto, inmanente.

Por su parte, Adrián Fauro (Alicante, 1994), en “Esto no lo va a entender nadie si no escribo una introducción”, de *Odio la playa* (2021), recupera tanto la dimensión macro de este proceso cognitivo (los “gestos” cinéticos del cuerpo), como su reverso (el relato del recuerdo) para elaborar una suerte de instrucciones para la creación poética, en las que se vuelven determinantes la impresión del cuerpo reactivo en el texto a través de dichos “gestos macro” durante la producción textual –“Piensa en algo que recuerdes con exactitud y

recreálo. Vuelve a un lugar. Su luz, su olor, su temperatura, el sabor, las formas y las sensaciones. Grita. Descríbelo en alto mientras vas por el pasillo. Abre la boca, saca la lengua y lame el pasado”—, así como la intervención de dicho reverso —“Iba a escribir una cosa muy importante pero lo voy a resumir en que: // creo que puedo escribirlo todo porque lo recuerdo todo” (Fauro, 2021, p. 87)—. El creador es así transpuesto en el texto poético, cuando en el origen de este han intervenido los dos componentes que Fauro propone como condición de lo humano: su cuerpo y su memoria.

En Ismael Ramos (Mazaricos, 1994), tomando como referencia su libro *Ligero* (2021), abunda la reflexión semiológica en torno al texto poético, sobre todo a partir de su relación fenoménica con el entorno y las experiencias sensibles. Aunque todo deviene en signo poético, o es susceptible a devenir en ello, como muestra al invocar sus experiencias en el texto, suele mantener una barrera (eso sí, a veces difusa y paradójica) entre realidad simbólica y sensible, pues “Ninguna lectura igualará la visión de un lago” (Ramos, 2021, p. 28).

En el texto “Pasear”, por ejemplo, comienza estableciendo una analogía entre la vida y el texto poético, por su autonomía con respecto a nuestros deseos, simulando que escribe en un papel dicha analogía mientras evoca en su recuerdo otro momento de escritura situado en el pasado y otros espacios.

Copio en un papel:

No somos dueños de nuestros poemas, igual que jamás lo somos de nuestras vidas.

Y recuerdo los cuartos blancos donde escribí.

Paseamos por las afueras de Burdeos en autobús. Es verano y los parques parecen inmensos [...] (2021, p. 21).

No obstante, en el texto hay un punto de inflexión cuando sublimiza (o abstrae) el paseo que recuerda con la dirección o pulsión hacia un centro que pasa de ser espacial en esta primera mención a ser metafísico más adelante.

Digo pasear, pero en realidad nos movemos hacia el centro.

[...]

Por supuesto, no escribo esto desde Burdeos, sino desde un cuarto blanco. A la una del

mediodía.

Apunto cosas en un cuaderno desde hace meses. Leo por debajo de lo tachado.

Me muevo hacia el centro de algo⁹⁷. Hacia la mitad de algo.

[...] (2021, p. 21)

⁹⁷ El tópico del centro del lenguaje como ese “algo” que nunca alcanza (o el centro como trasunto terminológico del poema), pero que contiene en sí un modo que ni el propio lenguaje es capaz de reproducir, lo han recuperado también autores como Enrique Fuenteblanca:

el centro nunca existe
el centro es un animal que huye
el centro es una intuición
guardada en un templo de su plenitud vacía
con la forma necesaria del misterio (Fuenteblanca, 2020, p. 20)

En este texto de *Des-naturalizaciones* (2020) acaba resolviendo la paradoja mediante la enunciación de una hipótesis que, aunque contraria a los principios de las leyes de la física, vincula directamente la experiencia cognitivo-procesual con su aparición fenoménica: “si mi pensamiento engendrara espacio / sería un cuerpo desnudo” (Fuenteblanca, 2020, p. 20).

Ha entremezclado los niveles semiológicos al mismo tiempo que enunciaba su distinción, como también hace en el texto “Tres vacas”, donde, en un primer nivel, el cuerpo del “tú” amado leyendo se convierte en el texto poético del que el creador se hace receptor: “Mientras lees, me concentro en el tacto de tu chaqueta. / Y pienso en el pelo mojado de las vacas cuando llueve, si nadie va a recogerlas” (Ramos, 2021, p. 39). Pero este texto parece resolver la incompatibilidad entre ambos entornos pues, si se tratase, en efecto, de un texto poético, en este caso se identificaría completamente con el poema, ya que el texto del cuerpo del “tú” es el mismo cuerpo del “tú”.

De dicha recepción, genera transperceptivamente en un segundo nivel la representación mental de unas vacas a la intemperie que, una vez el receptor se hace creador tras la experiencia relatada, aparecen al otro lado de la ventana de la realidad sensible del primer nivel: “Estamos solos y quietos. Escribo sobre ti. / Fuera las vacas confían en el amor” (Ramos, 2021, p. 39). Sin embargo, el hecho de que estas vacas, supuestamente reales, confíen en el amor, evidencia la posibilidad de que se esté tratando de un tercer nivel (que puede reconocerse en el mismo texto que leemos) o todavía del primer nivel del que el creador está siendo receptor, por lo que de nuevo no hay una frontera clara entre entorno sígnico y entorno sensible, aunque se insista en su diferencia.

Lo que en ningún momento parece cuestionar Ramos es la imbricación experiencial entre el cuerpo y el texto, que, o se corporeiza –“Este debería ser un poema largo. / [...] / Un poema largo y lleno de sangre” (2021, p. 31)– o interviene directamente en el

cuerpo como sensación –“Paseamos. / De camino, encontramos un poema sin firmar. / Grabado en piedra. Un epitafio clásico. / Dispuesta frente a las olas, cada palabra, cada sílaba, está pensada para vibrar en el cuerpo de quien camina” (2021, p. 46)– o como efecto emocional y, por tanto, consecuencia activa en la vida del cuerpo receptor: “Cerca de aquí, un hombre adulto llora en la ducha durante dos, tres minutos. / Después lee algo que lo reconforta” (2021, p. 54).

En este último texto, titulado “La reparación”, Ramos también ratifica que “El poema de amor sobrevive al amor”, lo que a nosotros nos es útil para interpretar en su práctica, de forma subyacente, nuestra propuesta teórica que distingue entre el texto poético y el poema (en este caso, el poema experimentado pretextualmente). De una manera similar al vaciamiento que descubría Escavy en un texto creado por él mismo de su propia experiencia al volver a leerlo tiempo después (2023, p. 29), Ramos descubre que el mismo texto que ha reflejado la experiencia amorosa es el único rastro del amor que se experimentaba al ser creado, o vestigio, solo un fósil, de la experiencia amorosa que se generó durante su recepción. Ese “amor” puede interpretarse aquí también como el poema, del que, tras su experiencia, solo queda un texto denominado poético, por convención o por su direccionalidad poética.

Experiencia pretextual y experiencia posttextual del poema

Los salmos fosforitos (2022), de Berta García Faet (Valencia, 1988), publicado por primera vez en 2017 y ganador del Premio Nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” 2018, constituye por sí mismo un ejercicio metapoético al reconocerse escrito bajo la influencia de *Trilce*, de César Vallejo.

Por lo general, los textos de García Faet que se refieren a lo poético tienden a recurrir a la explicitación del juego constructivo, a la fluidez y metamorfosis de las formas al mismo tiempo que se teoriza sobre dicha fluidez y metamorfosis, y a la apelación al receptor para hacerlo partícipe del mismo proceso creativo y situarlo, en definitiva, en la experiencia creativa.

Esta experiencia, en algunos casos, parece ser la del poema, como en “XXV.”, de este libro mencionado, donde presenta una imagen que encarna su proceso cognitivo de desconcierto: “La construcción del poema parte del lomo de un caballo / de los resoplidos / de las velas / al abrir al cerrar / las puertas de las añadas (que no sé / qué significan)” (2022, p. 59); o, en “LXXV.”: “En fin, sólo os digo, pues, que este poema es una especie de toro o de serpiente imaginaria ysinembargo está vivo. Nunca jamás se muere. Qué vida?” (2022, p. 173).

En muchas otras ocasiones, García Faet tiende a una metapoética técnica en la que evidencia los tropos y clichés del proceso creativo: “Los clichés de las margaritas / se adhieren a sí mismos con correas de 7.000 (7.000!) / rubores mustios” (en “XXV.”; 2022, p. 59).

El ejemplo de “Y lees este poema y no lo entiendes”, en “*Vivo en el país de la fantasía* (2016-2022-∞)”, publicado en *Corazonada*, aúna ambas perspectivas. Por un lado, reconstruye el horizonte de expectativas del receptor de textos poéticos, exponiendo el conflicto entre su deseo de representación en el texto (comprender, interpretar) y la conciencia de que el texto no tiene por qué identificarse con el sentido primario de sus significantes. Por otro lado, refleja la tendencia del receptor a “consumir” el texto, es decir, a evaluarlo compositivamente y valorar si cumple o no con su promesa (en este caso, la de ser poético).

La solución que parece proponer García Faet es la de reivindicar la experiencialidad que subyace al texto: el hecho de que este encarne un proceso de experiencia personal que no debe nada ni a la institución literaria ni al gusto del receptor porque, como ella misma, existe en presencia:

como autora no estoy muerta simplemente me he fusionado
con unas gotitas de agua (versos = gotitas de agua⁹⁸ [...])
en fin te duele el cuello
de sostener el libro
donde está este poema que lees
y no pasa nada que no lo entiendas
y no pasa nada que no entiendas
pasan muchas cosas sin mí más bien
todo
y eso es bueno

⁹⁸ Véase, más adelante, la misma identificación en el ensayo-poético de Juan F. Rivero “Prosopoema de una gota de lluvia” (2020, p. 21).

[...]

y se va a acabar el poema y te vas a sentir tonta

[...]

y dirás “no entiendo la poesía”

y dirás que soy una elitista

que oculto mis trazos haciendo como que los aireo

que disimulo

que no se me entiende bien

que culpa mía

a ver yo solo quería hablar de cómo anochece

[...] (García Faet, 2023, pp. 309-318)

En *El libro doce*, Jodra Davó también plantea con “Tríptico de Barcino” una teoría implícita de la creación, donde esta y recepción se imbrican en el texto, solapándose ella misma, como creadora, con el receptor del texto y ofreciendo un esbozo de su propia experiencia:

Un solo verso embriaga

al viajero: *Dormirme*

en tu boca. Inventamos

un amante minúsculo que se duerma

en sus labios cerrados.

Yo lo fabricaré con un poco de arcilla.

El amante es un duende, un jinete de insectos,

como la reina Mab.

Sus alas son dos hojas o vainas de un gran árbol.

“¿Llevas aún las alas de mi amante

guardadas en la funda de tus gafas?” (2021, p. 9)

En el caso de Alba Flores Robla, su obra poética muestra explícitamente su voluntad de identificación con el lector, a través de recursos neorrománticos que susciten emociones, principalmente destinados a la evocación nostálgica del amante, ya sea de modo confesional ya sea mediante el distanciamiento irónico de una narradora que frivoliza la pérdida para reafirmar su superación (lo que mantiene una tensión constante de retroceso y avance emocional), pero también asumiéndolo en un “tú” fluido que concilia la reubicación deíctica de otro personaje en el relato subyacente a los textos y la propia centralidad subjetiva del receptor, que, o bien asumirá el rol de la segunda persona gramatical o bien el de la primera, dependiendo de su propia experiencia vital o situacional.

En *Azca* (2021) podemos ver todos estos rasgos y, además, muestras de carácter teórico-práctico en las que se evidencia la conciencia del texto como un trasunto, con confusas barreras semiológicas, de los cuerpos implicados en la experiencia (en este caso amorosa) de la creadora. En el texto que abre el libro, Flores Robla sabe que, una vez encarnada su experiencia en signo, “Solo habrá texto. / Solo habrá gente que llora frente al texto” y que se apropia de él a partir de su propia experiencia:

Seguro que mueven la cabeza hacia los lados,
insisten, repiten en voz baja,

no, no, no, no,

yo habría hecho las cosas de otra manera.

Me preocupa sinceramente cómo van a imaginarte o imaginarnos,
qué harán sus mentes con tu rostro y tu cuerpo,

si te harán justicia (2021, p. 13)

No obstante, reconoce su papel al haber sido la creadora del objeto que encarna las situaciones que ha vivido, pues “Me preocupa no haberte explicado / bien, / que crean que eres otro tipo de persona” (2021, p. 13).

Elisa Fernández Guzmán (Bonares, 2000), en *Después del pop* (2024), comparte una inquietud similar que le hace cuestionar la idoneidad del texto poético para encarnar al “tú” cuya evocación ha generado la experiencia creativa, pues sabe que su recepción generará sentidos independientes de esta: “a decir verdad me hubiera gustado / haberte hecho mejor un par de fotos / que al verlas la gente / no pensara en sus primeros amores / [...] / y en su lugar / te vieran a ti” (2024, pp. 40-41).

Por otro lado, en *Hasta que nos duelan las costillas* (2023), la preocupación de Javier Navarro-Soto Egea (Lorca, 2001) radica en la evaluación del relato de su propia subjetividad por parte del receptor al no coincidir sus experiencias, que se presuponen análogas por apelar a una misma etapa vital: “tal vez alguien lea este poema y se ponga triste / tal vez alguien lea este poema y se sienta desdichado porque su adolescencia no ha sido para nada / como yo digo que debe ser / tal vez alguien lea este poema y haga un hilo en Twitter / criticándome” (2023, p. 68). Como se ve, además, Navarro-Soto apela de forma sarcástica a los efectos sociales de dicha disonancia enmarcados en la tendencia del sistema poético a la interacción crítico-literaria (en ciertos casos, también afectiva) por redes sociales entre autores vinculados por afinidad u oposición.

Otras creadoras plantean también de forma explícita esta libertad experiencial de cada receptor, como Irene Domínguez (Toledo, 1996) en la introducción a *Pureza* (2023), donde relata dos experiencias distintas en un mismo momento y ante un mismo texto⁹⁹, la nostálgica de su padre y la procedimental de la misma creadora reubicada en su infancia:

A los niños nos tocaba memorizar poemas infantiles.

Pegasos, lindos pegasos, caballitos de madera.

Mi padre lo repetía y repetía cuando subíamos al coche
de vuelta del colegio, con su mono de trabajo.

[...]

Mientras él añoraba su niñez,
yo memorizaba el poema y le pedía que se callara.

[...] (Domínguez, 2023, p. 11)

⁹⁹ En el caso de Darío Márquez Reyeros (Alcobendas, 1998), este ofrece en *Fecha de caducidad* (2021), con su texto “Mientras leía un poema de Ángel González”, un relato en forma de texto poético que da cuenta de manera paradigmática de la importancia de la relevancia en la lectura y experiencia poéticas, de forma similar, aunque mucho más sintética en este caso, a como tratamos de hacer nosotros en el relato de experiencia de “Sextina reivindicativa” y en el caso práctico de relevancia explícita del mismo capítulo 4: “[...] antes de irse / a la cima del cielo, la mañana / resiste con sus uñas y dientes en alguna / palabra aleatoria: / **violín, muchacha, triste.** / ¿Cuánto tiempo perdurarán marcadas / esas palabras con protagonismo? / [...] // Violín, muchacha, triste. Lo único que recuerdo” (Márquez Reyeros, 2021, pp. 38-39). Como Irene Domínguez, Márquez Reyeros se centra en la experiencia interactiva del acto de lectura, previa a (aunque condicionante de) la experiencia poética encarnada.

Juan Gallego Benot (Sevilla, 1997), en *Oración en el huerto* (2020), complejiza las capas semiológicas que difuminaba Flores Robla, pues muestra cómo la experiencia pretextual ni siquiera tiene por qué corresponderse con la vivencia real del cuerpo que va a formalizarla: “Y luego, a la paz que sabe de tu cuerpo, / podré escribir sobre el encuentro no vivido / [...] / Podré mirar en mí mi nostalgia de no hallar nada, / escribir cómo no eras en la lucidez de este día” (2020, p. 16). Se sitúa una ausencia más sobre la ausencia del poema, por lo que el texto poético trata de encarnar una experiencia posible no vivida que permita, asimismo, encarnarla posteriormente al margen de su verificación, para que quede solo de ella el proceso del cuerpo.

El texto es también perceptible por su creador, quien posee en su memoria, y en la inercia sentimental y sensitiva, su origen experiencial. Por ello, puede erigirse como marco espaciotemporal que permite re-presenciar su pasado, reubicar su subjetividad en la simulación del contexto añorado. De este modo, lo que ya es imposible en el entorno sensible, se hace fenómeno en el simbólico, donde el signo adquiere valor ontológico y, en un nivel cognitivo-procesual, permite al cuerpo receptor-creador actuar sobre el mundo posible que encarna el texto.

Azca ofrece varios ejemplos de estos casos, como en “Querido Robbie”,

[...]

Si pudiera escribir,

te haría con palabras

aquello que el tiempo no me dejó hacerte con los labios.

Si escribiese te beso te estaría ya besando:

te beso, te beso, te beso, te beso,

te beso, te beso, te beso,

te beso, te beso,

te beso

(Flores Robla, 2021, p. 37);

o en “Terrible de morirse”,

escribo este poema por necesidad

escribo este poema para no coger un tren

y presentarme en tu ciudad

sin saber en qué calle vives

sin saber siquiera si vives allí todavía

[...] (Flores Robla, 2021, p. 40);

o en “Tu nueva amiga”

[...]

Odio a tu nueva amiga

y en vez de matarla

le escribo un poema.

Mira,

mejor me mato,

PUM,

muerta (Flores Robla, 2021, pp. 51-52).

De nuevo, Juanpe Sánchez López coincide con Flores Robla. En “esto no es un poema sobre ti y sobre mí”, de *Desde las gradas*

(2021), comparte su frustración por ser incapaz de crear un texto que encarne al “tú” amado al mismo tiempo que lo apela, tanto gramaticalmente como en el relato de su experiencia a partir de otras lecturas y, paradójicamente, en ese mismo texto.

[...]

ahora solo leo poemas
que me recuerdan a ti¹⁰

siempre voy a escribir un poema que nunca escribo

lo siento
creo que tampoco es este,

¹⁰ Hay muchos versos que me recuerdan a ti, como por ejemplo estos.

(2021, p. 111)

Sánchez López utiliza el espacio semiológico que abre el texto para negar su intervención en él (como si se tratase de una confesión ajena a su formalización signica en la página) y ubicarlo en el conjunto textual de las lecturas que hacen que recuerde a dicho “tú”. La concepción del creador como receptor de sí mismo se extrema aquí, pero de una forma mucho más optimista que en los casos de Luis Escavy e Ismael Ramos que ya hemos visto, pues la recepción de su texto sí le permite recuperar parte de la experiencia pretextual que lo originó.

Con Nuria Ortega Riba (Almería, 1996), por otra parte, se equilibra esta recuperación en su texto “Ejercicio de perspectiva”, de *Las infancias sonoras* (2022). En él, relata un escenario de reencuentro con su texto en el que duda de que fuese la experiencia de su subjetividad la encarnada en él. Esta duda la justifica, aparentemente, con una especie de pérdida de la inocencia creativa, cuando el objeto poético, en cuya génesis todavía no confluía la posibilidad nominativa de la identidad y la de la expresión poética, disfrutaba de cierta autonomía analítica:

Quando sostuve aquella pobre criatura prematura
(el primer libro que acabé guardando en un cajón),
dije: “Este es mi hijo”.

Ahora miro el libro que nadie ha puesto en mis brazos,
soy más benévola, menos destructiva.
Digo: “Esta soy yo”.

Pero... ¿de verdad soy yo? (Ortega Riba, 2022, p. 31)

Si no se espera que el texto encarne una experiencia, sino que sea resultado de ella, tampoco se cuestiona su verdad ontológica, pero es precisamente esta duda la que confiere al texto dicha posibilidad de corporeización: solo buscando en él algo más de lo que es, es como puede llegar a serlo, aunque tenga que serlo en ausencia.

También Carlos Catena (Torres de Albánchez, 1995) desliga proceso creativo y recepción posterior de la creación a partir de una apelación directa intersubjetiva a sí mismo, pero reubicado en el

futuro y distanciado de la experiencia pretextual, ya otro o, al menos, interpretando el papel de “un otro” para el que la vuelta a dicha experiencia puede suponer un conflicto: “hoy ya no te acordarás (Carlos) de la vida antes / te imagino abstracto acurrucado y sin ganas / de encontrarte hoy con este poema” (2019, p. 41).

Por otra parte, Rodrigo Olay (Noreña, 1989), en “2021”, de *Quizá yo* (2023), integra la creación del poema en el conjunto de experiencias fenoménicas que conforman el relato de su vida. Sin embargo, esta creación se evidencia como la bobina de dicho relato.

[...] y mientras,
yo, sobre el verdoso
oleaje de mi mesa,
una vez más escribo,
devano este poema,
antes de irme a la cama,
y sabiendo tan cerca
la respiración suave de mis padres... (2023, p. 29)

El poema es el centro de esa suerte de bobina u ovillo, y el texto, la forma de un movimiento, pero no un objeto finalizado: el texto que está escribiendo es solo una de las formas posibles del poema devanado. *Una vez más escribe*, devana el poema: la escritura es el hilo y el poema es el vacío que la organiza. La asociación entre el poema, abstraído del flujo de recuerdos expuesto, y la memoria a través del devenir material de la escritura (al que asistimos solo en una de sus sincronías, es decir, este texto), evidencia el proceso de

formalización de una experiencia como única manifestación posible de ambos elementos.

En *pedres i vent* (2023), Carla Santángelo Lázaro (Islas Baleares, 1989) explora su identidad y el recuerdo de su abuelo. En este ejercicio de memoria relatada, a veces el texto evidencia su intento y fracaso como representación: “escribo / cada parte que ilumino / brilla un segundo / y se apaga // quiero la casa / de los veranos / en cambio tengo / su borrado perfecto” (2023, p. 56).

La direccionalidad poética, en este caso motivada por la relevancia de un recuerdo concreto, genera una experiencia que da lugar a la presencia, fugaz, de esa casa de los veranos (y, por extensión, de su infancia) encarnada en el texto. Asimismo, el texto encarna la que parece una experiencia pretextual o, por lo menos, constituye un relato de cómo trata de dar forma signica a las formas del poema que han nacido de esa experiencia pretextual. Fracasando o no, la creadora ha recurrido al texto poético convencional para intentar invocar la casa, para recuperarla. El deseo de la casa ha confluído con el deseo del poema.

También en *Cuaderno de campo* (2022), de María Sánchez (Córdoba, 1989), hay un intento de relato de experiencia pretextual. En este caso, sin embargo, va un poco más allá y aplica lo que, en los términos que hemos ido viendo, cumple con la idea de la “mente extendida”, al identificar la mano que escribe (proceso cognitivo más instrumento) con la escritura misma: “un halo de luz / o el simple destello // que surge de una mano que comienza a escribir” (Sánchez, 2022).

El texto poético requiere la experiencia que lo ha formado para poder trascender sus límites de sentido fijados y, a la manera del cuerpo, ser experiencia y ser en ella (con lo que se vuelve especialmente significativo que el primer verso del texto sea “Biografía:”). Pero este texto vuelve a ser ese “borrado perfecto” de Santángelo, solo que, en esta ocasión, lo es “como el fantasma que asusta / y huye resbaladizo / –a veces se ríe como el niño que sabe que sus padres lo buscan y no consiguen encontrarlo–” (Sánchez, 2022). En tanto que texto-fantasma (forma insinuada, transposición liminal¹⁰⁰), la perspectiva de Sánchez es más optimista, pues reconoce su capacidad de encarnación, aunque esta sea simbólica y no orgánica.

Andrés María García Cuevas (Murcia, 1999), en *Las ciudades* (2022), hace explícitas estas distintas formas de experiencia poética. En primer lugar, en “Ron añejo” relata el proceso creativo a través de una reflexión metacognitiva con la que impone la fuerza del recuerdo (y su representación mental y consecuencias sensoemocionales) sobre la construcción material del texto: “y todo lo anterior hasta este verso / lo acabo de olvidar, menos tu voz / cantando una canción que ya no escucho” (2022, p. 36).

En segundo lugar, predice el desplazamiento entre los sentidos fijados en el texto a partir de su experiencia y los sentidos del receptor, quien siempre va a confundir su subjetividad con la subjetividad discursiva del texto: “entre las hermosísimas mujeres /

¹⁰⁰ Véase, más adelante, el uso de esta figura en *Ceremonias de agua*, de Adrián Viéitez (Vigo, 1994).

que decimos amar está escondida / –te has dado cuenta tarde– la que amas” (2022, p. 40).

Por último, García Cuevas plantea en “Otra caracola” ambas circunstancias en la misma figura del creador: cuando, al construirlo, trata de encarnar su experiencia en el texto, donde “Como una caracola cogida de la orilla / que con el tiempo guarda la voz de un mar antiguo, / aquí guardo también aquella noche nuestra”; y cuando, tiempo después, al volver a él, “revive” dicha experiencia, pero intervenida con la de su presente receptivo, en el que el contexto experiencial de creación se ha perdido, cuando esa voz es ya la “de un amor doloroso, perdido, incluso puede / que muerto, con el tiempo...” (2022, p. 28).

Por otro lado, el texto de *Otras nubes* (2019) “Un posible poema a un posible arquetípico exiliado interior o exterior”, de Guillermo Marco Remón (Madrid, 1997), encarna (o trata de encarnar a partir de un repliegue sobre sí) la experiencia intersubjetiva del creador al encarnar este, a su vez, la experiencia de ese “exiliado”, a la que puede acceder gracias al relato histórico.

[...]

Aunque soy yo quien escribe, no puedo evitar leer mi poema con tu voz

porque quizás seas yo mismo y el olvido,

la distancia, nunca ha afilado tanto los nombres. (Marco Remón, 2019, p. 29)

De esta manera, el texto poético logra contener el movimiento de un cuerpo ausente en su génesis por el movimiento de un cuerpo

presente –que Marco Remón llega a enunciar con el aspecto sicomotor de la misma escritura autográfica: “el dócil sonido del papel que confirma un verso y una vida” (2019, p. 72)–, gracias a la capacidad del ser humano, según la teoría de la mente (como veremos en el capítulo 7), de identificar su subjetividad con la del otro al ser, al mismo tiempo, la de uno y la de otro los puntos de referencia para definir la propia y la ajena.

En este mismo libro, el texto “Dos formas de pedir la mano” también es escenario perceptual que se solapa con el entorno sensible hasta el punto de adquirir, en una confluencia entre materialidad logográfica y sentidos, atributos de dicho entorno:

Planificamos una salida al campo
para escribir un verso
como los de Machado: con olor a tierra húmeda,
con sonido a despacho vacío,
con ese tacto a flores secas
que huelen más cuando se ofrecen.
[...] (2019, p. 49)

En su último libro hasta la fecha, *Perder el tiempo* (2023), Marco Remón incorpora en “Paternalismo” un modo más de integración experiencial del texto. No solo encarna la experiencia del creador (y la de otros a través de este) o el propio entorno sensible: también puede interactuar físicamente con el receptor para convertirlo en co-creador y, por tanto, encarnar su experiencia; pero no a través de la generación de sentidos *ad hoc* o reacciones sensitivo-emocionales al decodificar o percibir el texto, sino dejándose intervenir físicamente:

Esto no es un libro de idiomas,
no se trata de rellenar los _____,
ni siquiera de que tú viertas tu experiencia
sobre la mía, o que quizás tengas dos
o tres o cuatro versiones si digo:
¡Qué _____ tenerte!
[...] (2023, p. 24)

Para concluir este apartado, es especialmente relevante el ejemplo de *Amor y pan* (2022), de Paula Melchor (El Real de la Jara, 2000), un conjunto textual atravesado por la reflexión metapoética como parte del ejercicio de revisión cultural e íntima del deseo y los cuidados afectivos. Esta reflexión trata el poema (y el lenguaje en general) desde presupuestos que, si bien distintos, se integran por derivar siempre en una inclusión de lo poético en la experiencia del cuerpo. El texto poético, entre otras cosas (que analizaremos más adelante recuperando a esta creadora), consiste un ejercicio técnico orientado a cumplir las expectativas de un receptor:

Reflexionaré aquí sobre el lenguaje y el cuerpo
centrándome en teorías migratorias del deseo
introduciendo estratégicamente citas de Barthes
para que la gente ajena a nosotros que nos lee esté contenta (2022,
p. 77)

Pero es también un síntoma experiencial objetualizado y, por tanto, susceptible de autonomía con respecto a su génesis. La

subjetividad de “Los fantasmas” prevé la tendencia hermenéutica del público general de poesía (cuya búsqueda de los sentidos primarios implica la recuperación de la tradición retórica como estrategia interpretativa).

Escribo este poema en el tiempo y lo lanzo hacia
 delante. Cuando tú lo leas y lo lea
 toda esa gente a la que le gusta Barthes
 espero que ellos comenten
 el significado de las piedras y la charca (Melchor, 2022, p. 78)

lenguaje poético, al que sitúa en un espacio-otro, inenarrable, imposible de representar.

Este lenguaje-espacio es representación secreta de lo real –“Doble cuerpo, reflejado / uno en otro, doble espejo, / un cristal, doble reflejo, / o un reflejo únicamente; / alma dulce, piel caliente, / tentación de los poetas, / en las cámaras secretas / [...]” (Jodra Davó, 2020, p. 81)–, pero también utopía con matices contemplativos y existencialistas, donde parece recogerse la reducción nominativa, desde su anverso, del todo sensible, mediante el imaginario temático de lo amoroso:

Al otro lado del miedo
hay una pradera verde.
El horizonte se pierde
en un mar azul y quedo,
y un cielo tibio y canoro
traza en el aire intangible
una palabra invisible,
escrita con letras de oro.
Allí, mi vida, te adoro:
allí espero lo imposible (Jodra Davó, 2020, p. 84).

Más complejo es el caso de Blanca Llum Vidal (Barcelona, 1986) en la revisión del *Cantar de los cantares* que emprende con *Aquest amor que no es u*, precisamente por las capas alegóricas que entrelazan, sobre un mismo relato, texto poético, Dios, “tú” (gramatical amado) y lenguaje, en tensión desde la encarnación de un “yo” “que escriu en veu alta” hacia “allò que no hi és”, hacia “allò

que es fa fent” (o el poema), del que solo pueden rastrearse las pisadas (2018, p. 28).

El texto poético también funciona aquí como espacio fenoménico vinculado a un anverso, probablemente análogo, que, nunca manifiesto, se presencia en el texto y le da sentido. Este espacio es cuerpo verbal, palabra encarnada, donde texto, “tú” y “yo” se confunden en el intento de escindir los nombres: “Que m’ompli de llengües el teu mot, / que un cant teu canta més que dir que més. / Quin cos teu més teu-meu que és el cos meu” (2018, p. 11). Lo que imbrica toda forma en la dirección hacia el poema se enuncia aquí como “amor” o “palabra”, un vacío (“un forat”) cuya única manifestación radica en su experiencia, en los cuerpos situados: “El teu amor em posa dos pins a la cuixa i se’n va” (2018, p. 11).

El poema es el anverso y la forma gramatical de su invocación es el “tú”, confluyente con todas las demás formas, el generador del sentido de todo lo de este lado. A la luz de esta llamada, el fragmento del texto poético “VII” del libro retrata la direccionalidad poética en términos vocativos; se desea que el poema se exprese, aparezca, que exponga una razón de ser, una prueba, que defina, en sí, el sentido del temblor que todo fenómeno parece ocultar dada la mera conciencia de la posible existencia de algo más:

[...]

Bressola’t i digues on t’és l’evidència de l’alba,
on t’és el verb absolut,
on t’és la durada.
Bressola’t i digues on es desperta la força,
on s’esgota el costum,

on se separen “jo” i “tu” i per on es busquen.

Bressola’t i digues per què l’impossible et deslliura,
per què la paraula et fa d’arca o l’és tota,
per què es defensa la pàgina.

Bressola’t i digues qui eixampla el redol,
qui posa en dubte la torre,
qui és qui ajunta les aigües.

Bressola’t i digues com dius el contrari,
com dius filferat,
com dius sempreviva.

Bressola’t i digues si vols el fantasma,
si vols una màscara o cap o en vols mil.

Bressola’t i digues, tu que pareixes sentit,
si aquella sola carn dins la nit
et diu “té” o et diu “no” o et pregunta.

[...] (Llum Vidal, 2018, p. 29) ¹⁰¹

Ángela Segovia (Las Navas del Marqués, 1987) también recurre al “tú” cuántico entre el amado, lo divino y el poema para cubrir de otros sentidos el entorno que transita el relato de sus textos, que, como en los casos anteriores, pasan a formar parte de la experiencia

¹⁰¹ Traducción al castellano de Berta García Faet: [...] Acúnate y di dónde tienes la evidencia del alba, / dónde tienes el verbo absoluto, / dónde tienes la duración. / Acúnate y di dónde se despierta la fuerza, / dónde se agota la costumbre, / dónde se separan “yo” y “tú” y por dónde se buscan. / Acúnate y di por qué el imposible te libra, / por qué la palabra te hace de arca o lo es, / por qué se defiende la página. / Acúnate y di quién ensancha el ruedo, / quién pone en cuestión la torre, / quién es que junta las aguas. / Acúnate y di cómo dices lo contrario, / cómo dices alambrada, / cómo dices siempreviva. / Acúnate y di si quieres el fantasma, / si quieres una máscara o ninguna o quieres mil. / Acúnate y di, tú que pares sentido, / si aquella sola carne en la noche, / te dice “ten” o te dice “no” o te pregunta. / [...]” (Llum Vidal, 2018, p. 57).

sensible al constituir una encarnación de su propia experiencia encarnada, en una suerte de confluencia entre la experiencia de la identidad y la experiencia del poema pretextuales.

En “Hola mi dieu”, de *Jara Morta* (2023), por ejemplo, la creadora del texto se enuncia como creación, asimismo, de un “dieu” al que busca incesantemente y al que, como el poema, trata de representar metonímicamente a partir de textos poéticos que encarnan el entorno que percibe en su camino hacia él.

Cuando me canso me siento en una piedra y pienso en dieu. Aquí arriba es difícil pensar en otra cosa. Dieu siempre viene a mi pensamiento. A veces con miedo, a veces con bondad. Pienso en dieu como si fuera mi compañía. Todo el día de un lado para otro, con las manos llenas de heridas. Entonces empiezo a moverme más despacio, por si acaso. Por si acaso está dieu a mi lado, o una parte de dieu, un borde suyo, por ejemplo.

De vez en cuando anoto lo que veo en la forma de pequeños poemas. Lo uno y lo otro se parecen. A veces creo que escribo, pero hablo con dieu sin saberlo y cuando pienso que hablo con él, algo se escribe en mi interior. Se me quedan unas marcas, igual que las heridas que tengo por el cuerpo. Es algo parecido. A veces lo llaman memoria (2023, p. 27).

Y, junto al texto en el que se hace presente a sí misma en su búsqueda de “dieu”, hace presente la experiencia de su búsqueda en un texto que ya no se dirige a “dieu”, pues la creadora es ella ahora, sino al poema que ella misma ha experimentado en su búsqueda. El

texto se dirige a ella (en tanto que contenedora del poema en experiencia), por eso la araña:

Branchas blanco pale
acuden volando hasta mis brazos
y me arañan
sin quererlo (2023, p. 27)

La expresión textual de su propia condición de encarnación de “dieu”, por ser creación suya que se dirige, al mismo tiempo, hacia él, radica en el tema de la locura: al igual que el texto (si tuviera conciencia) con respecto al poema, el cuerpo creado con respecto a su identidad se vuelve loco porque no puede alcanzar nunca su sentido, que trata de enunciar incesantemente a partir de combinaciones de lo único de lo que dispone: las cosas del mundo.

Al fin lo he comprendido. Se necesita ir despacio y descansar a menudo. Se necesita ir muy despacio para advertir bien las cosas. Todo eso es necesario. Así es una vida que me imagino en la muerte. Me agacho y acaricio las ramas dudando. Algunas, no sé por qué, no las toco. Entonces me entra miedo y pienso que me he vuelto loca. Cómo sabré si estoy loca, me pregunto. No debe ser fácil reconocer el comienzo (2023, p. 27).

Azahara Alonso (Oviedo, 1988), en *Gestar un tópico* (2020), libro de género ambiguo, entre el ensayo, el artefacto aforístico y el texto poético, indaga en torno a la construcción de la especificidad convencional de lo literario y, en términos más generales, el propio

lenguaje. Se evidencia, pues, la práctica aprendida, impostada incluso, que subyace a la supuesta metafísica de la palabra, y su elaboración con intereses lucrativos o simbólicos, tanto del creador como del receptor.

Mientras tanto, el poema intermitente despliega su mitología: los animales ejercen desplazamientos en la semántica. Por veinticinco pesetas: el pavo real. La infancia y aquel único parque al que debemos llamar *campo*.

Comprender, arrugar cada letra y lo que falta.

Volveremos a ese campo adoquinado a buscar lo que entonces deberíamos haber perdido. Hay algún barquillo, un coletero en el columpio y quizá, como hoy, esa palabra tan confusa que solo existe en nuestro idioma (2020, p. 16).

Sin embargo, Alonso también tiende hacia ese “algo más”, cuya falta, incluso, requiere de formalización. Construye, dentro de la ambigüedad genérica de la prosa que prima en el libro, algunos fragmentos que recuperan especificidades convencionales de lo poético (en este caso, la versificación), para encarnar experiencias concretas del poema que solo pueden relatarse de forma paradójica o difusa.

En la vitrina están además las palabras sin usar, pero no encuentro su patrón oro.

Lo que no se puede escribir, como si fuese una incógnita, carece de nombre.

No es que el lenguaje tenga límites.

El límite es, en lenguaje,
una identidad (2020, p. 34).

Por oposición a esta tesis, la de que el rasgo definitorio del lenguaje es precisamente su forma, es decir, pretender ser forma de vacíos, Alonso evidencia la búsqueda (no necesariamente la existencia) de eso “que no se puede escribir”, pero no por carencia de formas lingüísticas, pues “[e]n la vitrina están [...] las palabras sin usar” (hay un excedente lingüístico), sino porque no pueden representar (hacer presencia) esa “incógnita” que “carece de nombre”, algo que nos evoca a esas “palabras terroríficas” de Rosa Berbel que sobrevolaban “perversiones sin nombre” (2022, pp. 25-26). Tan solo puede relatarse la circunstancia, el proceso cognitivo que se topa con este obstáculo cognoscitivo.

Uno de los ejemplos más apropiados que hemos encontrado de esta direccionalidad textual o explícita está en *Las nubes se levantan* (2022), de Daniel Fernández Rodríguez (Barcelona, 1988). Nos referimos a su texto “La vaca ciega”, donde la vaca focalizada en el texto, aparte de dialogar intertextualmente con la de Joan Maragall, parece establecer una relación encarnada con el mismo texto en el que se presenta.

Meditabunda y lánguida la vaca
ciega de Maragall topa una y otra
vez con la misma piedra hasta que cae
rendida en mis recuerdos, pero pronto
vuelve torpe el testuz al horizonte
y arrastra hasta estas páginas sus pasos
cabizbaja y tenaz, la vaca ciega,
brandant lànguidament la llarga cua,
se acerca lentamente hasta el poema
—solo el cencerro de su noche oscura—
y se tropieza. (2022, p. 35)

La vaca transita sus recuerdos, que se expanden fenoménicamente en el texto de referencia “La vaca cega” de Maragall, hasta “estas páginas” donde la experiencia se objetualiza, por lo que Fernández Rodríguez lima las fronteras semiológicas y anula la jerarquía ontológica entre el cuerpo que experimenta y el objeto. Tanto el texto, por ser poético, como la vaca, por el relato donde se sitúa, se dirigen al poema a través de la experiencia del creador, que se presenta en el texto en una primera persona procesual. Pero ni el texto ni la vaca llegan al poema: la condición de su existencia es ese acercarse lentamente, ser resonancia, intuición apenas o fe (“cencerro”), y tropezarse. No llegar nunca porque no hay objetivo ni verdad, no hay entorno sensible donde situar la búsqueda (texto y vaca son ciegos), tan solo la experiencia esforzada del intento.

L. T., creador o creadora anónima de quien solo sabemos su lugar y fecha de nacimiento (Madrid, 1989), entrama a lo largo de *Cuaderno del alcalde* (2023) formas narrativas y formas del poema

de manera que apenas puede distinguirse qué es relato y qué es experiencia poética en presencia. El conjunto textual pulsa constantemente la alegoría, se disuelve en sí y se reafirma sin cesar, de manera que no queda claro cuándo es presencia de un entorno fenoménico y cuándo de uno trascendente. El peso de su literalidad fuerza la interpretación, pero la interpretación parece dirigirse hacia algo distinto de sí (dirección que se intuye en los vacíos de causalidad, argumento y vinculación racional entre los acontecimientos relatados). Todo el relato parece dirigirse a la vez al mundo del receptor y al poema.

En el texto que abre el libro relata el momento experiencial aún sin forma, cuando el proceso cognitivo consciente de la memoria todavía evidencia las fronteras entre la representación mental y la sensación sensible, lo que anuncia, precisamente, la fusión entre representación y experiencia que, en un nivel estructural, se aplica con la fusión entre narración y poesía.

Los dolores que puede soportar un ser vivo
son casi infinitos
y esto es la prueba de algo, pero
nada de lo que recuerdo
puedo estrecharlo con la firmeza de mis palabras
todo se confunde entre la penumbra
del interior y la perseverante
claridad del exterior
[...] (2023, p. 7)

Es el dolor del cuerpo, la sensación física, la que va a vehicular la expresión textual hacia ese “algo” del que los dolores¹⁰² infinitos del ser vivo son prueba y que va a identificar con el poema precisamente por utilizar el texto poético para manifestarlo, por tratar de alcanzar “otra metáfora, distinta de aquella tan dolorosa”, cuando la lengua, “llegado cierto punto de algidez, de cansancio”, sigue “el camino de las palabras” (2023, p. 39): es decir, el cuerpo se deja arrastrar por el símbolo, y ambos conviven fenoménicamente.

La exploración del vacío del lenguaje mediante la creación poética, de ese “algo” u “otro lado” recurrente en su obra, con un matiz angustioso y descreído, a veces también deliberadamente irónico y cínico en cuanto al propio hecho de escribir —“Un verso desexiste: / no asciende ni desciende / un grado de la tierra. / [...] / Murió el poeta antes / de terminar su libro / y seguía sin funcionar el ascensor” (Domínguez del Castillo, 2023, pp. 59-60)—, es una constante en María Domínguez del Castillo (Sevilla, 1997).

Desde sus inicios creativos (al menos de los que hay constancia a través de publicaciones) en *Presente y el mar* (2017), esta creadora evidencia una búsqueda: la de las palabras exactas que se identifiquen absolutamente con “las cosas”. “Entonces no escribiré” (2017, p. 67), pues se habrá conseguido el supuesto propósito del lenguaje (nombrar, representar), cuya contradicción constitutiva, la de ser representación, pero simbólica, retraída en sí, implica un esfuerzo

¹⁰² Beatriz Ros (Málaga, 1984), por su parte, emplea el texto poético para evidenciar la incapacidad del lenguaje de representar los procesos fisiológico-cognitivos más trágicos. El rojo, el dolor, no tiene más expresión que el cuerpo que lo encarna, pues “no hay forma donde encaje”: “si no hay nombre para el primer dolor / no habrá palabras / después de todo” (2015, p. 38).

sisífico, sobre todo al tratar de utilizarlo para definir la identidad propia entre todas las cosas y todas las identidades.

Esta búsqueda también la enunciará en *El polvo de las urnas* (2020): “Buscad la palabra el nombre exacto de las cosas de la cadena discursiva arbitrariamente asociada” (2020, p. 58). En este texto citado, sin embargo, titulado significativamente “Genotexto o apuntes para un poema”, evidencia la distancia fenoménica que media entre las cosas y el lenguaje.¹⁰³ ¿Por qué este, *arbitrariamente asignado* y arbitrariamente, además, construido –“absurda concatenación de símbolos” (2020, pp. 37)– ha de ser representación de aquellas si las cosas ya son las cosas, si ya son en sí, en forma y contenido, si es inútil la “unión de imagen con imagen cuando existe La imagen” (2020, pp. 36)? La respuesta: porque, aunque las cosas existan, no suelen estar en “este espacio aquí y ahora. Por eso la palabra” (2020, pp. 36). El lenguaje, entonces, no representa: presenta.

No obstante, en su última obra, *Otras aguas no* (2023), explora dicha sustitución y descubre que “Dos cuerpos nunca son una palabra” (2023, p. 39), que “La palabra / no / puede separarse de sí-misma” (2023, p. 43). Entonces, si las cosas solo siguen siendo ellas en su inmanencia –“Se han explotado todas las metáforas / que creen hablar del mar / y se ha explorado cada analogía / y cada acercamiento filosófico / físico biológico político: / [...] // y en tanto solo el mar sabe del mar” (2023, p. 70)– y la palabra tiende a retraerse en sí, como decíamos, a evidenciarse en tanto que signo-símbolo,

¹⁰³ “¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!”, escribe Juan Ramón Jiménez, también muy cerca de la fenomenología. La alusión es evidente.

cuando las cosas no existen “aquí y ahora”, lo que la palabra es capaz de sustituir es tan solo la dimensión ausente de sí misma, por ser inenarrable, indescriptible. En el intento de ser presencia de las cosas, de convocarlas, todo de ellas se pierde, incluida la identidad al objetualizarla en el cuerpo (por la identificación de ambas dimensiones). La ausencia material de la identidad fuerza a una concepción paradójica de uno mismo como ausencia y presencia al mismo tiempo, pues hay un vínculo y un vacío *tejido o agrietado* “entre el yo, / aquello que dice ser, / y el verbo con que se dice” (2023, p. 45).

Es en “Acercamiento a una antropología marina” (2023, pp. 68-69), también de este último libro, donde Domínguez del Castillo enuncia de forma más contundente su poética, que se erige sobre una identificación entre el agua, el lenguaje y la identidad, al mismo tiempo maleables, contenedores y contenidos. En la concepción de esta creadora confluyen la naturaleza sensible de estos elementos (H₂O, signo y cuerpo) y su naturaleza en tanto que ausencia de sí y mutua:

El mar

(como el lenguaje,

y como el sujeto merodeando ese

concepto-identidad)

es lo que no se dice.

Como formas, carecen de inmanencia propia, pues se constituyen a partir del molde que parasitan, pero es precisamente esta carencia la que sobredimensiona su trascendencia: contienen “en potencia,

todo lo que podría[n] decir si fuera posible ser dicho”, son “la especulación, el espejismo, la sugerencia”.

No llegan a ser representación ni presencia de nada, ni siquiera de sí (de su dimensión ausente). Son solo en potencia porque su cualidad es la búsqueda de su propio centro o vacío, el “hueco en el centro del hueco” o el “centro en el hueco de su centro” donde habita su idea como ausencia, “por lo que no se puede alcanzar”. Detrás de esta dualidad se encuentra el trasunto de nuestra propuesta en este trabajo. La identificación entre texto poético y poema se evidencia en la “danza” del mar, el lenguaje y la identidad alrededor de lo que son, sin llegar a fundirse nunca con ello. Como estos con respecto a sí, el poema es “[l]o que transita y fluye” en la experiencia, lo que el texto apenas “balbucea”.

A pesar de rondar también el vacío, Dafne Benjumea (Marchena, 1993) muestra más optimismo. Todo el conjunto *Desde la hierba* (2021) es empuje, inercia hacia el poema. Inverso, en cierto modo, pero no contrario, a *Cuaderno del alcalde*: el de Benjumea sería un texto poético saturado de parábolas y el de L. T., una parábola saturada de formas poéticas.

La base de *Desde la hierba* parece ser el intento de que *el decir* se integre en el mundo fenoménico¹⁰⁴, tanto generando nuevos sentidos como incorporando nuevas formas a los vacíos de sentido.

¹⁰⁴ Es llamativo que Jorge Pérez Cebrián (Requena, 1996) recupere también, en *De cuánta noche cabe en un espejo* (2022), la imagen de la hierba para esta integración, estableciendo una triangulación identificativa entre el cuerpo, el poema y la hierba –“Tu cuerpo. / La hierba. / Un poema” (2022, p. 62)–, como si se tratase de la misma integración propuesta por los preceptos de la mente extendida entre cuerpo, mente y entorno. Rodrigo García Marina, por otro lado, en *Los prodigiosos gatos monteses* (2023) funde en uno el cuerpo (del “tú” apelado) y el poema: “Entiendo

[...]

Allí

recuerdo

no metáfora

ni mecimiento de olmo.

[...]

¿Cómo interpretar los signos?

¿Cuáles son los perfiles de sus cuerpos?

Es decir, ¿los nombraré

o me llamarán?

Sola

sola y el término brújula (herido ñu) botar de sus frutos en el suelo
y los corales caramelos del enemigo de la la [sic] mágica forma del
no-ser o desaparecer en las grutas o espejear los sistemas del
misterio (mirlo) [...] (2021 pp. 32-33)

Estos vacíos son a veces misterio, a veces una divinidad (intuida, sobre todo, a partir de la cita inicial de Simone Weil: “Dios me ha dado el ser para que yo se lo devuelva”), a veces el lenguaje mismo, a veces una estructura gramatical (un “tú”); vacíos correlativos, una vez más (ya lo vimos con Ángela Segovia), al poema. Por esta sobrecarga de estructuras asociadas a las convenciones de lo poético,

que estés molesto / esperabas muchas cosas ¿de mí? // algunas las proferiste con cierto desdén. / Ninguna era verte convertido en un poema” (2023, p. 150).

Benjumea parece haber pretendido que el texto encarne una sucesión de sus experiencias poéticas:

Quemar de cernícalo y tinieblas:

reordenarse en voz alta.

Yo, que todo lo intuyo desde la hierba.

Pues no tengo más que un cuerpo unos brazos y un vientre
para rugir mis cientos de animales.

Haré una metáfora nunca confesión,
una confesión solo metáfora:

Tengo una intención fugaz y suspirando (rápida y estalactita).

Tengo unas ganas de *de* y todo de decirlo (corzos corren
por allá,
otros se arrodillan,
sueñan) (2021, p. 29).

Andrea Abello (Mieres, 1997) también elabora una saturación de formas narrativas sobre texto poético similar a la de Benjumea, aunque, a diferencia de este último caso, dicha saturación se establece como estructura sintáctica y semántica que simula una teleología argumental en un conjunto vaciado de un sentido racional primario recuperable. En *Duende* (2021), el relato está enredado de tal manera en el entramado poético que la interpretación se hace, en muchas ocasiones, inviable, y la decodificación se ve sucedida

inmediatamente por la generación de sentidos *ad hoc* o de representaciones mentales perceptuales.

No te entiendo, no te entiendo, y le hablo más despacio pero mueve la cabeza carrusel de campanillas, no te entiendo y le hablo con la boca grande y trago y desde mis barbas no te entiendo patalea, ya me lo ha dicho la reina, ya me lo ha dicho un pescado, ya me lo ha dicho el centauro de los ojos bellísimos agujeros brillantes, todo lo que dices ya lo sé y no te entiendo nada me dice con qué derecho me bisagras yo sé lo que es el sol. [...] (2021, p. 36)

El libro trata de encarnar un posible fenoménico en el que símbolo y significante son uno y presencia de sí, tal como concebíamos la metáfora poética con Gamoneda. Es decir, las palabras convocan sentidos liberándose continuamente de los significados convencionales y de las relaciones lógicas de la gramática para constituir en sí la presencia de dichos sentidos, vinculados a un caos festivo de apariciones.

[...] Se acerca y las cosas se repliegan al tocarlas las guarda en su inventario creciente las llena de palabras menguantes me pregunta qué es el sol. Me pregunta qué somos el sol. [...]. Me pregunta por el cabello de la luna. A alguien, al menos, se lo preguntó. Voz eco sin nostalgia de arroyo. Todo está embarrado claro me pregunta qué es el sol. [...] (Abello, 2021, p. 15)

Duende (de cuya asociación al lorquiano, dada nuestra formación, no podemos liberarnos), en tanto que trasunto de un misterio y, al

mismo tiempo, emisor en una especie de afasia liminal, puede fácilmente vincularse al poema.

Juan de Beatriz (Lorca, 1994) sigue en *Cantar qué* (2021) la línea misterica (lenguaje, Dios, “tú” gramatical) de Benjumea en *Desde la hierba* y Ángela Segovia en su obra en general. Todo el libro se orienta hacia la búsqueda del objeto directo de “cantar”, algo que sitúa más allá del poema, aunque al final *desande* los lenguajes hacia el destino inverso, el previo a los sentidos: el silencio y la ceguera (“Bolaño me da tono y cierro *Cantar qué*”; 2021, pp. 69-74).

Teniendo en cuenta que confluyen en la denominación “poema” lo que nosotros llamamos “texto poético” y algunas de las características asociadas a la etiqueta (como ese “algo más”), es fácil identificar ese objeto directo con nuestra concepción “vacía” o ausente del poema en textos como “Autopsia del poeta”,

Por más que yo me callo, el poema
a sí mismo se escribe
como a su aire

y a ver quién lo detiene.

No necesita nada a malas penas.
Para que pase
sólo una voz al roce de las cosas
es necesaria.

[...] (2021, p. 15);

y el correlativo “Autopsia del poema”,

[...]

La nieve del poema sólo prende,
según dicen, si el verso
—hachazo de paciencia en el vacío—
araña el justo centro del delirio.

[...] (2021, p. 18)

De Beatriz es insistente en este intento de formalizar la ausencia, una ausencia que equivale al “tú” amoroso perdido —“No. No bastan, entonces, / las palabras. / Sí el recuerdo, / esa mano invisible que palpa torpemente / por la ausencia” (2021, p. 34)—, a veces enunciado también como “sentido”, “lo invisible” o “porqué”, en una confluencia cuántica en la que es el propio poema el que puede dar razones de sí y provocar, en su experiencia inenarrable, *despoblada* de lenguaje, formas que traten de encarnarlo:

a oscuras de sentido, estás cantando para que lo invisible estalle y cuente su porqué. Palacios abolidos, altares destrozados: ensaya la escritura un bosque despoblado de lenguaje, por eso este grafito dispuesto sobre el folio esboza vagos signos, dibujos de gacelas sobre un muro. Y aunque *no existan palabras*, contra el tedio repetido de la herrumbre, escribes o escarbas o dibujas una fiebre que teja tu sintaxis a todo cuanto brota del silencio.

Zahorí de lo escondido, ¿a qué profundidad está el agua que buscas, al centro de qué asfixia nos adentras? (2021, p. 19)

Recorre, asimismo, como Juan F. Rivero (Sevilla, 1991), Adrián Viéitez (Vigo, 1994), María Domínguez del Castillo o María de la Cruz (Madrid, 2000), a la condición acuática del lenguaje, como una forma de representación al mismo tiempo sometida a las formas que trata de representar y absolutamente independiente en su constitución, en apariencia, indeterminada (inodora, incolora, insípida), como si se tratase de una existencia paradójica por ser precisamente sus elementos constitutivos también las características del vacío o la ausencia.

El agua, en estos sentidos, parece funcionar como analogía de la relación que establece la palabra con el misterio o lo ininteligible (o el poema), por ser la imposición extrema de su inmanencia la que intensifica su trascendencia. La figura de Narciso (de hecho, De Beatriz titula al siguiente texto “Sampleo de Narciso”) ejemplifica esta idea por su necesidad de traspasar los límites fenoménicos de lo sensible. Sepa o no que es él mismo, su voluntad de alcanzar al otro reflejado desafía su propia conciencia de las leyes físicas. Quiere fundirse con él, desarticular su inmanencia, en un deseo equivalente al que planteamos arriba con respecto al poema. Desear este último a partir del texto (ya sea al crearlo o al recibirlo) fuerza del mismo modo la inmanencia del lenguaje, cuya impresión primaria de sentidos para ser representación o estructura interna lógico-sintáctica es desarticulada: el creador-receptor quiere traspasar el lenguaje y acceder a su dimensión ausente.

Eso de ti en silencio
que las estrellas saben

resuena aquí si escuchas
cómo van salpicando las palabras
una
a una
a una
en las aguas del texto.

[...]

Si sigues insistiendo
es porque anhelas
[...] ahogarte río adentro
en la abundancia pobre
de los significados¹⁰⁵ (2021, p. 22).

María de la Cruz diseña en *Cruzamos por el ras de la montaña* (2024) otra subjetividad-Narciso frente al agua, a la que, buscando el poema, “si es que existe debajo / de algún lago algún poema”, acaba lanzándose. Allí, sin embargo, solo encuentra “tras esas aguas turbias las palabras”; pero son palabras que “se hunden y descienden” como “cuerpos extasiados de luz”¹⁰⁶ (2024, p. 33). Esta subjetividad comprende, finalmente, que el poema es el lago, es decir, que el

¹⁰⁵ Rosa Berbel crea una espacialización análoga: “Bordeamos las palabras igual que bordeamos / el final de la noche. / Lo hemos pasado bien, ha sido divertido, / y ahora estamos confusos en la selva / de los significados” (2022, pp. 53).

¹⁰⁶ Héctor Aceves también espacializa, en abstracto, el poema y sitúa en su interior el lenguaje: “como la palabra que no dice / el poema, pero habita / su fondo, un hueco / a donde solo llegue el corazón” (2023, p. 41); un hueco, como el lago de María de la Cruz, al que hay que dirigirse no racional, sino experiencialmente.

poema es haber acudido al lago en su busca, haberse lanzado al agua, haber acudido a su fondo.

El imaginario misterioso que despliega María de la Cruz en este libro da cuenta, de forma paradigmática, de nuestra base teórica, sobre todo en lo relativo a la direccionalidad poética. Aunque pocas creadoras nos ofrecen tanto material argumentativo, su tipo de aplicación discursiva (plena de ambigüedades deliberadas o elisiones de sentido) nos dificulta también como ninguna otra su comentario. Aun así, la aproximación, a pesar de nuestras posibles insuficiencias, es muy valiosa.

Aquí nos interesa destacar su relato de la experiencia pretextual de la creación aludiendo a las consecuencias de que la experiencia del cuerpo interactúe con una ausencia solo intuita: “tomé de mi memoria lo que pude. / lo que no siguió rotando en un vacío”. Tratar de llegar al poema implica la pérdida de algo que nunca se ha tenido, la pérdida de lo que nunca va a ser accesible y cuya formalización no es representación o sustitución de ello, sino encarnación de la experiencia del proceso. Esta formalización, además, al transponerse textualmente, se aleja todavía más de la interacción inicial: “de esa grieta salvé una estrofa breve / que hablaba de unos viajes anteriores / a los nuestros. los cantos se fundieron / y no pude separar la voz protagonista / de la bruma [...]” (2024, p. 32).

Aun así, “asimilé el hallazgo. y el procedimiento”, escribe en otro texto, pues no hay sorpresa ni magia en el hecho de movernos por una ausencia. Lo sorprendente es el hecho de que haya expresión para ese camino: “el milagro / está en el hilo. no en lo atado” (2024, p. 38); “ese era el poema. / la venida” (2024, p. 49). El milagro radica

en el movimiento del cuerpo hacia ese vacío y en su capacidad de generar una realidad nueva a partir del vacío arraigada, sin embargo, a lo vivo –la técnica, ese procedimiento asumido, “es sencilla. / solo exige disciplina. contorsiones / del hígado o la fiebre ya sabes” (2024, p. 61)–; presencia en sí, realmente, en interacción con el mundo.

También María Elena Higuieruelo (Torredonjimeno, 1994) explora la ausencia/silencio del poema en *Los días eternos* (2020) evocando conceptualizaciones de lo imperceptible para tantear la manera, precisamente, de formalizarlo. Así, el poema al que invoca y que la llama, inmóvil (inexistente) precisamente por el colapso del deseo sin objeto –“Yo te invoco porque tú me llamas: / ¿de quién irá quién al encuentro?”– es solo intuido¹⁰⁷, adivinado,

[...] del otro lado de la luz,
al otro lado de los blancos párpados
cantando como una cigarra muda
–arrullo bajo el sol que despliega
las sombras de las cosas invisibles–.

Eco que precede a la voz: vibras
como la espada temblorosa que custodia
la frontera entre la nada y lo posible (2020, p. 75)

Su experiencia es, con las palabras de Juan Ángel Asensio (Madrid, 1994), un detenerse “alucinado ante el misterio de la imagen presentida” (2019, p. 46), y esa experiencia se comparte, según Nuria

¹⁰⁷ De nuevo la certeza subjetiva como modo de conocimiento.

Ortega Riba, “como quien desvela un secreto” (2022, p. 37). Pero no hay manera de aprehenderlo porque no hay objeto que atrapar o reproducir, tan solo puede formalizarse su ausencia –“fabricar el silencio o fabricar la palabra”– mientras se recorre “con el dedo / la tenue silueta de los signos”, es decir: su existencia radica en la experiencia de su ausencia al desearlo –“Hay que aspirar al silencio”– mientras, al mismo tiempo, se experimenta la materialidad sensible que ha tratado de darle forma: es la interacción del cuerpo con el texto la única evidencia del poema (ese recorrido del dedo sobre los signos). Hay, en definitiva, que “arrancar la carne a la palabra” (Higueruelo Illana, 2020, p. 65), que identifica, como veremos también al volver con Paula Melchor (2022, p. 75), con el fruto.

Jorge Pérez Cebrián (Requena, 1996), en *De cuánta noche cabe en un espejo* (2022), transita también las vías de estos últimos creadores. El texto poético (“estos signos”) se genera a partir de un “resplendor” (la experiencia pretextual). Concretamente, en este texto hay una confluencia entre el silencio que es el poema y el que es la identidad, ambos “ecos desgastados” (véase, de nuevo, el texto de Higueruelo Illana) con los que se identifica el “yo” gramatical que se ubica en el centro del texto y desea un “estar siendo” al que solo puede aproximarse mediante del lenguaje. Un lenguaje que supone una trampa: la subjetividad queda en él atrapada, se torna “una cosa entre las cosas”, un objeto frente al que el creador vuelve a enajenar su subjetividad, en un intento sisífico de “dar caza a algo que huye”, de “dar palabra a lo que calla” (Pérez Cebrián, 2022, p. 16).

La ausencia del algo misterioso –“extraño y revelador”, “un fuego muerto”– confluye con el “tú” gramatical, del otro-amoroso (trasunto

del otro-colectivo), en cuya búsqueda el creador “ha escrito textos modelado palabras / cincelado el mundo” (Viéitez, 2021, p. 25); textos que, tras un destello de vida, tras ese fuego ya muerto, han acabado en el agua donde el “nosotros” gramatical nada, es decir, donde ya son solo el recuerdo de su experiencia.

Esa ausencia que han intentado formalizar Higuieruelo Illana o De Beatriz, se hace translúcida en Adrián Viéitez a través de la figura liminal del fantasma. Este ente es capaz de contener de manera bastante precisa la noción de poema que nosotros planteamos. Por un lado, su liminalidad caracteriza la del poema, al mismo tiempo vacío y presencia en la experiencia del receptor; por otro lado, tanto uno como otro han de ser invocados, ya sea voluntaria o involuntariamente, y sus apariciones suelen estar ligadas a determinados cuerpos que los presencian¹⁰⁸.

Veamos un ejemplo iluminador de su libro *Ceremonias de agua* (2024):

[...] Puedes sentir
la manera que tiene la escritura de desaparecer: yo no quiero
escribir este poema, quiero convocar a los fantasmas y elegir
la silueta que te contenga. [...] (Viéitez, 2024, p. 34)

El texto poético es el único recurso del que dispone el cuerpo que desea convocar a los fantasmas, de seleccionar de entre todas las

¹⁰⁸ También Rosa Berbel utiliza la figura del fantasma y llega a expresar esto mismo en *Los planetas fantasma* (2022): “La casa se ha llenado de fantasmas. // No todos pueden verlos. / Solo tú y yo que estamos / hablando con lenguajes imposibles” (2022, p. 19).

formas posibles de lo ausente la forma adecuada a su deseo. Al negar su voluntad al haberlo escrito, su presencia evidencia su necesidad para dicha invocación; invocación que, por lo demás, ha empezado a emprender con la apelación directa al “tú” (“Puedes sentir [...]”).

Si somos más precisos, recuperando del capítulo anterior el proceso creativo del texto poético, en este fragmento la ausencia se profundiza mucho más. El fantasma ya no es el poema, sino su representación mental, en la que se condensa tanto el poema a partir de su experiencia como todas las formalizaciones textuales posibles. El poema es el contenido del fantasma, es el poema que existe precisamente en el vacío que genera la silueta del fantasma. De ambos, silueta y contenido, solo existe el texto-invocación de una voz construida por “tradiciones antiguas” (Viéitez, 2024, p. 62), una voz colectiva y limitada a una sucesión diacrónica de circunstancias materiales, en una suerte de ritual para “despertar a los muertos” (2024, p. 52) cuya práctica es la única manifestación posible del “tú” amoroso que nosotros identificamos con el poema.

En esta confluencia aplicada de la ausencia, lo acuático y lo liminal, una de las propuestas teórico-prácticas en torno al poema más explícitas en la actividad poética actual tal vez sea la de la obra de Juan F. Rivero. En concreto, su libro *Las hogueras azules* (2020) presenta una primera parte, a manera de prólogo, cuyo título ya es iluminador en los sentidos que comentamos: “Primera parte. Prosopoema de una gota de lluvia”.

En este pequeño ensayo, establece una primera distinción significativa: por un lado, está el poema del que va a hablar, la “gota de lluvia en mitad de su caída”, “inteligencia condensada que por

pura gravedad” acaba en un formato textual; por otro, está aquel del que no va a hablar, de los “que se fuerzan incluso donde no hay poesía” (2020, p. 21) y que coinciden, según nuestra teoría, con aquellos textos poéticos con los que, tanto en su creación como en su recepción, aunque cumplan con todos los preceptos formales convencionales de lo poético, el receptor no llega a experimentar el poema aunque reconozca la presencia de dichos preceptos.

Los textos poéticos de los que va a hablar se condensan inesperadamente “a partir de un recuerdo, una idea recurrente, una emoción”. Justo después de esta declaración, F. Rivero ofrece una simulación de esta circunstancia (en verso, rompiendo momentáneamente con el discurso en prosa), en la que sitúa el poema en el propio cuerpo, ya que, dado que cierra el portátil, solo queda su cuerpo experimentando, que para el receptor, nosotros, queda encarnado en la forma textual:

Cierro el portátil.

Todavía no ha llegado hasta el umbral.

Viene a paso cansado.

La escalera me avisa (2020, p. 22)

Como Ibarbourou (pero también, en la praxis que hemos visto, Santángelo, María Sánchez o Pérez Cebrián), F. Rivero describe la experiencia del poema pretextual como un destello que hay que encarnar cuando se produce, pues después solo quedaría su relato. El vacío que Hugo Mujica (2002) y nosotros identificamos con el poema, F. Rivero lo enuncia como “su peso en la red neuronal” (2020, pp. 23-24). Al no ser más que él mismo, el poema no es nada, pues

no establece relación alguna de dependencia: solo aparece, “impacta en la memoria de quien lo recibe, [...] se agarra a la existencia de los cuerpos, como una vieja canción infantil” (2020, p. 24), se traslada de impulso a materialidad sígnica. El tipo de conocimiento que es capaz de llevar a cabo esa traslación, de identificar ese peso neuronal, es el intuitivo, como ya defendimos arriba junto a Víctor Bermúdez (2021).

Para dotar de forma textual a la experiencia del poema, hay que “prepararse para lo espontáneo”, hay que “abrir el lenguaje, el cuerpo y la memoria al tacto breve y súbito de la imaginación” (F. Rivero, 2020, p. 22). “Luego el suavísimo embrión de la materia crece, se despliega en sentido, en palabras nubosas; el ritmo del poema cobra esencia y busca realizarse” (2020, p. 24). “Una vez compuesto”, escribe F. Rivero, el poema entra en el mundo sensible, “se canta, se declama, se lee, es proyectado en la malla en que ocurren las cosas comunes [...] mientras nosotros madrugamos y vamos al trabajo maldiciendo al sistema, y volvemos nostálgicos, cansados, fantaseando” (2020, p. 23).

Este creador enuncia el deseo del poema, pero no el deseo *por* o *hacia* el poema. El poema aparece, de pronto, y actúa sobre el cuerpo para materializarse. Lo dota de vida orgánica y voluntad *asimbólicas*. En la interacción entre el cuerpo y el poema, aquel es pasivo, un medio que se ve afectado.

Aunque Sara Torres (Gijón, 1991) teorice en *El ritual del baño* (2021) sobre el deseo intersubjetivo, varios de los textos se proponen de manera que podemos hallar una analogía entre este deseo y el que subyace a la direccionalidad poética, tal como hemos planteado en

este trabajo: “Andaba en busca del encuentro / con una fuerza / sin formalizar / una mano que sujete / y la mueva hacia sí / marcando a pequeños golpes / dirección y ritmo” (2021, p. 32).

Este ejemplo, además de por el hecho de enunciarse desde un formato reconocible como poético, puede interpretarse (dado que no deja de ser un relato) en términos poéticos por la relevancia que en ese sentido activa un texto como el que sigue, donde, aunque se reconozca, como F. Rivero, un medio entre el poema y el texto, da por hecho su presencia: el texto es ella, encarnación de su experiencia (en este caso, como en L. T., de su experiencia del dolor), pues esta es génesis y condición de existencia de dicho texto.

Aunque la interlocutora esté tan presente, desea pensar en ella como en un medio. eso hará para consolarse. es cierto que la emoción del deseo produce un dolor parecido al desamparo

y comienza: “esta necesidad de silencio solo la explica el látigo que me dejó marcada en el cuello y en el vientre, y/o la sensación de que yo he venido aquí a escribir”

la marca es siempre un puerto, un enlace a un presente continuo. deja correr el agua. (2021, p. 54)

En “Mi teoría”, de *Pan manchado* (2023), con su relato y descripción de los gestos de abuso infantil por parte del director y profesor de inglés de su colegio, Manuel Mata¹⁰⁹ (Villagarcía de

¹⁰⁹ No podemos dejar de mencionar el caso de su *500⁹* (Mata, 2021), donde, partiendo de la propuesta de Raymond Queneau en *Cent mille milliards de poèmes*

Arosa, 1992) evidencia el símbolo poético en la creación artística figurativa como expresión del subconsciente o encarnación de experiencia; es decir, evidencia la capacidad del lenguaje artístico (en este caso el pictórico) de encarnar experiencias para las que ni siquiera el creador dispone de un relato consciente¹¹⁰; una capacidad, por lo demás, que se resitúa en la expresión poética por recurrir al formato en su presente creativo para evocar dicha experiencia.

(1961), ofrece un cuatrillón novecientos cincuenta y tres mil ciento veinticinco trillones de textos poéticos en potencia a partir de la combinación de sus fragmentos. Dejando a un margen la caída en la espectacularización por las proporciones de la propuesta (explotada en el prólogo a partir de cálculos del tiempo que implicaría distintos escenarios de lectura), y obviando además que, en tanto que esencialmente combinatorio, el mismo lenguaje supera la densidad de esta propuesta, nos resulta iluminador el hecho de que el receptor va a ser siempre el creador del texto. Así como disponemos de estructuras lingüísticas accesibles de las que seleccionamos solo algunas combinaciones para generar discursos adecuados a nuestra intención, deseo o necesidad, el receptor de este libro dispone de proposiciones prefijadas que puede o bien escoger al azar o bien siguiendo los tres pasos que propone Mata en el prólogo, en una especie de síntesis artificial del mismo proceso creativo. El receptor debe 1) plantearse una pregunta o tema, 2) elegir “9 números del 1 al 500 relacionados con dicha pregunta” y 3) buscar dichos números “para conformar la respuesta resultante” (2021, p. 15). Como se ve, se trata de una recepción-creación que bloquea completamente la experiencia presimbólica, y, asimismo, de una creación (por parte del propio Mata) que anula el proceso de encarnación de experiencia tanto pre- como postextual, así como el desarrollo de un relato consciente que participe de lo real. No obstante, se trata de un ejemplo que permite dar cuenta de hasta qué punto lo poético carece de una determinación constitutiva, pues aquí la composición parte de una ausencia de deseo (es cálculo matemático; similar a pedirle a una inteligencia artificial que genere un texto poético). El texto poético resultante es siempre un objeto dispuesto en el entorno que será poético solo por presentarse así, ya que en el prólogo se parte del ejemplo poético de Queneau y Mata denomina en un momento dado “versos” a los fragmentos textuales que ofrece (2021, p. 13) (además, la editorial publica libros poéticos), o porque, al aparecer el texto tras la combinatoria, el receptor identifica rasgos que asocia a lo poético (reconoce como versificación la disposición en líneas) o, en cualquier caso, ha experimentado el poema.

¹¹⁰ Al ser un niño, se difumina la voluntad activa de imprimir una interpretación en un tipo de lenguaje que se manifiesta a través de una relación prácticamente directa entre la sensación y el instrumento: el medio artístico resulta una traducción de la experiencia del cuerpo sensible.

[...]

La única prueba que tengo para respaldar
mi teoría de que aquel hombre era
un pederasta
es que una vez siendo niño hice dibujos
de todos mis profesores y él
era una araña (2023, p. 60).

No obstante, la obra de Mata, como se ejemplifica en el texto “Nuestra guerra consisten en esto”, también explora ese vacío al que se dirige la creación poética, que es capaz de erigirse como nueva realidad sensible al ser, precisamente, expresión de sí (su propio dominio meta), como veíamos arriba en nuestra exploración de la metáfora poética junto a Amelia Gamoneda:

Emplear toda la noche en describir
un enorme pájaro que jamás
hemos visto (Mata, 2023, p. 61).

Lola Tórtola (Murcia, 1997), en *Los dioses destruidos* (2022), sigue la línea lingüístico-divina de Jorge Pérez Cebrián, Juan de Beatriz, Dafen Benjumea y Ángela Segovia, pero con una postura más descreída, entretejiendo el relato mítico de la fe con las condiciones materiales e institucionales presentes, y recurriendo al imaginario político, pop y neocientífico-tecnológico del presente de creación¹¹¹.

¹¹¹ Lo que queda sintetizado en el texto “A nuestro panteón en crisis”: “Es en tiempos de aburrimiento que debemos decidir / –más que ninguna otra vez– a quién

Como vemos en “Venecia a las afueras”¹¹², Tórtola entiende como una limitación fenoménica que el entorno se degrade y desaparezca (y que la memoria no pueda retenerlo sin una modificación simbólica), que quede de él un residuo de experiencia corporeizada que solo logra emitir relatos de lo que hubo, pero no recuperar como tal ni aquel tiempo y sus objetos ni las sensaciones de entonces.

Mi primer recuerdo fue,
durante años en los que no hablaba,
un peto vaquero azul
[...].

Era una imagen total,
un parpadeo del tiempo,
y ahora son tan solo las palabras
vaquero, peto, un, azul

adoramos. // A los repertorios de fotografías a las apps sociales, / a sus cientos y cientos de imágenes sumergidas / en la digital fosforescencia de las redes, / tristísimos legados de ninguna de nuestras vidas. // A la Iglesia Católica despojada de sí misma, / a su preciosa imaginería a su narrativa histórica, / como una cosa totalmente vacía que pueda llenar / nuestra aún más vacía memoria mitológica. // Al hinduismo budismo al yoga y al reiki // como sustitutos morales de la primera. / A las cartas astrales, / cuyas predicciones son al menos más bellas / que las de los bancos centrales. // A los filtros color vintage. // A la Unión Europea, / tremendas noches de fiesta en capitales desconocidas, / a un ir y venir plácidamente inconsciente / por estaciones de tren de países en huelga, / principales sustentadoras de esa idea marchita. // A la neurociencia y a la psiquiatría / que han conseguido quitarle a la tristeza / lo único bello que tenía: / el secreto de lo oscuro y su mística. // A la fluoxetina. // Y sobre todo a ti / al scroll infinito del móvil, / texto sagrado nuestro texto de textos texto total, / a todo lo que nos predicas, / a tu cara a mi cara a los sitios a los que fuimos y a los que nunca iré, / todos mezclados todos pasando todos / cifrados en luz, / al entero mundo contenido tras la pantalla / deslizándose en nuestras manos sin fin” (Tórtola, 2022, pp. 19-20).

¹¹² Con una cita reveladora de Italo Calvino, de *Las ciudades invisibles*: “–Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran –dijo Polo–”.

lo que guarda la memoria.

[...]

Tengo en las manos un puñado
de palabras imprecisas,
palabras como moldes de hierro
donde fundir lo que siento,
palabras gastadas que apenas ya
existen por sí mismas.

Así que hay entre mis dientes algo
de lo que no escribo (2022, pp. 54-55).

Aun así, plantea las posibilidades demiúrgicas y sustitutorias del lenguaje con respecto al mundo sensible y las experiencias, tanto de los conjuntos desaparecidos como de los que aún no han aparecido o no pueden hacerlo: “Y jugamos a inventar una lengua fallecida, / una lengua nueva para las cosas viejas, / para nombrar lo que ya o todavía no existe (2022, p. 21).

La misma subjetividad se integra en estos conjuntos volubles, cuyo vínculo con el cuerpo que la contiene es insuficiente para determinarla porque precisamente su transitoriedad e inestabilidad hacen peligrar la identificación de la deixis subjetiva con una identidad. Por esto último, en “Pulpito”, apelando a un “tú” que puede relacionarse con un dios o con el motor misterioso del lenguaje (que nosotros entendemos, en este formato, como el poema), suplica forma lingüística para su identidad y poder ser, así, no solo existencia, sino presencia.

Nómbreme,
nómbreme siempre.
Si tu voz no viene a mis oídos
y no me da forma tu lengua,
no existo,
no existo si no me nombras.

[...] (2022, pp. 22)

La materialidad del texto vuelve a integrarse en la dimensión conceptual (interpretación y sentido) y experiencial con Aitana Monzón (Tudela, 2000), en *La civilización no era esto* (2021).

En la escena I del acto I (“DARLEY, frente al cadáver de Melissa, recopila lo que ve. Recuerda la ausencia de Justine”), la subjetividad del texto relata su experiencia a partir de un texto de Hikmet en el que los elementos fijados en él y dicha subjetividad confluyen en la recuperación de una segunda persona (temáticamente) amorosa. Dicho relato, además, espacializa el mismo material textual: el recuerdo de la ausencia de ese “tú” durante la lectura del texto creaba “pozos profundos” “sobre las palabras”, como si la ausencia poseyera un “peso” con consecuencias sensibles pero imperceptibles fenoménicamente (2021, p. 14).

La posibilidad de la palabra de materializar la ausencia, o de evidenciar, por lo menos, su materialidad por sus efectos sensibles, continúa indagándose en la escena II del acto II (“DARLEY encuentra en su bolsillo un poema de Rilke y se atreve a contestarlo”), donde manifiesta su voluntad de que “estos verbos conjugados hagan

carne”. Para ello, sus actos deben situarse en el mundo, pero un mundo reformulado poéticamente: “yo / trepo / por la noche”, como si esta fuera un muro, un objeto, en una transformación similar a la que espera de la palabra.

Pero esta no es, ahora, el espacio, sino la invocación: el texto, dirigido hacia el “tú”, debe lograr generar una experiencia encarnada de él, aunque en el texto se transponga este mecanismo como la voluntad mágica de una aparición:

para que estos verbos conjugados hagan carne
yo
trepo
por la noche
como si acaso tú vinieras a existirte

[...] (2021, p. 25)

El texto poético, pues, no nombra, sino que “otorga nombres” (2021, p. 50), los crea para que las cosas vayan a ellos y sean presencia.

De nuevo, para concluir este apartado se hace preciso hablar de Paula Melchor, quien también desarrolla en *Amor y pan* tres aspectos que parecen partir de una teoría poética: la creación y la recepción asociada al alimento y la capacidad del texto poético de encarnar procesos corporales y de dar forma a una ausencia.

En cuanto a los dos primeros (alimentación y proceso corporal), Melchor escribe que “los poemas vienen de la patata”¹¹³ (2022, p. 43), que están compuestos de palabras “tomate cebolla / ajo aceite / pepino / agua y sal” (2022, p. 85), o que el “poema es el fruto” (2022, p. 75), y lo hace siempre que relata diversas formas del hambre (como trasunto de la falta de amor y cuidados) y el acto de cocinar a alguien, de alimentarlo (como trasunto de lo opuesto), con detalladas instrucciones y descripciones en las que el poema aparece siempre como parte de la receta (2022, pp. 55, 67, 85).

Al margen de su relación temática con el relato del conjunto textual, esta identificación del poema con el alimento evidencia una concepción experiencial de la recepción poética:

la boca lo reconoce [el fruto-poema] en el latir. Puede estar tras el pulmón o podría esconderse debajo de la piel de las manos y la boca lo buscaría siguiendo su latido. La boca se arrastraría recorrería el cuerpo todas las pieles y mordería la carne entera escarbando en busca de su fruto oculto¹¹⁴ (2022, p. 75)

Lo que más nos interesa de este fragmento es que establece una distinción entre el alimento llevado a la boca, como conjunto, y el

¹¹³ Asociación sorprendentemente coincidente con la planteada por Mario Obrero en *Peachtree City*: “He escrito mis versos a mano como quien echa las peladuras de patata al fregadero o el que quita la capa marron [sic] de la cebolla antes de pelarla [...]” (2021, p. 46).

¹¹⁴ También Héctor Aceves recurre a esta experiencialidad orgánica (en su caso, en el momento pretextual creativo), interviniendo el léxico técnico de la medicina con el académico-literario: “Si se ejerce presión en el globo ocular, se generan actividad eléctrica sin sentido y alucinaciones de color. Si, del mismo modo, se ejerce presión en el órgano del lenguaje, se generan actividad eléctrica sin sentido y alucinaciones de color, y nace el poema”. // (“Suenas doloroso”, le contesté). // [...] (2023, pp. 25-26).

fruto que parece contener su carne, como una distinción entre el plato cocinado y sus nutrientes, fácilmente trasvasable a la de texto poético y poema. Para llegar a este, se describen una serie de procesos conscientes e inconscientes del cuerpo que está comiendo, de manera que se descubre que ingerir el alimento no es suficiente para alimentarse del fruto: hay, para ello, que “arrastrarse”, “recorrer” el cuerpo.

El hecho de que el fruto-poema esté oculto, nos lleva al segundo aspecto comentado de la teoría poética subyacente al libro: la capacidad del texto de formalizar la ausencia. “La lengua literaria” (2022, p. 32) es, en este sentido, un ejemplo iluminador. Por un lado, parece apelar a nuestro propio trabajo, la identificación del rastro experiencial del creador en su texto: “(Teorizas bien sobre el reguero de sangre / en mis poemas)”. Pero, por otro, propone una poética que asume la creación como una dirección frustrada, un juego “con la oscuridad”: hay que hacer “que la palabra brille / en el fondo exacto de las cosas”, pero, a la vez, “sostener el silencio”.

Es decir, la poesía no consiste en el descubrimiento, sino en la intuición de que hay algo siempre por descubrir, cuya definitiva ausencia dota a la palabra de autonomía existencial, con una inmanencia siempre tensada por la trascendencia del “algo más” vacío al que insistentemente se dirige.

CAPÍTULO 7

Hacia el efecto social del texto poético¹¹⁵

Introducción: hacia un efecto encarnado

Desde el cognitivismo se explica que las categorías conceptuales comunes a todos permiten una consistencia interpretativa (es decir, la estabilidad de los relatos comunes) a partir de la cual evaluar (y actuar a partir de) aspectos sociales siguiendo determinados patrones colectivos¹¹⁶:

¹¹⁵ Este apartado ha supuesto la base para el capítulo de libro titulado “Hacia el efecto de los textos literarios. Relevancia, simulación y emociones situadas”, publicado en Sílex Ediciones (Calderón de Lucas, 2024b).

¹¹⁶ Véase (Lampis, 2019) para una historia de la acción política sobre las “interpretaciones socialmente aceptables” (2019, p. 42).

La formación de categorías tiene lugar en el contexto de la experiencia subjetiva. Como resultado de esta experiencia, se esperaría que cada persona desarrollara un conjunto único de categorías conceptuales. Sin embargo, debido a un entorno compartido y una experiencia comparable, desarrollamos categorías superpuestas. Estas categorías nos permiten percibir el mundo de una manera relativamente similar y comunicar nuestras experiencias entre nosotros por medio de un sistema común de señales convencionales (por ejemplo, el lenguaje). Debido a las categorías conceptuales, aunque cada uno de nosotros tiene un patrón único de pensamientos, tendemos a mostrar una notable consistencia en la interpretación de la información ambiental. El pensamiento categórico nos permite procesar información de manera eficiente, facilitar respuestas a situaciones familiares y producir soluciones a problemas también familiares¹¹⁷ (Kharkhurin, 2016, p. 69).

El relato presentado por un texto poético puede recuperarse siempre siguiendo el rastro de sentidos primarios fijados (narración, descripción¹¹⁸ y diseños perceptuales) hasta llegar a una

¹¹⁷ La traducción es nuestra.

¹¹⁸ Resulta iluminadora la distinción que Patoine recupera de Roger Caillois entre *paidia* y *ludus* (1958) para evaluar cómo la descripción no se opone tipológicamente al texto narrativo sino que supone un recurso concreto dentro de él que, en la misma narración, “consigue captar la atención del lector y favorece la simulación sensomotriz y empática de las imágenes que genera [, y se] trata, pues, de una estrategia estilística que ofrece al lector la posibilidad de sumergirse en el universo del texto, de prolongar su existencia en el interior de los entornos ficcionales” (Patoine, 2019, p. 228). Incorporamos a continuación el fragmento donde desarrolla dicha distinción: “Podría pensarse que el hecho de leer para ‘ganar la partida’, para resolver una intriga o para acumular determinados conocimientos tiende a hacer avanzar el relato, mientras que leer con el propósito de habitar una ficción y sus espacios, leer por el placer de la contemplación estética, ralentiza la progresión de dicho relato. En este sentido, el *ludus* guarda relación con la

interpretación más o menos común que suponga el escenario simulado donde el poema se encarne.

Esto es lo que viene haciéndose en los estudios de la recepción, la misma base que sostiene la concepción del efecto y su análisis que hemos mostrado en los capítulos 1 y 2 de este trabajo (“Consumo, lectura y recepción” y “Hacia el efecto social del texto literario”): desde la sociología literaria y la hermenéutica hasta una sociosemiología cognitiva. La duda que nos mueve ahora es si el hecho de que el receptor sepa algo (comprenda y se represente un relato) implica una consecuencia conductual con respecto a ese algo situado en el mundo.

A continuación, trataremos de matizar este tipo de estudio de la recepción incorporando la noción de experiencia desde la cognición social encarnada. Consideramos que la recepción de un texto logra modificar al receptor cuando este lo experimenta, es decir, cuando no solo sitúa su centro deíctico en la simulación del relato, sino que también genera una conceptualización situada de las emociones con la que encarna determinados valores implicados en el relato. Justificaremos, pues, de entre los componentes del cuerpo receptor reactivo (memoria, sensación y emoción), la emoción como aquel que integra la experiencia durante la lectura en la experiencia general

resolución, es decir con una teleología, con una sintaxis narrativa, mientras que la *paidia* presenta evidentes afinidades con la exploración a través de la descripción, con la errancia a través de una serie de paradigmas figurales. La implicación del lector oscila permanentemente entre ambos polos, si bien es cierto que las exigencias en materia de progresión estipuladas por el *ludus* son las que definen el uso estándar, las que establecen el guion del comportamiento lector dominante en la actualidad, que consiste en llegar al final de la historia, terminar el libro, comprenderlo y dominarlo. La *paidia* subvierte dicho patrón de comportamiento, y por ello tiende a ser percibida como un excedente de la lectura, como un momento en que los lectores ‘pierden el tiempo’” (Patoine, 2019, p. 216).

del mundo del receptor, más allá de la noción de verdad o representación. Dado que los textos que estamos evaluando en nuestro trabajo son los poéticos¹¹⁹, nuestro estudio se centrará en la manera en que el relato y la dirección hacia el poema se imbrican en la intervención moral y conductual del texto en el receptor.

Si el relato puede rastrearse en el texto, la experiencia del poema, sin embargo, debe relatarla el experimentador. La recuperación de patrones de experiencia poética debe realizarse desde la noción de regularidad neurobiológica, en un análisis siempre *a posteriori*. El estudio del efecto de un texto literario debe tener en cuenta, pues, ambas dimensiones, la poética (relativa al individuo) y la narrativa (relativa al ciudadano), además de otras experiencias situacionales que afecten a la atención, el error de lectura y otras desviaciones *ad hoc* de la interpretación (para ello, los mismos requisitos del estudio de ExP pueden ofrecer los datos situacionales y propioceptivos pertinentes).

En las siguientes páginas volveremos a centrarnos en las condiciones de los elementos en interacción (cuerpo del texto y cuerpo del lector) para valorar las interferencias mutuas que tienen lugar en términos materiales. Para orientar terminológicamente el desarrollo de la exposición, advertimos que nos referiremos al texto en que se presencian formas poéticas (el poema en su experiencia) y formas narrativas (el relato) como literario y poético indistintamente, pues será la confluencia receptiva de ambas formas la que, como

¹¹⁹ Los textos narrativos tienen sus propios recursos para provocar efectos emocionales significativos sin necesidad de que se produzca la experiencia del poema para ello. Sin embargo, como decimos, en nuestro trabajo nos ceñiremos al análisis del efecto de los textos poéticos.

veremos, suponga un efecto ético-moral (o ideológico) y conductual con consecuencias sociales; es decir, un efecto social.

Desde el enfoque de la teoría direccional del poema, el efecto social no puede predecirse a partir de los efectos encarnados tras la experiencia del poema si el investigador no posee, por lo menos, los relatos de experiencia de los receptores. Asimismo, según la cognición social, con la orientación de la cognición encarnada, tampoco la recepción racional del texto, es decir, su comprensión e interpretación para extraer el relato que vehiculan sus sentidos primarios fijados, asegura un efecto correlativo al de la posición ideológica que se revela en dicho relato.

Es obvio que cualquier interacción tiene consecuencias sociales, ya sea interpersonal o colectivamente. Sin embargo, el “efecto social” al que nos referimos no apela al entramado ideológico que acaba generándose de forma acumulativa por las interferencias conceptuales que tienen lugar en ámbitos específicos del conocimiento o los avances infraestructurales, a través del desarrollo técnico, o socioeconómicos y culturales, a través de acciones políticas o directas. Aquí, dado nuestro campo y objeto de estudio, estamos hablando de la capacidad potencial que tiene un texto literario para influir activamente en la sociedad al ser el punto de partida para una experiencia emocional relevante en un receptor específico, en un momento y contexto determinados, que afectado y ya “otro”, continuará interactuando con su entorno¹²⁰.

¹²⁰ Una cita en *Cuaderno de campo*, de María Sánchez (2022), nos iluminó un caso representativo de este efecto, relatado por Alan Weisman: “En Nueva York, el estornino europeo –hoy una auténtica plaga aviar que se extiende desde Alaska hasta México– fue introducido porque a alguien se le ocurrió la idea de que la

Solo situado en un escenario encarnado, es decir, solo con su subjetividad desplazada en la realidad simulada por el texto de manera que la incorpore al mismo nivel ontológico y epistemológico que el entorno fenoménico, disuelta la capa semiológica que lo diferencia, en términos simbólicos, de lo no mediado por signos, es como será posible que el receptor conceptualice una emoción con repercusiones ético-morales.

Vinculados experiencia del poema y relato en presencia, podemos hablar de una experiencia del texto literario o poético. Nuestro proceder va a ser, pues, mixto. Por un lado, desarrollamos una revisión y análisis de dicha experiencia de los textos literarios siguiendo las perspectivas desde el cognitivismo que hemos expuesto hasta ahora, y profundizando en ellas. Por otro lado, proponemos que esta experiencia del texto, suma de los aspectos mencionados, implica un efecto encarnado y situado que trasciende a efecto social por equivalerse a otras experiencias fenoménicas vinculadas a relatos colectivos, y por modificar, como estas, la ideología y conducta del individuo interactivo.

ciudad sería más refinada si Central Park albergaba todos y cada uno de los pájaros mencionados en las obras de Shakespeare. A continuación se llevaron también al parque todas las plantas mencionadas por el dramaturgo, sembrándolo de especies tan líricas como diversas variedades de primula, el ajeno, la espuela de caballero o la eglantina; solo faltaba el bosque de Birnam que aparece en *Macbeth*” (Weisman, 2014, p. 43).

Relevancia y recepción poética

Daniel W. Pinder ha recurrido a la teoría de la relevancia para analizar el papel de las propiedades extrínsecas de los textos verboescritos (en concreto, su visoespacialidad o distribución gráfica sobre el papel) en la recepción poética (Pinder, 2021, 2022). Aunque distingue estas propiedades de las intrínsecas (o el formato de las grafías que conforman las palabras), Pinder se centra en el efecto poético (2021, p. 213) a partir de la consideración de ambas como actos comunicativos.

Para definir este tipo de efecto se sirve de la teoría de la relevancia y, concretamente, de las nociones de explicatura e implicatura. Esta perspectiva pragmática, aunque contradice la inaccesibilidad transubjetiva de la experiencia del poema por requerir un proceso de comprensión e interpretación (decodificación e inferencia) propio del relato, nos resulta iluminadora precisamente por este último motivo, ya que, de algún modo, 1) aúna la confluencia entre interpretación del relato y experiencia del poema que puede llegar a tener lugar en toda recepción poética, al mismo tiempo que 2) ofrece una propuesta descriptiva del proceso de generación de nuevos sentidos a partir de los llamados conceptos *ad hoc*.

La propuesta de Pinder es la siguiente: las propiedades extrínsecas e intrínsecas del texto verboescrito son capaces de condicionar, intencionalmente, la relevancia del receptor. Esta idea la pone a prueba con el ejemplo extrínseco de la versificación libre. La disposición del texto, su diseño gráfico, complementa la decodificación y, en su caso la comprensión e interpretación del

receptor, llegando a suponer la generación de nuevos sentidos o la desviación de los sentidos primarios:

la disposición visoespacial distinta o irregular de un texto poético puede incitar a los lectores a buscar interpretaciones [...] [y] puede conducir a una percepción intensificada de la forma material del texto y, como resultado, a un procesamiento más profundo de su contenido codificado lingüísticamente¹²¹ (Pinder, 2022, pp. 45-46)

Esto es así por la naturaleza procedimental de la visoespacialidad, que la vincula a la codificación conceptual de los signos. Cuando dicha disposición visoespacial ambigua la comprensión convencional de los signos, pueden generarse interpretaciones inesperadas sobre determinadas estructuras lógico-semánticas (Pinder, 2022, p. 47). De este modo, al igual que en la comunicación oral los gestos de cada emisor connotan sus palabras hasta el punto de invertir radicalmente el sentido primario de estas, en un texto escrito los procedimientos que ha llevado a cabo el creador que quedan fijados en el medio usado implican la activación del proceso receptivo inferencial que genera implicaturas (todavía en el plano de la interpretación).

Consideramos que este paso intermedio entre el sentido primario de los textos y la generación de sentidos a partir de la experiencia del cuerpo es especialmente significativo para nuestras conclusiones porque integra forma y contenido en una confluencia indisociable y, al mismo tiempo, plantea una intervención activa del creador en la recepción del texto, donde, mediante estos “gestos” procedimentales,

¹²¹ La traducción es nuestra.

comunica al receptor la existencia de un “algo más” (que consideramos arriba una especificidad de lo poético). Si esta instrucción se combina con explicaturas e implicaturas débiles, el deseo de ese “algo más” carente de forma ni sentido puede dar lugar a la experiencia del poema.

Si otras indicaciones procedimentales de tipo discursivo (como los conectores) pautan las relaciones entre las palabras, proposiciones y las informaciones contenidas en estas en un nivel gramatical para la comprensión lógico-semántica de lo que el creador ha querido comunicar, las instrucciones visoespaciales, antes mediales que lingüísticas, entran en conflicto con aquellas por promover implicaturas ajenas o complementarias al mensaje que pueda extraerse del relato codificado. Es decir, el creador, si emplea ambos tipos de instrucciones en un texto poético, está al mismo tiempo comunicando discursivamente algo (un relato) y tratando de comunicar (o de provocar) gestualmente otra cosa (la experiencia del poema).

Por poner un ejemplo, si, durante la lectura de un texto versificado, un receptor que no sea escritor ni teórico de la literatura se encuentra con una ruptura brusca de un verso, un doble espaciado y, a continuación, una palabra aislada con un sangrado considerable, los recursos visoespaciales reflejarán un gesto análogo por parte del creador similar a una indicación con el dedo (Pinder, 2022, p. 51). El receptor está recibiendo un mensaje: “fíjate en esta palabra, dice algo más de lo que pueda significar, tanto por sí misma como en relación con el resto”. Sin embargo, aquí el proceso inferencial se ve alterado por la ausencia de contexto, por lo que la debilidad extrema de la

implicatura demandará la intervención del receptor en la dotación de un sentido a la confluencia entre el procedimiento empleado y el sentido primario de las estructuras lingüísticas.

El receptor es, por tanto, cocreador del texto (Pinder, 2022, p. 52), pues durante la recepción tiene lugar un proceso cognitivo que genera tanto material proposicional como sentidos *ad hoc*. Durante la pausa que supone la división versal mencionada, el receptor se sitúa en un vacío formal y conceptual que solo puede llenar mediante hipótesis cuya verificación radica únicamente en la apuesta creativa del receptor o en los indicios procedimentales dispuestos en el texto en diálogo con una tradición procedimental que dicho receptor conozca.

Tal como ejemplifica Pinder, para un receptor con una sensibilidad especial en la visoespacialidad poética, la información perceptual transmitida por la ruptura del verso (más forzada aún si implica un encabalgamiento o si se presenta con un rastro visual de un doble espaciado y un sangrado marcado) puede funcionar de forma parecida a como lo haría el “el acento fonológico y la estructura sintáctica”¹²² (Pinder, 2022, p. 51) para orientar la relevancia del receptor o hacia un sentido concreto o hacia una indeterminación que deba concretar subjetivamente. Un receptor especializado también tenderá a la evaluación crítica de estos indicios procedimentales como si se tratasen de otro elemento estructural. Para este receptor la relevancia recaerá precisamente en la identificación y análisis de los indicios y su papel en el conjunto textual.¹²³

¹²² La traducción es nuestra.

¹²³ Véase con respecto a la experiencia estética el capítulo de Arthur M. Jacobs “Affective and Aesthetic Processes in Literary Reading: A Neurocognitive Poetics Perspective” (2017).

La dimensión comunicativa de los textos poéticos o bien se sitúa en el relato tras sus formas narrativas o bien es de naturaleza intratextual (o metatextual), pues el repliegue hacia sí (que hemos analizado en términos de contenido en el capítulo anterior) implica también una intratextualidad retórica (procedimental) que condiciona el movimiento del cuerpo durante la recepción, así como los procesos cognitivos implicados en la interpretación y en la experiencia. Esta condicionalidad es la que permite aceptar cierto nivel de causalidad entre la intención del creador y el efecto del texto en el receptor, pues estos recursos técnicos, junto con el uso de términos y expresiones que apelen a lo sensorial, a lo cinésico y a conceptualizaciones morales de una cultura determinada, inciden directamente en el cuerpo del receptor dando lugar a reacciones más o menos estables en un cuerpo social determinado, precisamente por la regularidad estadística de la mente extendida que ya hemos mencionado en varias ocasiones y que recuperaremos más adelante.

Efecto poético y sentidos ad hoc

En la teoría de la relevancia, cuando un acto de habla o discurso es relevante sobre todo por presentar numerosas implicaturas débiles, se dice que produce un efecto poético (Sperber y Wilson, 1995, pp. 219-220; Pinder, 2021, p. 215). Dado que ninguna de estas implicaturas llega a imponerse sobre el resto en el contexto que las genera, todas se entrelazan de forma inestable en el sentido que finalmente cree el receptor para el texto. Como explica Pinder, el poder del efecto

poético radica en el hecho de que el acto de habla no incrementa la manifestación de ninguna de esas implicaturas por separado, sino que lo hace con todas por igual (Pinder, 2021, p. 216).

Esta indeterminación es la que convierte al receptor en cocreador, ya que, mientras descodifica el texto, debe colaborar al mismo tiempo en su codificación. Y si la ambigüedad permea forma y concepto, la intervención del receptor será aún mayor. Cuando la debilidad de las implicaturas se produce por la de las explicaturas, al estar la forma textual intervenida por elementos que opacan la comprensión, el receptor debe también crear una estructura discursiva decodificable, lo que puede acabar desviando completamente la impresión primaria del creador del texto. Para dar una idea de esta circunstancia, basta con recordar el ejemplo ya comentado del “Canto VII” de *Altazor*, de Vicente Huidobro (1931, pp. 109-111).

Como se intuye, la maximización de la relevancia en el efecto poético contradice el principio según el cual aquella se alcanza cuanto menor es el esfuerzo de procesamiento. No obstante, dada la naturaleza comunicativa de los recursos procedimentales, los receptores están dispuestos a dedicar un mayor esfuerzo a procesar el texto en pos de una relevancia óptima (Sperber y Wilson, 1995, pp. 260-272; Pinder, 2022, p. 47). Se sigue así el Principio Comunicativo de la Relevancia, según el cual cada acto de comunicación ostensible transmite una presunción de su propia relevancia óptima (Sperber y Wilson, 1995, pp. 266-272; Pinder, 2022, p. 47).

En el marco de un texto poético, sin embargo, el receptor debe conocer determinadas convenciones que evidencian dichos indicios comunicativos y un vacío por rellenar tras la literalidad de las

proposiciones. Es decir, debe presuponer que hay algo más aparte de lo que está percibiendo, algo ausente en el texto que debe descubrir o crear a partir de indicios no textuales sino técnicos. El esfuerzo adicional de procesamiento que exige la relevancia óptima será emprendido por el receptor en tanto que prevea que va a ser compensado con efectos cognitivos extras (Pinder, 2022, p. 51).

Las convenciones sobre lo poético, entre las que destacan precisamente la presunción de ese “algo más” ausente y la necesidad de una subjetividad que encarne el texto, son las que permiten al receptor abandonar, aunque sea momentáneamente, la presión hermenéutica y asumir un rol cocreativo para decantarse por determinadas implicaturas débiles y construir o añadir sus propios sentidos *ad hoc*, siempre a partir de una relevancia situada.

Si en un texto narrativo el receptor se viese ante explicaturas e implicaturas débiles, a pesar de estar dispuesto también a ese mayor esfuerzo de procesamiento, lo haría siempre para comprender el relato subyacente a partir de los significados que el creador quiso fijar en la génesis del texto: no tendría en cuenta sus aportaciones *ad hoc*, discriminaría las implicaturas menos adecuadas (según su conocimiento paratextual) y consideraría un error o una negligencia comunicativa la debilidad de las explicaturas.

En síntesis, existen capas contextuales sucesivas, a veces, entremezcladas, hasta llegar a un posible sentido *ad hoc*. El contexto de la explicatura, lo supone el conocimiento léxico-semántico general de la lengua y su aplicación situacional en el acto de habla; el contexto de la implicatura, es la misma explicatura, así como el conocimiento sociocultural en torno a la situación en la que se está

enunciando el acto de habla y las particularidades biográficas, conductuales, emocionales e intelectuales del receptor; el del sentido *ad hoc*, radica en todo lo anterior y en los procesos neurobiológicos que están teniendo lugar en el receptor.

El contexto que está siempre alrededor de la decodificación incrementa los contenidos lógico-semánticos de las formas textuales a partir de lo que Pinder denomina “constituyentes inarticulados”, cuya máxima imposición sobre la forma se manifiesta en los sentidos *ad hoc*, generados a partir de estrictas condiciones contextuales y situacionales (Pinder, 2022, pp. 48-49). Así se explica que, en un momento receptivo dado, la lectura de los primeros cuatro versos de “Sextina reivindicativa”, de Maria-Mercè Marçal, “Amor, ja que m’has dit que et digui què / vull, t’ho diré ben clar: contra l’horari, / el meu desig reivindica el lleure / total, i tu i el teu desig per paga” (2017, p. 262), genere el sentido “cuerpo-L y yo el día de Navidad de 2021 en casa de su padre” (o un sentido emocional de nostalgia), o que la *percepción* en un texto poético de un árbol en una finca genere el sentido transperceptivo “mi abuelo decapitando a una gallina” (o un sentido sensitivo de escalofrío).¹²⁴

En definitiva, los sentidos *ad hoc* se sitúan entre 1) la necesidad hermenéutica de comprender el mensaje que supuestamente ha *imprimido* en su texto el creador “no-muerto” (Iglesias-Crespo, 2022b, pp. 203-204), aunque sea mediante hipótesis que refuercen, enriquezcan o desambigüen tanto las explicaturas e implicaturas, y 2)

¹²⁴ Cabe distinguir, en términos de “efecto”, este que confluye con el sentido que genera el cuerpo reactivo frente al estímulo, que podría considerarse un efecto individual, y el efecto social que dicho sentido tenga posteriormente en su conducta e interacción con otros cuerpos.

un momento receptivo inseparable del contexto discursivo y de la situación del cuerpo receptor. Como concreta Merja Polvinen, dichos sentidos nacen de los procesos tanto perceptuales como interpretativos (2017, p. 142) ante la inestabilidad proposicional y semántica que caracteriza un texto recibido, convencionalmente, como poético.

Conceptualización situada de las emociones

Para Arthur M. Jacobs, el estudio de un texto literario exige una aplicación metodológica según sus características, de entre las que destaca la extensión, por implicar diferentes tipos de procesamiento la recepción de unidades textuales breves, medianas y muy extensas. Precisamente, en el trabajo del que partimos, “Affective and Aesthetic Processes in Literary Reading: A Neurocognitive Poetics Perspective” (2017), Jacobs reproduce un escenario para el análisis de distintas extensiones: de la palabra, del verso, de la estrofa, del poema (e igual con los equivalentes prosísticos) (2017, p. 305).

Con su análisis de la experiencia estética de una sola palabra aislada (la palabra “libélula” en alemán: *libelle*), por un lado, propone los tres requisitos para que dicho tipo de experiencia se produzca, al menos a nivel microdiscursivo (los aspectos fonológicos, la simulación perceptivo-sensomotora y la experiencia encarnada) y, por otro, defiende que

esta *experiencia micropoética* con palabras aisladas es el punto de partida para una experiencia inmersiva y estética posterior con formas textuales más extensas, así como que la comprensión de los procesos que subyacen al reconocimiento de las palabras constituye un elemento clave para cualquier teoría de la recepción poética o prosística¹²⁵ (Jacobs, 2017, p. 306)

Nuestra propuesta teórico-metodológica de “experiencia del poema”, Jacobs la plantea como experiencia estético-afectiva. Independientemente de la terminología empleada, ambas pueden tener lugar en un nivel microdiscursivo, y no solo con palabras; también con unidades morfológicas o fonológicas, al margen del género discursivo en el que se presenten (Jacobs, 2017, p. 319). Aunque Pinder llega a mencionar la experiencia poética (2021, p. 212), se refiere antes a la experiencia estética de la evaluación y reacción frente a la materialidad objetual extrínseca e intrínseca (necesarias para la comprensión del texto) que a las consecuencias afectivas en el receptor de dichas circunstancias materiales.

Ha sido contrastado de forma experimental que el receptor puede reaccionar emocionalmente antes de terminar siquiera de procesar la unidad discursiva que está leyendo, incluso cuando se trata de una sola palabra, por lo que se producen efectos intratextuales, no necesariamente interpretativos, que afectan al procesamiento cognitivo de toda la cadena discursiva durante la recepción (Armstrong, 2020, p. 100). Se trataría del primer paso de la experiencia estética planteada por Jacobs, que deberíamos matizar

¹²⁵ La traducción es nuestra.

añadiendo a los aspectos fonológicos los gráficos (además de otras circunstancias materiales alrededor de la unidad textual), un primer paso decisivo para los subsiguientes.

La recepción sensible del texto poético como objeto, por tanto, forma parte de la experiencia del poema, pues implica una interacción física (previa incluso a la dimensión simbólica) con consecuencias cognitivas y efectos propiamente estéticos (Jacobs, 2017, p. 308) y sensomotrices. La explicación para la respuesta emocional de esta circunstancia que nos ofrece Jacobs a partir de los estudios experimentales al respecto es iluminadora. Por un lado, sus investigaciones en torno al Tono Básico Afectivo (que ha logrado incluso predecir) le han llevado a la conclusión de que “las asociaciones icónicas de unidades fonológicas en primer plano contribuyen de forma significativa a la percepción emocional y estética de un poema por el lector y el autor”¹²⁶ (Jacobs, 2017, p. 316). Por otro lado, se ha comprobado que los efectos que consideramos estéticos se procesan con los mismos mecanismos neuronales que regulan las emociones, ya que no disponemos de ningún sistema neuronal innato para la recepción artístico-literaria (Jacobs, 2017, p. 309). Por lo tanto, efecto estético y emocional se identifican en un nivel neurobiológico.

La base neurobiológica de las emociones constituye el punto de partida de Michelle Maiese para su propuesta de un “*affective framing*” o “marco afectivo” como condición y consecuencia de los procesos de evaluación del entorno (Maiese, 2014). En tanto que activos, dinámicos, y totalmente encarnados (2014, p. 231), dichos

¹²⁶ La traducción es nuestra.

procesos son indisociables de mecanismos corporales simultáneos, por lo que aquellos se integran con estos, como ya se planteara desde los presupuestos de la “mente extendida” (Clark y Chalmers, 1998). Lo innovador en la propuesta de Maiese radica en la dimensión afectiva que atribuye a esta integración, que ya no es solo procedimental.

Según este “marco afectivo”, dotamos de sentido al mundo a través de interpretaciones mediadas por las emociones que experimentamos mientras lo percibimos y evaluamos. Estas emociones, explica Maiese, afectan incluso a la atención que le prestamos o en qué elementos la focalizamos (2014, pp. 236-237). Propone así un modelo epistemológico en el que las emociones son el principal condicionante en nuestro conocimiento del mundo y, al mismo tiempo, las que nos vinculan a él por implicar la encarnación de los procesos a través de los cuales lo conocemos.

Siguiendo con Maiese:

Cuando digo que las emociones están esencialmente encarnadas, lo que quiero decir es que el cuerpo vivo y sus dinámicas neurobiológicas correspondientes juegan un rol antes constitutivo que simplemente casual en la experiencia emocional. Y cuando digo que las emociones son enactivas, lo que quiero decir es que constituyen una forma de relacionarse con el mundo y darle sentido¹²⁷ (2014, p. 231).

¹²⁷ La traducción es nuestra.

Por los procesos neurobiológicos de las emociones, pues, se integran cuerpo y mente, pero también cuerpo y mente se integran con el entorno; un entorno que, mediado por este proceso evaluativo encarnado y enactado, no posee mayor o menor validez epistémica según su formato. Por tanto, la evaluación de un texto o de un paisaje, en este sentido, no variaría tanto por sus características semiológicas como por la experiencia emocional que ha intervenido. Se produce así la confluencia entre el mundo del texto, esto es, el mundo material con el que interactúa el cuerpo del receptor (sonido y grafía) y el mundo simbólico (perceptos encarnados junto al relato simulado que suponen la reubicación deíctica de la subjetividad del receptor), y el mundo real o fenoménico.

La estructura egocéntrica de las emociones, como la define Maiese, repercute en la ubicación deíctica del sujeto que ya comentamos al tratar la *Deictic Shift Theory* con David Herman (1998, 2004). La subjetividad del cuerpo es la que genera y experimenta la emoción en un tiempo y un lugar, “funciona como el punto cero con respecto al cual se sitúan y adquieren significado los objetos percibidos, y a partir del cual se lleva a cabo la acción, de manera que el ‘yo’ se localiza donde se localice el cuerpo” (Maiese, 2014, p. 233).

Las emociones hacen consciente a la subjetividad de su vinculación con el cuerpo. Este, cuando aquellas se experimentan, se convierte en el centro deíctico del “yo”. Esto sigue reforzando la importancia de la experiencia sobre el medio a la hora de analizar la recepción de los textos poéticos con respecto a la percepción del entorno sensible, pues aquella solo precisa de una subjetividad

situada en un cuerpo emocionado frente al estímulo que percibe y evalúa. Pero cualquier tipo de experiencia exige una resituación subjetiva en la simulación deíctica de un “allí” inaccesible.

Como comentamos en otro lugar (Calderón de Lucas, 2024a, p. 464), ya estemos oliendo un árbol o leyendo una descripción sobre dicho olor, la subjetividad del cuerpo receptor debe desplazar una particularidad inherente al árbol hacia su centro, y este desplazamiento requiere una simulación (ya sea mediante la percepción olfativa o la reconstrucción simbólica de dicho olor a partir de experiencias sensibles previas) en el “aquí” del cuerpo del “allí” del árbol, simulación en la que solo existe justicia procedimental: no hay verdad epistémica racional que unifique lo que el olor del árbol es y el olor tal como lo percibe el cuerpo, solo hay verdad procesual a partir de la experiencia emocional del cuerpo (expuesto a un estímulo olfativo asociado a un objeto conocido como árbol) que atrae a su “yo”.

Esta subjetividad vinculada al cuerpo emocionado se ve atrapada, tras la impresión primaria, entre la retención y la protención, lo que establece el vínculo intertemporal entre las experiencias del pasado, las presentes y las acciones de las que estas serán consecuencia. Esta naturaleza espaciotemporal de la experiencia emocional del cuerpo-sujeto es un foco para el posible efecto social de la recepción de un texto poético.

Para explorar esto último, debemos pasar por la investigación de Suzanne Oosterwijk y Lisa Feldman sobre la comprensión de las emociones desde la cognición social. La equivalencia entre la experiencia emocional de un cuerpo y la de un conjunto social de

ellos la explican a través de los procesos cognitivos implicados en la conceptualización situada de las emociones, uno de los artefactos de la teoría del acto conceptual (Oosterwijk y Feldman Barret, 2014, pp. 250-251).

Como en el caso del “marco afectivo” de Maiese, la experiencia emocional es encarnada y enactiva. Pero la teoría del acto conceptual trata de ir algo más allá para explicar cómo un conjunto social puede cumplir con determinados patrones experienciales y reactivos a partir de la conceptualización de determinadas emociones. Desde un presupuesto muy cercano al de la “mente extendida”, explica que esta conceptualización radica en una situación experiencial en la que se integran las reacciones sensomotrices y fisiológicas del cuerpo y el conocimiento del sujeto sobre la misma situación experimentada y sobre sí mismo (Oosterwijk y Feldman Barret, 2014, p. 251).

Aunque la conceptualización situada de las emociones exige unas condiciones muy concretas, es la regularidad neurobiológica del cuerpo humano y la sociocultural de determinadas comunidades la que permite prever, hasta cierto punto, la experiencia emocional de determinados sujetos y comprender por qué reaccionan de un modo u otro en determinadas situaciones. Las investigadoras que tomamos como punto de partida tratan de dar cuenta de cómo tiene lugar este proceso de conceptualización:

De acuerdo con la teoría del acto conceptual, los individuos experimentarán diferentes emociones dependiendo del peso relativo de procesos de dominio general en cada conceptualización situada única. Por ejemplo, cuando una persona casi es atropellada por un coche, la información interoceptiva (como una alteración de

la frecuencia cardíaca) y exteroceptiva (al ver que el coche está acercándose demasiado) pueden integrarse con representaciones del conocimiento (como saber que tenías prioridad para cruzar) para generar una conceptualización situada de rabia. Por otro lado, las mismas sensaciones podrían evaluarse de forma distinta e integrarse con diferentes representaciones del conocimiento (como predicciones de lo que habría pasado si hubieras sido atropellado) para generar una conceptualización situada de miedo¹²⁸ (2014, p. 251).

Memoria, sensación y emoción (los componentes del cuerpo reactivo), por tanto, se integran en la evaluación de una situación que da lugar a la experiencia, una experiencia en la que confluyen emoción y conocimiento para generar un sentido del mundo y una forma de actuar en él. Será la distinta configuración o preponderancia de los elementos implicados en la situación (interocepción, exterocepción y representaciones del conocimiento) la que implique la conceptualización de una u otra emoción sin que dicha situación varíe necesariamente.

La experiencia emocional, por tanto, no puede preverse solo a partir de las características del estímulo ni solo a partir del cuerpo receptor, sino que serán las circunstancias procesuales las que la determinen. Ni el (casi) atropello de un coche tiene por qué asustar o enfadar (puede, incluso, excitar), ni el ritmo cardíaco acelerado tiene por qué implicar miedo o nervios (también puede implicar euforia). Que del relato tras un texto se interpreten determinados sentimientos

¹²⁸ La traducción es nuestra.

o que los perceptos desplegados construyan un escenario aparentemente hostil no asegura que el receptor experimente la emoción intencionada (Armstrong, 2020, p. 165).

No disponemos de un sistema innato que reproduzca mediante reacciones físicas experiencias emocionales determinadas. Dichas reacciones se adquieren en tanto que cuerpo en relación con otros e inserto en un sistema socioconductual estructurado. La regularidad reactiva entre los cuerpos de una comunidad (más o menos amplia) de determinadas emociones situadas se explica, precisamente, por la regularidad de sus conceptualizaciones situadas, que han ido aprehendiendo durante su formación como cuerpo social e interactivo (Oosterwijk y Feldman Barret, 2014, p. 254).

Las expectativas que generan las representaciones del conocimiento y las conceptualizaciones previas relacionadas con determinadas situaciones y la conciencia interoceptiva puede, asimismo, generar conceptualizaciones imprevistas que generen un nuevo conocimiento de la subjetividad implicada sobre su propio cuerpo experimentador. Partiendo del ejemplo del atropello que proponían Oosterwijk y Feldman, el sujeto podría descubrir una tendencia a disfrutar de situaciones de riesgo si en esa situación concreta conceptualiza la emoción de placer o excitación.

Por tanto, al mismo tiempo que la teoría del acto conceptual permite establecer un paradigma reactivo-emocional común en una comunidad determinada, también explica cómo la experiencia emocional es un modo de conocimiento situacional tanto del entorno como del cuerpo (y ambos en integración), al depender cada conceptualización de la naturaleza contextual de cada uno de los

elementos implicados. Es el contexto (el del cuerpo y el del estímulo), pues, el principal determinante de dicha conceptualización.

En primer lugar, las personas pueden experimentar diferentes emociones dependiendo del estado de su cuerpo en ese momento (como el de cansancio o hambre) o de la información auditiva, visual o táctil presente en la situación. En segundo lugar, diferentes contextos evocan diferentes representaciones de una experiencia previa, predicciones situacionales diferentes, diferentes categorizaciones y también diferentes parámetros de regulación¹²⁹ (Oosterwijk y Feldman Barret, 2014, p. 253).

Como veremos con Brendan Strejcek y Chen-Bo Zhong, el papel del estado del cuerpo en las conceptualizaciones situadas de las emociones es decisivo para las acciones con implicaciones morales. Por otro lado, es la imposición del contexto del cuerpo receptor la que permite justificar que el efecto de un estímulo, como el de un texto poético, dependa siempre del presente receptivo y no del momento creativo que estructuró los elementos que lo componen y que, en los términos que tratamos, constituyen su contexto. Así es como un texto perteneciente a otra sincronía, como puede ser la *Eneida*, conociendo o no las circunstancias socioculturales y psicológicas del siglo I a.C. en Roma, llegue a generar conceptualizaciones emocionales ajenas a las que estaban en la base conductual y afectiva del creador y de los receptores de su época.¹³⁰

¹²⁹ La traducción es nuestra.

¹³⁰ Como expusimos en otro lugar, “[l]a remisión al periodo de producción de dicho texto depende de factores inherentes al ‘ahora’ de la recepción: el conocimiento teórico y transtextual del lector sobre la *Eneida* o las mismas evidencias que esta

Cognición social encarnada

La Teoría de la Simulación (que Oosterwijk y Feldman recuperan para analizar los modos de representación de las emociones conceptualizadas) se basa en la constatación experimental de que la evaluación de las acciones y reacciones emocionales de los otros y la experiencia de esas mismas acciones y reacciones activan las mismas redes neuronales (Oosterwijk y Feldman Barret, 2014, p. 253).

Si consideramos el texto como un espacio igual de inaccesible que el “otro”; si lo consideramos, de hecho, un “otro” por la reubicación de la subjetividad del receptor en él al experimentarlo; y si, además, reconocemos su dimensión material cinésica (al contener recursos de activación sensomotora), esta teoría nos sirve también como fundamento para justificar cómo la lectura de un texto poético puede promover una experiencia encarnada que no se devalúe epistémicamente con respecto a una experiencia “directa” sensible (que, tal como hemos visto al comentar el egocentrismo estructurado de las emociones según el “marco afectivo” de Maiese, requiere la misma reubicación deíctica que un estímulo simbólico).

Guillemette Bolens aplica el análisis cinésico a los objetos artísticos en general (independientemente de su medio) para describir de qué manera se produce la activación dinámica sensomotriz en el

presente de su época como hipertexto (o, incluso, metatexto) del relato histórico en el que se inserta o de otros relatos anteriores o coetáneos de los que parta (como la *Odisea*)” (Calderón de Lucas, 2024b, p. 467).

procesamiento cognitivo pre-reflexivo de estímulos multimodales (Bolens, 2022, p. 1), o, como preferimos simplificar, cómo tienen lugar simulaciones sensomotrices o perceptuales independientemente de la interpretación del texto. La diferencia principal entre simulación y comprensión consiste en que, mientras esta excluye, pues implica la sustitución tanto del “yo” receptor como de lo percibido por aquello que el texto representa, aquella, en cambio, incluye potencialmente todos los elementos implicados en la interacción.

Este análisis cinésico parte de la regularidad neuro-fisiológica de los seres humanos para poder predecir efectos sensomotrices generales de la recepción de determinadas formas artísticas (Bolens, 2022, pp. 2, 13). Se trata de un factor clave para evitar considerar la recepción poética como un acto solipsista. Determinados perceptos, por ejemplo, activarán sistemas comunes, independientemente de hacia dónde se redirija este primer efecto reactivo con la intervención del resto de componentes situacionales descritos en el apartado anterior. El efecto cinésico, junto con la experiencia emocional, hace consciente a la subjetividad de un cuerpo del vínculo que los une, de manera que contribuye a la reubicación deíctica y permite, tras la recepción de un texto, la simulación encarnada del relato que subyazca a él.

Para que se produzca esta simulación deben integrarse durante la recepción las denominadas 4K: *kinetics*, *kinaesthesia*, *kinesis*, *kinematics* (en castellano: la cinética, la cinestesia, la quinesia y la cinemática). Esto es, respectivamente, el conocimiento de las leyes físicas que rigen el movimiento, la autopercepción del movimiento

del cuerpo, su percepción en términos generales y las “configuraciones fisiológicas y restricciones biomecánicas”¹³¹ (Bolens, 2022, p. 2). Simultáneamente, las 4K están siempre integradas en la tríada temporal de “*tempo* (equivalente a ritmo), *timing* (correlación o sucesión de distintos eventos) y *momentum* (entendido como impulso o ímpetu, o, en mecánica clásica, la cantidad de movimiento, resultante del producto de la masa de un cuerpo y su velocidad)” (Calderón de Lucas, 2024b, p. 453; a partir de Bolens, 2022, p. 2).

Hay diversas formas de activar el efecto cinésico, sea mediante la narración de situaciones o la presencia de perceptos que reproduzcan esas 4K dentro de un marco temporal. Encarnados tiempo y movimiento, el receptor experimenta una simulación sensible (en un sentido neuro-fisiológico) sobre la que se desplegarán los sentidos o recuperados o generados durante la recepción. La simulación sensomotriz reubica el contenido simbólico en la déixis corpóreo-subjetiva del receptor, definiendo así una situación aproximada a la que consideraría real-real (es decir, la mediada directamente por los sentidos). Así es como la experiencia del texto puede equivalerse a la experiencia del entorno, cuando la conceptualización de las emociones se sitúa en esta simulación generada por el texto.

Carlos Iglesias-Crespo, especialista en la aplicación diacrónica del cognitivismo literario, nos ofrece, también a partir de Bolens, un ejemplo clarificador al respecto:

¹³¹ La traducción es nuestra.

Ni que decir tiene que los seres humanos no podemos volar; al menos, no desde una perspectiva biológica. No obstante, sí que podemos experimentar y evocar sensaciones de velocidad y de vértigo que ejercen efectos concretos sobre el cuerpo –por ejemplo, la sensación visceral que sentimos en nuestro cuerpo en situaciones de caída, como puede suceder al saltar desde un peñasco elevado a un río, o en respuesta a cambios repentinos respecto a la fuerza de la gravedad, tales como los que solemos experimentar en una montaña rusa. Este tipo de sensaciones además suscitan un ritmo y una tonicidad específica, es decir, una relativa e inconsciente contracción muscular, constantemente monitorizada por el sistema neuromuscular en respuesta tanto a la fuerza constante que la gravedad ejerce sobre nuestros cuerpos como a las variables sensomotrices de un momento dado. Con base en estas respuestas, inferimos toda una serie de propiedades somáticas que contribuyen al procesamiento tanto del verbo “volar” como de su adjetivo en un ejercicio de imaginación kinésica (Iglesias-Crespo, 2024, pp. 151-152; a partir de Bolens, 2021, pp. 1-2)

La vinculación entre la conceptualización situada de las emociones y el efecto social radica, como veremos, en la correlación existente entre dicha conceptualización emocional y la conceptualización moral. Esto es algo que matiza la propia Bolens en el trabajo del que hemos partido cuando evidencia que la conceptualización emocional generada tras la simulación sensomotriz de la escena de la persecución de Dafne en las *Metamorfosis* implica una conceptualización moral distinta según el cuerpo receptor y sus circunstancias sociohistóricas. La escena será o erótica o abominable (una violación), dependiendo, una vez más,

del contexto de cada uno de los elementos que condicionan la experiencia emocional situada (interocepción, exterocepción y representación del conocimiento).

Para explorar esta vinculación, pues, se hace imprescindible la base teórica de la cognición social. Esta área se ha abordado desde dos disciplinas (con la psicología mediante): la filosofía (como teoría de la mente) y el cognitivismo (que la ha entendido concretamente como cognición social encarnada) (Spaulding, 2014, p. 197). Pero no existe una diferenciación definitiva entre ambos abordajes teóricos. Se trata, antes, de distintas propuestas descriptivas de un mismo objeto.

Por un lado, filosofía y psicología definen la socialización a partir de la evaluación del comportamiento para asignar un estado mental tanto al otro como a uno mismo, y reproducirlo para tratar de manifestar, en determinadas situaciones, ese mismo estado mental. Por otro lado, el cognitivismo descubre la raíz intersubjetiva de la cognición social en la interacción desde la infancia (Spaulding, 2014, p. 198), así como en la encarnación de pautas sociales a través de “narrativas folclórico-psicológicas, historias que ejemplifican las formas y normas de las interacciones sociales”¹³² (2014, p. 199), ya que, según la Hipótesis de las Prácticas Narrativas, la cognición misma se estructura a partir de la construcción narrativa de un mundo social. Es precisamente la capacidad narrativa del individuo la que permite la interacción intersubjetiva, esto es, estabilizar la amorfía de los procesos cognitivos en un relato común.

¹³² La traducción es nuestra.

Esta Hipótesis entra en conflicto, como bien expone Claudio Paolucci (2021, pp. 90-96), con la Teoría de la Teoría (que parte de la idea de que comprendemos nuestros estados mentales y los del otro porque existe una explicación científica o de otra índole teórica que los describe y justifica) y con la Teoría de la Simulación, según la cual utilizamos nuestros propios mecanismos cognitivos para simular cómo son los del otro, es decir, “comprendemos a los demás utilizando nuestra mente como modelo para simular las creencias, los deseos y otros estados intencionales que luego proyectaremos en la mente del otro con el fin de explicar o prever sus comportamientos” (Paolucci, 2021, p. 91).

No obstante, nosotros no identificamos un conflicto sino una complementación entre las tres propuestas. Además, se hace evidente la función de nexo que cumple la Teoría de la Simulación en el proceso intersubjetivo para el que la coordinación de las tres ideas es imprescindible. Va a ser esta simulación el factor clave para la reubicación deíctica de la experiencia receptiva del texto poético, pues no hay teoría ni narración encarnadas posibles que nos permitan vincularnos intersubjetivamente al otro para considerarnos parte de un cuerpo social, si no se parte de la base de que existe un funcionamiento neurobiológico común o un punto de referencia (el “yo”) para estabilizar dicha teoría o narración sobre la identidad, el pensamiento y los sentimientos del otro.

Aunque los procesos cognitivos del otro solo sean accesibles mediante las estructuras narrativas que crea, únicamente podremos comprenderlas y reconocernos en ellas, o reconocer al otro en nuestras propias estructuras, a partir precisamente de este punto de

referencia inserto en el cuerpo-yo que interpreta y experimenta dichas estructuras. Defendemos que la Teoría de la Simulación rinde también en el entorno real-otro y real-real encarnado a partir del relato en presencia del texto poético.

Integrado dicho entorno simulado en el centro deíctico de la subjetividad-cuerpo receptora, se produce en esta un desdoblamiento que da lugar a una subjetividad-otra de naturaleza discursiva (Armstrong, 2020, p. 153). El discurso se convierte en el otro cuerpo de la subjetividad-cuerpo receptora, que esta ha de descifrar mediante la simulación, su conocimiento teórico del funcionamiento de la mente y un relato que vehicule ambos procesos. Es decir, durante la recepción el texto, la subjetividad propia se encarna en el nivel simbólico del texto, por lo que el receptor debe comprender su subjetividad como si se tratase de la de otro. Recurrirá a su experiencia metacognitiva para, al mismo tiempo, encarnar la experiencia cognitiva de sus propios procesos, pero en el cuerpo del discurso.

Existe una analogía entre el procedimiento que exige acceder al estado mental de esta subjetividad-otra discursiva y al de otras subjetividades-cuerpo. Ambos tipos solo nos son accesibles a través de estructuras narrativas, y siempre van a requerir la intervención como modelo de la subjetividad-cuerpo receptora, que accederá a ellas considerándolas desdoblamientos de sí situados en el relato tras las estructuras narrativas que manifiestan sus estados mentales. El otro es siempre, pues, un doble discursivo de la propia subjetividad-cuerpo, que, al mismo tiempo, requiere de la interacción con el otro para concretarse (Armstrong, 2020, p. 154), ya que es en dicha

interacción, al desdoblarse, donde tratando de acceder al otro accede también a sí y encarna a ambos en la experiencia interactiva.

La simulación de la subjetividad del otro tomando como modelo la nuestra implica necesariamente la simulación de nuestra subjetividad tomando como modelo la del otro, y viceversa.

El lenguaje como híbrido biocultural

La “teoría de los ofrecimientos o posibilidades” o “theory of affordances”¹³³, propuesta por James J. Gibson (1977), plantea que las cosas orgánicas o inorgánicas y los seres “ofrecen” en sí potenciales utilidades para el resto, pero que no se concretan hasta que un ser va a hacer uso de dichas utilidades para un objetivo concreto. Terence Cave, recuperando también esta teoría para reflexionar en torno a la cognición y el lenguaje como *affordances* mutuas, aclara este aspecto: “es algo que presagia un propósito o un conjunto indefinido de propósitos; solo un uso y un contexto particulares pueden seleccionar el propósito ‘relevante’”¹³⁴ (2016, p. 51).

Cave vincula esta teoría con la de la “mente extendida”, vinculación con la que la cognición misma pasa a implicar *affordances* para el ser humano, precisamente por constituir un amplio bagaje de potenciales procesos para determinados

¹³³ Dado el rendimiento del término en inglés, frente a la restricción semántica de “ofrecimientos” o “posibilidades”, usaremos “*affordances*” de aquí en adelante.

¹³⁴ La traducción es nuestra.

procedimientos. El lenguaje, por ejemplo, no innato sino adquirido (no poseemos una estructura neurobiológica asociada de forma innata al lenguaje), es un procedimiento que ha activado determinados procesos cognitivos destinados a otras funciones para hacerse posible.

Asimismo, el lenguaje ha servido de conjunto de *affordances* intencionales (Cave, 2016, p. 54) para otros propósitos, como, en el caso que nos ocupa, la creación y desarrollo de “*affordances* secundarias [...], artefactos o instrumentos hechos a partir del lenguaje, como metáforas, géneros literarios, formas poéticas y narrativas, y obras literarias individuales”¹³⁵ (2016, p. 52). Por tanto, según este investigador, incluso los géneros literarios supondrían activaciones relevantes e intencionales de las potenciales *affordances* del lenguaje, pero activaciones consensuadas culturalmente, lo que presupone una necesidad sociocognitiva colectiva (2016, p. 56).

Paul Armstrong, a quien volveremos, va más allá y valora nuestro sistema cognitivo (nuestro cuerpo, en general) también como un conjunto de *affordances* para los mismos relatos, pues estos se sirven de nosotros para concretarse como experiencia extrasimbólica, sensible, al encarnarlos (Armstrong, 2020, p. 178). Este es uno de los argumentos en los que se basa Armstrong para denominar al lenguaje y sus “*affordances* secundarias” (Cave, 2016, p. 52) híbridos bioculturales (2020, pp. 24-25).

Es precisamente esa inserción del lenguaje y las formas literarias en lo biológico lo que sostiene su justificación de la estabilidad de ciertas conceptualizaciones y estructuras narrativas, textuales y

¹³⁵ La traducción es nuestra.

genéricas en una cultura (o en las comunidades que integra o, incluso, entre distintas culturas) mediante la presencia de regularidades estadísticas de la “mente extendida” (de la integración de cerebro, cuerpo y entorno), por haber un límite mínimo de inmanencia del entorno percibido y unas características mínimas comunes en todo ser humano de los sistemas neurobiológicos que perciben dicho entorno y que están implicados en el lenguaje y las formas en que este sirve de puente entre el cuerpo y el entorno.

No existe, pues, una manera innata de relatar el mundo (ni el tiempo ni lo que uno es), pues ni siquiera existe una estructura innata para el lenguaje. Según Armstrong, “los procesos configurativos de categorización y formación de patrones [...] son cruciales para la cognición encarnada y la narrativa, pero deben entenderse en una forma interactiva y no esquematizada”¹³⁶ (2020, p. 17). Es decir, incluso asumiendo esa regularidad estadística, para la formación de los patrones (por la búsqueda de consistencia cognitiva) que dan lugar al lenguaje, a una lengua, o a formas concretas de expresión, es imprescindible la interacción tanto del propio sistema neurobiológico con experiencias previas encarnadas, la interacción con el entorno sensible y la interacción con otros sujetos (ya sean estas últimas o directamente mediadas por los sentidos o por la recepción de los relatos sobre el mundo o el otro).

En la misma base formativa del lenguaje (que, a su vez, contiene los instrumentos que seleccionamos para la generación de formas específicas destinadas a determinados objetivos, como los textos literarios) está la integración de nuestras experiencias (pasadas y

¹³⁶ La traducción es nuestra.

actuales), generadas por la formación y disolución de conjuntos neuronales (Armstrong, 2020, p. 12) implicados en su encarnación y recuerdo. Estos patrones experienciales modifican, pues, tanto el cerebro (2020, p. 20) como las mismas formas lingüísticas durante su desarrollo, por lo que en la propia naturaleza de los textos hay un componente humano, interactivo y experiencial, algo que anula la relevancia de la oposición epistemológica y ontológica entre entorno textual y entorno sensible.

El entorno que es el texto literario

En el capítulo 1 de este trabajo, mencionamos la propuesta de Merja Polvinen desde la teoría enactiva de evaluar las ficciones como entornos ficcionales propiamente dichos (2017, p. 141) y no como aspectos subsidiarios de la realidad que el receptor concibe como real por estar mediada directamente por la percepción sensible.

El receptor es capaz de encarnar un texto poético a pesar de la mediación simbólica y de la naturaleza ficcional del relato que subyazca a él, a pesar de ser todo el texto, en sus aspectos materiales (gráficos y fónicos) y semiológicos, un artefacto que constituye una realidad-otra con respecto a la realidad-real. Para Polvinen, el argumento de esta capacidad radica en el hecho que, transgrediendo el principio de figura y fondo de la teoría de la Gestalt, nuestros hábitos cognitivos nos entrenan para simultanear los aspectos que percibimos de algo (A) con los que suponemos que lo componen (B) aunque no los percibamos, lo que es en cierta medida trasvasable a la

percepción de la ficcionalidad del texto: “sé (percibo) que, por su naturaleza simbólica, A1) es (remite a) una realidad-otra, además, A2) no ubico en la realidad-real estos escenarios ni estas posibilidades, pero B1) su discurso es muy similar al empleado para referirnos a la realidad-real; de hecho, B2) *esto* que *dice* podría ser real-real; de hecho, B3) lo que siento es real-real; de hecho, B4) si mi cuerpo está reaccionando y estoy viendo lo que *dice* el texto como veo lo que recuerdo, esta realidad-otra no es muy distinta de la realidad-real...”.

Siguiendo con Polvinen, esto es así porque “la imaginación literaria [es] un conjunto de procesos complejos que involucran la mente-cuerpo con el entorno ficcional que ofrece el texto”¹³⁷ (2017, p. 140); es decir, antes que una representación mental del entorno ficcional, se genera una simulación encarnada de la propia subjetividad del receptor en dicho entorno ficcional (se sitúa dicha representación mental en una subjetividad simulada, cumpliendo con el desdoblamiento intersubjetivo arriba desarrollado).

Recapitulando, la simulación de un entorno ficcional donde se reubique la subjetividad del cuerpo receptor puede explicarse mediante la combinación de los paradigmas teóricos de la enacción, de la propuesta de Polvinen (2016, 2017), la teoría del cambio deíctico, el análisis kinésico, la conceptualización situada de las emociones, el diálogo de la Hipótesis de las Prácticas Narrativas, la Teoría de la Teoría y la Teoría de la Simulación, así como la reciente defensa de Lorenzo Piera Martín de esta última postura que hemos expuesto: con la “emergencia de un mundo fenoménico ha de

¹³⁷ La traducción es nuestra.

emerger también una perspectiva, una instancia de subjetividad que permita al organismo contar con una imagen de sí mismo en dicho mundo enactado” (2021, p. 53). Así, el receptor reubica su subjetividad en el entorno ficcional del texto simulado como situación experimentable y, por tanto, potencial generador de una conceptualización emocional.

Tras toda percepción hay una configuración simbólica, por lo que la diferencia entre un texto y el entorno sensible es de naturaleza medial y procesual (en el caso de que aquel esté configurado mediante signos gráficos o fonéticos, pues, como vimos en el capítulo 1, un texto puede configurarse a través de cualquier medio). No obstante, al requerir la experiencia de un cuerpo consciente de sí ante un estímulo (lo que evidencia la relación subjetividad-cuerpo), tanto el texto como el entorno sensible se equivalen.

La diferencia entre la conceptualización emocional generada una tarde cerca de un río en cuya ribera está recostada una pareja joven, la lectura de dicha situación y el recuerdo de la vivencia sensible de ese escenario, pero sin la pareja joven y por la mañana, no radica tanto en la oposición realidad-ficción como en la interacción del contexto interoceptivo y exteroceptivo y la representación del conocimiento implicados, lo que podría distanciar de forma extrema o igualar completamente el tipo de emoción conceptualizada en las tres situaciones. La realidad o categoría de verdad de estas reside siempre en el hecho que constituya una experiencia para el receptor que implique un efecto emocional, con o sin conceptualizaciones morales asociadas.

Moralidad encarnada

Brendan Strejcek y Chen-Bo Zhong defienden que los conceptos morales se construyen a partir mecanismos cognitivos que también se encargan del procesamiento de las experiencias corporales (Strejcek y Zhong, 2014, p. 220), como ya vimos que ocurría con las emociones. Esto evidencia la estrecha relación que hay entre la conceptualización emocional y la moral.

En un nivel discursivo, las evaluaciones morales suelen expresarse con metáforas que toman como punto de partida el cuerpo y sus experiencias y procesos (como al considerar que un comportamiento es “vomitivo”). De hecho, alrededor de esto, Tamer Soliman y Arthur M. Glenberg llegan a considerar los patrones socioculturales de una comunidad como una integración de pautas y conceptos abstractos con reacciones y actitudes manifestadas sensomotrizmente (Soliman y Glenberg, 2014, p. 207); integración en la que predomina este último aspecto: lo que es aceptable o no en una sociedad determinada se estabilizará a partir de la conceptualización emocional que subyazca al dilema moral planteado.

La moral, pues, es antes un componente reactivo (conductual y afectivo) que un razonamiento, precisamente por la función decisiva de la emoción en su encarnación. La importancia de esta es tal, que el razonamiento puede llegar a ser imposible de rastrear para el propio cuerpo cuando experimenta la conceptualización emocional asociada a la moral en una situación determinada.

Jonathan Haidt y Matthew Hersh comprobaron experimentalmente esta conceptualización moral encarnada (2001). Los sujetos investigados censuraron, con reacción de asco, un beso entre hermanos, aunque este fuera consentido por ambas partes, pero no supieron desarrollar un razonamiento lógico detrás de dicha censura más allá de la reacción emocional. Estos sujetos experimentaron un “choque” moral, acompañado de una fuerte condena (también en términos morales), pero sin una explicación racional accesible para defender su posición (Strejcek y Zhong, 2014, p. 222). La reacción emocional parecía ser todo el argumento moral de la condena.

Imágenes por resonancia magnética funcional (IRMf) permiten deducir una base neurobiológica para este hecho, pues descubren que “las regiones cerebrales encargadas de la regulación de las emociones están estrechamente conectadas al razonamiento y reflexión moral”¹³⁸ (Strejcek y Zhong, 2014, p. 222), por lo que aquellas pueden confluir con estos y funcionar, para el cuerpo que las experimenta en una determinada situación, como el argumento moral necesario para justificar una reacción o acción. Esta vinculación también explica por qué el razonamiento moral no sirve para prever cuál sería nuestra conducta dada una situación, pues, al no requerir las emociones intencionalidad de creencia o pensamiento sino, según algunos teóricos, la percepción sensorial (Maiese, 2014, p. 234), solo experimentando dicha situación (como realidad-real sensible o simulada) es como se conceptualizará la emoción vinculada al

¹³⁸ La traducción es nuestra.

razonamiento moral pertinente (Strejcek y Zhong, 2014, p. 228; Oosterwijk y Feldman Barret, 2014, p. 253).

Asco (o suciedad o impureza) y pureza, según Strejcek y Zhong, son las metáforas morales más influyentes (2014, p. 223) y que mayor intercambio meta-fuente (suciedad física, suciedad moral)¹³⁹ ofrecen en su evaluación conductual del otro o de comunidades, sobre todo desde actitudes y argumentos xenófobos. El Levítico, por ejemplo, una guía moral “organizada en torno a la diferenciación entre lo puro y lo impuro” (Strejcek y Zhong, 2014, p. 225), funciona como paradigma en esta búsqueda intencionada de efectos sociales diseñando literariamente situaciones que generen conceptualizaciones emocionales a partir de un razonamiento moral impuesto como dogma inter-, intra- y extratextual.

Pero este tipo de metáfora físico-moral es un lugar común tanto en el discurso de la mayoría de las religiones profesadas en torno a un relato mítico, como en los nacionalismos:

ha sido utilizada repetidamente para combatir la influencia extranjera o desviar la inquietud hacia chivos expiatorios convenientes de exogrupos, lo que puede ser, en gran medida, la base del antisemitismo y otros menosprecios raciales, culturales o hacia minorías (Strejcek y Zhong, 2014, p. 224)

La reflexión y actitud morales de los sujetos de una comunidad (desde los conjuntos más reducidos, como las parejas, a los más amplios, como los países), con consecuencias en la construcción

¹³⁹ Véase, sobre esta idea, la noción de “Macbeth effect” en (Zhong y Liljenquist, 2006).

ideológica y política, es inherente a la conceptualización situada de las emociones que ya hemos expuesto, que permite vincular reacciones situacionales individuales con patrones colectivos.

Por lo tanto, apelar de forma explícita a razonamientos morales no implica necesariamente un efecto análogo a la conclusión expuesta en el texto, pues conceptualización moral y efecto conductual e intelectual se imbrican en el cuerpo que experimenta una emoción determinada frente a un estímulo concreto. El sujeto solo sabrá cuál es su posicionamiento moral cuando se vea en una situación que lo active. Uno puede posicionarse intelectualmente contra el especismo y el consumo de animales y derivados, pero seguir consumiendo carne, aunque sea en poca cantidad (lo que sigue contradiciendo, a efectos prácticos, el razonamiento moral que defiende).

En cambio, el texto poético (y el literario, en general), ofrece la posibilidad de provocar en el receptor una conceptualización moral situada por su capacidad de producir efectos cinésicos, simular perceptualmente entornos sensibles o recurrir a metáforas físico-morales integradas en las representaciones del conocimiento y en las conceptualizaciones morales del receptor.

Pinder, desde la teoría de la relevancia, sostiene este mayor rendimiento de los textos literarios (mediante lo que llama “efecto poético”) frente a los literales:

mostrar o manifestar al público lo que queremos decir en términos lo más directamente perceptuales es más efectivo que tratar de transmitir nuestras intenciones comunicativas de forma no natural a través de medios lingüísticamente codificados. Por lo tanto, al hacer de [un enunciado] una amalgama de elementos codificados

perceptual y lingüísticamente, el hablante aumenta la eficacia del enunciado al apelar a la audiencia sobre una base sensorial, emocional y, en muchos casos, afectiva (2022, p. 50)

Sin una experiencia situada no puede predecirse una reacción o actitud moral. Un discurso teórico que indague sobre un tema moral o ideológico interactuará con la representación del conocimiento del sujeto para llegar a conclusiones intelectivas de carácter utilitario, lo que dirá más del estado de la cuestión ético (dimensión teórica de la moral de una comunidad) o ideológico que de la interacción social práctica y actualizada entre individuos.

Pero el texto poético sí puede generar en un momento dado una conceptualización moral en el receptor, y permitir a este, mediante las estrategias intersubjetivas que proponen los dominios teóricos ya tratados, prever la reacción y actitud moral de otros sujetos de su comunidad a partir de la que él mismo ha experimentado.

El esquema de redes semánticas, cuyas primeras representaciones se las debemos a M. Ross Quillian (1968) y a Stuart C. Shapiro y George H. Woodmansee (1969), ha constituido, hasta el momento, el único modelo que se ha aprovechado para representar redes de conceptos emocionales (Niedenthal *et al.*, 2014, p. 241). Además, se ha planteado desde un punto de partida similar al nuestro al relacionar experiencia y emoción, aunque lo plantee de modo causal y establezca una disociación entre encarnación de emoción y representación simbólica de la misma, relegando aquella a un plano interactivo, pero no cognoscitivo.

Como hemos visto, la cognición social encarnada, sostenida por abordajes empíricos, demuestra que la conceptualización emocional no requiere de una reflexión o razonamiento simbólico. Como Paula Niedenthal, Adrienne Wood y Magdalena Rychlowska aseveran, “la activación en los sistemas sensomotriz y afectivo del cuerpo constituye en muchos casos en propio contenido conceptual” (2014, p. 242), a lo que añaden más adelante que “las palabras ‘asco’ e ‘interés’ no están mentalmente fundamentadas por símbolos desencarnados, sino por aspectos del estado corporal que se re-enactan para asistir a la percepción y el pensamiento” (2014, p. 247).

Es evidente, en este sentido, la relación de la conceptualización moral (y su raíz encarnada a través de la experiencia emocional) con la base del “marco afectivo” de Maiese, según el cual emoción y proceso neurobiológico implicado se imbrican (sin jerarquías) y suponen un conocimiento enactado cuya única verificación necesaria es la experiencia encarnada de una subjetividad situada en un entorno.

Coda abierta: intersubjetividad y tiempo

Paul Armstrong, recuperando la paradoja del *alter ego* de Merleau Ponty, considera que el sujeto social convive con una contradicción intersubjetiva irresoluble, por la combinación de la incuestionable pertenencia a una comunidad y el insuperable aislamiento entre los miembros de esta como base de la relación del “yo” con el otro (Armstrong, 2020, p. 90), que está y no está simultáneamente por ser

reflejo de nuestra propia subjetividad (como proponen la Teoría de la Teoría y la de la Simulación) y, al mismo tiempo, ser su subjetividad accesible solo por medio de un relato (cuestión que, en cierto modo, trata de resolver la Hipótesis de las Prácticas Narrativas).

Como continúa Armstrong, mantenemos una relación análoga con el tiempo pasado y el futuro, presentes y ausentes simultáneamente por su inevitabilidad (hay un tiempo pasado vivido y siempre un tiempo inmediato por vivir) y por su inaccesibilidad (no puede revivirse el pasado y el futuro no puede vivirse nunca “aún”). De ambos, al igual que del otro, solo podemos extraer relatos que los conviertan en presencia (una presencia siempre presente). A la vez, “experimentamos otras subjetividades encarnadas como horizontales a nuestro mundo, simultáneamente presentes y ausentes en formas que informan y son informadas por nuestra experiencia del tiempo”¹⁴⁰ (Armstrong, 2020, p. 91).

Los relatos del pasado y el futuro están imbricados con los relatos intersubjetivos con los que conocemos al otro y nos conocemos en el otro. Es precisamente la conceptualización emocional regular entre los miembros de una comunidad, asentada en gran medida por la simulación de los relatos del otro como si fueran los de la propia subjetividad-cuerpo (o la convicción de que los de esta coinciden con los del otro), la que entrelaza las subjetividades en una experiencia común de las emociones, cuyo potencial enactivo y cuya naturaleza propiamente procesual-cognoscitiva determinan, asimismo, un relato común del tiempo en el que dichas emociones, “generadas por nuestras interacciones encarnadas” (Armstrong, 2020, p. 94), se

¹⁴⁰ La traducción es nuestra.

conceptualizan. Tiempo, emoción e identidad se entrelazan en los relatos sociales que tratan de hacer presencia del pasado común y de los mundos posibles que habitan en los “¿y si...?” y “todavía no” del futuro, y, además, posibilitan la acción social colectiva a partir de dichos relatos precisamente por un impulso reactivo emocional común.

La intervención social de las emociones en la vinculación entre intersubjetividad y temporalidad la condensa Armstrong del siguiente modo:

las respuestas emocionales no son solo intersubjetivas e intencionales (en el sentido de que están dirigidas hacia algo en el mundo); también son temporales, porque nos predisponen a actuar de una forma u otra en el futuro (diferentes tipos de comportamiento se alinearían, por ejemplo, con la ira, la felicidad, el disgusto, etc.). Al entrelazar la intersubjetividad y la temporalidad, las emociones pueden transmitir poderosos beneficios de supervivencia porque pueden facilitar las interacciones colaborativas. La otra cara de la moneda, por supuesto, es que las emociones también pueden alimentar conflictos destructivos a través de esta misma capacidad de coordinar nuestra sintonía con el mundo y alinear respuestas agresivas y violentas hacia enemigos o amenazas percibidas. Las emociones evocadas por las narrativas pueden tener igualmente consecuencias pro o antisociales porque pueden entrelazar nuestros mundos hacia diferentes fines, promoviendo la compasión o

avivando miedos y ansiedades sobre asuntos más allá de los horizontes de nuestros mundos¹⁴¹ (2020, p. 97)

Identificada la recepción de los textos poéticos con otras percepciones sensibles por la necesidad, en ambos casos, de una simulación donde reubicar la subjetividad del cuerpo receptor, y por contribuir ambos de igual manera a los factores implicados en la conceptualización situada de las emociones y, en su caso, de nociones morales, entendemos que tanto unos como otras (textos poéticos y percepciones sensibles) generan experiencias intersubjetivas y temporales comunes que implican una acción o actitud social incluso sin la interacción directa de los individuos, pues la interacción ya subyace a los modos narrativos que dan forma al relato de dichas experiencias desde una subjetividad siempre aislada y comunitaria al mismo tiempo.

Las regularidades estadísticas de la mente extendida son las que posibilitan conceptualizaciones emocionales comunes que provoquen acciones, reacciones o actitudes del cuerpo social hacia un futuro que, al nunca estar “todavía”, requiere de un relato donde ubicar la subjetividad de dicho cuerpo (también como relato intersubjetivo en el que “el otro sea yo”), pues el relato del futuro es el único entorno en el que dicho futuro puede ser presencia.

Acudiendo una vez más a Armstrong, “las emociones son estructuras cognitivas configurativas que nos sintonizan con nuestros mundos, y esta sintonización es intersubjetiva y futura”¹⁴² (2020, p.

¹⁴¹ La traducción es nuestra.

¹⁴² La traducción es nuestra.

94), por lo que nuestras conceptualizaciones emocionales, situadas tanto en el mundo sensible como en el mundo simulado (encarnado y enactado) del texto poético, pueden orientar y manipular nuestras expectativas. Por ello, al incluir la mediación de relatos comunes a la integración encarnada (desde el “marco afectivo”) de emoción y proceso neurobiológico implicado, Armstrong se refiere a las emociones y al lenguaje como “híbridos bioculturales” (2020, pp. 24-25, 96).

Conclusiones

En primer lugar

A lo largo de las páginas anteriores, hemos tratado de mantenernos siempre anclados en nuestras hipótesis iniciales, aunque en ocasiones hayamos caído en la digresión o, en el polo opuesto, de lleno en el mundo especulativo del que emergen. Así pues, las hipótesis pueden funcionar aquí como síntesis del trabajo:

1. El poema es una dirección sin meta.
2. La experiencia del poema, neurobiológicamente, es análoga a cualquier tipo de experiencia sensible.
3. La experiencia del poema es independiente de la interpretación (aunque esta pueda intervenir en aquella).
4. Texto poético y poema no son lo mismo.

5. El efecto social de los textos poéticos depende de la corporeización individual.

Estas hipótesis, que nacieron de convicciones como que no es posible definir el poema (pues una de sus especificidades teóricas es su indeterminación) o que la interpretación no es un factor receptivo imprescindible (antes propio del relato que de la poesía), las hemos encauzado con nuestros dos objetivos generales, cuya consecución (dentro de lo posible) nos ha permitido 1) definir y argumentar esa “experiencia del poema” a partir del estudio teórico y metodológico de la recepción de los textos literarios y, en concreto, poéticos, y 2) comprobar su aplicación práctica y su papel en el efecto social de los textos poéticos.

Como se ha visto a lo largo del trabajo, no es viable concretar una taxonomía de lecturas o recepciones desde la noción de experiencia del poema, aunque sí pueden compararse los relatos de experiencia y unificar conceptualizaciones comunes a partir de ciertos patrones situacionales, atendiendo a las relaciones entre sentidos *ad hoc* y corporeizaciones individuales y a la inmanencia tanto del texto (formal y semántica) y del cuerpo (las regularidades neurobiológicas y socioculturales).

La experiencia del poema reivindica el papel del receptor en el hecho poético, que se erige como única fuente posible de su propia experiencia, pues solo podemos acceder a ella a través de su relato o presuponiendo, intersubjetivamente, procedimientos y procesos análogos al nuestro mientras recibimos el mismo texto que ha recibido. Esta postura última, no obstante, requiere siempre del

estudioso una declaración de intenciones y una explicitación de su lugar de enunciación, sin que caiga en la negligencia de proponer su discurso como vehículo de una verdad objetiva verificable.

En segundo lugar

Han sido muy numerosos los caminos que hemos emprendido para esta exploración. En términos generales, la historia y la teoría de la literatura han sido los dos puntos de partida dominantes, dada la ineludible necesidad de la selección y estudio de los textos literarios trabajados y de la reflexión meta-metodológica y el acceso a las distintas disciplinas que han estudiado la recepción y el efecto de los textos literarios para comprobar la posibilidad y rendimiento de su coexistencia en nuestra propuesta (objetivos específicos 1 y 2).

Con el capítulo 1, “Consumo, lectura y recepción”, indagamos en la noción de texto y, concretamente, de texto literario, para determinar una definición adecuada para nuestras hipótesis (objetivo específico 3).

Por un lado, criticamos la perspectiva posmoderna que considera imposible el vínculo intersubjetivo, planteando que el “yo” requiere la disolución del “yo-otro” en un conjunto diferenciado del “yo”. Con el capítulo 7, sin embargo, comprobamos que dicha intersubjetividad sí es posible a través de los relatos sociales y de los de experiencias concretas partiendo de una subjetividad ubicada en el cuerpo propio, que no disuelve al otro sino que lo realza mediante la simulación y las prácticas narrativas comunes.

Aun así, nos sirven estos planteamientos para entender la refocalización crítico-teórica en el cuerpo experimentador, su centralidad en la comprensión del entorno y la disolución de nociones como la de “verdad”, así como para dejar de lado consideraciones esencialistas, descorporeizadas, de lo que es la literatura y vincularla a su dimensión material. El sujeto desea hacer suya la dimensión material de la obra, porque su posesión material ha desplazado su aprehensión espiritual, dado que ya no hay espíritu en un objeto infinitamente reproducible.

También permiten justificar sociohistóricamente la disolución del concepto de “arte”, sin vinculación directa con las manifestaciones materiales: su definición fluctúa según la sociedad o el grupo que lo experimenta, pero mantiene su especificidad en la etiqueta.

Exploramos, a partir de aquí, una primera dimensión del efecto, en este caso el del efecto del texto como objeto de consumo, vinculado con el placer o satisfacción del cliente. El deseo del receptor es el deseo del producto, ya sea el material (que constituye al texto en tanto que objeto), ya el fabulístico (el relato que construye). Es un efecto vinculado al gusto, que condiciona y se ve condicionado por la intención del productor del texto.

Hablamos, por tanto, de un efecto propiamente mercantil-literario (al margen de acciones sociales y morales), orientado a la explotación del objeto libro y la rentabilidad y beneficio. Este efecto se alimenta visualmente a través de una estética editorial y mediante la explotación trasmedial de los relatos, ya sean ficcionales o reales (el libro puede aprovechar un relato político del presente extraliterario para atraer a un público determinado).

Esta deriva extrema nos llevó a plantearnos otro tipo de efecto, antes relacionado con la experiencia interactiva que con la reflexión racional sobre el relato y la forma tras los textos, y a poner de relieve la instrumentalización de las corrientes teóricas y críticas de la literatura para parchear los vacíos de lo literario tras el descreimiento posmoderno de su esencia. Ese hueco ha de llenarse de explicaciones y sistemas. Los estudios literarios orientan la literatura hacia ella misma y hacia su contexto sociohistórico: debe completar sus vacíos tanto con enunciaciones de sí como con enunciaciones sobre el sujeto que la enuncia.

Dentro de esta lógica, que asume que siempre hay una búsqueda de beneficio al leer un texto, ya sea por placer o por conocimiento, valoramos la posibilidad de esbozar una tipología de lecturas según la intención del lector, la voluntad o expectativa con la que se acerca al texto, entendiéndolo como un objeto del que extraer algún tipo de bien:

1. Lectura instrumental
2. Lectura-espejo
3. Lectura reflexiva
4. Lectura por placer estético
5. La lectura de prestigio
6. Lectura perceptual
7. Lectura del libro-cosa

Una vez más, estas tipologías parten de una abstracción sociológica del sujeto, y obvian la dimensión experiencial de la

lectura, en la que la intención lectora es solo un aspecto más (y muchas veces incluso inconsciente en el receptor; es más apropiado, en este sentido, el concepto de relevancia). Si hemos abordado este aspecto, ha sido por su innegable funcionamiento crítico-teórico dentro de los estudios literarios y por suponer, al mismo tiempo, un argumento de sus carencias y de la necesidad de una propuesta corporeizada que se centre en el momento de interacción texto-cuerpo.

Precisamente por ello, recuperamos la hermenéutica como punto de partida para la focalización en la recepción, pero la hermenéutica que entiende la comprensión como una capacidad cognitiva universal.

Desde aquí, justificamos la imbricación entre forma y contenido, absolutamente entrelazados, pero no fundidos; tampoco correlativos: una forma no implica un contenido. Sin embargo, al recibir un texto, el receptor siempre va a ser consciente de estar ante un objeto (materialidad de texto) y un contenido (los sentidos que genera ante él). Sin embargo, la indeterminación formativa de la mente al procesar el texto diluye ambas dimensiones, pues en la mente no queda claro qué está siendo forma y qué está siendo contenido al experimentar y/o comprender un texto. Reivindicar esta coexistencia entrelazada evita el peligro de caer en una consideración experiencial solipsista del acto receptivo, ya que todo receptor, independientemente de su contexto, va a hallarse frente a la innegable inmanencia material del texto.

Esta materialidad la resalta la teoría de la formatividad, que plantea cómo un texto responde a una época en tanto que efecto en sí

mismo, en su estructura cósmica. Su propio modo de formar evidencia un síntoma de época, también asignable a individuos en específico, con respecto a la misma práctica creativa. Este modo también implica una concepción de la forma como instrumento procedimental (comunicativo) que está en la base de la propuesta desde la teoría de la relevancia de Pinder de la visoespacialidad poética como rastro comunicativo del creador para el receptor que pautó su lectura.

Pero, tras esa fijación formal, el contenido se caracteriza por un “poder ser”: puede asociarse, por convención a determinadas formas, pero siempre está tensado entre la codificación primaria que llevó a cabo el creador y los posibles sentidos que generará un receptor determinado dados sus conocimientos, sensaciones y emociones.

Se contextualiza, de este modo, nuestro segundo abordaje del efecto, esta vez a partir de la “experiencia literaria del lector”, una experiencia que tiene lugar, según Jauss, cuando las lecturas han modificado cognoscitivamente su modo de comprender el mundo. Solo que esta experiencia obvia las variabilidades de su naturaleza neurobiológica y cinésica. La creación de un texto es un efecto (por lo que sus rasgos productivos permiten comprender los relatos de una época), pero es su recepción la que genera efectos, por lo que es imprescindible su estudio para evaluar las consecuencias sociales de los textos literarios en una sincronía viva, presente.

La conciencia de la dimensión interactiva de la experiencia justifica la evaluación de un tipo de recepción que se presupone perceptual dada la readaptación neurobiológica a estímulos audiovisuales constantes, así como la continuidad entre los objetos textuales al haberse desestabilizado las fronteras entre lo visual y lo

simbólico. El texto ya no es solo el verboescrito; es, ante todo, una textura. Medio y texto confluyen, y todo texto incluye en sí, ya sea por simulación en sus propios formatos o simulación en sus contenidos, otros textos.

El cambio de paradigma audiovisual ha supuesto una incidencia en la misma noción de verdad, que ahora requiere la experiencia perceptual del sujeto. Por tanto, verdad será todo aquello que pueda percibir, estando él de algún modo presente en el acontecimiento.

Todo esto deriva en la consideración de que exista siempre una representación en cierto modo formal (por su traducción en lo que consideramos una imagen, aunque seamos incapaces de figurarnos cómo se figura en nuestra mente eso que consideramos una imagen), y que esa representación sea independiente de la interpretación, cuya figuración es siempre discursiva. La lectura perceptual no requiere comprensión, puede ser simplemente *imaginada*.

La indagación en la naturaleza de la imagen mental sirve de introducción a la dimensión neurobiológica de la recepción de los textos y las implicaciones conductuales de dicha imagen y su proceso de formación. El seguimiento teórico de esta formación sirve de sedimento para la generación de formas del poema y formas narrativas durante la experiencia pretextual del poema, paso previo a la constitución material del texto literario o poético.

Las teorías implícitas nos sirven para superar la idea de lectura como descodificación de signos o recuperación de los sentidos del creador, y consolidar una perspectiva interactiva: el proceso cognitivo del receptor contribuye al sentido y la misma forma del texto. Se trata de una perspectiva cocreativa de la comprensión. A fin

de cuentas, nos sirve para estabilizar la contribución de cada agente: la del creador, que fija el texto y los sentidos imprimados, y la del receptor, que impone su contexto procesual sobre ellos.

Nos funciona, asimismo, como pretexto para argumentar nuestra misma posición como investigadores. Reconocemos el discurso del teórico o del crítico cómo una búsqueda determinada de relevancia dadas unas condiciones particulares de recepción, en este caso alimentadas por una formación disciplinar determinada, que no tienen más valor epistemológico que la recepción lúdica de una persona no formada en el campo académico literario.

Concluimos este capítulo 1 con tres ejemplos de lectura analítica. Usamos dos ejemplos de texto visual (*Las hilanderas o la fábula de Aracne*, de Diego Velázquez, y *Esto no es una pipa*, de René Magritte) y uno de texto verboescrito (capítulo 68 de *Rayuela* de Julio Cortázar) para mostrar el constante trasvase transmedial que se produce durante la recepción. Insistimos, especialmente, en la naturaleza propiamente material del texto verboescrito, que existe como objeto en su disposición gráfica, a la vez signo y dibujo de sí. Entra en juego en este momento perceptivo la hipótesis y el error de lectura.

El ejemplo más radical de nuestra consideración transmedial del texto, así como de la importancia de la recepción de su materialidad lo constituye *Esto no es una pipa* de Magritte, donde igualamos en categoría epistemológica (e incluso ontológica) la representación pictórica de una pipa con la representación gráfico-simbólica de una pipa (la palabra verboescrita). Al igual que el dibujo de un texto verboescrito, como aparece en el cuadro, no deja de ser nunca un

texto verboescrito, a pesar de existir en un formato pictórico, tanto el dibujo de las formas sensibles de una pipa como el dibujo de los signos de la palabra pipa son una pipa en tanto que convocan, de forma sensible, una ausencia (la pipa que imaginamos o recordamos o la pipa que tenemos al lado y vemos, que se erigen como verificadores inevitables de la representación). Así pues, vemos cómo incluso una palabra tiene una materialidad pictórica al mismo nivel de representación que el sentido codificado en la palabra.

El capítulo 2, “Hacia el efecto del texto literario”, ha constituido nuestra primera gran indagación en el efecto social de los textos (objetivo específico 6), abordada desde la sociología y la semiología, matizada por el cognitivismo, sin diferenciar todavía entre texto poético y literario específicamente y sin plantear la experiencia del poema, continuando con el proceso de indagación de lo más general a lo más concreto.

Exploramos cómo la lectura de un texto literario puede llegar a reafirmar o modificar la conducta (combinación del componente cognitivo, el emocional y el conductual) del receptor a partir de los sentidos ideológicos (des)codificados. Para ello, profundizamos en el elemento básico de la cognición humana para la comprensión, la memoria, como antesala de una perspectiva encarnada del efecto en que este elemento sea solo uno más en la experiencia poética.

La noción de compromiso, como se comprueba en este capítulo, es rentable en el discurso crítico-teórico o al valorar los efectos del relato, pero pierde fuerza en la propuesta experiencial de la recepción poética. En esta, el compromiso será un indicador ideológico pos-experiencial (al evaluar de qué manera se presenta en su relato de

experiencia poética) y solo pre-experiencial si se estudia a partir del relato de identidad que haya configurado sobre sí el receptor o el relato de identidad del grupo social del que forme parte, o si se está evaluando su comprensión del relato subyacente al texto poético.

El paso del efecto individual al social, además de por la interacción de los sujetos receptores ya *intervenidos* por el texto, radica en la progresiva incorporación de lo adquirido en la memoria individual en la colectiva a partir de los relatos sociales identitarios generados. La idea de una necesidad de consistencia cognitiva entre los miembros de un grupo explica la convencionalización de determinadas pautas conductuales y morales, pues todo sujeto, al igual que necesita equilibrar sus pensamientos, emociones y conductas, necesita un equilibrio análogo entre dichos componentes a nivel macrosubjetivo. Esta idea, planteada desde el análisis o teoría de la autopercepción de Bem guarda mucho en común con los tres planteamientos desde los que hemos abordado la intersubjetividad en el capítulo 7: la Teoría de la Teoría, la de la Simulación y la Hipótesis de las Prácticas Narrativas.

La conclusión de esta primera aproximación fue que el efecto de un texto, genere un conflicto intelectual o emocional, es corporeizado, y que supone solo un aspecto más en el conjunto de experiencias que confluyen en las conceptualizaciones emocionales y morales del sujeto. El efecto social, por tanto, es posterior al efecto individual literario, y puede no tener siquiera relación directa con los contenidos de este o los efectos que generó en un sujeto concreto.

En este capítulo también emprendimos un primer acercamiento a la oposición realidad-ficción, defendiendo el espacio ficcional en

tanto que ficcional, sin subyugación ontológico-epistemológica a una supuesta realidad modelo. Dada su vinculación común a procesos neurobiológicos, ambas dimensiones se igualan en términos de experiencia. La diferencia entre ambas es antes teórica que práctica.

En definitiva, propusimos una primera descripción del efecto de los textos literarios a partir de la idea de interacción posterior al efecto corporeizado (todavía orquestado por la dimensión de la memoria y sus consecuencias emocionales), a partir de la noción de compromiso, es decir, de cómo dicho efecto ha contribuido al refuerzo o modificación de un horizonte ideológico y de una conducta consecuente.

Sin embargo, supone también la primera comprobación de la inviabilidad de un trabajo de campo sobre el efecto individual de los textos literarios sin caer en abstracciones y estadísticas, inviabilidad que se ha ratificado con la propuesta corporeizada de la experiencia del poema. Aun así, propusimos una serie de indicadores para un trabajo de campo que aspire a estudiar la recepción individual de un texto y evaluar su efecto, a pesar de que dichos indicadores demuestren la imposibilidad de sistematizar los resultados.

Con el capítulo 3, “La experiencia del poema”, buscamos cumplir con el primer objetivo general a partir del objetivo específico 4: determinar una definición de poema que sirva de base para la teoría direccional del poema (capítulo 5) sobre la que desarrollar la propuesta metodológica de la “experiencia del poema”.

En primer lugar, cuestionamos la inmanencia del texto poético, forzado a trascenderse, a ser algo más de lo que es. Alrededor de este cuestionamiento, nos centramos en la lucha de poder entre ambos

cuerpos, el textual y el humano, para comprobar cuál impone sus condiciones en la recepción. Nos opusimos a la perspectiva que considera el texto poético solo como puente entre creador y receptor o como presencia de la experiencia de aquel (nos preguntamos qué ocurriría, por ejemplo, si el texto lo compusiese una IA o si se elaborase por combinatoria, como en el caso de Queneau o Manuel Mata), pero también negamos que este condicione exclusivamente toda la experiencia receptora.

Se trata de una interacción en la que no hay mayor o menor influencia prefijada, sino coyuntura condicionante. Por ello, por un lado, nos hemos atrevido a decir en este trabajo que los seres humanos somos dioses del sentido, eminentemente experiencial y discursivo, pero no de la materia, sobre la que solo tenemos poder a través de estrategias combinatorias. La condición de existencia del sentido es la trascendencia, y solo el cuerpo humano receptor es capaz de tensionar los límites del ser de la materia.

Este primer abordaje del poema negaba la presencia de relato en el texto poético, lo que acabamos desdiciendo en el capítulo 5, superada ya la equivalencia texto poético-poema. Aquí, sin embargo, ya adelantamos algo de la distinción entre relato y poema, basada en que un mismo relato puede presentarse en un sinnúmero de formas (de las que puede ser siempre interpretado), mientras que el texto poético (o, concretando nosotros, las formas del texto que han participado en la experiencia del poema) solo posee su forma sensible.

No obstante, la idea de que un texto poético es únicamente presencia de sí y en sí, negligente en cuanto al indiscutible relato que

subyace a las formas textuales, se debe precisamente a la indistinción entre texto poético y poema, es decir, a la consideración paradójica de que el texto poético como objeto posee tensiones trascendentes que, al carecer de dirección, acaban plegadas sobre su inmanencia. La trascendencia de un objeto indiscutiblemente perceptible no puede situarse en su propia fisicidad, sino que debe imponerse sobre ella a partir de una dinámica o interacción con él, o de un idea o relato sobre él, o evaluarse como consecuencia cognoscitiva post-receptiva.

La experiencia poética como movimiento se basa teóricamente en la metáfora, dada la actividad de procesamiento activo y cocreativo que requiere del receptor y que ve impresa en sí por el creador. El movimiento del pensamiento al imitar el recorrido de sentido que emprende la metáfora es un movimiento cognoscitivo, generador de conocimiento, pues descubre, en su misma incursión fenoménica, las “relaciones fenoménicas invisibles” (Gamonedá, 2021, p. 38) que establece la metáfora.

La misma naturaleza de la metáfora es cinésica, pues implica un movimiento desde un dominio fuente a un dominio meta. Al no poseer esta forma de expresión, la formalización textual metafórica acaba encarnando dicho dominio como nueva realidad.

Esta inconcreción “meta” implica, pues:

1. la oportunidad del receptor de generar sentidos *ad hoc* a partir de dicha expresión,
2. que la misma expresión metafórica constituya una nueva realidad, tanto en su forma objetual como en los sentidos generados durante su experiencia.

El conocimiento asociado a la experiencia disuelve el concepto de verdad en la recepción metafórica, pues cuerpo y texto se integran, confluyen en una misma dinámica fenoménica, por lo que no hay punto de mira externo verificador. El cuerpo es el que conoce al intervenir e intervenir en el mundo.

En contraposición, el relato sí depende de nociones de verdad al establecerse siempre de manera paralela al entorno y los hechos sensibles y a otros relatos previos o posteriores. La interpretación es una forma intelectual de conocer el mundo; la generación de sentidos es una forma experiencial (encarnada), por lo que aquella requiere de la intervención de patrones de conocimientos que la validen o refuten, y a los que incorporarlos, mientras que esta solo requiere la presencia del cuerpo ante el estímulo.

Mediante la teoría del cambio deíctico tratamos de justificar la idea de una reubicación subjetiva durante la experiencia literaria en general que, por un lado, disuelva la oposición realidad-ficción en términos de experiencia (pues, para el receptor, cuestionar su experiencia implica cuestionar su propia subjetividad) y, por otro, dé cuenta de una de las especificidades de lo poético: la intervención de dicha subjetividad reubicada en las relaciones fenoménicas que se desarrollan durante los movimientos de sentido. Lo específico de lo poético no radica en dicha reubicación, propia de la recepción literaria, sino en la actividad que lleva a cabo la subjetividad reubicada en el entorno simulado a partir del texto.

No solo la experiencia como proceso corporeizado rehúye la necesidad de verificación, también lo hacen las emociones activadas

durante dicha experiencia. Asimismo, estas emociones están ligadas a las relaciones sociales. En este capítulo, basamos esta relación en los efectos que las emociones tienen en nuestra interacción con el entorno, así como las implicaciones propiamente cognoscitivas, al ser una forma de comprender el mundo (es “el reverso sensible de la intuición o certeza subjetiva”, p. 140). En el capítulo 7, profundizamos en esta relación a través de la idea de conceptualización situada y de regularidad estadística de la mente extendida.

Planteamos, pues, que la experiencia del receptor de los textos poéticos tiene dos dimensiones: la de la propia forma textual en su materialidad y la de los procesos neurobiológicos que tienen lugar durante o después de la decodificación de los signos, ambas intrínsecamente relacionadas.

Con la noción de memoria dependiente del estado de Gordon Bower, adelantamos en el capítulo 1 una aproximación a la importancia de la relevancia y conceptualización emocional en la lectura de los textos. En el 4, no obstante, recuperamos de forma explícita esta teoría para explorar la selección de información significativa. En el capítulo 4, comprobamos de forma práctica, a partir de un abordaje cuantitativo (con la posibilidad abierta de un análisis cualitativo al haber recogido la información necesaria para ello) la afirmación de que el receptor puede llegar a obviar la mayor parte del contenido textual. La teoría de la relevancia sirve como nexo entre la creación y la recepción del texto, nexo evaluado más concisamente desde la máxima de la relevancia óptima con el estudio de Pinder de los procedimientos visoespaciales.

La relevancia que puede llegar a adquirir una forma (ya sea por su forma material o por sus dinámicas conceptuales) es siempre impredecible, aunque haya determinadas estructuras y estrategias convencionales que aventuren con mucha probabilidad de acierto la relevancia activada en determinados grupos de receptores. Ni siquiera es predecible para el receptor, como evidencia el caso práctico del capítulo 4, donde solo un análisis de estructuras mínimas podría establecer correlaciones entre las marcas de relevancia y el contexto y los estados del cuerpo retratados.

Para el sujeto de estudio solo funcionaban tres niveles de consciencia “meta”: la relevancia de la propia forma (cuestiones ortotipográficas, gramaticales, rítmicas, etc.), la relevancia de sentido (cuando lo importante ha sido qué sentido se ha generado, sin atención al nivel formal), y la relevancia de ambos aspectos de forma indisoluble. Sin embargo, no había una autoexplicitación previa de los temas o filtros estéticos que condicionaran la marcación.

Todo el capítulo 2 se orienta hacia la conclusión de que el poema es algo distinto del texto poético, pero también que aquel no es propio del cuerpo. No está ni en uno ni en otro y, sin embargo, ambos son imprescindibles para que el poema, si no aparece, por lo menos se experimente. Para anular posibles conclusiones místicas o espirituales, buscamos el mínimo de ambos aspectos: la confluencia entre paratexto y expectativa.

Lo mínimo que requiere el texto es ser evaluado, del modo que sea, a partir de la etiqueta de poético; lo mínimo que requiere el cuerpo para que la experiencia se considere poética, es que tenga unas expectativas frente al texto basadas precisamente en esa etiqueta.

Pero no es necesario que el texto sea etiquetado pre-receptivamente, ya que el receptor puede aplicar la etiqueta en cuanto identifique convenciones poéticas en el texto. E igual al revés: puede no identificar ninguna convención y que la etiqueta asociada al texto condicione su experiencia.

Esta extracción del poema del texto requiere la distinción entre el poema y el relato. Mientras que este es siempre recuperable y comunicable, pues siempre va a subyacer a la forma de discurso que trate de expresarlo, el poema solo puede ser experimentado, y toda forma de discurso sobre él presentará antes un relato de experiencia que el poema, existente únicamente en tanto que dirección hacia la que se ha producido la experiencia.

El texto no es un todo unívoco que el receptor descodifique, interprete y/o experimente como unidad, sino un proceso interactivo en el que se producen adiciones y pérdidas (con respecto a la base material, previa a la interacción, de cada uno de los cuerpos).

Así las cosas, el sedimento propositivo de este capítulo puede recogerse en los siguientes puntos:

1. El texto poético es un puente comunicativo y experiencial entre creador y receptor.
2. El texto poético es expresión de la subjetividad del creador; esa subjetividad, dado que se presenta como ausencia, se completa con la del propio receptor.
3. El texto poético es presencia de sí: desactiva “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, p. 37).

4. El texto poético, en tanto que estructura inmanente y debido a nuestra “creencia trascendental en la constitución significativa de la realidad” (González de Ávila, 2021, p. 72), es decodificable e interpretable.
5. El texto poético es un cuerpo, fijado materialmente, independiente de su creador y de sus recepciones.
6. El texto poético es “comunicación de inteligibles” y expresión de la experiencia de dicha expresión (Gamoneda, 2020, p. 48).
7. El texto poético es inespecífico, genéricamente inestable.
8. El texto poético es para el receptor algo más de lo que es.
9. El texto poético no es el poema.
10. El texto poético, en tanto que objeto perceptible, es experimentable.
11. El texto poético es poético porque el receptor (entendiendo también al creador como receptor del texto que crea) lo hace poético al etiquetarlo como tal y experimentar el poema; este es también el que puede anular la poeticidad de un texto supuestamente poético.
12. El texto poético es lo que es y es lo que el cuerpo del receptor, contextualizado y situado, hace que sea.
13. El texto poético, compuesto convencionalmente como “poético”, ofrece la posibilidad de experimentar el poema.
14. El fin del texto poético es el poema.
15. El poema es una dirección sin meta.

16. La experiencia del poema puede implicar movimiento, pero no solo es movimiento.

En el capítulo 4, “Dos casos prácticos: relato de experiencia y relevancia explícita”, desplegamos dos escenarios que dieron cuenta de lo planteado a lo largo del capítulo 3. Por un lado, el relato de experiencia poética como único rastro sensible (comunicado) del poema que ha experimentado un cuerpo. Por otro, los efectos textuales cuantitativos que tiene la relevancia durante la lectura, es decir, qué proporción de la textualidad ha sido relevante para el receptor con respecto a la que no lo ha sido. A grandes rasgos, con un ejemplo exploramos la dimensión experiencial del sentido y, con el otro, la de la forma.

Defendemos con este capítulo, paralelamente, otra forma de discurso teórico-metodológico que reconozca al sujeto investigador como un cuerpo que, en última instancia, está transponiendo en un género discursivo concreto lo que no deja de ser una experiencia intervenida absolutamente por su subjetividad y su cuerpo, por mucho que trate de estilizarla siguiendo un modelo de expresión supuestamente objetivo.

Los capítulos 5, “Teoría direccional del poema”, y 6, “Ejemplos textuales de direccionalidad poética”, se complementan como lo hacen el 3 y el 4. Con ellos buscamos descubrir las diferencias entre lectura del texto poético y experiencia del poema (objetivo específico 5), qué tipo de interacción se establece entre el cuerpo del texto poético y el cuerpo del receptor (objetivo 10), las diferencias entre la interpretación de los relatos y la experiencia del poema (11), y

comprobar si es posible sistematizar el efecto poético o si depende de estudios de casos particulares (12).

La teoría direccional y su funcionamiento en la propuesta de la experiencia poética se rastrea en el capítulo 6 a partir de una selección de obras extraídas del corpus seleccionado para el rastreo de relevancia explícita del capítulo 4. Al margen de que pueda deducirse o no una tendencia teórico-práctica actual (ya heredada, ya propia) a representar metapoéticamente el poema como un vacío (asociado a veces a un “tú misterico”, al misterio directamente o a dios) que el lenguaje apenas llega a tantear, es innegable su preponderante presencia en el discurso poético. En ese capítulo 6 puede comprobarse esto, a partir de una gradación que parte de la consideración más material del poema (como sistema o vinculado al cuerpo creador) a la más abstracta (reflexiones sobre la experiencia pretextual y el poema como vacío).

En el capítulo 5 tratamos que describir, con la teoría direccional del poema, de qué manera el cuerpo del receptor experimenta el poema a partir de un texto que concibe como poético, como combinación de procesos neurobiológicos y de representaciones mentales asociadas a la propia forma textual (intervención de cuerpo activo: pensamiento, creación y conducta; forma del poema texto) y al relato corporeizado del receptor (intervención de su cuerpo reactivo: memoria, emoción y sensación; forma del poema sentido).

Estas formas (las del poema) se llegan a trasvasar a un entramado textual sensible por nuestra capacidad metacognitiva y la preferencia consciente por unas u otras formas del poema generadas. Esta preferencia mantiene el texto dentro de las convenciones literarias de

lo poético, así como delimita su existencia objetual, pues opera también en la manipulación formal del texto. La preferencia debe ir acompañada de una insistencia: el intento repetitivo de dar materialidad a esas formas preferentes, aunque acabe resignándose a una (o unas pocas manifestaciones).

La separación entre texto poético y poema implica otra, en relación con la evaluación del efecto llevada a cabo en el capítulo 2: la del relato (interpretable) y el poema (experimentable). Esta distinción lleva, asimismo, a una conclusión agenérica: no se asocia uno y otro indiscutiblemente con el género narrativo y el poético respectivamente, sino que pueden estar presentes en cualquier forma textual. Su consideración genérica parte antes de convenciones crítico-teóricas que de las dinámicas de interpretación y experiencia. Lo que diferencia un texto poético de un texto narrativo es la densidad de formas poéticas generadas en aquel durante su recepción o creación.

La exploración de esta distinción nos ha permitido indagar de nuevo en la oposición realidad-ficción. Además de proponer que existe continuidad entre la realidad-otra o ficcional y la realidad-real que se asocia al entorno sensible, planteamos que, mientras que al relato literario, dirigido a la primera, se le exige cierta correspondencia o constatación mediante la segunda, por ser un objeto rastreable, al poema, en tanto que experiencia corporeizada, no se le exige más verificación que su propia estructura (que debe justificar su naturaleza poética) o el proceso neurobiológico implicado en dicha experiencia. Por tanto, a la experiencia del poema solo se le puede requerir dos tipos de verificaciones:

- la procesual-neurobiológica (cuerpo),
- la metapoética (texto).

Por tanto, no es extraño que la sistematización de los estudios de la recepción sea solo posible a través del relato, que, como objeto, puede ser común en grupos de receptores. Sin embargo, la sistematización de la experiencia poética se resiste, requiere de un rodeo insorteable, que es la constatación de dicha experiencia a través de un relato presentado en algún tipo de forma discursiva.

Como creemos haber dejado claro, no hemos tratado de asentar taxativamente ninguna explicación (mucho menos, un descubrimiento), sino de describir y comprobar teórico-metodológicamente las posibilidades de una serie de convicciones:

1. El poema no existe; existe el deseo de su existencia.
2. El receptor desea el poema; dicho deseo es un camino sin meta.
3. El poema es el camino sin meta que desea recorrer el receptor de un texto que intuye poético: “desea que el poema exista, que permanezca, que sea suyo (que exista para él), desea tocarlo o estar cerca (que tenga una materialidad perceptible y de la que pueda disfrutar), desea fundirse con él, que constituyan uno, o ser él mismo el poema, o que solo este exista, que reemplace su subjetividad”.
4. El deseo del poema es el poema.

5. El texto poético es vocativo: convoca. Parece que puede *traer* el poema cuando es él el que se dirige *hacia* el vacío que su propia forma convoca.
6. Si el texto poético es un cuerpo, presencia el relato de su propia experiencia del poema.
7. El poema es, por tanto, un camino, una dirección, un *hacia*; también es la convención literaria fluctuante de un vacío; también es su nombre: el poema es el “poema” (existe como forma lingüística).
8. La dirección hacia el poema se hace presencia en la experiencia corporeizada del deseo del poema en el receptor.
9. El texto poético sin receptor es dirección sin energía; el receptor sin texto poético (sin estímulo concreto) es energía sin dirección.
10. El texto poético es resultado del deseo y la intuición del creador que experimenta el poema pretextualmente.
11. El creador de un texto poético hace presencia de su experiencia del poema y fija las convenciones que cree necesarias para provocar una experiencia análoga en los receptores de su texto.
12. El poema no requiere más verificación que su experiencia.
13. El poema entra a formar parte del mundo fenoménico a través de los procesos neurobiológicos generados en el receptor durante su experiencia.
14. El efecto de un texto poético tiene dos dimensiones:
 - a. El relato presentado. Si el texto ofrece formas narrativas identificables, se trata de un efecto hasta

cierto punto predecible y sistematizable, pues el relato es un objeto alcanzable y describible.

- b. El poema experimentado. Se trata de un efecto solo
 - i. previsible estadísticamente a partir de la presunción de una regularidad neurobiológica del ser humano, de una representación del conocimiento común a determinados colectivos, y de la objetualidad autónoma del texto;
 - ii. evaluable a partir de relatos de experiencia de receptores individuales presentados mediante formas narrativas.

Así las cosas, un texto es poético cuando

- 1. está etiquetado como “poético” (o el receptor decide etiquetarlo como tal);
- 2. cumple, aunque no necesariamente si se da lo primero, con convenciones literarias de lo poético que puede reconocer el receptor, sintetizadas en las especificidades siguientes:
 - a. el texto *dice* algo más de lo que *dice* (*es* algo más de lo que *es*);
 - b. el texto requiere la reubicación subjetiva del receptor en él y su participación activa, es decir, una subjetividad que *lo* experimente desde dentro, no solo que viva una experiencia determinada en el entorno

- simulado, sino que experimente el texto en el interior del propio texto;
- c. el texto presenta rasgos convencionales: visoespaciales, como la versificación, y sonoros, como el ritmo o la rima, para la detección de los dos puntos anteriores;
 - d. en el texto poético cabe cualquier tipo de error con respecto a las convenciones o normas literarias, éticas, morales, socioculturales o de cualquier dimensión de lo humano;
3. y contribuye de manera decisiva, aunque tampoco necesariamente, a la experiencia (memorística, sensitiva y emocional) que el receptor concibe como poética precisamente por la presencia de los aspectos anteriores.

En el capítulo 6 exploramos la presencia explícita de reflexiones en torno al poema en textos poéticos de una selección de los autores establecidos en el corpus (objetivo específico 9). Para ello, partimos de la base de que todo texto poético es metapoético: se dirige hacia el poema y, a la vez, se repliega sobre sí (hace explícita su dimensión lingüística). Lo hicimos siendo conscientes de que abordar un texto poético con una actitud analítica (la de transponerlo como relato) para decir cómo es o qué dice o explicarlo, hace que se aborde antes como texto narrativo que como texto poético.

Este capítulo no deja de ser una muestra de relato de experiencia poética vehiculado por una búsqueda de relevancia explícita (una fusión de los dos casos propuestos en el capítulo 4), para, al mismo

tiempo, evaluar el rendimiento de la teoría direccional del poema en la conciencia creativa de creadores de textos poéticos insertos en las dinámicas creativo-receptivas de estos primeros años del siglo XXI.

Como se comprueba en el comentario de la selección del corpus (limitada por espacio y tiempo disponible), todo texto evidencia explícitamente, de una manera u otra, las especificidades de lo poético desplegadas al final del capítulo 5, en confluencia con un sentido ausente de su naturaleza, vinculada, en muchos casos, con la identidad, que demuestra una carencia general del lenguaje: su aparente incapacidad para cumplir con la función que promete (representar) y para realizar aquello que no es perceptible y que le corresponde por su accesibilidad simbólica. Por estos motivos, el lenguaje, en el entramado textual poético, es en muchas ocasiones el objeto sobre el que acaba plegándose el mismo lenguaje.

Cabría una exploración mucho más minuciosa de esta presencia explícita y los rasgos estructurales en común que manifiestan nuestras consideraciones teóricas. Al fin y al cabo, la deriva extrema de nuestra propuesta radica precisamente en una teoría-práctica poética sin oposición entre teoría y práctica, es decir, en la que no fuese ni siquiera necesario un relato de experiencia del poema (cuya funcionalidad es crítico-teórica: se trata de un recurso para los estudios del efecto poético), sino la propia práctica entendida como proceso neurobiológico y, a la vez, inevitablemente metarreflexivo, pues no hay forma de crear un texto poético sin plegarlo sobre sí.

En el capítulo 7, “Hacia el efecto social del texto poético”, volvemos a aproximarnos a la noción de efecto, pero esta vez a la luz de los capítulos anteriores, considerando ya la posibilidad de que la

interpretación del relato y la experiencia del poema se den conjuntamente en los textos, ya sean literarios, en general, o poéticos.

Con este capítulo, tratamos de regular el aparente solipsismo receptivo de los textos y proponer parámetros sobre los que puedan basarse los estudios de la recepción para predecir ciertos efectos poéticos. El principal parámetro ha sido el funcionamiento neurobiológico de la emoción, que, a la luz de las regularidades del cuerpo humano, los relatos colectivos de la comunidad en la que se inserta (de mayor a menor espectro) y de la estabilidad material de los textos, permite aventurar ciertas conceptualizaciones emocionales y sus consecuencias morales y conductuales.

Los modelos teórico-metodológicos a los que hemos recurrido para esta última aproximación al efecto han sido variados.

1. La teoría direccional del poema (que, entre otras cosas, describe la coexistencia textual de la experiencia del poema y la interpretación del relato) imbricada con
2. la conceptualización situada de las emociones (y actitudes y reacciones morales asociadas), que ha requerido la revisión de
 - a. la teoría de la relevancia, para valorar la dimensión comunicativa del “modo de formar” textual, así como de
 - b. las implicaciones cinésicas de la recepción; y
3. la cognición social encarnada, para la que ha sido fundamental la conjugación de
 - a. la Teoría de la Teoría,

- b. la Teoría de la Simulación, en diálogo con
 - i. la teoría del cambio deíctico;
- c. y la Hipótesis de las Prácticas Narrativas.

Todos estos recursos, asimismo, han permitido un abordaje consecuente de la intersubjetividad y la temporalidad para analizar la manera en que la recepción de un texto poético puede llegar a suponer un efecto social desde su experiencia individual.

A pesar de la centralidad que asignamos al texto literario y/o poético, comprendemos que cualquier texto, en tanto que estímulo frente al que se sitúa un cuerpo, implica algún tipo de efecto con consecuencias sociales, pues todo cuerpo interactúa de algún modo, con su entorno sea cual sea el radio de incidencia. La diferenciación en la que hemos insistido es de corte experiencial: mientras que un texto recibido como informativo, útil o comunicativo activa, ante todo, sistemas cognitivos de comprensión verificable destinados a un fin, el texto poético puede llegar a implicar la activación de cualquier aspecto del sistema neurobiológico, cuyos procesos constituyen toda forma de verdad e implican la experiencia encarnada del receptor, que integra dicho texto en el marco experiencial general de su interacción cuerpo-mundo.

Con este último capítulo hemos pretendido revisar y describir la manera en que la recepción de un texto poético (desde los preceptos desarrollados en los capítulos 4 y 6, como combinación de formas poéticas y narrativas) implica una experiencia análoga a la sensible y, por tanto, es capaz de generar conceptualizaciones emocionales vinculadas a actitudes y reacciones morales con efectos sociales

directos en las posteriores interacciones del receptor con su entorno y con los otros. Al mismo tiempo, hemos evaluado la naturaleza intermediaria de los textos poéticos por llegar a suponer, en sí mismos, un estímulo común para conceptualizaciones regulares; es decir, que el mismo texto poético genera un efecto análogo en los individuos de una misma cultura (o, incluso, de distintas culturas) que lo reciben por las regularidades estadísticas de la “mente extendida”.

Las posibles sistematizaciones y conclusiones amplias sobre el efecto social, en un nivel macro, habrán de realizarse siguiendo lo expuesto en torno a la intersubjetividad y temporalidad en el capítulo 7: mediante la comparativa de los relatos de dichas experiencias como única presencia perceptible del yo-otro y de los mundos posibles que habitan el “aún no” del futuro.

Por último

Nuestro objetivo en la presente tesis doctoral ha radicado en el desarrollo y justificación de un modelo (la teoría direccional del poema) que subyazca a la propuesta metodológica de la experiencia del poema.

Esta metodología, aunque evidencia la imposibilidad de sistematizar resultados a partir de abstracciones y reducciones estadísticas, también resalta las negligencias de las perspectivas tradicionales en los estudios literarios al asociar el texto con nociones sociológicas o filosóficas sin problematizar las conclusiones teniendo en cuenta que son, en última instancia, consecuencia de una lectura y

experiencia individuales, y están condicionadas por un sistema cerrado de influencias y objetivos, y con efectos muy concretos, que se eleva como representante de supuestas lecturas, experiencias y efectos colectivos, o, si no, directamente como verdad cuyo único fundamento es el comentario racionalista del texto dentro de un sistema dialógico basado, sobre todo, en intertextos bibliográficos especializados.

En cuanto a la teoría direccional del poema, como mencionamos en la introducción a este trabajo, se trata de una teoría centrífuga, dado que se sostiene sobre una estructura que trata de abordar los aspectos intrínsecos de la recepción de textos poéticos, mientras que, a su vez, todas las conclusiones atentan contra esa misma estructura. Es una teoría anti- o asistémica; implica necesariamente su abolición como sistema al contribuir a las negligencias de las que acusa a otros sistemas, en gran medida por el mismo hecho de presentarse como tales (como sistemas) ante un objeto en continua divergencia. La teoría que hemos propuesto solo es capaz de contener un espectro concreto de casos, que sirven precisamente como ejemplo de la inviabilidad del sistema para abordarlos. De ahí que sea la misma fuerza de la teoría la que provoque su desistematización o *asistemia*.

Nuestro punto de partida teórico-metodológico continúa estableciéndose sobre una jerarquía. A pesar de utilizar la terminología y algunas de las propuestas de un campo científico-técnico, el discurso sobre (y en) el que trabajamos es el literario. Este es nuestro objeto de estudio y, además, un discurso válido de conocimiento en tanto que muchos de sus rasgos constitutivos requieren para ser expresados su propia práctica. Por ello, entre otras

cosas, elaboramos un capítulo como el 6 en el que el mismo texto poético replegándose en sí daba cuenta de la teoría direccional del poema a partir de formalizaciones de la experiencia de este.

Volvemos a decirlo: el cognitivismo literario ha sido un recurso, no el campo principal de estudio. Nos ha servido para matizar el conjunto metodológico y para vincular procesos individuales con procesos colectivos. Ni siquiera se trata aún (si llega a serlo) de una disciplina estabilizada, pues su razón de ser confluye entre la propuesta teórica (que puede partir de cualquier área) y su contrastación neurobiológica (que aún presenta muchos vacíos dada la imposibilidad de representar determinados procesos neuronales). Es precisamente esta confluencia la que ofrece una potencialidad atractiva y responsable con el mismo sistema literario, cuya naturaleza ha sido siempre liminal y su práctica la única forma rentable de indagar en los vacíos ontológicos y epistemológicos de la comprensión, la sensación y la emoción humanas, pues no requiere más verificación que su práctica y se libera del encorsetamiento racional y empírico de los discursos científicos, totalmente dependientes de la noción de objetividad y verdad.

Ante todo, usamos la base positivista y neurobiológica del cognitivismo como recurso discursivo para ese discurso más amplio que es el literario, con el fin de representar el cuerpo del receptor en su interacción con el texto. El cuerpo, al fin y al cabo, no es para el discurso científico más que un conjunto simbólico, por lo que todo vacío en su estudio acaba completándose también simbólicamente. El cognitivismo receptivo-literario necesita hipótesis para completar todos aquellos huecos imperceptibles que median entre el texto y los

Conclusiones

efectos sociales (entre ellos, la naturaleza exacta de la imagen mental), y estas hipótesis no son sino reelaboraciones simbólicas del cuerpo que se sirven tanto de la propia disciplina científica como de la literaria, en un sentido teórico-metodológico, sí, pero, ante todo, en un sentido creativo.

Bibliografía

Bibliografía académica

Acosta Gómez, L. A. (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Gredos.

Adorno, T. W. (1962). *Notas de literatura*. Ariel.

Alemán, A. (2019). Poética cognitiva: Un campo de estudio en la intersección. *Diseminaciones*, 2(4), 53-77.

Alford, L. (2020). *Forms of poetic attention*. Columbia University Press.

Alías Bergel, A. (2015). *Formas de la razón herida. Genealogía y transición de la memoria como categoría del pensamiento*

crítico [Universidad de Granada].

<http://hdl.handle.net/10481/39689>

Alonso González, M. (2022). La palabra imagen: Estudio semiótico-cognitivo de la poesía visual de Fernando Millán, Felipe Boso y Clara Janés. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, 223-245.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29446>

Althusser, L. (1974). *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Siglo XXI Editores.

Aparicio Maydeu, J. (2009). *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*. Cátedra.

Armstrong, P. (2020). *Stories and the Brain*. Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.1353/book.74953>

Aullón de Haro, P., y Abascal, M. D. (Eds.). (2006). *Teoría de la lectura*. Universidad de Málaga.

Bagué Quílez, L. (2018). *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*. Visor Libros.

Bagué Quílez, L. (2023). La (r)evolución de los tópicos: Lecturas del *locus amoenus* y el *beatus ille* en la poesía española actual. *Rilce*, 39(2), 604-623. <https://doi.org/10.15581/008.39.2.604->

- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Balibar, É., y Macherey, P. (1975). Sobre la literatura como forma ideológica. En J. M. Azpitarte Almagro (Ed.), *Para una crítica del fetichismo literario* (pp. 23-46). Akal.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.
- Barthes, R. (1989). *El placer del texto / Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*. Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2005). *Crítica y verdad*. Siglo XXI Editores.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Sequitur.
- Bauman, Z. (2013). *Vida líquida*. Austral.
- Bem, D. J. (1965). An experimental analysis of self-persuasion. *Journal of Experimental Social Psychology*, 1, 199-218.
- Bem, D. J. (1967). Self-perception: An alternative interpretation of cognitive dissonance phenomena. *Psychological Review*, 74, 183-200.
- Bem, D. J. (1972). Self-perception theory. En L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 6). Academic Press.
- Benítez, J. A. (2019). *Desastres naturales*. Valparaíso.

- Benjamin, W. (2008). *Obras: Vol. I-2* (R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, Eds.). Abada Editores.
- Benjamin, W. (2015). *El autor como productor*. Casimiro libros.
- Bergmann, M. (1982). Metaphorical Assertions. *Philosophical Review*, 91, 229-242.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI Editores.
- 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.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25044>
- Bermúdez, V. (2021). Intuición y conocimiento en la poética de Clara Janés. En A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (Eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía* (Primera edición, pp. 109-132). Editorial Delirio.
- Bernini, M. (2016). The Opacity of Fictional Minds: Transparency, Interpretive Cognition and the Exceptionality Thesis. En P. Garratt (Ed.), *The Cognitive Humanities* (pp. 35-54). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59329-0_3

- Black, M. (1979). How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson. *Critical Inquiry*, 6, 131-143.
- Blanchot, M. (1943). *La poésie de Mallarmé est-elle obscure?* Faux Pas.
- Bolens, G. (2012). *The style of gestures: Embodiment and cognition in literary narrative*. Johns Hopkins University Press.
- Bolens, G. (2021). *Kinesic Humor: Literature, Embodied Cognition, and The Dynamics of Gesture*. Oxford University Press.
- Bolens, G. (2022). Embodied Cognition, Kinaesthetic Knowledge, and Kinesic Imagination in Literature and Visual Arts. *Frontiers in Communication*, 7, 1-15.
<https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.926232>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Bower, G. (1981). Affect and memory. *American Psychologist*, 36, 129-148.
- Bower, G. (1987). Commentary on mood and memory. *Behavior Research and Therapy*, 25, 443-455.
- Brown, R., y Kulik, J. (1977). Flashbulb memories. *Cognition*, 5, 73-99.

- Bruner, J. (2001). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa.
- Bunge, M. (2011). *El problema mente-cerebro: Un enfoque psicológico* (B. Garcia Noriega, Trad.; 3. ed). Tecnos.
- Burke, M. (2002a). Mind, Mood and Metaphor. En M. Burke y J. Goggin (Eds.), *Meaning, Frame and Metaphor: Travelling Concepts II* (pp. 391-409). ASCA Press.
- Burke, M. (2002b). The Emotive Challenge to Cognitive Poetics. En S. Csábi (Ed.), *Textual Secrets: The Message of the Medium* (pp. 189-195). Eötvös Loránd University Press.
- Burke, M. (2003). Beyond Pure Reason: The Role of Emotion in Language and Cognition. *Belgian Journal of Language and Literature*, 1, 31-40.
- Burke, M. (2011). *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. Routledge.
- Burke, M., y Troscianko, E. (Eds.). (2013). *Explorations in Cognitive Literary Science* (Vol. 42). Journal of Literary Semantics.
- Burke, M., y Troscianko, E. (Eds.). (2017). *Cognitive literary science: Dialogues between literature and cognition*. Oxford University Press.

- Caillois, R. (1958). *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo*. Fondo de Cultura Económica.
- Calderón de Lucas, F. J. (2022a). «En algunos lugares del texto se despierta sobresaltada y escucha el sonido de las puertas cerrándose intempestivamente», Sandra Santana. En M. Á. García (Ed.), *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI). Antología comentada* (pp. 459-463). Comares.
- Calderón de Lucas, F. J. (2022b). «Equívocos del naturalismo», Jorge Riechmann. En M. Á. García (Ed.), *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI). Antología comentada* (pp. 385-389). Comares.
- Calderón de Lucas, F. J. (2022c). «(Intencions)», María do Cebreiro. En M. Á. García (Ed.), *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI). Antología comentada* (pp. 355-358). Comares.
- Calderón de Lucas, F. J. (2023a). ¿Qué es un texto? El análisis intermedial para un cambio de paradigma en la recepción literaria. En I. González Cabeza, É. Redruello Vidal, y R. de la Varga Llamazares (Eds.), *La escritura en el tiempo*.

- Investigaciones en torno a la literatura hispánica* (pp. 361-374). Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- Calderón de Lucas, F. J. (2024a). Un cuerpo entre la lectura del texto y la experiencia del poema. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 33, 369-389.
- Calderón de Lucas, F. J. (2024b). Hacia el efecto de los textos literarios. Relevancia, simulación y emociones situadas. En C. Iglesias-Crespo y S. Martínez Rey (Eds.), *Horizontes de la historia del cuerpo en las literaturas iberoamericanas: Nuevas perspectivas de la Edad Media al presente* (pp. 445-477). Sílex Ediciones.
- Camp, E. (2008). Showing, Telling, and Seeing: Metaphor and “Poetic” Language. *Baltic International Yearbook of Cognition, Logic and Communication*, 3.
- Campos Roldán, M. (2014). Un análisis fenomenológico de las emociones desde la perspectiva de los juegos de lenguaje. *Escritura y Pensamiento*, 17(34), 231-249.
- Canfield, M. L. (2020). Traducción y discurso poético. *Oltreoceano: Rivista sulle migrazioni*, 16, 127-136.
- Carston, R. (2002). *Thoughts and Utterances*. Blackwell.

- Carston, R. (2010). XIII-Metaphor: Ad Hoc Concepts, Literal Meaning and Mental Images. *Proceedings of the Aristotelian Society* (Hardback), 110(3), 295-321.
<https://doi.org/10.1111/j.1467-9264.2010.00288.x>
- Carston, R. (2016). Contextual adjustment of meaning. En N. Riemer (Ed.), *The Routledge Handbook of Semantics* (pp. 195-210). Routledge.
- Castelló Badia, M. (1998). El proceso cognitivo de la lectura: leer y entender, ¿dos caras de una misma moneda? *Educación y biblioteca*, 96, 31-35.
- Cavallo, G., Chartier, R., y Bonfil, R. (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus.
- Cave, T. (2016). Literary Affordances. En T. Cave, *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism* (pp. 46-62). Oxford University Press.
<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198749417.001.0001/acprof-9780198749417>
- Cave, T., y Wilson, D. (Eds.). (2018). *Reading Beyond the Code: Literature and Relevance Theory*. Oxford University Press.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.

- Chicharro Chamorro, A. (2006). Sociología de la recepción literaria y de la lectura (aspectos introductorios). En P. Aullón de Haro y M. D. Abascal (Eds.), *Teoría de la lectura* (pp. 289-308). Universidad de Málaga.
- Chicharro Chamorro, A. (2013). Introducción. Acerca del valor de la literatura como ficción y como discurso de la conciencia. En M. T. Puche Gutiérrez y R. Pardo Fernández (Eds.), *Ex Libris: Estudios críticos y de literatura comparada* (pp. 7-17). Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura.
- Clark, A., y Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, 58(1), 7-19.
- Colle, R. (2005). El proceso semiótico, en un enfoque cognitivo. *Revista Latina de Comunicación Social*, 60, 1-7.
- Colombetti, G. (2014). *The feeling body: Affective science meets the enactive mind*. MIT Press.
- Cruces Villalobos, F. (2017). *¿Cómo leemos en la sociedad digital? Lectores, booktubers y prosumidores*. Ariel.
- Culpeper, J. (1994). Why relevance theory does not explain «The relevance of reformulations». *Language and Literature*, 3(1), 43-48.

- Culpeper, J. (2002). A cognitive stylistic approach to characterization. En E. Semino y J. Culpeper (Eds.), *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis* (pp. 251-277). John Benjamins Publishing Company.
- Dabrowska, E., y Divjak, D. (Eds.). (2015). *Handbook of Cognitive Linguistics*. De Gruyter Mouton.
- Davidson, D. (1978). What Metaphors Mean. *Critical Inquiry*, 5, 31-47.
- Davidson, D. (1984). What Metaphors Mean. En *Inquiries into Truth and Interpretation* (pp. 245-264). Oxford University Press.
- 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.
<https://doi.org/10.15446/fyf.v27n1.46946>
- De Ibarbourou, J., Mistral, G., y Storni, A. (2020). *La misteriosa maternidad del verso* (L. Tapia, Ed.). Libros de la Vorágine.
- Deleuze, G. (2023). *Cine IV. Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación* (P. A. Ires y S. Puente, Eds.). Cactus.
- Eco, U. (1965). *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral.

- Eco, U. (1973). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Bompiani.
- Escarpit, R. (1968). *Sociología de la literatura*. Edima-Edición de Materiales.
- Fauconnier, G., y Turner, M. (1996). Blending as a Central Process of Grammar. En A. E. Goldberg (Ed.), *Conceptual structure, discourse, and language* (pp. 113-129). CSLI Publications.
- Fauconnier, G., y Turner, M. (2003). Conceptual Blending, Form and Meaning. *Recherches En Communication*, 19, 57-86.
<https://doi.org/10.14428/rec.v19i19.48413>
- Fernández Beites, P. (2012). Razón afectiva y valores: Más allá del subjetivismo y el objetivismo. *Anuario Filosófico*, 45(1), 33-67. <https://doi.org/10.15581/009.45.1270>
- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Anagrama.
- Foedtke, F. (2021). La nitidez de los sentidos: Imágenes de la nostalgia «en ella, los pájaros» de Olvido García Valdés. En A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (Eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía* (Primera edición, pp. 193-214). Editorial Delirio.

- Foucault, M. (1972). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1981). *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte* (F. Monge y J. Jordà, Trads.; [2a. ed.]). Anagrama.
- Freeman, M. H. (1998a). A cognitive approach to Dickinson's metaphors. En G. M. Grabher, R. Hagenbüchle, y C. Miller (Eds.), *The Emily Dickinson Handbook* (pp. 258-272). University of Massachusetts Press.
- Freeman, M. H. (1998b). Metaphors of mind: Analogical mapping in teaching poetry. *The Pedagogical Quarterly of Cognitive Linguistics*, 1(1).
- Freeman, M. H. (2002a). Cognitive Mapping in Literary Analysis. *Style*, 36(3), 466-483.
- Freeman, M. H. (2002b). Momentary stays, exploding forces: A cognitive linguistic approach to the poetics of Emily Dickinson and Robert Frost. *Journal of English Linguistics*, 30(1), 73-90.
- Freeman, M. H. (2002c). The body in the word: A cognitive approach to the shape of a poetic text. En E. Semino y J. Culpeper (Eds.), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* (pp. 23-47). John Benjamins Publishing Company.

- Freeman, M. H. (2005). Poetry as power: The dynamics of cognitive poetics as a scientific and literary paradigm. En H. Veivo, B. Pettersson, y M. Polvinen (Eds.), *Cognition and Literary Interpretation in Practice* (pp. 31-57). Helsinki University Press.
- Freeman, M. H. (2007a). Cognitive linguistic approaches to literary studies: State of the art in cognitive poetics. En D. Geeraerts y H. Cuyckens (Eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (pp. 1821-1866). Oxford University Press.
- Freeman, M. H. (2007b). The fall of the wall between literary studies and linguistics: Cognitive poetics. En G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven, y F. Ruiz de Mendoza (Eds.), *Applications of Cognitive Linguistics: Foundations and Fields of Application* (pp. 403-428). Mouton de Gruyter.
- Freeman, M. H. (2008). Reading Readers Reading a Poem: From conceptual to cognitive integration. *Cognitive Semiotics*, 2, 102-128.
<https://doi.org/10.1515/cogsem.2008.2.spring2008.102>
- Freeman, M. H. (2012). Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature. En A. Barcelona (Ed.),

- Metaphor and Metonymy at the Crossroads* (pp. 253-281). Mouton.
- Freeman, M. H. (2013). Cognitive poetics. En M. Burke (Ed.), *The Routledge Handbook of Stylistics* (pp. 313-328). Routledge.
- Freeman, M. H. (2020). *The Poem as Icon. A Study in Aesthetic Cognition*. Oxford University Press.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método* (Vol. 1). Ediciones Sígueme.
- Gama, L. E. (2019). El diálogo, el poema, el otro. Hermenéutica y deconstrucción a la luz de «Carneros» de Jacques Derrida. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 36(3), 781-797. <https://doi.org/10.5209/ashf.60764>
- Gamoneda Lanza, A. (2019). Desaprendizaje e inestabilidad. Perspectivas para una teoría cognitiva de la lectura poética. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 105-137. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25043>
- Gamoneda Lanza, A. (2020). *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*. Abada Editores.
- García Berrio, A. (1993). El debate de los géneros como cuestión sintomática de la Teoría literaria actual. En I. Paraíso

- (Coord.), *Retos actuales de la Teoría Literaria* (pp. 31-49).
Universidad de Valladolid.
- García Faet, B. (2021). Extraña expresión «ruído sordo». Poesía y etimología. *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, 4(2), 210-232.
- García Faet, B. (2023a). *El arte de encender las palabras*. Barlin Libros.
- García, M. Á. (Ed.). (2017a). *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea: Antologías y poemas*. Visor Libros.
- García, M. Á. (2017b). *Los autores como lectores: Lógicas internas de la literatura española contemporánea* (1.^a ed.). Marcial Pons, ediciones jurídicas y sociales.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv10qr046>
- García, M. Á. (2022). *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI)*. Comares.
- García-Teresa, A. (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Tierradenadie Ediciones.
- Garratt, P. (2016). *The Cognitive Humanities*. Palgrave Macmillan UK.
- Gavins, J. (2020). *Poetry in the Mind. The Cognition of Contemporary Poetic Style*. Edinburgh University Press.

- Gavins, J., y Steen, G. J. (Eds.). (2003). *Cognitive Poetics in Practice*. Routledge.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gibson, J. J. (1977). The theory of affordances. En R. Shaw y J. Bransford (Eds.), *Perceiving, acting, and knowing* (pp. 67-82). Lawrence Erlbaum.
- Glucksberg, S. (2001). *Understanding Figurative Language*. Oxford University Press.
- González de Ávila, M. (2021). *Semiótica: La experiencia del sentido a través del arte y la literatura*. Abada Editores.
- González de Ávila, M. (2022). Cognición y semiosis. El sujeto que piensa es el mismo que significa. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 38, 25-43.
- González García, L. (2020). Julio Cortázar y la formación de palabras. *Lexis*, 44(1).
<https://doi.org/10.18800/lexis.202001.007>
- Grande Rosales, M. Á. (2017). Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción. *Escritura y teoría en la actualidad*, 53-65.

- Grande Rosales, M. ^a Á. (2018). Juego de medios: Formas de transmedialidad literaria. En D. Sánchez-Mesa (Ed.), *Narrativas transmediales: Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* (pp. 191-2020). Gedisa.
- Haidt, J., y Hersh, M. A. (2001). Sexual morality: The cultures and emotions of conservatives and liberals. *Journal of Applied Social Psychology*, 31(1), 191-221.
- Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Herder.
- Herman, D. (1998). Limits of Order: Toward a Theory of Polychronic Narration. *Narrative*, 6(1), 72-95.
- Herman, D. (2004). *Story logic: Problems and possibilities of narrative*. University of Nebraska Press.
- Hernández, D. (2009). Hermenéutica, deconstrucción y sentido nómada. *Filosofía UIS*, 8(2), 107-126.
- Hernández, G. (2008). Teorías implícitas de lectura y conocimiento metatextual. *Revista Mejicana de Investigación Educativa*, 13(38), 737-771.
- Higgins, D. (1966). Intermedia. *Something Else Newsletter*, 1(1).
- Higgins, D. (2001). Intermedia. *Leonardo*, 34(1), 49-54.

- Hills, D. (1997). Aptness and Truth in Verbal Metaphor. *Philosophical Topics*, 25, 117-154.
- Hoyos Sánchez, I. (2016). *Sobre el amor y el miedo: Tópicos antiguos y enfoques modernos / Inmaculada Hoyos Sánchez*. Avarigani.
- Iglesias-Crespo, C. (2022a). La metarretórica cognitiva aristotélica y su relación con el tratamiento de la memoria en la «Rhetorica ad Herennium». *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 40(1), 1-22.
- Iglesias-Crespo, C. (2022b). Reading Garcilaso's Love Sonnets in the «Anotaciones»: Relevance Theory and the Poetics of Failure. *Bulletin of Spanish Studies*, 99(2), 199-219.
<https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2059865>
- Iglesias-Crespo, C. (2022c). Staging the Emotions in Giulio Camillo's Theatre: Syncretism, Embodied Cognition and the Arts of Memory. *Ágora. Estudios Clásicos Em Debate*, 24(1), 83-103.
- Iglesias-Crespo, C. (2024). La inteligencia kinésica de Garcilaso: Una retórica del cuerpo en los sonetos XXIII y XIII (entre erotismo y violencia). En C. Iglesias-Crespo y S. Martínez Rey (Eds.), *Horizontes de la historia del cuerpo en las*

literaturas iberoamericanas: Nuevas perspectivas de la Edad Media al presente (pp. 139-181). Sílex Ediciones.

Ingarden, R. (1973). *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature: With an Appendix on the Functions of Language in the Theater*. Northwestern University Press.

Ingarden, R. (1989). *Ontology of the Work of Art. The Musical Work, The Picture, The Architectural Work, The Film*. Ohio University Press.

Ingarden, R. (2002). *Lo que no sabemos de los valores*. Ediciones Encuentro.

Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana.

Iser, W. (1987). *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Taurus.

Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. Fondo de Cultura Económica.

Jacobs, A. M. (2017). Affective and Aesthetic Processes in Literary Reading: A Neurocognitive Poetics Perspective. En M. Burke y E. Troscianko (Eds.), *Cognitive literary science: Dialogues between literature and cognition* (pp. 303-325). Oxford University Press.

- Jaén-Portillo, I. (2012). Cervantes and the Cognitive Ideas of His Time: Mind and Development in Don Quixote. *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, 32(1), 71-98.
- Jaén-Portillo, I. (2013). Cervantes on Human Development: Don Quixote and Renaissance Cognitive Psychology. En M. D. Warshawsky y J. A. Parr (Eds.), *Don Quixote: Interdisciplinary Connections* (pp. 35-57). Juan de la Cuesta.
- Jaén-Portillo, I. (2014). Teaching Cervantes's Don Quixote from a Cognitive Historicist Perspective. *Interdisciplinary Literary Studies*, 16(1), 110-126.
- Jaén-Portillo, I. (2018). Fictions of Human Development: Renaissance Cognitive Philosophy and the Romance. En B. Stocker y M. Mack (Eds.), *The Palgrave Handbook of Philosophy and Literature* (pp. 315-339). Palgrave Macmillan.
- Jaén-Portillo, I. (2022). La conciencia en el «Quijote»: Aportación de Cervantes a la ciencia cognitiva de su época. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 38, 9-23.

- Jaén-Portillo, I., y Simon, J. J. (Eds.). (2012). *Cognitive Literary Studies: Current Themes and New Directions*. University of Texas Press.
- Jaén-Portillo, I., y Simon, J. J. (Eds.). (2016). *Cognitive Approaches to Early Modern Spanish Literature* (First edition). Oxford University Press.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el modernismo*. Ediciones Imago Mundi.
- Jauss, H.-R. (1976). *La literatura como provocación*. Edicions 62.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press.
- 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. <https://doi.org/10.1515/ctra-2016-0005>
- Kibédi Varga, Á. (2000). Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura* (pp. 109-138). Arco Libros.
- Klomberg, B., Schilhab, T., y Burke, M. (2022). *Picturing Fiction through Embodied Cognition: Drawn Representations and Viewpoint in Literary Texts*. Routledge.

- Kunz, M. (2014). Introducción. En M. Kunz y S. Gómez (Eds.), *Nueva narrativa española* (pp. 11-32). Red Ediciones.
- Kwiatkowska, A. (2012). *Texts and Minds: Papers in Cognitive Poetics and Rhetoric*. Peter Lang.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (2015). *Metáforas de la vida cotidiana* (Décima edición). Cátedra.
- 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.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25041>
- Langacker, R. W. (1986). An Introduction to Cognitive Grammar. *Cognitive Science: A Multidisciplinary Journal*, 10(1), 1-40.
- Langacker, R. W. (1991). Cognitive Grammar. En F. G. Droste y J. E. Joseph (Eds.), *Linguistic Theory and Grammatical Description* (pp. 275-306). John Benjamins Publishing Company.
- Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford University Press.
- Lanseros, R. (2018). Tratamiento del amor en la poesía joven española de la era digital. En R. Sánchez García (Ed.), *Nuevas*

- poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital* (pp. 155-162). Siglo XXI Editores.
- Leenhardt, J., y Józsa, P. (1999). *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*. L'Harmattan.
- Levin, S. R. (1993). Language, Concepts, and Worlds: Three Domains of Metaphor. En A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (pp. 112-123). Cambridge University Press.
- Lévinas, E. (2000). *La huella del otro*. Taurus.
- Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme.
- Lipovetsky, G. (2018). *La era del vacío*. Anagrama.
- Littlemore, J., y Taylor, J. R. (Eds.). (2014). *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*. Bloomsbury.
- López Fernández, Á., y Molina Gil, R. (2023). Fantástico y ruptura en la poesía española del siglo XXI: una primera aproximación. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, 101-120.
- López García, Á. (1995). *Mitologías de fin de siglo y cultura de masas* (Vol. 93). Universidad de Valencia.
- Lorenzo, J. R. (2013). *Perspectiva histórica de las investigaciones psicológicas en lectura*. Área Educación. Centro de

- Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
<https://ansenuza.unc.edu.ar/comunidades/handle/11086.1/744>
- Luján Atienza, Á. L. (2017). El lenguaje del compromiso. Metapoesía en la *Antología de poesía social española contemporánea (1939-1968)*. En M. A. García (Ed.), *El canon del compromiso en la poesía española contemporánea: Antologías y poemas* (pp. 105-127). Visor Libros.
- Luján Atienza, Á. L. (2018). Elementos para un análisis cognitivo del discurso poético. *Verba Hispanica*, 26(1), 213-230.
- Luján Atienza, Á. L. (2021). Poesía y cognición: Hacia una (imposible) caracterización del discurso lírico. En A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (Eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía* (Primera edición, pp. 87-108). Editorial Delirio.
- Lukács, G. (1989). *Sociología de la literatura*. Península.
- Maiese, M. (2014). Body and emotion. En L. A. Shapiro (Ed.), *The Routledge handbook of embodied cognition* (1 [edition], pp. 231-239). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Makuc Sierralta, M., y Larrañaga Rubio, E. (2015). Teorías implícitas acerca de la comprensión de textos: Estudio exploratorio en

- estudiantes universitarios de primer año. *Revista Signos*, 48(87), 29-53. <https://doi.org/10.4067/S0718-09342015000100002>
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos*. Akal.
- Markiewicz, H. (2000). «Ut pictura poesis»: Historia del topos y del problema. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura* (pp. 51-88). Arco Libros.
- Martínez-Falero, L. (2021). Bases cognitivas de los fenómenos fonológicos en la poesía. En A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (Eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía* (Primera edición, pp. 65-86). Editorial Delirio.
- Martínez-Falero, L. (2024). Semiótica cognitiva y literatura: «ficcionalidad» y «literariedad» a la luz de la poética cognitiva. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 33, 649-665. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36729>
- McLoughlin, N. (2016). Emergences: Towards a Cognitive-Affective Model for Creativity in the Arts. En P. Garratt (Ed.), *The*

- Cognitive Humanities* (pp. 169-189). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59329-0_10
- Mendelsund, P. (2015). *Qué vemos cuando leemos: Una fenomenología con ilustraciones* (1ª ed). Seix Barral.
- Merleau-Ponty, M. (1953). *La estructura del comportamiento*. Librería Hachette.
- Merleau-Ponty, M. (1977). *Sentido y sinsentido*. Península.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini.
- Mesa Fernández, M. (2023). Prólogo. En M. Mesa Fernández (Ed.), *El deseo* (pp. 13-31). Hermida Editores.
- Metzinger, T. (2003). Phenomenal transparency and cognitive self-reference. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 2, 353-393.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2007). There Are No Visual Media. En O. Grau (Ed.), *MediaArtHistories* (pp. 395-408). MIT Press.
- Molina Gil, R. (2022a). Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI. Nuevos nombres y ¿nuevas poéticas? *Anales de Literatura Española*, 37, 83-106. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04>

- Molina Gil, R. (2022b). Nacer en este tiempo. Conformación, conflictos y presiones en el campo poético de la España actual. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 37, 148-164.
- Molina Gil, R., y López Fernández, Á. (2023). El compromiso lingüístico en la poesía española actual. De la disolución de la experiencia a los nuevos nombres (María de la Cruz y Laura Rodríguez Díaz). *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40.
- Monegal, A. (2008). La literatura irreductible. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 733-734, s. p.
- Montalbetti, M. (2018). *Sentido y ceguera del poema*. Bisturí 10.
- Montalbetti, M. (2020). *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou*. Kriller 71 Ediciones.
- Montalbetti, M. (2021). *Cabe la forma*. Pre-Textos.
- Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Seix Barral.
- Mora, V. L. (2014). Globalización y literaturas hispánicas. De lo posnacional a la novela glocal. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2(2), 319-343.

- Mora, V. L. (2021). Poetas viéndose pensar. Supuestos de frontalidad metacognitiva en poesía española contemporánea. *Revista de Literatura*, 83(166), 335-359.
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.013>
- Morais, J. (2001). *El arte de leer*. Antonio Machado Libros.
- Moran, R. (1989). Seeing and Believing: Metaphor, Image and Force. *Critical Inquiry*, 16, 87-112.
- Mujica, H. (1998). *Flecha en la niebla*. Trotta.
- Mujica, H. (2002). *Poéticas del vacío. Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*. Trotta.
- Mujica, H. (2014). *El saber de no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*. Trotta.
- Niedenthal, P., Wood, A., y Rychlowska, M. (2014). Embodied emotion concepts. En L. A. Shapiro (Ed.), *The Routledge handbook of embodied cognition* (1 [edition], pp. 240-249). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.
- Núñez Fidalgo, M. V. (2020). La literatura en el marco de las neurociencias cognitivas. Nuevas perspectivas de estudio.

- Archivum*, 70(1), 165-191.
<https://doi.org/10.17811/arc.70.1.2020.165-191>
- Oosterwijk, S., y Feldman Barret, L. (2014). Embodiment in the construction of emotion experience and emotion understanding. En L. A. Shapiro (Ed.), *The Routledge handbook of embodied cognition* (1 [edition], pp. 250-260). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Paolucci, C. (2021). Sentido y cognición: La narratividad entre semiótica y ciencias cognitivas. *deSignis*, 35, 83-99.
<https://doi.org/10.35659/designis.i35p83-99>
- Papalia, D., y Wendkos Olds, S. (1997). *Psicología*. McGraw-Hill.
- Pato, C. (2019). *Poesía reunida* (Vol. 2). Ultramarinos.
- Pato, C. (2022). *Poesía reunida* (Vol. 3). Ultramarinos.
- Patoine, P. L. (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.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25046>
- Piera Martín, L. (2021). Del paisaje al poema. La escritura poética como transpercepción. En A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich

- (Eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía* (Primera edición, pp. 49-64). Editorial Delirio.
- Pinder, D. W. (2021). Poetic effects and visuospatial form. A relevance-theoretic perspective. *Journal of Pragmatics*, 178, 211-224. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2021.03.019>
- Pinder, D. W. (2022). Line divisions as stylistic devices in poetry. Relevance, procedural encoding and ad hoc concepts. *Journal of Pragmatics*, 190, 45-59. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2021.10.020>
- Pinedo Cantillo, I., y Yáñez Canal, J. (2017). Las emociones y la vida moral. Una lectura desde la teoría cognitivo-evaluadora de Martha Nussbaum. *Veritas*, 36, 47-72. <https://doi.org/10.4067/S0718-92732017000100003>
- Polvinen, M. (2016). Enactive Perception and Fictional Worlds. En P. Garratt (Ed.), *The Cognitive Humanities* (pp. 19-34). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59329-0_2
- Polvinen, M. (2017). Cognitive Science and the Double Vision of Fiction. En M. Burke y E. Troscianko (Eds.), *Cognitive literary science. Dialogues between literature and cognition* (pp. 135-150). Oxford University Press.

- Prada Londoño, M. A., y Luna Bravo, J. L. (2020). Hacia una fenomenología de la lectura. Ricoeur y Husserl en diálogo en torno a las variaciones imaginativas en la lectura de textos de ficción. *Investigaciones Fenomenológicas*, 17, 155-176.
- Prieto, J. (2017). El concepto de intermedialidad: Una reflexión histórico-crítica. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 5(1), 7-18.
- Purves, D. (Ed.). (2004). *Invitación a la Neurociencia*. Médica Panamericana.
- Quillian, M. R. (1968). Semantic Memory. En M. Minsky (Ed.), *Semantic Information Processing* (pp. 27-70). MIT Press.
- Ramachandran, V. S., y 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., Riffó-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.
<https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v27n1a04>

- Reimer, M. (2001). Davidson on Metaphor. *Midwest Studies in Philosophy*, 25, 142-155.
- Ricaurte Quijano, P. (2014). Hacia una semiótica de la memoria. *Enclaves del pensamiento*, 8(16), 31-54.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. The University of Chicago Press.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Indiana University Press.
- Rodríguez, J. C. (2001). *La literatura del pobre* (2. ed. corr. y aug). Editorial Comares.
- Rodríguez, J. C. (2011). *Tras la muerte del aura. (En contra y a favor de la Ilustración)*. Universidad de Granada.
- Rodríguez, J. C. (2015). *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*. Marcial Pons.
- Rodríguez, J. C. (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Akal.
- Rodríguez-Gaona, M. (2019). *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Páginas de Espuma.

- Rodríguez Rosique, S., y Bagué Quílez, L. (2021). La chispa de la rima. Rasgos de oralidad en la poesía española reciente. *Oralia: análisis del discurso oral*, 24(2), 357-384. <https://doi.org/10.25115/oralia.v24i2.7138>
- Romeu, V. (2010). Semiótica y arte. El papel de la primeridad en los procesos de comunicación estética. *Razón y Palabra*, 72, s. p.
- Sánchez Trigueros, A. (Ed.). (1996). *Sociología de la literatura*. Síntesis.
- Sánchez Zapatero, J. (2010). La cultura de la memoria. *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, 11-12, 25-30.
- Sánchez-Mesa, D., y Baetens, J. (2017). La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 6-27.
- Scheleiermacher, F. D. E. (1999). *Los discursos sobre hermenéutica* (L. Flamarique, Ed.). Cuadernos de Anuario Filosófico, Universidad de Navarra.
- Schraw, G., y Bruning, R. (1996). Readers' implicit models of reading. *Reading Research Quarterly*, 31(3), 290-305.

- Searle, J. R. (1979). *Expression and Meaning*. Cambridge University Press.
- Semino, E. (2002). A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction. En *Cognitive stylistics: Language and cognition in text analysis* (pp. 95-122). John Benjamins Publishing Company.
- Semino, E. (2003). Discourse worlds and mental spaces. En J. Gavins y G. J. Steen (Eds.), *Cognitive Poetics in Practice* (pp. 83-98). Routledge.
- Semino, E. (2006). Cognitive poetics. En S. Goodman y K. O'Halloran (Eds.), *The Art of English: Literary Creativity* (pp. 37-44). Palgrave Macmillan.
- Semino, E. (2017). Corpus linguistics and metaphor. En B. Dancygier (Ed.), *The Cambridge Handbook of Cognitive Linguistics*. Cambridge University Press.
- Semino, E., y Culpeper, J. (Eds.). (2002). *Cognitive stylistics. Language and cognition in text analysis*. John Benjamins Publishing Company.
- Serrano de Haro, A. (2015). Elementos para una ordenación fenomenológica de las experiencias aflictivas. *Anuario Filosófico*, 121-144. <https://doi.org/10.15581/009.45.1275>

- Shapiro, L. A. (Ed.). (2014). *The Routledge handbook of embodied cognition*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Shapiro, S. C., y Woodmansee, G. H. (1969). *A Net Structured Based Relational Question-Answerer* (pp. 325-346).
- Simon, J. J. (2012). Introduction to Cognitive Cervantes. Integrating Mind and Cervantes's Texts. *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, 32(1), 11-23.
- Simon, J. J. (2013). The Intersection of Mind and Don Quixote: Overview and Prospects. En M. D. Warshawsky y J. A. Parr (Eds.), *Don Quixote. Interdisciplinary Connections* (pp. 19-34). Juan de la Cuesta.
- Sinding, M. (2016). From world to worldview. An energy principle of psychosocial dynamics. En P. Garratt (Ed.), *The cognitive humanities. Embodied mind in literature and culture* (pp. 133-150). Palgrave Macmillan.
- Soliman, T., y Glenberg, A. M. (2014). The embodiment of culture. En L. A. Shapiro (Ed.), *The Routledge handbook of embodied cognition* (pp. 207-219). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos* (2a. ed). Seix Barral.

- Spaulding, S. (2014). Embodied cognition and theory of mind. En L. A. Shapiro (Ed.), *The Routledge handbook of embodied cognition* (pp. 197-206). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Sperber, D., y Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and Cognition*. Blackwell.
- Steen, G. J. (1989). Metaphor and literary comprehension. Towards a discourse theory of metaphor in literature. *Poetics*, 18(1), 113-141.
- Steen, G. J. (1995). Cognitive and emotive properties of metaphor. En G. Rusch (Ed.), *Empirical approaches to literature* (pp. 258-264). Siegen University Press.
- Steen, G. J. (2005). Metonymy goes cognitive-linguistic. *Style*, 39(1), 1-11.
- Steen, G. J. (2006). Metaphor in applied linguistics: Four cognitive approaches. *Delta: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, 22(1), 21-44.
- Steen, G. J. (2013). Deliberate metaphor affords conscious metaphorical cognition. *Journal of Cognitive Semiotics*, 5(1-2), 179-197.
- Steen, G. J. (2014). The cognitive-linguistic revolution in metaphor studies. En J. Littlemore y J. R. Taylor (Eds.), *The*

- Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics* (pp. 117-142). Bloomsbury.
- Steen, G. J., y Bolognesi, M. (Eds.). (2019). *Perspectives on Abstract Concepts. Cognition, language and communication*. John Benjamins Publishing Company.
- Steen, G. J., y Gibbs, R. W. (Eds.). (1999). *Metaphor in Cognitive Linguistics*. John Benjamins Publishing Company.
- Stern, J. (2001). *Metaphor in Context*. MIT Press.
- Stockwell, P. (2000). Towards a critical cognitive linguistics? En I. Biermann y A. Combrink (Eds.), *Poetics, Linguistics and History. Discourse of War and Conflict*. Potchefstroom University Press.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics. An Introduction*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Stockwell, P. (2005). On cognitive poetics and stylistics. En H. Veivo, B. Pettersson, y M. Polvinen (Eds.), *Cognition and Literary Interpretation in Practice* (pp. 267-282). Helsinki University Press.
- Stockwell, P. (2007). Cognitive poetics and literary theory. *Journal of Literary Theory*, 1(1), 135-152.

- Stockwell, P. (2008). Cartographies of cognitive poetics. *Pragmatics and Cognition*, 16(3), 587-598.
- Stockwell, P. (2009a). *Texture. A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh University Press.
- Stockwell, P. (2009b). The cognitive poetics of literary resonance. *Language and Cognition*, 1(1), 25-44.
- Stockwell, P. (2010). Cognitive Poetics. En P. C. Hogan (Ed.), *Cambridge Encyclopedia of the Language Sciences* (pp. 169-171). Cambridge University Press.
- Stockwell, P., y Harrison, C. (2014). Cognitive poetics. En J. Littlemore y J. R. Taylor (Eds.), *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics* (pp. 218-233). Bloomsbury.
- Strejcek, B., y Zhong, C.-B. (2014). Morality in the body. En L. A. Shapiro (Ed.), *The Routledge handbook of embodied cognition* (pp. 220-230). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Troscianko, E. (2013). Reading imaginatively. The imagination in cognitive science and cognitive literary studies. En M. Burke y E. Troscianko (Eds.), *Explorations in Cognitive Literary Science: Vol. 42(2)* (pp. 181-198). Journal of Literary Semantics.

- Troscianko, E. (2014). Reading literature cognitively. *Paragraph*, 37(1), 15-31.
- Troscianko, E. (2018). Literary reading and eating disorders: Survey evidence of therapeutic help and harm. *Journal of Eating Disorders*, 6(8), 1-17.
- Tsur, R. (1983). *What is Cognitive Poetics?* Katz Research Institute for Hebrew Literature / Tel Aviv University.
- Tsur, R. (2017). *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*. Oxford University Press.
- Vallejo Delgado, C. (2021). Palabras equivocadas; error con-sentido. Algunos ejemplos de lapsus linguæ en las derivas de la poesía experimental española. *Revista Sonda: Investigación y Docencia en Artes y Letras*, 10, 59-74.
<https://doi.org/10.4995/sonda.2021.17813>
- Valverde, F. (2018). Poesía juvenil. El futuro o la muerte de la función poética (o todo lo contrario). En R. Sánchez García (Ed.), *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital* (pp. 51-64). Siglo XXI Editores.
- Van Dijk, T. A. (1996). Análisis del discurso ideológico. *Versión*, 6, 15-43.

- Van Peer, W., y Chesnokova, A. (2023). *Experiencing Poetry. A Guidebook to Psychopoetics*. Bloomsbury Academic.
- Varela Fernández, S. (2021). Geometría, poesía y vaticinio. Rafael Dieste y la resonancia del sentido. En A. Gamoneda y C. Salgado Ivanich (Eds.), *Paisajes cognitivos de la poesía* (pp. 31-47). Delirio.
- Vásquez Rocca, A. (2013). Sartre. Teoría fenomenológica de las emociones. Existencialismo y conciencia posicional del mundo. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 36(4), 339-351.
https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.v36.n4.42320
- Vázquez-Medel, M. Á. (1999). Palabra e imagen. De la transformación de los signos a los signos de la transformación. En *Immagine, Segno, Parola. Processi di trasformazione* (Vol. 2, pp. 405-420). Giuffrè Editore.
- Vázquez-Medel, M. Á. (2010). Nuevos horizontes de los estudios literarios en el siglo XXI. En Nieto Nuño (Ed.), *Literatura y comunicación* (pp. 35-60). Castalia.
- Vázquez-Medel, M. A., Mora, F., y Acedo García, A. (2020). Escritura creativa y neurociencia cognitiva. *Arbor*, 196(798), a577. <https://doi.org/10.3989/arbor.2020.798n4001>

- Vélez, G. (2006). Las autobiografías lectoras como autobiografía de aprendizaje. En N. Scheuer, J. I. Pozo Municio, M. del P. Pérez Echeverría, M. del M. Mateos Sanz, E. Martín Ortega, y M. de la Cruz (Eds.), *Nuevas formas de pensar la enseñanza y el aprendizaje: las concepciones de profesores y alumnos* (pp. 307-322). Graó.
- Vila-Sanjuán, S. (2014). *Código best seller*. Alianza.
- Wahnón, S. (2009). Estética e interpretación literaria. La hermenéutica de M. M. Bajtin. En *El problema de la interpretación literaria* (pp. 79-116). Academia de Hispanismo.
- Wearing, C. (2006). Metaphor and What is Said. *Mind and Language*, 21(3), 310-332.
- Weisman, A. (2014). *El mundo sin nosotros*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Wilson, D. (2018). *Relevance theory and literary interpretation*. ResearchGate.
https://www.researchgate.net/publication/327100976_Relevance_theory_and_literary_interpretation

- Wilson, D., y Carston, R. (2019). Pragmatics and the challenge of 'non-propositional' effects. *Journal of Pragmatics*, 145, 31-38. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2019.01.005>
- Wilson, D., y Sperber, D. (2004). La teoría de la relevancia. *Revista de Investigación Lingüística*, 7, 233-282.
- Zhong, C.-B., y Liljenquist, K. (2006). Washing Away Your Sins. Threatened Morality and Physical Cleansing. *Science*, 313, 1451-1452. <https://doi.org/10.1126/science.1130726>
- Zunshine, L. (2001). Rhetoric, Cognition, and Ideology in Anna Laetitia Barbauld's 1781 «Hymns in Prose for Children». *Poetics Today*, 23(1), 231-259.
- Zunshine, L. (2003). Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness. *Narrative*, 11(3), 270-291.
- Zunshine, L. (2006). Essentialism and Comedy. A Cognitive Reading of the Motif of Mislaid Identity in Dryden's «Amphitryon» (1690). En B. McConachie y F. E. Hart (Eds.), *Performance and Cognition. Theatre in the Age of New Cognitive Studies* (pp. 97-121). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Zunshine, L. (2007). Why Jane Austen Was Different, And Why We May Need Cognitive Science to See It. *Style*, 41(3), 273-297.

- Zunshine, L. (2008a). *Strange Concepts and the Stories They Make Possible. Cognition, Culture, Narrative*. Johns Hopkins University Press.
- Zunshine, L. (2008b). Theory of Mind and Fictions of Embodied Transparency. *Narrative*, 16(1), 65-92.
- Zunshine, L. (2009). Mind Plus. Sociocognitive Pleasures of Jane Austen's Novels. *Studies in Literary Imagination*, 42(2), 89-109.
- Zunshine, L. (Ed.). (2010a). *Introduction to Cognitive Cultural Studies*. Johns Hopkins University Press.
- Zunshine, L. (2010b). What is Cognitive Cultural Studies? En L. Zunshine (Ed.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies* (pp. 1-33). Johns Hopkins University Press.
- Zunshine, L. (2011a). Cognitive Alternatives to Interiority. En R. L. Caserio y C. C. Hawes (Eds.), *Cambridge History of the English Novel* (pp. 147-162). Cambridge University Press.
- Zunshine, L. (2011b). Style Brings In Mental States. *Style*, 45(2), 349-356.
- Zunshine, L. (2012). Sociocognitive Complexity. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 45(1), 13-18.

Bibliografía

- Zunshine, L. (2015a). Introduction to Cognitive Literary Studies. En L. Zunshine (Ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (pp. 1-9). Oxford University Press.
- Zunshine, L. (Ed.). (2015b). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford University Press.
- Zunshine, L. (2020). Embodied Social Cognition and Comparative Literature. An Introduction. *Poetics Today*, 41(2), 171-186.
- Zunshine, L., y Savarese, R. J. (2014). The Critic as Neurocosmopolite; Or, What Cognitive Approaches to Literature Can Learn from Disability Studies. Lisa Zunshine in Conversation with Ralph James Savarese. *Narrative*, 22(1), 17-44.
- Zunzunegui Díez, S. (1989). *Pensar la imagen*. Universidad del País Vasco.

Bibliografía literaria

- Abello, A. (2021). *Duende*. Ultramarinos.
- Abreu, A. (2020). *Panza de burro*. Barrett.
- Acebal Doval, R. (2020). *Hijos de la bonanza*. Hiperión.

- Acerete, A. (2019). *Maldita sea la noche*. The Fic Factory.
- Aceves, H. (2023). *Lugares donde quienes se amaron se amaron mucho*. Hiperión.
- Aguilar, J. D. (2018). *La chica de amarillo*. Esdrújula.
- Aguilar, J. D. (2022). *Anticine*. Universidad de Almería.
- Alcaraz, C. (2021). *Individuo armado*. Letraversal.
- Allende, C. (2021). *La guerra o el mar*. Alhulia.
- Alonso, A. (2020). *Gestar un tópico*. RIL Editores.
- Alonso Sierra, S. (2019). *Olvidame*. MueveTuLengua.
- Álvarez Bejarano, I. (2019). *La eternidad es un instante infinito*. Ediciones de Humo.
- Andrés, T. (2019). *Irmá paxaro*. cuarto de invierno.
- Aranda Segado, J. (2019). *Romper los tímpanos. Playlist de lo que no importa*. Monosabio.
- Arche, M. (2021). *De la muela, el juicio*. Edicions 96.
- Asencio Navarro, R. E. (2021). *Horizonte de sucesos*. Ediciones Complutense.
- Asensio Alonso, C. (2022). *Astroblema*. La Isla de Siltolá.
- Asensio, J. Á. (2019). *Huesos de ballena*. Esdrújula.
- B. Barratxina, J. (2021). *Un estany que vessa*. Edicions Tres i Quatre.

Barroso, Y. (2021). *Nunca seré mi madre y no pariré a mi hermana*.

Libero.

Bayona Marchal, V. (2021). *A ciencia cierta*. Sr. Scott.

Beck, R. (2021). *Las flores que vendrán*. Valparaíso.

Béjar, J. (2020). *Conocimiento del medio*. Ayuntamiento de Cuenca.

Belcourt, B.-R. (2022). *Esta herida es un mundo*. Letraversal.

Belló Ruiz, P. (2020). *El resto es propaganda*. La Fea Burguesía.

Bello Sánchez, J. (2020). *Reliquias*. Tulipa Editora.

Belmonte Amorós, I. (2023). *Mudanzas*. Eolas.

Benjumea, D. (2021). *Desde la hierba*. RIL Editores.

Berbel, R. (2022). *Los planetas fantasma*. Tusquets Editores.

Bergasa, D. (2019). *Te quiero libre*. MueveTuLengua.

Berjano Rodríguez, B. (2023). *Rosario*. Valparaíso.

Bermúdez, V. (2022). *Iluviaciones*. Ediciones Franz.

Bescós, A. (2020). *Úteros errantes*. ediciones en el mar.

Bozalongo, P. (2022). *La piel de la naranja*. Hiperión.

Bravo Velasco, L. (2022). *Las horas grises*. Comares.

Búho, S. (2022). *Perdón a la lluvia*. Lunwerg.

C. Luna, J. (2023). *Cancionera*. Esdrújula.

C. Moreno, Y. (2019). *Saudade*. Amargord.

Cabello, E. (2023). *Muchacha con mirlo en las manos*. Torremozas.

- Calderón de Lucas, F. J. (2023a). *Los cuartos por la noche*. ediciones en el mar.
- Camacho Arístegui, P. (2021). *La huella*. Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Cañadas Cuadrado, A. (2021). *Beata Provincia*. Devenir.
- Carbonell, Á. (2021). *Jirafas en el zoológico de Atlanta*. Hiperión.
- Carrasco Gil, C. (2023). *Rupestre*. Olifante.
- Carrión, S. (2021). *Un poema en la vida*. MueveTuLengua.
- Cărtărescu, M. (2021). *Poesía esencial*. Impedimenta.
- Casado, M. (2023). *Otros sabrán de mí*. Fundación Valparaíso.
- Castro, A. (2023). *La cierva implacable*. Cántico.
- Catena Cózar, C. (2019). *Los días hábiles*. Hiperión.
- Catena Cózar, C. (2023). *Estar con otro*. Pre-Textos.
- Cattana, G. (2020). *No vine a ser carne*. Aguilar.
- Cid, A. (2019). *Atlas*. Galaxia.
- Conde Vitalla, D. (2022). *El lenguaje de los ojos*. Los libros del gato negro.
- Conesa, F. V. (2021). *Neurobiología de la memoria*. Dieci6.
- Cortázar, J. (1969). *Il gioco del mondo* (F. Nicoletti Rossini, Trad.). Einaudi.
- Cortázar, J. (2016). *Rayuela* (A. Amorós, Ed.; 31. edición). Cátedra.
- Cortegoso, F. (2020). *Memorial y danza*. Ultramarinos.

- Crespo Madrid, A. S. (2021). *Ayes del destierro*. Libero.
- Cruzado, Á. (2021). *Geometría interior*. Dieci6.
- De Beatriz, J. (2021). *Cantar qué*. Pre-Textos.
- De Goñi García, I. (2022). *Gorputz baten aztarnak elurretan*.
Birmingham.
- De la Campa Pose, I. (2022). *Hay que ser valientes*.
MueveTuLengua.
- De la Cruz, M. (2019). *Los clavos que dan nombre a la metralla*.
Entropía.
- De la Cruz, M. (2024). *Cruzamos por el ras de la montaña*. Cántico.
- De la Higuera, I. (2021). *Mujer desnuda con cereza en el ombligo*.
Entropía.
- De la Torre, Á. (2021). *Apagar el frío*. Cántico.
- De las Heras, C. (2021). *Tierra bajo las uñas*. Trea.
- De Salas, J. (2022). *Los reales sitios*. Ultramarinos.
- Delgado, N. (2022). *Hijos del invierno*. Aguilar.
- Deusa, J. (2020). *Camelot o la poesía social*. Bromera.
- Díaz Altozano, P. (2021). *Mares y monstruos*. Heracles y nosotros.
- Díaz Godoy, D. (2019). *Perfil de sombra*. La Dragona.
- Díaz, L. (2023). *Los bloques naranjas*. Caballo de Troya.
- Díaz Mola, A. (2020). *Apostasía*. Pre-Textos.

- Díaz, Ó. (2023). *La exacta fantasía*. La Isla de Siltolá.
- Do Cebreiro, M. (1998). *O estadio do espello*. Xerais.
- Domingo Longares, I. (2022). *Perras de caza*. Planeta.
- Domínguez del Castillo, M. (2017). *Presente y el mar*. Esdrújula.
- Domínguez del Castillo, M. (2020). *El polvo de las urnas*. Diputación de Granada.
- Domínguez del Castillo, M. (2023). *Otras aguas no*. Isla Elefante.
- Domínguez Durán, C. (2022). *Nadie nos cuida en el sueño*. Pre-Textos.
- Domínguez, I. (2023). *Pureza*. Rialp.
- Duval, E. (2023). *Poserótica*. Letraversal.
- Erena, M. (2023). *Aunque vuelvas a tener miedo*. Plan B.
- Escavy, L. (2023). *Victoria menor*. Rialp.
- F. Rivero, J. (2020). *Las hogueras azules*. Candaya.
- Fariñas, I. (2022). *Quién extrajo el hueso*. L'Écume Incendiaria.
- Fauro, A. (2021). *Odio la playa*. Cántico.
- Fernández Guzmán, E. (2024). *Después del pop*. Rialp.
- Fernández Rodríguez, D. (2022). *Las nubes se levantan*. Pre-Textos.
- Ferrez Gutiérrez, D. (2021). *Los ojos del frío*. Balanceo.
- Flores Robla, A. (2021). *AZCA*. Colectivo Laika.

- Follett, K. (1989). *The Pillars of the Earth*. William Morrow & Company.
- Fonollosa, O. (2022). *Los niños no ven féretros*. Hiperión.
- Font, V. (2019). *Suave como el peligro*. Valparaíso.
- Francos, A. (2023). *Migas de sombra*. Olifante.
- Fuenteblanca, E. (2020). *Des-naturalizaciones*. Libero.
- Fuenteblanca, E. (2022). *Notas para un papel que arde*. Letraversal.
- G. Munté, C. (2021). *Sniffin' Blue*. La Isla de Siltolá.
- Galán, D. (2023). *Todos los vuelos que perdí por ti*. Espasa.
- Gallego Benot, J. (2020). *Oración en el huerto*. Hiperión.
- Gallego Benot, J. (2023). *Las cañadas oscuras (Poema para un río)*. Letraversal.
- Galván, A. (2022). *Educación de una cortesana*. Torremozas.
- Gane, M. (2023). *Puedes hacerme lo que quieras*. Aguilar.
- García Cuevas, A. M. (2022). *Las ciudades*. Rialp.
- García Díaz, M. (2021). *Ye capital tolo que fluye / Es capital todo lo que fluye*. Ultramarinos.
- García Faet, B. (2021). Extraña expresión «ruído sordo». Poesía y etimología. *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, 4(2), 210-232.
- García Faet, B. (2022). *Los salmos fosforitos*. La Bella Varsovia.

- García Faet, B. (2023b). *Corazonada*. La Bella Varsovia.
- García Lorca, F. (1997). *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* (M. Ucelay, Ed.). Cátedra.
- García Marina, R. (2023). *Los prodigiosos gatos monteses*. Letraversal.
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana.
- García Mera, C. (2019). *El contorno del eco*. Editora Regional de Extremadura.
- García, N. (2023). *No tan diver*. Tejido Ajado.
- García, S. (2020). *Rubayat del DYC*. Ojos de Sol.
- García Torrego, J. (2020). *Hogar*. Autoedición.
- Gómez Molina, M. (2022). *Los trabajos sin Hércules*. Hiperión.
- González, A. (2022). *Todo lo que me queda por contar*. Autoedición.
- González Bautista, C. A. (2020). *Mi hogar es una caja de mudanzas*. Valparaíso.
- González Caparrós, C. (2023). *Los augurios se rechazan*. La Bella Varsovia.
- González Rossi, A. (2020). *Pueblo yo*. Libero.
- Guasch, P. (2022). *La parte del fuego*. Ultramarinos.
- Guerrero Tenorio, A. (2020). *Toda la violencia*. Rialp.

- Guijarro, Á. (2023). *Cuaderno de Cracovia*. Cartonera del Escorpión Azul.
- Guirao, A. (2020). *Ulises X*. Hiperión.
- Hachemi, M. (2022). *Los restos*. La Bella Varsovia.
- Hernández Grande, M. E. (2023). *En algún lugar de Marte*. Con M de Mujer.
- Hernández, M. (2023). *Restos arqueológicos*. Isla Elefante.
- Herrera Ángel, R. (2022). *Remanente del tiempo, la memoria*. Letras Cascabeleras.
- Higueruelo Illana, M. E. (2020). *Los días eternos*. Rialp.
- Huidobro, V. (1931). *Altazor*. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Hurtado Llauradó, L. (2019). *Blanco Negropájaro*. Torremozas.
- Invierns, A. (2022). *Mientras no estabas*. Inefable Ediciones.
- Iturriza, I. (2021). *Tampoco era esto lo que quería decir*. La Bella Varsovia.
- Izquierdo Verde, M. (2019). *Autorretrato ecuestre sin caballo*. Lastura.
- Javierre, L. (2023). *Todo lo que me ha enseñado el amor*. Martínez Roca.
- Jiménez Serrano, M. (2021). *La edad ligera*. Rialp.

- Jodra Davó, C. (2011). *Rincones sucios*. La Bella Varsovia.
- Jodra Davó, C. (2020). *Las moras agraces*. La Bella Varsovia.
- Jodra Davó, C. (2021). *El libro doce*. La Bella Varsovia.
- Kaysen, M. (2023). *Puedo nombrar esta grieta*. Cicely Editorial.
- Leo, S. (2022). *Mar de altura*. Ringo Rango.
- Lima, L. (1966). *Paradiso*. Unión Ediciones.
- Llana, R. (2021). *La primavera del saguaro*. Ultramarinos.
- Llorens Vázquez, C. (2023). *Las alas son mías*. Autoedición.
- Llum Vidal, B. (2018). *Aquest amor que no és u*. Ultramarinos.
- López Llorente, J. (2021). *Los ojos desdibujados*. Cuadranta.
- M. Rueda, B. (2021). *Servicio de lavandería*. Hiperión.
- Marçal, M.-M. (1982). *Terra de mai*. El Cingle.
- Marçal, M.-M. (2017). *Llengua abolida. Poesia completa*. labutxaca.
- Marçal, M.-M. (2020). *Diré tu cuerpo* (N. Díaz Vicedo, Trad.). Ultramarinos.
- Marco Remón, G. (2019). *Otras nubes*. Rialp.
- Marco Remón, G. (2023). *Perder el tiempo*. Isla Elefante.
- Marpez, S. (2022). *Adormidera*. Macleín y Parker.
- Márquez Reyerros, D. (2021). *Fecha de caducidad*. Hiperión.
- Martín Ruiz, I. (2021). *Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa*. A Fortiori.

- Martínez de Miguel, A. (2023). *Al cuerpo de una mujer*. Ediciones B.
- Martínez García, I. (2022). *Yo soy la luz del bosque*. RIL Editores.
- Mata, M. (2021). *500 elevado a 9*. Cántico.
- Mata, M. (2023). *Pan manchado*. Letraversal.
- Melchor, P. (2022). *Amor y pan. Notas sobre el hambre*. Letraversal.
- Miguel Cortés, C. (2021). *Bichos*. Planeta.
- Miguel Santos, L. (2023). *Un amor español*. La Bella Varsovia.
- Miralles, I. (2023). *Pie de página*. Cicely Editorial.
- Montalbetti, M. (2018). *Sentido y ceguera del poema*. Bisturí 10.
- Montalbetti, M. (2021). *Cabe la forma*. Pre-Textos.
- Montes Romera, L. (2023). *Un altar caliente*. Cuaderno del Vigía.
- Monzón, A. (2021). *La civilización no era esto*. Espasa.
- Moyano, F. (2019). *Los amores autómatas*. Diputación de Granada.
- Moyano, F. (2023). *Cuando llegue la hora*. Pre-Textos.
- Mujica, H. (1998). *Flecha en la niebla*. Trotta.
- Mujica, H. (2002). *Poéticas del vacío. Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*. Trotta.
- Mujica, H. (2014). *El saber de no saberse. Desierto, Cábala, el no-ser y la creación*. Trotta.
- Muñoz Méndez, S. (2021). *Cacao y café*. Fundación García Agüera.

- Najarro Lanchazo, F. J. (2019). *No supo Victor Frankenstein ser madre*. RIL Editores.
- Navarro Prieto, F. J. (2019). *El bello mundo*. Hiperión.
- Navarro Ramírez, S. (2023). *Historia del tacto*. Universidad Popular José Hierro.
- Navarro-Soto Egea, J. (2023). *Hasta que nos duelan las costillas*. Cicely Editorial.
- Ndjocu, C. B. (2020). *Nosotros*. Espasa.
- Néstore, Á. (2022). *Deseo de ser árbol*. Espasa.
- Nyman, C. (2023). *Líquida tuya y vertebrada*. Letraversal.
- Obrero, M. (2021). *Peachtree City*. Visor Libros.
- Ocaña, F. (2021). *Angelus novus*. Eolas.
- O'farrell, I. (2022). *La risa por fuera, el desastre por dentro*. Espasa.
- Olay, R. (2023). *Quizá yo*. Pre-Textos.
- Ortega Riba, N. (2022). *Las infancias sonoras*. Rialp.
- Ortigosa, J. J. (2022). *Con voluntad de amanecer*. Sonámbulos.
- Ortiz Albaladejo, C. (2022). *El día que se ahogaron los miedos*. Inefable Ediciones.
- Oswald, A. (2013). *Bosques, etc.* Pre-Textos.
- Otero, M. P. (2021). *Nimiedades*. Hiperión.
- Pacheco, J. (2022). *Todos los cuerpos, el cuerpo*. Valparaíso.

- Pacheco, J. (2023). *Los ojos amarillos del mirlo*. Ultramarinos.
- Palacios, G. (2019). *Lumbres*. Polibea.
- Palomeque, A. (2022). *Currículum*. RIL Editores.
- Pato, C. (2019). *Poesía reunida* (Vol. 2). Ultramarinos.
- Pato, C. (2022). *Poesía reunida* (Vol. 3). Ultramarinos.
- Pérez Cebrián, J. (2022). *De cuánta noche cabe en un espejo*. Pre-
Textos.
- Pérez Cerón, I. (2021). *Márgenes de error*. Rialp.
- Pérez Matesanz, M. (2019). *Tres ciudades cuatro paredes*. Talón de
Aquiles.
- Pérez Paredes, A. (2021). *Qué hubiese sido de mí sin los
velociraptors*. Letraversal.
- Plaza González, P. J. (2023). *Matriz*. Valparaíso.
- Prychyslyy, D. (2023). *Materlingua*. Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Pueyo, C. (2021). *Hombres a los que besé*. Destino.
- Queneau, R. (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard.
- R. Gallardo, S. (2020). *Ex vivo*. Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Raffo, N. (2022). *Vacaciones pagadas*. Macleín y Parker.
- Ramos, A. (2023). *Gay*. Espasa.
- Ramos, I. (2021). *Ligero*. La Bella Varsovia.

- Ramos, L. (2022). *La verdad es que estoy sola y que estoy ardiendo*.
La Isla de Siltolá.
- Riechmann, J. (2006). *Poesía desabrigada*. Ediciones Idea.
- Rivero Machina, A. (2021). *Las ranas*. RIL Editores.
- Roal, L. (2021). *Última noche*. Sonámbulos.
- Roberts, E. (2022). *Parliament Hill*. Vaso Roto.
- Rodríguez Díaz, L. (2021). *San Lázaro*. Cántico.
- Rodríguez Díaz, L. (2023). *Anuncio*. Ultramarinos.
- Rojas, N. (2020). *La flor muerta del algodón*. ediciones en el mar.
- Romero Casanova, J. D. (2020). *Bijuteria*. Galerada, Serveis
d'Edició i Traducció, SCCL.
- Ros, B. (2015). *Amateur*. Renacimiento.
- Rosado Andrades, M. (2020). *La mujer de las mil ubres*. Maclelin y
Parker.
- Rual, M. (2021). *Compartir el frío*. Hidroavión.
- Ruiz Bellido, J. J. (2020). *Seno*. Cántico.
- Salvador, M. (2021). *Poema del bajo continuo*. La Garúa.
- Sánchez, L. (2023). *Brillo por tu ausencia: Manual para salvarse a
(des)tiempo de amores de mierda*. Lunwerg.
- Sánchez López, J. (2021). *Desde las gradas*. Letraversal.
- Sánchez, M. (2022). *Cuaderno de campo*. La Bella Varsovia.

- Sánchez Saorín, M. (2022). *Herederas*. Hiperión.
- Santana, S. (2014). *Y ¡PUM! un tiro al pajarito*. Arrebato Libros.
- Santángelo Lázaro, C. (2023). *Pedres i vent*. ediciones en el mar.
- Santatecla, J. (2021). *El año de la grava*. Valparaíso.
- Sanz Corada, L. (2022). *Matar la geografía de los cuerpos de piedra*. ediciones en el mar.
- Saro, L. (2021). *Babilonia*. Dieci6.
- Sastre, E. (2020). *Adiós al frío*. Visor Libros.
- Segovia, Á. (2023). *Jara Morta*. La uña rota.
- Seisdoble, F. (2020). *Cosmonauta*. El Transbordador.
- Sempere, I. J. (2020). *Sem*. Edicions 96.
- Sesma, L. (2021). *No bastó con querer*. Aguilar.
- Sierra García, E. (2023). *Estupores*. Ediciones Oblicuas.
- Simón, R. (2022). *Contra el verano*. Dieci6.
- Solà Sàez, I. (2022). *Bestia*. La Bella Varsovia.
- T., L. (2023). *Cuaderno del alcalde*. Ultramarinos.
- Temprado Blanquer, J. (2019). *Ciudad cero*. Pre-Textos.
- Torres, S. (2021). *El ritual del baño*. La Bella Varsovia.
- Tórtola, L. (2022). *Los dioses destruidos*. Rialp.
- Úbeda, A. (2019). *Visiones del refugio azul*. Boria Ediciones.
- Valbuena, A. (2020). *Lagrimacer o el acto de derramarse*. Aguilar.

Bibliografía

- Vázquez, R. (2022). *Puerta de embarque*. Renacimiento.
- Vega, M. (2019). *La mala conciencia*. Hiperión.
- Velasco Baleriola, J. (2022). *Nostalgia Google Earth*. Dieci6.
- Velasco Baleriola, P. (2023). *Carne triste*. Cántico.
- Velasco, N. (2022). *Las hembras*. Dieci6.
- Velasco, U. (2019). *En este lugar*. La Bella Varsovia.
- Viéitez, A. (2021). *Tratado sobre tu nombre*. ediciones en el mar.
- Viéitez, A. (2022). *Alta Escuela Musical*. Dieci6.
- Viéitez, A. (2024). *Ceremonias de agua*. RIL Editores.
- Villalobos, J. (2022). *Nada desaparece para siempre*. Pre-Textos.
- Villar Gómez, L. (2019). *La ciudad*. Liliputienses.
- Zero, Á. (2019). *El amor en 20864 palabras*. MueveTuLengua.

Bibliografía audiovisual

- Magritte, R. (1928). *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)* [Cuadro]. <https://proyectoidis.org/ceci-nest-pas-une-pipe/>
- Preciado, P. B. (Director). (2023). *Orlando: Mi biografía política* [Documental, Literatura, Transexualidad].

Bibliografía

Velázquez, D. (1655). *Las hilanderas o la fábula de Aracne* [Cuadro].

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>

Bibliografía en red

Núñez, Gonzalo [@GonzaloNez19]. (2024, 21 de marzo). *No*

entiendo nada, pero es tan poético. [Imagen adjunta].

[Publicación]. X.

<https://x.com/gonzalonez19/status/1770804532680753618?s=46&t=CnTsUbpXjuG8wJVqfkqTmg>

ANEXOS

Anexo I

Corpus seleccionado para el caso práctico de rastreo de relevancia explícita del capítulo 4, ordenado por año de nacimiento de los creadores, y datos complementarios: fecha y lugar de nacimiento, contacto y poemarios publicados

Nombre	Apellidos	Año de nacimiento	País de nacimiento	Comunidad de nacimiento	Ciudad de nacimiento	Contacto / Redes sociales
Aitor	Francos	1986	España	País Vasco	Bilbao	@aitorfrancos (Instagram); https://www.facebook.com/aitor.francos/ (Facebook)
Poemarios publicados						
<i>Igloo</i> (Renacimiento, 2011). <i>Un lugar en el que nunca he escrito</i> (Renacimiento, 2013). <i>Las dimensiones del teatro</i> (Isla de Siltolá, 2015). <i>Filatelía</i> (Renacimiento, 2017). <i>Las gafas de Pessoa</i> (Vandalia, 2018). <i>Un buzón en el desierto</i> (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018). <i>Los días andan sueltos</i> (Denonartean, 2019). <i>Memoria del adentro</i> (La Garúa, 2020). <i>Parafernalia</i> (Ril, 2022). <i>Migas de sombra</i> (Olifante Ediciones de Poesía, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Todo lo pierde...”, <i>Migas de sombra</i> (2023).						
Ángelo	Néstore	1986	Italia		Lecce	@angelonestore (Instagram); angelonestore@gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						

<i>Adán o nada</i> (Bandaàparte Editores, 2017). <i>Actos impuros</i> (XXXII Premio de Poesía Hiperión, 2017). <i>Hágase mi voluntad</i> (XX Premio de Poesía Emilio Prados, Pre-Textos, 2020). <i>Deseo de ser árbol</i> (V Premio Espasa, Espasa, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Mi abuelo amaba los cigarrillos”, <i>Deseo de ser árbol</i> (2022).						
Azahara	Palomeque	1986	España	Aragón	Zaragoza	@Zahr_Bloom (Twitter/X); @azahara.palomeque (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>American Poems</i> (Isla de Siltolá, 2015). <i>En la ceniza blanca de las encías</i> (Isla de Siltolá, 2017). <i>RIP (rest in plastic)</i> (RIL Editores, 2019). <i>Currículum</i> (RIL Editores, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Celebraciones (I)”, <i>Currículum</i> (2022).						
Carlos	Asensio Alonso	1986	España	Islas Baleares	Palma de Mallorca	contacto@carlos- asensio.com (correo electrónico); @carloslasensio (Instagram); @CarlosLAsensio (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Dejar de ser</i> (Chiado, 2017). <i>Arder o quemar</i> (Maclein y Parker, 2019). <i>Astroblema</i> (La Isla de Siltolá, 2022).						

Texto poético seleccionado						
“Una turba de estrellas...”, <i>Astroblema</i> (2022).						
Isabel	Martín Ruiz	1986	España	Huelva	Ayamonte	@i_sabelmartin (Instagram)
Poemarios publicados						
90.3 de vaciante (Crecida, 2018). <i>Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa</i> (A Fortiori, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Primo”, <i>Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa</i> (2021).						
Israel	Álvarez Bejarano	1986	España	Andalucía	Huévar del Aljarafe	@isra_alvarez (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>El viento de la noche</i> (autoedición). <i>Todo en mí fue naufragio</i> (autoedición). <i>El Leteo</i> (Bohodón Ediciones, 2013). <i>Demiurgo</i> (Ediciones En Huida, 2014). <i>Atlas</i> (Ediciones En Huida, 2017). <i>La eternidad es un instante infinito</i> (Ediciones de Humo, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Mariposa. Azucena, Tú”, <i>La eternidad es un instante infinito</i> (2019).						
Unai	Velasco	1986	España	Cataluña	Barcelona	@UnaiVelasco_ (Twitter/X); @unai.velasco (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>En este lugar</i> (Papel de fumar, 2012; reeditado por La Bella Varsovia en 2019; Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández, 2013). <i>El silencio de las bestias</i> (La Bella Varsovia, 2014).						
Texto poético seleccionado						
“Peligrosa es la noche en la página 167”, <i>En este lugar</i> (2019).						
Víctor	Bermúdez	1986	México		Mexicali	unvictorbermudez@gmail.com / victorbermudez@usal.es (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Del electrón al ambar</i> (Ediciones Franz, 2020). <i>Iluviaciones</i> (Ediciones Franz, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Saltar...”, <i>Iluviaciones</i> (2022).						
Jorge	García Torrego	1986	España	Madrid	Miraflores de la Sierra	jgtorrego@gmail.com (correo electrónico); @gtorrego (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Ojo y ventana</i> (Canalla Ediciones, 2014). <i>Cercanías</i> (Baile del Sol, 2016). <i>Convivir poesía Combeber poesía</i> (Amargord, 2018). <i>El despertador de Sísifo</i> (Lastura, 2018). <i>Hogar</i> (Autoedición, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Cuando baje la sacudida de la sangre...”, <i>Hogar</i> (2020).						

María	Salvador	1986	España	Andalucía	Granada	mariasalvador@fas.harvard.edu (correo electrónico); @contraelmar (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>El origen de la simetría</i> (Icaria Editorial, 2007). <i>Poema del bajo continuo</i> (La Garúa, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Cuando se acerca la ascensión...”, <i>Poema del bajo continuo</i> (2021).						
Juan	Bello Sánchez	1986	España	Galicia	Santiago de Compostela	https://www.facebook.com/juan.bello.s/?locale=es_ES (Facebook)
Poemarios publicados						
<i>El futuro es un bosque que ya ardió en alguna parte</i> (La Bella Varsovia, 2011; IV Premio de Poesía Joven “Pablo García Baena”). <i>Talk about the blues</i> (Origami, 2014). <i>Todas las fiestas de mañana</i> (Pre-Textos, 2014; VI Premio de Poesía Joven de RNE). <i>Cuatro canciones</i> (Ártese quien pueda Ediciones, 2015). <i>Nada extraordinario</i> (Pre-Textos, 2016; XVI Premio de Poesía “Emilio Prados”). <i>Motel Memoria</i> (Valparaíso Ediciones, 2017). <i>Mi tiempo perdido</i> (La Isla de Siltolá, 2018; III Premio de Poesía “Nicanor Parra”). <i>Reliquias</i> (Tulipa Editora, 2020). <i>Todos hablando al mismo tiempo</i> (Maclein y Parker, 2021). <i>Separación</i> (RIL Editores, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“El costurero”, <i>Reliquias</i> (2020).						
Ángela	Segovia	1987	España	Castilla y León	Las Navas del Marqués	@angela.segoviasoria no (Instagram)

Poemarios publicados						
<i>¿Te duele?</i> (Universidad Popular, V Premio de Poesía Joven Félix Grande, 2009). <i>de paso a la ya tan</i> (ártese quien pueda, 2013). <i>La curva se volvió barricada</i> (La uña rota, 2016; Premio Nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” 2017). <i>Amor divino</i> (La uña rota, 2018). <i>Pusieron debajo de mi mare un magüey</i> (La uña rota, 2020). <i>Mi paese salvaje</i> (La uña rota, 2021). <i>Jara Morta</i> (La uña rota, 2023). <i>La hora del abejorro</i> (La uña rota, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“EL ARCO DE LA ESPINA DE PESCADO”, <i>Jara Morta</i> (2023).						
Abraham	Guerrero Tenorio	1987	España	Andalucía	Cádiz	@abrahamtenorio (Twitter/X); @abrahamguerrerotenorio (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Los días perros</i> (La Isla de Siltolá, 2018). <i>Tres ataúdes</i> (LXVI Premio Alcaraván de Poesía, 2019). <i>Toda la violencia</i> (Rialp, 2020; Premio Adonáis).						
Texto poético seleccionado						
“Retrato de una familia que fue”, <i>Toda la violencia</i> (2020).						
Blanca	Berjano Rodríguez	1987	España	Madrid	Madrid	@blanca_berjano (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Ratas en el alféizar</i> (Editorial Ménades, 2019). <i>La barrera más bonita del mundo</i> (Luces de Gálibo, 2021). <i>Rosario</i> (Valparaíso, 2023).						
Texto poético seleccionado						

“Contradicción”, <i>Rosario</i> (2023).						
Carlos (Turista En Tu Pelo)	Miguel Cortés	1987	España	Castilla y León	Béjar	carlos@intranerso.com (Correo electrónico); @turistaentupelo (Instagram); @TuristaEnTuPelo (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Intranerso</i> (Noviembre Poesía, 2014). <i>Innormal</i> (Planeta, 2015). <i>Asíntota</i> (Planeta, 2017). <i>Bichos</i> (Planeta, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“31”, <i>Bichos</i> (2021).						
Julio	Béjar	1987	España	Andalucía	Almería	info@juliobejar.es (correo electrónico); @julio_bejar (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Manual de uso para mudanzas</i> (Ediciones En Huida, 2013). <i>Conocimiento del medio</i> (Ayuntamiento de Cuenca, 2020; XI Premio de Poesía ‘Federico Muelas’ de Cuenca).						
Texto poético seleccionado						
“Lavar a un padre”, <i>Conocimiento del medio</i> (2020).						

Sara	Leo	1987	España	Comunidad Valenciana	Valencia	@_sara_leo (Instagram y Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Iridiscencia</i> (Ringo Rango, 2016). <i>Acaríciame los miedos</i> (Ringo Rando, 2017). <i>Después del huracán</i> (MueveTuLengua, 2018). <i>Herida, limón y sal</i> (MueveTuLengua, 2019). <i>Ni contigo ni sin mí</i> (Valparaíso Ediciones, 2020). <i>Mar de altura</i> (Ringo Rango, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Origen”, <i>Mar de altura</i> (2022).						
César	Poetry (Ortiz Albaladejo)	1987	España	Murcia	Murcia	@cesarortizalb (Twitter/X); @cesarortiz (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La línea curva de tu sonrisa</i> (Alfaguara, 2017). <i>Infinita</i> (MueveTuLengua, 2017). <i>Contigo, una y otra vez</i> (Alfaguara, 2018). <i>Caótica</i> (Inefable Ediciones, 2018). <i>El día que se ahogaron los miedos</i> (Inefable Ediciones, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Así de sencillo”, <i>El día que se ahogaron los miedos</i> (2022).						
Alberto	Acerete	1987	España	Aragón	Zaragoza	@llamamebritney (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>El universo femenino del esperma</i> (Aqua, 2008). <i>Yo quiero bailar</i> (La Bella Varsovia, 2015). <i>Cartas de la guerra</i> (autoeditado, 2014). <i>NUNCA. DIGAS. CASA.</i> (Los libros del Gato Negro, 2018). <i>Maldita sea la noche</i> (The Fic Factory, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“papá...”, <i>Maldita sea la noche</i> (2019).						
Sonia	Marpez	1987	España	Galicia	Sarria	soniamarpez@gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Último Acto</i> (Diverso, 2017). <i>Demolición</i> (Colección Monosabio, 2018). <i>Sedimento</i> (Huerga y Fierro, 2019). <i>Adormidera</i> (Maclein y Parker, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Esperé bajo la lluvia”, <i>Adormidera</i> (2022).						
Antonio	Rivero Machina	1987	España	Navarra	Pamplona	@riveromachina (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Podría ser peor</i> (Hiperión, 2013; XV Premio de Poesía Joven “Antonio Carvajal”). <i>Além do Tejo</i> (Ed. de autor, 2014). <i>Ciudad de oro y plomo</i> (Cuadernillos de Intramuros, 2015; XVII Premio “García de la Huerta” de Poesía). <i>Contrafacta</i> (La Isla de Siltolá, 2015). <i>Las ranas</i> (RIL Editores, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Capitulaciones”, <i>Las ranas</i> (2021).						

Francisco José	Najarro Lanchazo	1987	España	Extremadura	Zafra	@paconajarrolanchazo (Instagram); @fjnajarro (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>La Vespa amarilla</i> (autoedición, 2009). <i>El extraño que come en tu vajilla</i> (Ediciones Vitruvio, 2012). <i>Lo que cuentan mis hermanas</i> (Ediciones Liliputienses, 2014). <i>No supo Victor Frankenstein ser madre</i> (RIL Editores, 2019). <i>Un niño gordo</i> (2009-2019) (autoedición, 2020). <i>Pequeño país lleno de idioma</i> (Cuadernillos de Intramuros, 2023; XXV Premio García de la Huerta).						
Texto poético seleccionado						
“El país que dejé no ha perdido su forma...”, <i>No supo Victor Frankenstein ser madre</i> (2019).						
Nacho	García	1987	España	La Rioja	Logroño	nacho@nachogarcia.info (correo electrónico); @nachogarciaaaaaa (Instagram); @nachogarciaaaaa (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Una palabra random</i> (con Mauro Entrialgo; Aristas Martínez, 2021). <i>No tan diver</i> (Tejido Ajado, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Soy el mejor poeta...”, <i>No tan diver</i> (2023).						
Berta	García Faet	1988	España	Comunidad Valenciana	Valencia	@berta_garciafaet (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>La edad de merecer</i> (La Bella Varsovia, 2015). <i>Corazón tradicionalista. Poesía 2008-2011</i> (La Bella Varsovia, 2017). <i>Los salmos fosforitos</i> (La Bella Varsovia, 2017; Premio Nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” 2018). <i>Una pequeña personalidad linda</i> (La Bella Varsovia, 2021). <i>Corazonada</i> (La Bella Varsovia, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Retrato de niño malo sobre fondo silvestre. I”, <i>Corazonada</i> (2023).						
Azahara	Alonso	1988	España	Asturias	Oviedo	@azaharalonso (Twitter/X); @azahara.alonso (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Gestar un tópico</i> (RIL Editores, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Me pregunto cómo...”, <i>Gestar un tópico</i> (2020).						
Daniel	Fernández Rodríguez	1988	España	Cataluña	Barcelona	daniel.fernandez- rodriguez@uv.es (correo electrónico); @danielfernandezrdgu ez (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Las cosas en su sitio</i> (La Isla de Siltolá, 2018; Premio Antonio Colinas). <i>Las nubes se levantan</i> (Pre-Textos, 2022; Premio Emilio Prados).						
Texto poético seleccionado						

“Cumpleaños”, <i>Las nubes se levantan</i> (2022).						
Inma	Miralles	1988	España	Murcia	Murcia	@inma_miralles (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>La hijamadre</i> (Editorial Cántico, 2022). <i>Pie de página</i> (Cicely Editorial, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Pero es que era insoportable...”, <i>Pie de página</i> (2023).						
Ángel	Zero	1988	España	Asturias	Gijón	@_angelzero (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Ella</i> (Círculo Rojo, 2016). <i>Cicatrices</i> (Planeta, 2017). <i>El amor en 20864 palabras</i> (MueveTuLengua, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Los besos que cambian”, <i>El amor en 20864 palabras</i> (2019).						
María Eugenia	Hernández Grande	1988	España	Castilla y León	Ávila	https://www.facebook.com/maruspleen/ (Facebook)
Poemarios publicados						
<i>Spleen Spleen (Seis años y quizás un día)</i> (autoedición, 2016). <i>Tal como va la herida</i> (autoedición, 2019). <i>En algún lugar de Marte</i> (Con M de Mujer, 2023).						

Texto poético seleccionado						
“Alba Patera”, <i>En algún lugar de Marte</i> (2023).						
Paloma	Camacho Arístegui	1988	España	País Vasco / Madrid	Bilbao / Madrid	@fandisha (Instagram); @fandishaenmeki (Twitter)
Poemarios publicados						
<i>Cartografía de un abandono</i> (Gato Encerrado, 2018). <i>Paisaje interior de un roble</i> (Vitruvio, 2018; Premio Internacional de Poesía Covibar, Ciudad de Rivas). <i>La memoria en el espejo</i> (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2019). <i>La huella</i> (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Huele a café...”, <i>La huella</i> (2021).						
Rafael	Herrera Ángel	1988	España	Andalucía	Teba	@rhapoesia (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Calendario de un extraño</i> (Letras Cascabeleras, 2017; Primer Accésit del II Concurso Literario de Relatos y Poesía “Letras Cascabeleras”). <i>Manuales, teorías y otros problemas</i> (Vitrubio, 2019). <i>Remanente del tiempo, la memoria</i> (Letras Cascabeleras, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Otra noche...”, <i>Remanente del tiempo, la memoria</i> (2022).						
Salvador	Muñoz Méndez	1988	España	Andalucía	Coín	@salvalahamada (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>Cacao y café</i> (Fundación García Agüera, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Telurismo”, <i>Cacao y café</i> (2021).						
Emilio	Sierra García	1988	España	Madrid	Madrid	https://www.linkedin.com/in/emilio-sierra-garcía-3658321b1/ (Linkedin)
Poemarios publicados						
<i>Versos para nadie</i> (Amarante, 2022). <i>Estupores</i> (Ediciones Oblicuas, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“7”, <i>Estupores</i> (2023).						
Munir	Hachemi	1989	España	Madrid	Madrid	602 59 96 48; @munirhachemi (Twitter/X); @munirhachemi (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>los restos</i> (La Bella Varsovia, 2022; Premio El Ojo Crítico de Poesía 2022).						
Texto poético seleccionado						
“yo”, <i>los restos</i> (2022).						

Rodrigo	Olay	1989	España	Asturias	Noreña	olayrodrigo@uniovi.es (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Cerrar los ojos para verte</i> (Universos, 2011; Premio Asturias Joven y Premio de la Crítica de Asturias). <i>La víspera</i> (La Isla de Siltolá, 2014; Premio de la Crítica de Asturias). <i>Saltar la hoguera</i> (Hiperión, 2019; Premio Jaén). <i>Vieja escuela</i> (Rialp, 2021; accésit del Premio Adonáis). <i>Lluvia fina</i> (Los Papeles del Sitio, 2021). <i>Quizá yo</i> (Pre-Textos, 2023; XXIII Premio de Poesía Emilio Prados).						
Texto poético seleccionado						
“Hermanos”, <i>Quizá yo</i> (2023).						
Alba	Cid	1989	España	Galicia	Orense	@ollobasilisco (Instagram); @al_ou_swanehals (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Atlas</i> (Galaxia, 2019; Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Tríptico”, <i>Atlas</i> (2019).						
Alberto	Guirao Alcón	1989	España	Madrid	Madrid	albertoguiraoalcon@gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Ascensores</i> (Fundación Centro de Poesía José Hierro, 2010; II Premio Marcos R. Pavón). <i>Cuatro años que le pasaron a otro</i> (LUMA Foundation, 2014). <i>Los días mejor pensados</i> (Ayuntamiento de San						

Sebastián de los Reyes, 2016; XII Premio Nacional Fñlix Grande). <i>Ulises X</i> (Hiperión, 2020; Premio "València Nova" de la Institució Alfons el Magnànim).						
Texto poético seleccionado						
“IV (Herencia)”, <i>Ulises X</i> (2020).						
Carlos	G. Munté	1989	España	Cataluña	Barcelona	@MunteCarlos (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Las copas que no bebí</i> (Olifante, 2018). <i>Sniffin’ Blue</i> (La Isla de Siltolá, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Desconocido”, <i>Sniffin’ Blue</i> (2021).						
Sara	R. Gallardo	1989	España	Castilla y León	Ponferrada	@sarargallardo (Twitter/X); @sara.r.gallardo (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Epidermia</i> (El Gaviero, 2011). <i>Berlín no se acaba en un círculo</i> (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2014). <i>ex vivo</i> (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“mi diagnóstico tiene el mismo tamaño que un tragaluz”, <i>ex vivo</i> (2020).						

Marina	Casado	1989	España	Madrid	Madrid	marina.casado.hernandez@gmail.com (correo electrónico); @MarinaCasadoH (Twitter/X); @marinacasadoh (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Los despertares</i> (Ediciones de la Torre, 2014). <i>Mi nombre de agua</i> (Ediciones de la Torre, 2016). <i>De las horas sin sol</i> (Huerga y Fierro, 2019). <i>Este mar al final de los espejos</i> (Torremozas, 2020; Premio Carmen Conde de Poesía 2020). <i>Los ojos fríos del vals</i> (BajAmar, 2022). <i>Entra la noche</i> (Celya, 2023; XXI Premio Internacional de Poesía León Felipe). <i>Otros sabrán de mí</i> (Fundación Valparaíso, 2023; XXIV Premio Internacional de Poesía Paul Beckett).						
Texto poético seleccionado						
“Hablo a la niña que un día fui”; <i>Otros sabrán de mí</i> (2023).						
Marina	Rosado Andrades	1989	España	Andalucía	Algeciras	@marina.rosand (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Láctica y Lisérgica</i> (EmeGé, 2014). <i>Nadie sangra sin herida</i> (Servicio de Publicaciones de la Diputación de Cádiz, 2015). <i>Las flores homicidas</i> (Ediciones En Huida, 2016). <i>Las bestias inocentes</i> (autoedición, 2019). <i>La mujer de las mil ubres</i> (Maclein y Parker, 2020). <i>El útero, la jaula y un bebé pájaro</i> (Caprica, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Parálisis”, <i>La mujer de las mil ubres</i> (2020).						

Carla	Santángelo Lázaro	1989	España	Islas Baleares	Mahón	blau.caia@gmail.com (correo electrónico); @__caia (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La Sudestada</i> (Derrames Editora, 2016). <i>Liquen</i> (Agua Viva Ediciones, 2021). <i>pedres i vent</i> (ediciones en el mar, 2023; II Premio de Poesía en el mar).						
Texto poético seleccionado						
“quería que fuera verano...”, <i>pedres i vent</i> (2023).						
L.	T.	1989	España	Madrid	Madrid	
Poemarios publicados						
<i>Cuaderno del alcalde</i> (Ultramarinos, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“También fue indistinto y vacío...”, <i>Cuaderno del alcalde</i> (2023).						
Luna	Miguel Santos	1990	España	Madrid	Alcalá de Henares	@lunamonelle (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Estar enfermo</i> (La Bella Varsovia, 2010). <i>Poetry is not dead</i> (La Bella Varsovia, 2010). <i>Pensamientos estériles</i> (La Bella Varsovia, 2011). <i>La tumba del marinero</i> (La Bella Varsovia, 2013). <i>Los estómagos</i> (La Bella Varsovia, 2015). <i>El arrecife de las sirenas</i> (La Bella Varsovia, 2017). <i>Poesía masculina</i> (La Bella Varsovia, 2021). <i>Un amor español</i> (La Bella Varsovia, 2023).						
Texto poético seleccionado						

“deserté de un hombre...”, <i>Un amor español</i> (2023).						
Ana	Castro	1990	España	Andalucía	Pozoblanco	anacastrovalero90@gmail.com (correo electrónico); @AnaCastroV (Twitter/X); @palidasenoritadelparaguas (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>El cuadro del dolor</i> (Renacimiento, 2017; III Premio de Poesía Juana Castro). <i>La cierva implacable</i> (Cántico, 2023; XXX Premio de Poesía Ciudad de Córdoba).						
Texto poético seleccionado						
“Amigas con hijos”, <i>La cierva implacable</i> (2023).						
Irene	Solà Sàez	1990	España	Cataluña	Malla	@irene.sola.saez (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Bèstia</i> (Galerada, 2012 / La Bella Varsovia, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“El patito feo de mi estómago...”, <i>Bèstia</i> (2022).						
Raquel	Vázquez	1990	España	Galicia	Lugo	raquel@raquelvazquez.es (correo electrónico); @raquelvqz

						(Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Por el envés del tiempo</i> (Cardenoso, 2011; Premio III Certamen de Poesía “Poeta Juan Calderón Matador” 2011). <i>Pinacoteca de los sueños rotos</i> (Islavaria, 2012). <i>Luna turbia</i> (Torremozas, 2013; XIV Premio Gloria Fuertes de Poesía Joven). <i>Lied de lluvia para una piel ausente</i> (Alhulia, 2014; Premio de Poesía Granajoven 2014). <i>Si el neón no basta</i> (La Isla de Siltolá, 2015). <i>El hilo del invierno</i> (Hiperión, 2016; Premio València Nova de Poesía de la Institució Alfons el Magnànim). <i>Lenguaje ensamblador</i> (Renacimiento, 2019; VII Premio Orizzonte Atlantico para poesía editada). <i>Aunque los mapas</i> (Visor, 2020; XXXII Premio Loewe a la Creación Joven, Premio El Ojo Crítico de Poesía de RNE 2020). <i>Puerta de embarque</i> (Renacimiento, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Oráculo”, <i>Puerta de embarque</i> (2022).						
Álvaro	Carbonell	1990	España	Comunidad Valenciana	Albatera	@belesprit_ (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Cómo escapar de la isla de Villings</i> (Valparaíso, 2016). <i>Jirafas en el zoológico de Atlanta</i> (Hiperión, 2021; Premi València Nova de poesia en castellà 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Réquiem a una bañera”, <i>Jirafas en el zoológico de Atlanta</i> (2021).						
Federico	Ocaña	1990	España	Madrid	Madrid	@FedericoOcana (Twitter/X); @federico_ocana_guzman (Instagram)

Poemarios publicados						
<i>Desprendimientos</i> (Amargord, 2011). <i>Haces. Muros</i> (Polibea, 2020). <i>Angelus novus</i> (Eolas, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Tesis XLVII”, <i>Angelus novus</i> (2021).						
Cristian	Alcaraz	1990	España	Andalucía	Málaga	@CristianAlcaraz (Twitter/X); @cristianalcaraz (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Turismo de interior</i> (La Bella Varsovia, 2010; III Premio de poesía joven Pablo García Baena). <i>La orientación de las hormigas</i> (Renacimiento, 2013; Premio Andalucía Joven Desencaja). <i>Individuo armado</i> (Letraversal, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“BIG CUM GOAL OFF”, <i>Individuo armado</i> (2021).						
Daniel	Díaz Godoy	1990	España	Andalucía	Torrox	@DanielDiazGodoy (Twitter/X); https://www.facebook.com/danieldiazgodoy/ (Facebook); @danieldiazgodoy (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>Desnudo entre ortigas</i> (Ayuntamiento de Málaga, 2017). <i>Testigo de fuego</i> (Ediciones del Genal, 2017; I Certamen Internacional de Poesía «Libros sobre Ruedas, Librerías en Marcha»). <i>Perfil de sombra</i> (La Dragona, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“II”, <i>Perfil de sombra</i> (2019).						
Marta	Jiménez Serrano	1990	España	Madrid	Madrid	@martajserrano (Twitter/ X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La edad ligera</i> (Rialp, 2021; accésit del Premio Adonáis 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Edad...”, <i>La edad ligera</i> (2021).						
Ruth	Llana	1990	España	Asturias	Pola de Siero	@r.llana (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>tiembla</i> (Point de Lunettes, 2014; Premio Federico García Lorca, Universidad de Granada, 2013). <i>estructuras</i> (Ejemplar Único, 2015). <i>umbral</i> (Malasangre, 2017). <i>La primavera del saguaro</i> (Ultramarinos, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Perder una casa...”, <i>La primavera del saguaro</i> (2021).						

Lidia	Hurtado Llauradó	1990	España	Madrid	Madrid	@Linure_ (Twitter/X); @lili_sanjuan_ (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Blanco Negropájaro</i> (Torremozas, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Lo mejor sería...”, <i>Blanco Negropájaro</i> (2019).						
Irene	X (Domingo Longares)	1990	España	Aragón	Zaragoza	contactoirenex@gmail .com (correo electrónico); @lamellamanx (Instagram); @ireneequis (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>El sexo de la risa</i> (Origami, 2013). <i>Grecia</i> (Origami, 2014). <i>No me llores</i> (Harpo Libros, 2015). <i>Fe ciega</i> (Harpo Libros, 2016). <i>Single</i> (Harpo Libros, 2017). <i>La chica no olvida</i> (Planeta, 2018; I Premio ESPASAEsPOESÍA 2018). <i>Las manos en la sangre</i> (Planeta, 2019). <i>Perras de caza</i> (Planeta, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Los débiles”, <i>Perras de caza</i> (2022).						
Álvaro	Guijarro	1990	España	Madrid	Madrid	guijarroalvarogarcia@ gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						

<i>Tránsito</i> (Chiado Editorial, 2011; Amargord Ediciones, 2018). <i>Colorofilia</i> (autopublicado en Internet, 2012; 89plus & LUMA Foundation, 2017). <i>La postpunk amante de Tiresias</i> (Canalla Ediciones, 2013). <i>María Eugenia</i> (Chiado Editorial, 2015). <i>Siglo XXIII</i> (La Isla de Siltolá, 2017; III Premio de Poesía Joven Antonio Colinas). <i>Poliedro</i> (Antipersona, 2017). <i>Cuaderno de Cracovia</i> (Cartonera del Escorpión Azul, 2023). <i>La razón adivinada</i> (La Guerra Chimpancé, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Detrás de la nieve”, <i>Cuaderno de Cracovia</i> (2023).						
Andreu	Cañadas Cuadrado	1990	España	Comunidad Valenciana	Elche	@andreu.canadas (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Del cascarón y el huevo</i> (Devenir, 2016). <i>Beata Provincia</i> (Devenir, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Azul”, <i>Beata Provincia</i> (2021).						
Fran	Seisdoble	1990	España	Andalucía	Mairena del Aljarafe	@franseisdoble (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Carnívoro Cuchillo</i> (Atrapasueños, 2014). <i>Alambre</i> (¿autoedición?, 2018). <i>Cosmonauta</i> (El Transbordador, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“III”, <i>Cosmonauta</i> (2020).						

Paula	Díaz Altozano	1990	España	Madrid	Madrid	@paula_argulot (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>A orillas de París</i> (Ediciones En Huida, 2018). <i>Ríos de carretera</i> (Bajamar, 2019). Unicornios (Buenos Aires Poetry, 2020). <i>Mares y monstruos</i> (Heracles y nosotros, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Paseo a orillas del mar (Joaquín Sorolla)”, <i>Mares y monstruos</i> (2021).						
Lae	Sánchez	1990	España	Castilla y León	Valladolid	leticiasanchezgonzalez@gmail.com (correo electrónico); @laesanchezg (Instagram); https://www.facebook.com/versamelaesanchez/ (Facebook); @LaeS7nchez (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Te lo diré bajito... qué bueno que viniste</i> (MueveTuLengua, 2017). <i>Vamos a subir al cielo a pie</i> (MueveTuLengua, 2018). <i>Te voy a doler siempre</i> (MueveTuLengua, 2019). <i>Justo el día después: Vivir es ya</i> (La esfera de los libros, 2020). <i>Qué bueno que te fuiste</i> (MueveTuLengua, 2021). <i>Brillo por tu ausencia: Manual para salvarse a (des)tiempo de amores de mierda</i> (Lunwerg, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Las cosas importantes”, <i>Brillo por tu ausencia: Manual para salvarse a (des)tiempo de amores de mierda</i> (2023).						

Sara	Torres	1991	España	Asturias	Gijón	@saratorresrdzdecastro (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La otra genealogía</i> (Torremozas, 2014; XV Premio Gloria Fuertes). <i>Conjuros y cantos</i> (Kriller71, 2016). <i>Phantasmagoria</i> (La Bella Varsovia, 2019). <i>El ritual del baño</i> (La Bella Varsovia, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“No conoceremos ya...”, <i>El ritual del baño</i> (2021).						
Juan	F. Rivero	1991	España	Andalucía	Sevilla	@JuanFRivero_ (Twitter/X); @juanfrivero_ (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Canícula</i> (2019; autoedición). <i>Las hogueras azules</i> (Candaya, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Dedos de luz...”, <i>Las hogueras azules</i> (2020).						
Jota	Santatecla	1991	España	Comunidad Valenciana	Valencia	@jotasantatecla (Twitter/X e Instagram); jotasantatecla@gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						

<i>Niño mudo</i> (Valparaíso, 2018). <i>El año de la grava</i> (Valparaíso, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“1-4-3”, <i>El año de la grava</i> (2021).						
Paula	Bozalongo	1991	España	Andalucía	Granada	@PaulaBozalongo (Twitter/X); @paulabozalongo (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Diciembre y nos besamos</i> (Hiperión, 2014; Premio de Poesía Hiperión). <i>La piel de la naranja</i> (Hiperión, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Los hombres que he querido...”, <i>La piel de la naranja</i> (2022).						
Emily	Roberts	1991	España	Castilla y León	Ávila	snowfragrance@gmail.com (correo electrónico); @emyliroberts (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Animal de huida</i> (Ediciones Oblicuas, 2013). <i>Regalar el exilio</i> (Ediciones Oblicuas, 2016). <i>Parliament Hill</i> (Vaso Roto, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Los perros”, <i>Parliament Hill</i> (2022).						

Ángel	de la Torre	1991	España	Andalucía	Lucena	https://www.facebook.com/AngelTorreSánchez (Facebook)
Poemarios publicados						
<i>El río es un decir</i> (La Bella Varsovia, 2015). <i>Las fisuras del género</i> (Diputación de Granada, 2016; Premio Villa de Peligros). <i>Apagar el frío</i> (Cántico, 2021; XVIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Córdoba “Ricardo Molina”).						
Texto poético seleccionado						
“Superar la gramática”, <i>Apagar el frío</i> (2021).						
Sara	Búho (Bueno Hormigo)	1991	España	Andalucía	La Línea de la Concepción	@sarabuho (Instagram); @SaraBuho (Twitter/X); sbuenohormigo@gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>La ataraxia del corazón</i> (Valparaíso, 2016). <i>Y yo a ti</i> (Valparaíso, 2017). <i>La inercia del silencio</i> (Lunweg, 2019). <i>Fragilidades</i> (Lunweg, 2021). <i>Un poema para mis abuelos</i> (Destino, 2021). <i>Perdón a la lluvia</i> (Lunweg, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“II”, <i>Perdón a la lluvia</i> (2022).						
José Antonio	Benítez	1991	España	Andalucía	Manilva	@jabenitez (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>Desastres naturales</i> (Valparaíso, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Hoy te he visto”, <i>Desastres naturales</i> (2019).						
Violeta	Font	1991	España	Andalucía	Huelva	@violetafont (Instagram); more.elen@gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Suave como el peligro</i> (Valparaíso, 2019; IV Premio Valparaíso de Poesía).						
Texto poético seleccionado						
“Tres puñaladas”, <i>Suave como el peligro</i> (2019).						
Gata / Ana (Ana Isabel)	Cattana / Sforza (García Llorente)	1991	España	Andalucía	Adamuz	FALLECIDA
Poemarios publicados						
<i>La escala de Mohs</i> (autoedición, 2016; Arcesis, 2017; Aguilar, 2019). <i>No vine a ser carne</i> (Aguilar, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“El orden de los factores”, <i>No vine a ser carne</i> (2020).						

Alba	Flores Robla	1992	España	Madrid	Madrid	@albatromon (Instagram); @halconfr (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Tu hueco supraesternal</i> (autoedición, 2017). <i>Autorregalo</i> (Ediciones En Huida, 2017). <i>Digan adiós a la muchacha</i> (Rialp, 2018; Premio Adonáis de Poesía 2017). <i>AZCA</i> (Colectivo Laika, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“El amor es sencillo a veces”, <i>AZCA</i> (2021).						
Mario	Vega	1992	España	Asturias	Oviedo	@vega_ng (Twitter/X); @vega_n (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Al umbral de las horas</i> (Valparaíso, 2016). <i>La mala conciencia</i> (Hiperión, 2019; Premio València Nova de poesía en castellano 2019). <i>Digamos que fue ayer</i> (Sonámbulos, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Amor de muchas horas”, <i>La mala conciencia</i> (2019).						
Carlos	Allende	1992	España	Andalucía	Granada	@allcarlito (Twitter/X); @all.carlito (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La raíz del grito</i> (Esdrújula, 2017). <i>La guerra o el mar</i> (Alhulia, 2021; XI Certamen Literario de Poesía y Prosa Narrativa Granajoven'21).						

Texto poético seleccionado						
“Esta casa”, <i>La guerra o el mar</i> (2021).						
Manuel	Mata	1992	España	Galicia	Villagarcía de Arosa	@manuel_mata_p (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>El buen salvaje</i> (Torremozas, 2018; XIX Premio Gloria Fuertes de Poesía Joven). <i>Toda hora</i> (Cántico, 2019; III Premio de Poesía Irreconciliables). <i>Se rompe una rama</i> (Pre-Textos, 2021; Premio de Poesía Arcipreste de Hita 2020). <i>Palos o serpientes</i> (Cántico, 2021). <i>Pan manchado</i> (Letraversal, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Contéstame”, <i>Pan manchado</i> (2023).						
Gema	Palacios	1992	España	Aragón	Zaragoza	@gema.b.palacios (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Morada y plata</i> (ebediziones, 2012). <i>Compañeros del crimen</i> (Ediciones Paralelo, 2014). <i>Treinta y seis mujeres</i> (El sastre de Apollinaire, 2016). <i>Plaquette Simiente</i> (accésit del XVIII Premio de Poesía de la Universidad Autónoma de Madrid 2018). <i>Lumbres</i> (Polibea, 2019; IV Premio de Poesía Joven Javier Lostalé 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Como un ángel...”, <i>Lumbres</i> (2019).						
Dimas	Prychyslyy	1992	Ucrania		Kirovograd	@DimasPrychy (Twitter/X); @escombrario (Instagram)

Poemarios publicados						
<i>Mudocinética</i> (Ediciones Idea, 2010). <i>Molly House</i> (Hiperión, 2017; Premio València Nova de poesía en castellano). <i>Materlingua</i> (Ya lo dijo Casimiro Parker, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Suerte líquida”, <i>Materlingua</i> (2023).						
Lorenzo	Roal	1992	España	Asturias	Oviedo	@depoetapoco (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
Plaquette <i>Trabajo pendiente</i> (Cuadernos Heracles y Nosotros, 2017). <i>Última noche</i> (Sonámbulos, 2021). <i>Oro en las grietas</i> (Hiperión, 2024; XXXIX Premio de Poesía Hiperión).						
Texto poético seleccionado						
“Cualquier noche”, <i>Última noche</i> (2021).						
Carlos	García Mera	1992	España	Castilla-La Mancha	Guadalajara	@eimisum (Instagram); @Eimisum (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Acercanza</i> (Beturia, 2014). <i>El contorno del eco</i> (Editora Regional de Extremadura, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Camposanto de Granja”, <i>El contorno del eco</i> (2019).						

Sesi (Sergio)	García (García García)	1992	España	Madrid	San Sebastián de los Reyes	@sesigarciagarcia (Instagram); sergiogarciagarciacorreo@gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Tabaco de liar</i> (Canalla Ediciones, 2012). <i>Otro perfume de hablar</i> (Eirene Editorial, 2014). <i>¿Quién me compra este misterio?</i> (La Isla de Siltolá, 2017). <i>El octavo día de la semana</i> (Baile del Sol, 2018). <i>Rubayat del DYC</i> (Ojos de Sol, 2020). <i>Geometría y compasión</i> (Ápeiron, 2020; Premio «Álvaro de Tarfe» de Poesía 2020). <i>Ciudad perdida por otra ciudad</i> (La Isla de Siltolá, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“37.”, <i>Rubayat del DYC</i> (2020).						
Ani (Annie)	Galván (Costello)	1992	España	Murcia	Murcia	@_anigalvan (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Catábasis</i> (Raspabook, 2016). <i>Huérfanos</i> (Ad Minimum, 2016). <i>Educación de una cortesana</i> (Torremozas, 2022; XXXIX Premio Carmen Conde de Poesía).						
Texto poético seleccionado						
“una infancia en el gineceo”, <i>Educación de una cortesana</i> (2022).						
Laura	Villar Gómez	1992	España	Galicia	Santiago de Compostela	@laurajvillar (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La ciudad</i> (Liliputienses, 2019). <i>Todas las cosas que se van</i> (Sonámbulos, 2023).						

Texto poético seleccionado						
“(en esta madrugada...”, <i>La ciudad</i> (2019).						
Begoña	M. Rueda	1992	España	Andalucía	Jaén	@begonam.rueda (Instagram); bichobichillo88@gmail.com (correo electrónico); @BegonaMRueda (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Princesa Leia</i> (La Isla de Siltolá, 2016; II Premio de Poesía Joven Antonio Colinas). <i>Siberia es un estado de ánimo</i> (Ediciones En Huida, 2017; I Premio Luis Cernuda). <i>Reencarnación</i> (Complutenses, 2019; Premio de Poesía de la Universidad Complutense de Madrid). <i>Error 404</i> (Visor, 2020; XLVI Premio Ciudad de Burgos). <i>Todo lo que te perdiste por meterte a monja</i> (Difácil, 2020; XVIII Certamen Internacional de Poesía Joven Martín García Ramos). <i>Por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa</i> (Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2021; XVII Premio de Poesía Dionisia García de la Universidad de Murcia). <i>Servicio de lavandería</i> (Hiperión, 2021; XXXVI Premio Hiperión). <i>La canción del bardo</i> (UJA Editorial, 2021). <i>La mujer okupada</i> (Cántico, 2022; XXIX Premio de poesía Ciudad de Córdoba “Ricardo Molina”).						
Texto poético seleccionado						
“A 27 de marzo de 2020”, <i>Servicio de lavandería</i> (2021).						
Narciso	Raffo	1992	España	Andalucía	Sevilla	@narciso.raffo (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>Vacaciones pagadas</i> (Maclein y Parker, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Sobrevolamos...”, <i>Vacaciones pagadas</i> (2022).						
María	García Díaz	1992	España	Asturias	Pola de Siero	@MaraGarcaDaz3 (Twitter/X); @_maria_garcia_diaz_ (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Espacio Virgen</i> (Torremozas, 2015; XVI Premio «Gloria Fuertes» de Poesía Joven). <i>Llirica astraióon</i> (Saltadera, 2016). <i>Suave la matriz</i> (Saltadera, 2018). <i>Ye capital tolo que fluye / Es capital todo lo que fluye</i> (Ultramarinos, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“RASPA EL ALBA...”, <i>Ye capital tolo que fluye / Es capital todo lo que fluye</i> (2021).						
Juana Dolores	Romero Casanova	1992	España	Cataluña	El Prat de Llobregat	@juanadolorex (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Bijuteria</i> (Galerada, 2020). <i>Rèquiem Català. I si una nació desfilant per una catifa vermella</i> (con Marc Migó, Poncianes, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Oració”, <i>Bijuteria</i> (2020).						

Yeray	Barroso	1992	España	Canarias	Tenerife	@yeraybarroso (Instagram); @YerayBarroso (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>huida al centro del agua</i> (Fundación Mapfre & Guanarteme, 2015). <i>ceremonia</i> (Gobierno de Canarias, 2018). <i>Nunca seré mi madre y no pariré a mi hermana</i> (Libero, 2021). <i>La tarde será roja cuando</i> (Libero, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“tal vez alguien...”, <i>Nunca seré mi madre y no pariré a mi hermana</i> (2021).						
Inés	de la Higuera	1992	España	Madrid	Madrid	@NauseaP (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Goliath</i> (Paralelo, 2018). <i>Mujer desnuda con cereza en el ombligo</i> (Entropía, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Ya no busco...”, <i>Mujer desnuda con cereza en el ombligo</i> (2021).						
Elvira	Sastre	1992	España	Castilla y León	Segovia	@elvirasastre (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Baluartes</i> (Valparaíso, 2014). <i>La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida</i> (Visor, 2017). <i>Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo</i> (Valparaíso, 2018). <i>Aquella orilla nuestra</i> (Alfaguara, 2018). <i>Adiós al frío</i> (Visor, 2020).						
Texto poético seleccionado						

“El grito que será suspiro”, <i>Adiós al frío</i> (2020).						
Miguel	Rual	1992	España	Asturias	Oviedo	https://www.linkedin.com/in/miguelrual?lipi=urn:li:page:d_flagship3_profile_view_base_contact_details;btpGi eGsQnqf10cJ1siK9A= (LinkedIn)
Poemarios publicados						
<i>Compartir el frío</i> (Hidroavión, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“3”, <i>Compartir el frío</i> (2021).						
Javier	Temprado Blanquer	1992	España	Castilla-La Mancha	Albacete	@tempradob (Instagram); @TempradoB (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Los vértices del tiempo</i> (La Isla de Siltolá, 2015). <i>Ciudad cero</i> (Pre-Textos, 2019; XI Premio de Poesía Joven RNE).						
Texto poético seleccionado						
“Elogio de la espalda”, <i>Ciudad cero</i> (2019).						
Saray	Alonso Sierra	1992	España	Asturias	Avilés	@sarayalonsos (Instagram);

						@SarayAlonso (Twitter)
Poemarios publicados						
<i>Apaga las luces que yo enciendo el corazón</i> (Bubok Publishing, 2009). <i>Cuando tú ya no</i> (MueveTuLengua, 2016). <i>Rotos y descosidos</i> (MueveTuLengua, 2018). <i>Olúdame</i> (MueveTuLengua, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Resiliencia”, <i>Olúdame</i> (2019).						
Andrea	Valbuena	1992	España	Cataluña	Barcelona	@algunandrea (Twitter/X e Instagram); andreavalbuenardgz@ gmail.com (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Mágoa</i> (Valparaíso, 2016; I Premio Valparaíso de Poesía). <i>Si el silencio tomara la palabra</i> (Valparaíso, 2018). <i>Lagrimacer o el acto de derramarse</i> (Aguilar, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Desde el dintel de una ventana estrecha”, <i>Lagrimacer o el acto de derramarse</i> (2020).						
Sergio	Navarro Ramírez	1992	España	Andalucía	Marbella	snavarro.3@ugr.es (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>Telarañas</i> (2015, VIII Premio de Poesía Emilio Alfaro Hardisso). <i>La lucha por el vuelo</i> (Rialp, 2017; LXX Premio Adonáis, 2016). <i>Una imagen imposible</i> (Pre-Textos, 2018; Premio de Poesía Joven RNE						

2018). <i>Historia del tacto</i> (Universidad Popular José Hierro, 2023; XVIII Premio Nacional de Poesía Joven Grande Aguirre 2022).						
Texto poético seleccionado						
“La costumbre de amanecer”, <i>Historia del tacto</i> (2023).						
Pepe	Belló Ruiz	1992	España	Murcia	Cieza	@pepebellor (Instagram); @PepeBelloR (Twitter)
Poemarios publicados						
<i>Agujas</i> (Pluma Verde, 2017). <i>El resto es propaganda</i> (La Fea Burguesía, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Mi oficio”, <i>El resto es propaganda</i> (2020).						
Tamara	Andrés	1992	España	Galicia	Poio	tandres@uvigo.gal (correo electrónico); @tamaarandres (Instagram); @TamaraAndres_ (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Nenaespiraes</i> (Medulia, 2016). <i>Corpo de Antiochia</i> (Galaxia, 2017). <i>irmá paxaro</i> (cuarto de invierno, 2019). <i>Bosque vermello</i> (Positivas, 2019). <i>Distancias</i> (Galaxia, 2020; con Marcos Viso).						
Texto poético seleccionado						

“cando os paxaros...”, <i>irmá paxaro</i> (2019).						
Dafne	Benjumea	1993	España	Andalucía	Marchena	@dafnebenjumea (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Desde la hierba</i> (RIL editores, 2021). <i>Sol</i> (RIL editores, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“Sola en busca de un llano [...] Te quiero un monte.”, <i>Desde la hierba</i> (2021).						
Mayte	Gómez Molina	1993	España	Madrid	Madrid	@ingratabergman (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Mi piel virtual, cansada</i> (Universidad de Granada, 2021). <i>Los trabajos sin Hércules</i> (Hiperión, 2022; Premi València Nova Alfons el Magnànim de Poesia en Castellà 2022). <i>Circuito Cerrado de Vigilancia</i> (Cielo Santo, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“IV.”, <i>Los trabajos sin Hércules</i> (2022).						
Félix	Moyano	1993	España	Andalucía	Córdoba	@felixheyjude (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Insostenible</i> (Valparaíso, 2017; II Premio Valparaíso de Poesía). <i>Los amores autómatas</i> (Diputación de Granada, 2019, XXXIV Premio Andaluz de Poesía “Villa de Peligros”). <i>La deuda prometida</i> (Rialp, 2022;						

Accésit de la 75. ^a edición del Premio Adonáis de Poesía). <i>Cuando llegue la hora</i> (Pre-Textos, 2023, XV Premio de Poesía Joven RNE).						
Texto poético seleccionado						
“Quién lo diría”, <i>Cuando llegue la hora</i> (2023).						
Laura	Sanz Corada	1993	España	Castilla y León	Aguilar de Campoo	@lasursur (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Matar la geografía de los cuerpos de piedra</i> (ediciones en el mar, 2022; I Premio para Proyectos de Poesía de ediciones en el mar). <i>bruma calima</i> (RIL editores, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“La distancia entre tu cuerpo...”, <i>Matar la geografía de los cuerpos de piedra</i> (2022).						
Juan Domingo	Aguilar	1993	España	Andalucía	Jaén	@juandoaguilar_ (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La chica de amarillo</i> (Esdrújula, 2017). <i>Nosotros, tierra de nadie</i> (Diputación de Granada, 2018; XXXIII Premio Andaluz de Poesía Villa de Peligros). <i>anticine</i> (Universidad de Almería, 2022; V Premio de Poesía José Ángel Valente).						
Texto poético seleccionado						
“nagasaki mon amor”, <i>anticine</i> (2022).						
Jorge	Velasco Baleriola	1993	España	Murcia	Cartagena	https://www.facebook.com/people/Jorge-Velasco-

						Baleriola/1083247928/ (Facebook)
Poemarios publicados						
<i>Nostalgia Google Earth</i> (Dieci6, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Solsticio/Equinoccio (Verano) [<i>Cfa según Köppen</i>]”, <i>Nostalgia Google Earth</i> (2022).						
Juan José	Ruiz Bellido	1993	España	Andalucía	Sevilla	@juaruibel (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Seno</i> (Cántico, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“cuál es el mayor miedo...”, <i>Seno</i> (2020).						
Joan	Deusa	1993	España	Comunidad Valenciana	Gandía	@joandeusa (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Camelot o la poesia social</i> (Bromera, 2020; Premi Ibn Khafadja de poesia d’Alzira).						
Texto poético seleccionado						

“En una asamblea”, <i>Camelot o la poesia social</i> (2020).						
Álvaro	Cruzado	1993	España	Andalucía	Granada	@cruzado_alvaro (Twitter/X); @alvaro_cruzado93 (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Geometría interior</i> (Dieci6, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Koi”, <i>Geometría interior</i> (2021).						
Iosune	de Goñi García	1993	España	Navarra	Burlata	iosunedegoni@gmail.com (correo electrónico); @iosunedegoni (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Gorputz baten aztarnak elurretan</i> (Bermingham, 2022; Premio de Poesía Pasaia Hiria-Xabier Portugal).						
Texto poético seleccionado						
“oraindik ez dizut esan”, <i>Gorputz baten aztarnak elurretan</i> (2022).						
Manuel	Pérez Matesanz	1993	España	Madrid	Madrid	@Manu_OP1 (Twitter/X)

Poemarios publicados						
<i>Tres ciudades cuatro paredes</i> (Talón de Aquiles, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Recuerdos de mi llegada”, <i>Tres ciudades cuatro paredes</i> (2019).						
Alejandro	Pérez-Paredes	1993	España	Murcia	Murcia	alexpparedesm@gmail.com (correo electrónico); @aleperezparedes (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Dios tenía la misma consistencia que el pato Donald</i> (Esto no es Berlín Ediciones, 2018). <i>Qué hubiese sido de mí sin los velociraptors</i> (Letraversal, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Primera tesis determinista”, <i>Qué hubiese sido de mí sin los velociraptors</i> (2021).						
Cristóbal	Domínguez Durán	1993	España	Andalucía	Jerez de la Frontera	@un_desaparecido (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Secuelas</i> (Pre-Textos, 2018; XXXIX Premio de Poesía Arcipreste de Hita). <i>Nadie nos cuida en el sueño</i> (Pre-Textos, 2022; Premio de Poesía Universidad Carlos III de Madrid).						
Texto poético seleccionado						
“Todos en nuestras cosas”, <i>Nadie nos cuida en el sueño</i> (2022).						

Yasmín	C. Moreno	1993	España	Madrid	Madrid	@yasmincmoreno (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>El beneficio de la enfermedad</i> (Ártese quien pueda, 2014). <i>Trema</i> (Amargord, 2016). <i>Saudade</i> (Amargord, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Busco en mi cuerpo”, <i>Saudade</i> (2019).						
Claudia	González Caparrós	1993	España	Galicia	La Coruña	@claudiacaparrós_ (Instagram); @evohevohe (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Si la carne es hierba</i> (Sully Morland) (La Bella Varsovia, 2015). <i>Te miro como quien asiste a un deshielo</i> (La Bella Varsovia, 2018). <i>Los augurios se rechazan</i> (La Bella Varsovia, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Algo debía moverse...”, <i>Los augurios se rechazan</i> (2023).						
Raúl	E. Asencio Navarro	1993	España	Comunidad Valenciana	Aspe	@raulasencionavarro (Instagram); @raulasencio (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Horizonte de sucesos</i> (Ediciones Complutense, 2021; Premio Complutense de Literatura 2020).						

Texto poético seleccionado						
“El juego”, <i>Horizonte de sucesos</i> (2021).						
Estefanía	Cabello	1993	España	Andalucía	Córdoba	contacto@estefaniacabello.es (correo electrónico); @estefaniacabello.es (Instagram); @EstefCabello (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>13 segundos para escapar</i> (Torremozas, 2017; Premio de Poesía Joven Gloria Fuertes). <i>La teoría de los autómatas</i> (Hiperión, 2018; Premio València Nova de poesía en castellano). <i>El cielo roto de Shanghái</i> (Bartleby, 2022). <i>Muchacha con mirlo en las manos</i> (Torremozas, 2023; Premio Carmen Conde).						
Texto poético seleccionado						
“Sophia de Mello”, <i>Muchacha con mirlo en las manos</i> (2023).						
César	Brandon Ndjocu	1993	Guinea Ecuatorial		Malabo	@ndjocu.davies (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Las almas de Brandon</i> (Espasa, 2018). <i>Toda la felicidad del universo</i> (Espasa, 2018). <i>Nosotros</i> (Espasa, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Todo irá bien”, <i>Nosotros</i> (2020).						

Miguel	Gane	1993	Rumanía		Leresti	info@miguelgane.com (correo electrónico); @miguelgane (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Con tal de verte volar</i> (Aguilar, 2016). <i>Ahora que ya bailas</i> (Aguilar, 2018). <i>La piel en los labios</i> (Aguilar, 2020). <i>Ojos de sol</i> (Aguilar, 2022). <i>Puedes hacerme lo que quieras</i> (Aguilar, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“1 de enero”, <i>Puedes hacerme lo que quieras</i> (2023).						
Sergio	Carrión	1993	España	Comunidad Valenciana	Valencia	@sergiocarrion (Instagram); @SergioCarrion (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>En un mundo de grises</i> (MueveTuLengua, 2015). <i>Crónica de un atentado emocional</i> (Espasa, 2017). <i>Resucita, memoria</i> (Calambur, 2020). <i>Un poema en la vida</i> (MueveTuLengua, 2021). <i>Amor jeje</i> (próx., 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Seré de...”, <i>Un poema en la vida</i> (2021).						
Iago	de la Campa Pose	1993	España	Galicia	La Coruña	iagodelacampa@hotmail.com (correo electrónico); @iagocampa

						(Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Viajes a Kerguelen</i> (MueveTuLengua, 2016). <i>Corazón y tiempo</i> (MueveTuLengua, 2017). <i>No me vas a encontrar en nadie</i> (MueveTuLengua, 2018). <i>Casi todo lo que tienes que saber (tú)</i> (Alfaguara, 2018). <i>Ya no es lo mismo</i> (MueveTuLengua, 2019). <i>No se puede ser genial siempre</i> (autoedición, 2020). <i>Hay que ser valientes</i> (MueveTuLengua, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Cora”, <i>Hay que ser valientes</i> (2022).						
Nerea	Delgado	1993	España	Comunidad Valenciana	Valencia	nereadelgadobuzon@gmail.com (correo electrónico); @nereanernerea (Instagram); @NereaNerNerea (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Tanto en ti</i> (Origami, 2015). <i>La Barba de Peter Pan</i> (MueveTuLengua, 2016). <i>Los pájaros sabrán</i> (Valparaíso, 2018). <i>Hijos del invierno</i> (Aguilar, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Hablar”, <i>Hijos del invierno</i> (2022).						
Inés	Belmonte Amorós	1993	España	Murcia	Murcia	@inesoidea (Instagram); @inesoidea1 (Twitter/X)

Poemarios publicados						
<i>Herida blanca</i> (Calblanque, 2020; IV Premio de Poesía La Montaña Mágica). <i>Mudanzas</i> (Eolas, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“XI”, <i>Mudanzas</i> (2023).						
Andrea	Bescós	1994	España	Cataluña	Barcelona	@andreabescos (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Úteros errantes</i> (ediciones en el mar, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“[el útero es un animal dentro de otro animal]”, <i>Úteros errantes</i> (2020).						
Juan	de Beatriz	1994	España	Murcia	Lorca	@_____juand ubeatrizzz (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Cantar qué</i> (Pre-Textos, 2021; XXI Premio de Poesía “Emilio Prados”).						
Texto poético seleccionado						
“Cuádruple forma de la ausencia”, <i>Cantar qué</i> (2021).						
Luis	Díaz	1994	España	Madrid	Alcalá de Henares	@yungarepa (Instagram)

Poemarios publicados						
<i>Hombres con un diente de leche</i> (Editorial Cántico, 2020; IV Premio de Poesía Irreconciliables). <i>Los bloques naranjas</i> (Caballo de Troya, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“arranqué mi pene...”, <i>Los bloques naranjas</i> (2023).						
Luis	Escavy	1994	España	Murcia	Murcia	@luisescavy (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Otra noche en el mundo</i> (Sonámbulos, 2021). <i>Victoria menor</i> (Ediciones Rialp, 2023; 76 Premio Adonáis 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Cuando voy a dar clase, en mis alumnos...”, <i>Victoria menor</i> (2023).						
Adrián	Fauro	1994	España	Alicante	Alicante	@adrifauro (Instagram); @adrianfauro (Twitter)
Poemarios publicados						
<i>Odio la playa</i> (Cántico, 2021). <i>Nieve sucia</i> (Cántico, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“Verano”, <i>Odio la playa</i> (2021).						

María Elena	Higueruelo Illana	1994	España	Andalucía	Torredonjimeno	@eleruelo (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>El agua y la sed</i> (Hiperión, 2015; XVIII Premio de Poesía Joven «Antonio Carvajal»). <i>Los días eternos</i> (Ediciones Rialp, 2020; Premio Adonáis 2019; Premio Nacional de Poesía Joven «Miguel Hernández» 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Dramatización del fin del mundo o del ser enamorado”, <i>Los días eternos</i> (2020).						
Ismael	Ramos	1994	España	Galicia	Mazaricos	@ismaelramosc (Instagram); @ismaelramos_ (Twitter/X)
Poemarios publicados						
Plaquette <i>Hábitat/Interferencias</i> (Concello de Outes, 2013). <i>Os fillos da fame</i> (Xerais, 2016). <i>Lumes</i> (Apiario, 2017). <i>Lixeiro</i> (Xerais, 2021; Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Tres vacas”, <i>Ligero</i> (2021).						
Juanpe	Sánchez López	1994	España	Alicante	Alicante	@jvanpe (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Desde las gradas</i> (Letraversal, 2021).						
Texto poético seleccionado						

“los cielos terrestres”, <i>Desde las gradas</i> (2021).						
Adrián	Viéitez	1994	España	Galicia	Vigo	@adrianvieitez (Instagram); @AdrianVieitez (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>tratado sobre tu nombre</i> (Ediciones en el Mar, 2021). <i>Alta Escuela Musical</i> (Editorial Dieciséis, 2022). <i>Ceremonias de agua</i> (RIL editores, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“track 04: opúsculo a la sombra”, <i>Alta Escuela Musical</i> (2022).						
Juan Ángel	Asensio	1994	España	Madrid	Madrid	@j.a.asensio (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>locos/santos/salvajes</i> (Chiado, 2017). <i>Huesos de ballena</i> (Esdrújula, 2019; accésit II Premio Esdrújula de Poesía). <i>Antología poética de la especie humana</i> (Ediciones Franz, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“tengo las manos llenas...”, <i>Huesos de ballena</i> (2019).						
Francisco	Vicente Conesa	1994	España	Murcia	Cartagena	@ffranvicente (Twitter/X); @fffranvvi (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>El mundo sin usted</i> (Balduque, 2015). <i>Neurobiología de la memoria</i> (Editorial Dieciséis, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“XXX”, <i>Neurobiología de la memoria</i> (2021).						
Leonor	Saro	1994	España	Madrid	Madrid	@leonorsarog (Instagram); @leonorsaro (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Babilonia</i> (Editorial Dieciséis, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Habitación 3327”, <i>Babilonia</i> (2021).						
Antonio	Díaz Mola	1994	España	Andalucía	Málaga	@antonio.diaz.mola (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Apostasía</i> (Pre-Textos, 2020; XII Premio de Poesía RNE 2020).						
Texto poético seleccionado						
“Templo”, <i>Apostasía</i> (2020).						
Candela	de las Heras	1994	España	Comunidad Valenciana	Benidorm	@candelaheras (Instagram)

Poemarios publicados						
<i>La senda recorrida</i> (Ediuno, 2015; V Concurso Literario de la Universidad de Oviedo). <i>Tierra bajo las uñas</i> (Trea, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Emily”, <i>Tierra bajo las uñas</i> (2021).						
Juma	B. Barratxina	1994	España	Cataluña	Matadepera	???
Poemarios publicados						
<i>Un estany que vessa</i> (Edicions Tres i Quatre, 2021; Premi de Poesia Senyoriu d'Ausiàs March de Beniarjó 2021).						
Texto poético seleccionado						
“pectus excavatum”, <i>Un estany que vessa</i> (2021).						
Francisco Javier	Navarro Prieto	1994	España	Castilla-La Mancha	Tomelloso	franciscoj.navarro@uam.es (correo electrónico)
Poemarios publicados						
<i>El bello mundo</i> (Hiperión, 2019; XXII Premio de Poesía Joven “Antonio Carvajal”).						
Texto poético seleccionado						
“Francis Bacon: Retrato de George Dyer hablando”, <i>El bello mundo</i> (2019).						
Luis	Bravo Velasco	1994	España	Madrid	Madrid	@lbravovelasco (Instagram)

Poemarios publicados						
<i>Triestino</i> (Cántico, 2021). <i>Las horas grises</i> (Comares, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Rosas blancas”, <i>Las horas grises</i> (2022).						
Alejandra	Martínez de Miguel	1994	España	Madrid	Madrid	alemardemi@gmail.com (correo electrónico); @alemardemi (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Báilatelo sola</i> (Ediciones B, 2019). <i>Al cuerpo de una mujer</i> (Ediciones B, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“José de Miguel”, <i>Al cuerpo de una mujer</i> (2023).						
Chris	Pueyo	1994	España	Andalucía	Coria del Río	@chrispueyo (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Aquí dentro siempre llueve</i> (Destino, 2017). <i>Hombres a los que besé</i> (Destino, 2021).						
Texto poético seleccionado						

“La palabra es ahora”, <i>Hombres a los que besé</i> (2021).						
Anabel	Úbeda	1994	España	Murcia	Cartagena	@anabelubeda (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Visiones del refugio azul</i> (Boria Ediciones, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Guernica”, <i>Visiones del refugio azul</i> (2019).						
Martín	Izquierdo Verde	1994	España	Castilla y León	Soria	@martinizquierdoverde (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Perdiendo los papeles</i> (Millán y Las Heras Ediciones, 2012). <i>Autorretrato ecuestre sin caballo</i> (Lastura, 2019). <i>Glam Rock</i> (Lastura, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“[AUTORRETRATO ECUESTRE SIN CABALLO]”, <i>Autorretrato ecuestre sin caballo</i> (2019).						
Cristian	Llorens Vázquez	1994	España	Cataluña	Barcelona	@cristianllorens__ (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>A primera línea de (a)mar</i> (autoedición, 2021). <i>Un miedo más allá</i> (autoedición, 2022). <i>Las alas son mías</i> (autoedición, 2023).						
Texto poético seleccionado						

“Mucho más”, <i>Las alas son mías</i> (2023).						
Inés	Martínez García	1994	España	Madrid	Madrid	@srta_agnes (Instagram); @Srta_Agnes (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Pasión silenciosa</i> (Libero, 2019). <i>Yo soy la luz del bosque</i> (RIL Editores, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Construimos este bosque...”, <i>Yo soy la luz del bosque</i> (2022).						
Javier	Calderón	1995	España	Comunidad Valenciana	Benidorm	@fco_javier_calderon (Instagram); @fcojcalderon (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Ángulo muerto</i> (Ediciones Maremágnum, 2018). <i>Los adioses del trigo</i> (Hiperión, 2020; XXIII Premio de Poesía Joven “Antonio Carvajal”). <i>Variaciones de la espera</i> (Esdrújula, 2022; Premio Federico García Lorca 2021). <i>Los cuartos por la noche</i> (ediciones en el mar, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Te he querido en las recetas de invierno...”, <i>Los cuartos por la noche</i> (2023).						
Carlos	Catena Cózar	1995	España	Andalucía	Torres de Albánchez	@carloscatenac (Twitter/X e Instagram)

Poemarios publicados						
<i>Los días hábiles</i> (Hiperión, 2019; XXXIV Premio de Poesía Hiperión). <i>Estar con otro</i> (Pre-Textos, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Acto I”, <i>Estar con otro</i> (2023).						
María Paz	Otero	1995	España	Madrid	Madrid	@maria_paz_otero (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Nimiedades</i> (Hiperión, 2021; III Premio de Poesía Joven Tino Barriuso). <i>Los atormentados</i> (Rialp, 2024; Premio Adonáis de Poesía 2023).						
Texto poético seleccionado						
“El patio interior”, <i>Nimiedades</i> (2021).						
Jorge	Villalobos	1995	España	Andalucía	Marbella	@villalobosportales (Instagram); @villalobospoeta (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>La ceniza de tu nombre</i> (Valparaíso, 2017; Opera Prima del Premio Andalucía de la Crítica 2018). <i>El desgarro</i> (Hiperión, 2018; XXXIII Premio de Poesía Hiperión). <i>No es nada personal</i> (Antigua Imprenta Sur, Diputación de Málaga, 2020). <i>Para morir los dos basta con que uno muera</i> (Valparaíso, 2020). <i>Nada desaparece para siempre</i> (Pre-Textos, 2022; XXXVI Premio Unicaja de Poesía).						
Texto poético seleccionado						

“Pausa”, <i>Nada desaparece para siempre</i> (2022).						
Pablo	Velasco Baleriola	1995	España	Murcia	Cartagena	@paulvaleryola (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Wallpaper</i> (Ravenswood Books, 2016). <i>Patchwork</i> (Bandaàparte, 2018; II Premio de Poesía Irreconciliables). <i>Carne triste</i> (Cántico, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Monoprix: vivement aujourd’hui”, <i>Carne triste</i> (2023).						
Ismael J.	Sempere	1995	España	Comunidad Valenciana	Alfafara	@ismael__joan (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>pan de luna</i> (Edicions 96, 2019; XXII Certamen de Poesia Marc Granell - Vila d’Almussafes). <i>Sem</i> (Edicions 96, 2020; XVII Premi Universitat de València d'Escriptura de Creació (2020) en la modalitat de poesia en valencià).						
Texto poético seleccionado						
“m’he bastit un poema...”, <i>Sem</i> (2020).						
Marina	Kaysen	1995	España	Madrid	Madrid	@marinakaysen (Twitter e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>From Bedlam To Arcadia</i> (autoedición, 2017). <i>Arienne en Fordham Park</i> (Inflamavle, 2018). <i>Puedo nombrar esta grieta</i> (Cicely, 2023).						

Texto poético seleccionado						
“No se puede escribir sobre necesitar un abrazo...”, <i>Puedo nombrar esta grieta</i> (2023).						
Aida	González Rossi	1995	España	Canarias	Tenerife (Granadilla de Abona)	aidaglezrossi@gmail.com (correo electrónico); @noimantada (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Deseo y la tierra</i> (Cartonera Island, 2018). <i>Pueblo yo</i> (Libero Editorial, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“crees en cosas”, <i>Pueblo yo</i> (2020).						
Andrea Sofía	Crespo Madrid	1995	Venezuela		Valencia	@ascrespomadrid (Instagram); @Filoloca_ (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Tuétano</i> (Fundación La Poeteca, 2018). <i>Tuétano/Marrow</i> (Ojos de Sol, 2020). <i>Ayes del destierro</i> (Libero, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“I.”, <i>Ayes del destierro</i> (2021).						

Raquel	Beck	1995	España	Andalucía	Marbella	hola@raquelbeck.es (correo electrónico); @raquelbeck_ (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Ahora que sólo somos incendio</i> (Valparaíso, 2017). <i>Las flores que vendrán</i> (Valparaíso, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Pregúntale...”, <i>Las flores que vendrán</i> (2021).						
David	Ferrez Gutiérrez	1995	España	Andalucía	Motril	@davidferrez27 (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Sudores sin fruto</i> (Paralelo Sur Ediciones, 2019; I Premio de Poesía Social de Santa Coloma de Gramenet). <i>Los ojos del frío</i> (Balanceo Poesía, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Liberalismo solidario”, <i>Los ojos del frío</i> (2021).						
Ikeli	O’farrell	1995	España	Madrid	Madrid	@ikeliofarrell (Instagram); @Ikeliofarrell (Twitter/X)
Poemarios publicados						

Plaquette <i>Latir</i> (autoedición, 2016). <i>Desequilibrio</i> (autoedición, 2018). <i>Amor N'blues</i> (poemario musical, 2019). <i>Te quiero en todos los idiomas</i> (autoedición, 2020). <i>Cuando el amor duele</i> (autoedición, 2020). <i>La risa por fuera, el desastre por dentro</i> (Espasa, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Océano”, <i>La risa por fuera, el desastre por dentro</i> (2022).						
Irene	Domínguez	1996	España	Castilla-La Mancha	Toledo	@irene_domingz (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Pureza</i> (Rialp, 2023; Accésit del Premio Adonáis 2022).						
Texto poético seleccionado						
“De ti supe que eras un niño melancólico...”, <i>Pureza</i> (2023).						
Rodrigo	García Marina	1996	España	Madrid	Madrid	@rodrigogmarina (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La caricia de las amapolas</i> (ULPGC, 2016; Premio de Poesía Saulo Torón 2015). <i>Aureus</i> (Bandaàparte, 2017; I Premio de Poesía Irreconciliables). <i>Edad</i> (Hiperión, 2019; I Premio de Poesía ^[1] _{SEP} Joven Tino Barriuso); <i>El libro de los arquitectos</i> (UNED, 2021; II Premio de Poesía de la Facultad de Filología-UNED). <i>Desear la casa</i> (Editorial Cántico, 2021). <i>Los prodigiosos gatos monteses</i> (Letraversal, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“El Lemi es Capricornio [...] sombra descosida entre las manos”, <i>Los prodigiosos gatos monteses</i> (2023).						

Nuria	Ortega Riba	1996	España	Andalucía	Almería	@nvri.nv (Instagram); @polvo_y_aire (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Las infancias sonoras</i> (Ediciones Rialp, 2022; Premio Adonáis 2021). <i>Albatros</i> (Espasa, 2023; VI Premio ESPASAesPOESÍA).						
Texto poético seleccionado						
“La X en el mapa”, <i>Las infancias sonoras</i> (2022).						
Carla	Nyman	1996	España	Islas Baleares	Palma de Mallorca	@carlanyman_ (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Elegías para un avión común</i> (Torremozas, 2020; XXI Premio Gloria Fuertes de Poesía Joven 2020). <i>Movernos en la sed</i> (Valparaíso, 2021; VI Premio Valparaíso de Poesía). <i>Líquida tuya y vertebrada</i> (Letraversal, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“cómo posar desde dentro...”, <i>Líquida tuya y vertebrada</i> (2023).						
Enrique	Fuenteblanca	1996	España	Andalucía	Sevilla	@enriquefuenteblanca (Instagram); @enriquefblanca (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Des-naturalizaciones</i> (Libero Editorial, 2020). <i>Notas para un papel que arde</i> (Letraversal, 2022).						

Texto poético seleccionado						
“Dibujo. Segunda lengua”, <i>Notas para un papel que arde</i> (2022).						
Ignacio	Pérez Cerón	1996	España	Andalucía	Málaga	ignaciopceron@gmail.com (correo electrónico); @nachopce (Instagram); @Iperezceron (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Márgenes de error</i> (Rialp, 2021; Accésit del Premio Adonáis 2020).						
Texto poético seleccionado						
“黙殺 [Mokusatsu]: tr. e intr. 1. Ignorar. 2. Guardar silencio.”, <i>Márgenes de error</i> (2021).						
Laura	Ramos	1996	España	Asturias	Avilés	@laurarram (Instagram); @laurarram96 (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>La verdad es que estoy sola y que estoy ardiendo</i> (La Isla de Siltolá, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“La primera poeta de la tierra negra”, <i>La verdad es que estoy sola y que estoy ardiendo</i> (2022).						

Laura	Montes Romera	1996	España	Andalucía	Granada (Aldeire)	@lauramontes_8 (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Un altar caliente</i> (Cuadernos del Vigía, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Dos o tres libros hay...”, <i>Un altar caliente</i> (2023).						
Jorge	Pérez Cebrián	1996	España	Comunidad Valenciana	Requena	@jorgepcebr (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>La voz sobre las aguas</i> (Valparaíso, 2019). <i>La lumbre del barquero</i> (OléLibros, 2021). <i>De cuánta noche cabe en un espejo</i> (Pre-Textos, 2022; Premio de poesía “Arcipreste de Hita” 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Aliquis me fecit (alguien me hizo)”, <i>De cuánta noche cabe en un espejo</i> (2022).						
Iria	Fariñas	1996	España	Madrid	San Agustín del Guadalix	@hiedradetinta (Instagram); @IriaFarinas (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Ayer ya será tarde</i> (La Poesía Mancha, 2019). <i>Antinomia</i> (Postdata Ediciones, 2020). <i>Vista aérea</i> (Entre Ríos, 2020). <i>Las huellas deshabitadas</i> (Talón de Aquiles, 2021). <i>Quién extrajo el hueso</i> (L'Écume Incendiaria, 2022; Premio Incendiario 2022).						
Texto poético seleccionado						

“replantar el nódulo”, <i>Quién extrajo el hueso</i> (2022).						
Loreto	Sesma	1996	España	Aragón	Zaragoza	@l.sesma (Instagram); @loretosesma (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>317 kilómetros y dos salidas de emergencia</i> (Espasa, 2015). <i>Amor revólver</i> (Espasa, 2016). <i>Alzar el duelo</i> (Visor, 2018; XXXIX Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla). <i>La princesa</i> (Espasa, 2019). <i>Naufragio en la 338</i> (Espasa, 2020). <i>No bastó con querer</i> (Aguilar, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Nueve”, <i>No bastó con querer</i> (2021).						
Redry (David)	(Galán)	1996	España	Castilla y León	Valladolid	comunicacion@redry.es /correo electrónico); @redry13 (Instagram); @Redry13 (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Abrázame los monstruos</i> (Espasa, 2017). <i>Huir de mí</i> (Espasa, 2019; Premio ESPASAesPOESÍA de 2019). <i>No quiero otro invierno sin mí</i> (Espasa, 2021). <i>Amor revolución</i> (Espasa, 2022). <i>Todos los vuelos que perdí por ti</i> (Espasa, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“He vuelto a perder otro vuelo”, <i>Todos los vuelos que perdí por ti</i> (2023).						
Diego	Bergasa	1996	España	Madrid	Madrid	diegobergasa@gmail.com (correo electrónico);

						@tucuerpoenverso (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Tu cuerpo en verso</i> (autoedición, 2017). <i>¿Volamos?</i> (MueveTuLengua, 2018). <i>Te quiero libre</i> (MueveTuLengua, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“Microcuento”, <i>Te quiero libre</i> (2019).						
Javier	Aranda Segado	1996	España	Andalucía	Málaga	@javierarandasegado (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Romper los tímpanos. Playlist de lo que no importa</i> (Monosabio, 2019).						
Texto poético seleccionado						
“A mí el puchero me sale muy bueno”, <i>Romper los tímpanos. Playlist de lo que no importa</i> (2019).						
Pedro J.	Plaza González	1996	España	Andalucía	Málaga	pjplazagonza@uma.es (correo electrónico); @pedro_j_plaza (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Matriz</i> (Valparaíso, 2023; VIII Premio Valparaíso de Poesía).						
Texto poético seleccionado						

“[2017] XXII EPÍTOME”, <i>Matriz</i> (2023).						
Rosa	Berbel	1997	España	Andalucía	Estepa	@rosa_berbel (Instagram); @Rosaberbel_ (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Las niñas siempre dicen la verdad</i> (Hiperión, 2018; XXI Premio de Poesía Antonio Carvajal). <i>Los planetas fantasma</i> (Tusquets, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Otras fiestas”, <i>Los planetas fantasma</i> (2022).						
María	Domínguez del Castillo	1997	España	Andalucía	Sevilla	@maria_ddc (Instagram); @MariaDdC (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Presente y el mar</i> (Esdrújula Ediciones, 2017). <i>El regreso de la lluvia</i> (Esdrújula Ediciones, 2019). <i>El polvo de las urnas</i> (Diputación Provincial de Granada, 2020; XXXV Certamen Andaluz de Poesía Villa de Peligros). <i>Las voces de Jano</i> (Universidad Popular José Hierro, Departamento de Publicaciones, 2021; XVII Premio Nacional de Poesía Joven Félix Grande). <i>Otras aguas no</i> (Isla Elefante, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“XXII”, <i>Otras aguas no</i> (2023).						
Juan	Gallego Benot	1997	España	Andalucía	Sevilla	@jbenot (Instagram); @juangbenot (Twitter/X)

Poemarios publicados						
<i>Oración en el huerto</i> (Hiperión, 2020; II Premio de Poesía Joven Tino Barriuso). <i>Las cañadas oscuras</i> (Letraversal, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“XIX (calendario)”, <i>Las cañadas oscuras (Poema para un río)</i> (2023).						
Pol	Guasch	1997	España	Cataluña	Tarragona	@polgua (Instagram); @polguapolgua (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Tanta gana</i> (laBreu, 2018; III Premi Francesc Garriga). <i>La part del foc</i> (Viena Edicions, 2021; Premi López-Picó 2020). <i>La parte del fuego</i> (Ultramarinos, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Todas las verdades encajan...”, <i>La parte del fuego</i> (2022).						
Guillermo	Marco Remón	1997	España	Madrid	Madrid	@gmarcoremon (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Otras nubes</i> (Rialp, 2019; Accésit del Premio Adonáis 2019). <i>Perder el tiempo</i> (Isla Elefante, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Me quedaría aquí”, <i>Perder el tiempo</i> (2023).						

Rocío	Acebal	1997	España	Asturias	Oviedo	@rocioacebald (Instagram); @RocioAcebalD (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Memorias del mar</i> (Valparaíso, 2016). <i>Hijos de la bonanza</i> (Hiperión, 2020; XXXV Premio Hiperión de Poesía).						
Texto poético seleccionado						
“Proceso literario”, <i>Hijos de la bonanza</i> (2020).						
Andrea	Abello	1997	España	Asturias	Mieres	andrabel@ucm.es (correo electrónico); @an.abello (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Duende</i> (Ultramarinos, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Pipa de roble flexibilísima”, <i>Duende</i> (2021).						
Lola	Tórtola	1997	España	Murcia	Murcia	@lolatortola (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Los dioses destruidos</i> (Rialp, 2022; Accésit del Premio Adonáis 2022).						

Texto poético seleccionado						
“Anforario”, <i>Los dioses destruidos</i> (2022).						
Javier	C. Luna	1997	España	Andalucía	Dos Hermanas	javicl97@gmail.com (correo electrónico); @javicluna (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Cancionera</i> (Esdrújula, 2023; Premio Federico García Lorca de poesía 2022).						
Texto poético seleccionado						
“al principio...”, <i>Cancionera</i> (2023).						
Rocío	Simón	1997	España	Andalucía	Sevilla	@rrociosimon (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Contra el verano</i> (Dieci6, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Cuando era pequeña sí que me gustaba ir a la playa”, <i>Contra el verano</i> (2022).						
Juan Javier	Ortigosa	1997	España	Andalucía	Olula del Río	@juan_javier_ortigosa_cano (Instagram); @ortigosa_juanja (Twitter/X)

Poemarios publicados						
<i>Con voluntad de amanecer</i> (Sonámbulos, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Las carencias del verbo”, <i>Con voluntad de amanecer</i> (2022).						
Markel	Hernández	1997	España	País Vasco	Arrigorriaga	@markelhp (Instagram); @Markelh97 (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Restos arqueológicos</i> (Isla Elefante, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Nueva Sodoma”, <i>Restos arqueológicos</i> (2023).						
David	Conde Vitalla	1997	España	Aragón	Zaragoza	@conde_hood_ (Instagram);
Poemarios publicados						
<i>Sube a nacer conmigo</i> (Los libros del gato negro, 2019). <i>El lenguaje de los ojos</i> (Los libros del gato negro, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Vivir”, <i>El lenguaje de los ojos</i> (2022).						

Irati	Iturritza	1997	España	Navarra	Pamplona	@iratui (Instagram); @Tovalaparato (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Brazos cortos</i> (La Bella Varsovia, 2017). <i>Tampoco era esto lo que quería decir</i> (con fotografías de Erik Rodríguez Fernández; La Bella Varsovia, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“El miedo es...”, <i>Tampoco era esto lo que quería decir</i> (2021).						
Óscar	Díaz	1997	España	Asturias	Sama de Langreo	@oscardiazrguez (Instagram); @OscarDiazRguez (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Rosa hermética</i> (Universidad Popular José Hierro, Departamento de Publicaciones, 2021; XI Premio Nacional de Poesía Joven Felix Grande). <i>En el principio era América</i> (2020). <i>La exacta fantasía</i> (La Isla de Siltolá, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“A bigger splash”, <i>La exacta fantasía</i> (2023).						
Laura	Rodríguez Díaz	1998	España	Andalucía	Sevilla	laurarguezdiaz@gmail .com (correo electrónico); @laurarguezdiaz (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						

<i>San Lázaro</i> (Cántico, 2021). <i>anuncio</i> (Ultramarinos, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“cuando estamos cansados...”, <i>anuncio</i> (2023).						
Darío	Márquez Reyerros	1998	España	Madrid	Alcobendas	@marquezdario (Instagram); @marquezdarius (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Fecha de caducidad</i> (Hiperión, 2021; XXIV Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal).						
Texto poético seleccionado						
“Tinieblas”, <i>Fecha de caducidad</i> (2021).						
Natalia	Velasco	1998	España	Andalucía	Málaga	@nattvu_ (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>El cielo de la boca</i> (Letraversal, 2021). <i>Las hembras</i> (Dieci6, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Cerda”, <i>Las hembras</i> (2022).						
Jorge	López Llorente	1998	España	Madrid	Madrid	jorge.lopez.llorente.aut or@gmail.com (correo electrónico);

						@JorgeLLlorente (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Los ojos desdibujados</i> (Cuadranta, Olé Libros, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“No eres tú...”, <i>Los ojos desdibujados</i> (2021).						
Juan	de Salas	1999	España	Madrid	Madrid	@juan_de_salas (Instagram); @Juan_de_salas (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Los reales sitios</i> (Ultramarinos, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“Ustéstáquí”, <i>Los reales sitios</i> (2022).						
Andrés María	García Cuevas	1999	España	Murcia	Murcia	@driusten (Instagram); @andresm_gc (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Las ciudades</i> (Rialp, 2022; Accésit del Premio Adonáis 2021).						

Texto poético seleccionado						
“Chamartín”, <i>Las ciudades</i> (2022).						
María	Sánchez Saorín	1999	España	Murcia	Ricote	@perroandaluz_ (Instagram); @msaorin_ (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Herederas</i> (Hiperión, 2022; IV Premio de Poesía Joven Tino Barriuso).						
Texto poético seleccionado						
“Distancias”, <i>Herederas</i> (2022).						
Miguel	Arche	1999	España	Comunidad Valenciana	Valencia	@miguelarche (Instagram); @MikiArche (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>de la muela, el juicio</i> (Edicions 96, 2021; XVIII Premi Universitat de València d'Espectura de Creació).						
Texto poético seleccionado						
“I”, <i>de la muela, el juicio</i> (2021).						
Nerea	Rojas	1999	España	Andalucía	Granada	@amolomundossutiles (Instagram)

Poemarios publicados						
<i>La flor muerta del algodón</i> (ediciones en el mar, 2020).						
Texto poético seleccionado						
“VII”, <i>La flor muerta del algodón</i> (2020).						
Luna	Javierre	1999	España	Madrid	Madrid	@luna_javierre (Instagram); @Luna_Javierre (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Si tú quieres, te bajas la luna</i> (Martínez Roca, 2022). <i>Todo lo que me ha enseñado el amor</i> (Martínez Roca, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Pensarse a la vez”, <i>Todo lo que me ha enseñado el amor</i> (2023).						
Alberto	Ramos	1999	España	Andalucía	Málaga	@albeertoramos (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>eighteen</i> (Espasa, 2021). <i>baydown</i> (Espasa, 2023). <i>gay</i> (Espasa, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“estoy harto...”, <i>gay</i> (2023).						

Anne (Estefanía)	Invierns (Fontana Talens)	199?	España	Comunidad Valenciana	Valencia	@invierns (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Un paraguas roto</i> (MueveTuLengua, 2016). <i>Noctiluca</i> (MueveTuLengua, 2018). <i>Mientras no estabas</i> (Inefable Ediciones, 2022).						
Texto poético seleccionado						
“todo llega”, <i>Mientras no estabas</i> (2022).						
Cristina	Angélica	2000	Venezue la		Caracas	@lumencordis_ (Instagram); @Cristinaagb23 (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Mi hogar es una caja de mudanzas</i> (Valparaíso Ediciones, 2020; V Premio Poesía Valparaíso; Premio Ópera Prima de la Crítica Andaluza).						
Texto poético seleccionado						
“Facultad de Derecho”, <i>Mi hogar es una caja de mudanzas</i> (2020).						
Paula	Melchor	2000	España	Andalucía	El Real de la Jara	paulamelrom@gmail.c om (correo electrónico); @_paulamelchor (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						

<i>Amor y pan. Notas sobre el hambre</i> (Letraversal, 2022; I Premio Poesía Letraversal).						
Texto poético seleccionado						
“La foto”, <i>Amor y pan. Notas sobre el hambre</i> (2022).						
Aitana	Monzón	2000	España	Navarra	Tudela	@aitanamonzonb (Instagram); @koskynta (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Dormir à la belle étoile</i> (Amarante, 2019). <i>La civilización no era esto</i> (Espasa, 2021; IV Premio ESPASAesPOESÍA).						
Texto poético seleccionado						
“Y por si fuera poco...”, <i>La civilización no era esto</i> (2021).						
Jesús	Pacheco	2000	España	Murcia	Murcia	@jesuspachecoperez (Instagram); @Jesuspachecoprz (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Todos los cuerpos, el cuerpo</i> (Valparaíso, 2022; VII Premio Valparaíso). <i>Los ojos amarillos del mirlo</i> (Ultramarinos, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“este jardín comienza en esta nada”, <i>Los ojos amarillos del mirlo</i> (2023).						

Elizabeth	Duval	2000	España	Madrid	Alcalá de Henares	@_elizabethduval (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Excepción</i> (Letraversal, 2020). <i>Poserótica</i> (Letraversal, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“XI”, <i>Poserótica</i> (2023).						
María	de la Cruz	2000	España	Madrid	Madrid	mdelacruz.contacto@gmail.com (correo electrónico); @cosamentale_ (Instagram); @mdelacruz_0 (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Los clavos que dan nombre a la metralla</i> (entropía, 2019). <i>Cruzamos por el ras de la montaña</i> (Cántico, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“en mi lengua”, <i>Los clavos que dan nombre a la metralla</i> (2019).						
Celia	Carrasco Gil	2000	España	Navarra	Tudela	@celiacarrascogil (Instagram)
Poemarios publicados						

<i>Entre temporal y frente</i> (Olifante, 2020). <i>Selvación</i> (Torremozas, 2021; XXII Premio de Poesía Joven Gloria Fuertes). <i>Limos del cielo. Poesía 2016-2022</i> (Ediciones del 4 de agosto, 2022). <i>Rupestre</i> (Olifante, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“El pájaro”, <i>Rupestre</i> (2023).						
Omar	Fonollosa	2000	España	Aragón	Zaragoza	omarpoemarios@gmail.com (correo electrónico); @omar.fonollosa (Instagram); @omarfonollosa (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>Los niños no ven féretros</i> (Hiperión, 2022; XXXVII Premio de Poesía Hiperión).						
Texto poético seleccionado						
“Rayuela”, <i>Los niños no ven féretros</i> (2022).						
Javier	Navarro-Soto Egea	2001	España	Murcia	Lorca	@javinavarrx (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Hasta que nos duelan las costillas</i> (Cicely, 2023).						
Texto poético seleccionado						

“¿no te parece que la adolescencia es un poco eso? / [...] a esa contradicción tan inexplicable”, <i>Hasta que nos duelan las costillas</i> (2023).						
Héctor	Aceves	2001	España	Madrid	Madrid	@hxctoraceves (Instagram); @h_aceves_ (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>floreecer en un fumadero</i> (entropía, 2019). <i>Lugares donde quienes se amaron se amaron mucho</i> (Hiperión, 2023; V Premio de Poesía Joven Tino Barriuso).						
Texto poético seleccionado						
“XXVII. Epílogo: el principio”, <i>Lugares donde quienes se amaron se amaron mucho</i> (2023).						
Víctor	Bayona Marchal	2001	España	Cataluña	Barcelona	@victorbayoni (Instagram); @victorbayonama1 (Twitter/X)
Poemarios publicados						
<i>A ciencia cierta</i> (Sr. Scott, 2021).						
Texto poético seleccionado						
“Definición del amor por comprensión”, <i>A ciencia cierta</i> (2021).						
Mario	Obrero	2003	España	Madrid	Madrid	@marioobrero (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Carpintería de armónicos</i> (Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, 2018; XIV Premio de Poesía Joven Félix Grande). <i>Ese ruido ya pájaro</i> (Entricíclopes, 2019). <i>Peachtree City</i> (Visor, 2021; XXXIII						

Premio Loewe a la Creación Joven). <i>Cerezas sobre la muerte</i> (La Bella Varsovia, 2022). <i>Tiempos mágicos</i> (La Bella Varsovia, 2024).						
Texto poético seleccionado						
“En LaGrange...”, <i>Peachtree City</i> (2021).						
Alba	González	2004	España	Andalucía	Málaga	albagnzll@gmail.com (correo electrónico); @albagonzalezof (Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Una vida sin salud mental</i> (Chiado, 2022). <i>Todo lo que me queda por contar</i> (autoedición, 2022). <i>Cicatrices que aún duelen</i> (Platero Coolbooks, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“eras muy pequeña...”, <i>Todo lo que me queda por contar</i> (2022).						
Manu	Erena	2005	España	Andalucía	Jaén	manuerena@gmail.com (correo electrónico); @maanuerena (Twitter/X e Instagram)
Poemarios publicados						
<i>Consecuencias de decir te quiero</i> (Plan B, 2021). <i>Nos quedarán más atardeceres</i> (Plan B, 2022). <i>Aunque vuelvas a tener miedo</i> (Plan B, 2023).						
Texto poético seleccionado						
“Valientes”, <i>Aunque vuelvas a tener miedo</i> (2023).						

Anexo II

Modelo de ficha para contextualizar la lectura para caso práctico de rastreo de relevancia explícita del capítulo 4

CONTEXTO Y SITUACIÓN

Primer texto y verso:

Último texto y verso:

Día: _____

Hora de inicio: _____

Hora de finalización: _____

Duración de la sesión: _____

Relevancia consciente

Motivo de lectura: ☐ Por gusto ☐ Por trabajo

☐ Por pasatiempo

☐ Otro:

Contexto

Ubicación

Localidad y país: _____

Lugar amplio: _____

Lugar concreto: _____

Otros aspectos de la ubicación:

Clima: _____

Compañía: _____

Tiempo disponible

☐ Con prisa:

☐ Sin prisa:

☐ Sin prisa, pero con límite:

- ¿Cuál? _____

- ¿Por qué?: _____

Actividad inmediatamente anterior

Producto consumido previamente

Otros datos de interés

Interocepción

Alimentación

- ☐ Saciedad neutra
- ☐ Saciedad agradable
- ☐ Hambre
- ☐ Indigestión
- ☐ Empacho
- ☐ Otro:

Respiración

- ☐ Tranquila
- ☐ Agitada
- ☐ Trabajosa
- ☐ Otro:

Enfermedad

- ☐ Resfriado
- ☐ Gripe
- ☐ Otro:

Estado intestinal

- ☐ Diarrea
- ☐ Estreñimiento
- ☐ Gases
- ☐ Otro:

Vista

☐ Presión

☐ Vista cansada

☐ Escozor

☐ Otro:

Dolor

☐ No

☐ Sí:

Otros datos de interés

Exterocepción

Vista

Entorno

☐ Desagradable

☐ Neutro

☐ Agradable

☐ Otro:

☐ Neutro

☐ Agradable

¿Qué ruido?:

☐ Otro:

Oído

Silencio

☐ Molesto

☐ Neutro

☐ Agradable

Ruido intenso

☐ Molesto

☐ Neutro

☐ Agradable

Ruido tenue

☐ Molesto

Tacto

☐ Calor / ☐ Frío

☐ Limpieza / ☐ Suciedad

☐ Picor o irritación

☐ Suavidad / ☐ Aspereza

☐ Otro:

Gusto

☐ Comiendo / ☐ Después

de comer

Sabor intenso

☐ Desagradable

☐ Neutro

☐ Agradable

Sabor suave

☐ Desagradable

☐ Neutro

☐ Agradable

☐ Boca pastosa

☐ Mucosidad

☐ Otro:

Olfato

Olor intenso

☐ Desagradable

☐ Neutro

☐ Agradable

Olor suave

☐ Desagradable

☐ Neutro

☐ Agradable

☐ Ausencia de olor

☐ Mucosidad

☐ Otro:

Otros datos de interés

Propiocepción / Estado

Comodidad

1	2	3	4	5

Postura: _____

Sueño

1	2	3	4	5

Cansancio

1	2	3	4	5

Tipo y motivo: _____

Ansiedad

1	2	3	4	5

Estrés o preocupación

1	2	3	4	5

Motivo: _____

Tristeza / Alegría

1	2	3	4	5

Motivo: _____

Enamoramiento: ☐ Proceso / ☐ Estado

1	2	3	4	5

Sentimiento intenso: _____

Otros datos de interés

SEGUIMIENTO DE LECTURA

Pausas

Inicio: _____

Fin: _____

Texto y verso de la pausa:

Motivo de la pausa:

Inicio: _____

Fin: _____

Texto y verso de la pausa:

Motivo de la pausa:

AUTOEVALUACIÓN

Atención lectora durante la sesión

1	2	3	4	5

Relevancia de la lectura en

el bagaje cultural/literario

1	2	3	4	5

la perspectiva social

1	2	3	4	5

la conducta propia

1	2	3	4	5

la conducta de otros

1	2	3	4	5

lo relativo a los sentimientos

1	2	3	4	5

Interferencia de la conciencia de ser sujeto y parte del objeto de estudio

1	2	3	4	5

Anexo III

Contexto, situación y autoevaluación de las sesiones de
lectura para el caso práctico de rastreo de relevancia
explícita del capítulo 4

SESIÓN 1

El sujeto reconoció explícitamente que con esta sesión esperaba de los textos aspectos relevantes para la tesis y que, por tanto, la llevaba a cabo por trabajo y no por placer. La lectura se realizó en el patio cubierto de la casa, en compañía de la pareja del sujeto. El cielo estaba parcialmente nublado y no hacía demasiado calor. No se realizó con prisa, pero sobre las 14:30 h estaba planeada una comida familiar. Justo antes de la lectura, el sujeto había ayudado a su pareja con unos trámites académico-administrativos. La noche anterior, ambos habían visto el capítulo 5 de la tercera temporada de la serie *Los Bridgerton*.

En cuanto a la interocepción del sujeto, tenía hambre, gases y la vista cansada, pero no presentaba irregularidad respiratoria ni dolor. En lo relativo a la exterocepción, el entorno visual lo reconocía agradable, así como el ruido tenue de los pájaros, se sentía limpio a pesar del calor, y, al estar bebiendo café mientras leía, sentía la boca pastosa, aunque el sabor, suave, le resultaba agradable, como el olor a ciprés que invadía el ambiente.

Al evaluar su estado, se sentía cómodo, algo alegre y era activamente consciente de estar enamorado. Por otra parte, también sentía sueño y estaba cansado y estresado por el trabajo en este mismo proyecto.

En su autoevaluación tras la lectura, reconoció haber mantenido una atención muy baja y una total interferencia de la conciencia de ser sujeto de estudio e investigador al mismo tiempo. Asimismo,

consideró que la relevancia de la lectura había sido mínima en el bagaje cultural/literario, en su perspectiva social, en su propia conducta y en la de otros y en lo relativo a los sentimientos.

SESIÓN 2

El sujeto reconoció explícitamente que con esta sesión esperaba identificarse emocionalmente con los textos y generar sentidos propios, pero que la llevaba a cabo por trabajo y no por placer. La lectura se realizó en la habitación de su pareja, con ella tumbada en la cama. El cielo estaba despejado y hacía mucho calor. Se realizó sin prisa. Justo antes de la lectura, el sujeto y su pareja habían visto el capítulo 6 de la tercera temporada de la serie *Los Bridgerton*.

En cuanto a la interocepción del sujeto, se sentía saciado, aunque tenía sed, no presentaba irregularidades intestinales, pero tenía la vista cansada, un ligero dolor de cabeza y le costaba un poco respirar. En lo relativo a la exterocepción, el entorno visual no le parecía ni agradable ni desagradable; sí le parecía agradable el ruido tenue de los pájaros; y sentía mucho calor. Tras la comida, tenía un regusto suave desagradable, la boca pastosa y mucosidad. No percibía ningún olor.

Al evaluar su estado, no se sentía especialmente cómodo ni alegre ni con sueño; en cambio, sí sentía cansancio mental por el trabajo y algo de ansiedad. Como en la sesión anterior, se reconocía enamorado. No obstante, la sensación más intensa era la de estrés o preocupación.

En su autoevaluación tras la lectura, reconoció haber mantenido una atención muy baja y una total interferencia de la conciencia de ser sujeto de estudio e investigador al mismo tiempo. Asimismo, consideró que la relevancia de la lectura había sido regular en el bagaje cultural/literario (3 sobre 5), en su perspectiva social (2 de 5), en su propia conducta (3 sobre 5) y en la de otros (2 sobre 5) y en lo relativo a los sentimientos (4 sobre 5).

SESIÓN 3

El sujeto reconoció explícitamente que con esta sesión esperaba de los textos aspectos relevantes para la tesis y que, por tanto, la llevaba a cabo por trabajo y no por placer. La lectura se realizó en el patio cubierto de la casa, en compañía de la pareja del sujeto hasta las 11:18 h, cuando esta se marchó. El cielo estaba nublado y hacía fresco; a partir de las 11:30 h aproximadamente, se despejó y aumentó la temperatura. No se realizó con prisa. Justo antes de la lectura, el sujeto había desayunado con su pareja. La noche anterior, ambos habían visto el capítulo 7 de la tercera temporada de la serie *Los Bridgerton*; durante la lectura, la pareja del sujeto le leyó en alto un fragmento de *Panza de burro*, de Andrea Abreu.

En cuanto a la interocepción del sujeto, estaba agradablemente saciado, sin ninguna molestia más allá de cierta presión en los ojos. En lo relativo a la exterocepción, el entorno visual lo reconocía agradable, así como el ruido tenue de los pájaros, se sentía limpio hasta las 11:30 h (el aumento de la temperatura le hizo sudar). Justo

tras desayunar, sentía un sabor suave agradable, pero también la boca pastosa y algo de mucosidad. Percibía el olor suave a vegetación, aunque no lo valoraba ni agradable ni desagradable.

Al evaluar su estado, se sentía muy cómodo, bastante alegre, no estaba cansado ni sentía sueño y era activamente consciente de estar enamorado. Por otra parte, sí mostraba algo de estrés y preocupación por el trabajo.

En su autoevaluación tras la lectura, reconoció haber mantenido una atención muy baja y una total interferencia de la conciencia de ser sujeto de estudio e investigador al mismo tiempo. Asimismo, consideró que la relevancia de la lectura había sido mínima en su propia conducta y en la de otros, baja en su perspectiva social y en lo relativo a los sentimientos, y alta en el bagaje cultural/literario.

SESIÓN 4

El sujeto reconoció explícitamente que con esta sesión esperaba de los textos aspectos relevantes para la tesis y que, por tanto, la llevaba a cabo por trabajo y no por placer. La lectura se realizó en la habitación de su pareja, con ella tumbada en la cama. El cielo estaba despejado y hacía mucho calor. No se realizó con prisa, pero sobre las 20:00 h habían planeado él y su pareja ir a ver una charanga de la que forman parte algunas amigas de esta. Justo antes de la lectura, el sujeto y su pareja habían visto el último capítulo de la tercera temporada de la serie *Los Bridgerton*.

En cuanto a la interocepción del sujeto, la comida le había sentado pesada, tenía gases y le costaba respirar. No reconocía ningún dolor, aunque sí tener la vista cansada. En lo relativo a la exterocepción, el entorno visual no le parecía ni agradable ni desagradable; sí le resultaba molesto el ruido tenue de las reuniones familiares en las casas de alrededor; hacía mucho calor, estaba sudando y se sentía sucio. Tras la comida, tenía un regusto suave desagradable, la boca pastosa y mucosidad. No percibía ningún olor.

Al evaluar su estado, no se sentía especialmente cómodo ni alegre; en cambio, sí sentía algo de sueño, cansancio mental por el trabajo y algo de ansiedad. Como en la sesión anterior, se reconocía enamorado. No obstante, la sensación más intensa era la de estrés o preocupación, y de vacío existencial.

En su autoevaluación tras la lectura, reconoció haber mantenido una atención algo más alta que en las sesiones anteriores, pero la misma interferencia de la conciencia de ser sujeto de estudio e investigador al mismo tiempo. Asimismo, consideró que la relevancia de la lectura había sido mínima en su perspectiva social, en su propia conducta y en la de otros, media en lo relativo a los sentimientos, y algo alta en el bagaje cultural/literario.

SESIÓN 5

El sujeto reconoció explícitamente que con esta sesión esperaba de los textos aspectos relevantes para la tesis y que, por tanto, la llevaba a cabo por trabajo y no por placer. La lectura se realizó en el

patio cubierto de la casa, en compañía de la pareja del sujeto. El cielo estaba nublado y hacía fresco (la noche anterior había llovido intensamente). Se realizó sin prisa. Justo antes de la lectura, el sujeto había desayunado con su pareja. La noche anterior, ambos habían visto la película de Woody Allen *A Roma con amor*.

En cuanto a la interocepción del sujeto, sentía una saciedad neutra y ninguna molestia más allá de varias picaduras de mosquitos y una sensación somatizada de inseguridad por su aspecto físico. En lo relativo a la exterocepción, el entorno visual lo reconocía agradable, así como el ruido tenue de los pájaros, se sentía limpio, gracias, en gran medida, a la bajada de temperaturas. Justo tras desayunar, sentía un sabor suave agradable, pero también la boca pastosa y algo de mucosidad. El olor suave de la vegetación, húmeda aún por la lluvia, le resultaba agradable.

Al evaluar su estado, se sentía relativamente cómodo, algo alegre, no estaba cansado ni sentía sueño y era activamente consciente de estar enamorado. Por otra parte, sí mostraba algo de estrés y preocupación por el trabajo.

En su autoevaluación tras la lectura, reconoció haber mantenido una atención algo alta y una total interferencia de la conciencia de ser sujeto de estudio e investigador al mismo tiempo. Asimismo, consideró que la relevancia de la lectura había sido mínima en su perspectiva social, en su propia conducta y en la de otros, y baja en lo relativo a los sentimientos y en el bagaje cultural/literario.

Anexo IV

Tabla con los resultados del caso práctico de rastreo de
relevancia explícita del capítulo 4

		S. 1	S. 2	S. 3	S. 4	S. 5	TOTAL
DÍA		14/6/24	14/6/24	15/6/24	15/6/24	16/6/24	14-16/6/24
DURACIÓN		0 h 30 min (13:25 - 13:55 h)	1 h 40 min (16:43 - 18:23 h)	2 h 57 min (09:49 - 12:46 h)	2 h 57 min (16:58 - 19:55 h)	1 h 15 min (10:36 - 11:51 h)	9 h 19 min
PAUSAS		0 (0 min)	3 (38 min)	5 (49 min)	4 (36 min)	1 (25 min)	13 (2 h 28 min)
EDAD CREADORES		1986-1986	1986-1988	1988-1992	1992-1997	1997-2005	1986-2005
TOTAL TEXTOS		4	21	62	86	36	209
TEXTOS SIN MARCAS		1	11	12	15	5	44
		25 %	52,40 %	19,35 %	17,44 %	13,90 %	21,05 %
TEXTOS MARCADOS		3	10	50	71	31	165
		75 %	47,60 %	80,65 %	82,56 %	86,10 %	78,95 %
TOTAL PALABRAS		227	2220	6863	9850	4199	23359
PALABRAS SIN MARCAS		182	1977	5942	7567	3271	18939
		80,20 %	89,05 %	86,60 %	76,80 %	77,90 %	81,10 %
PALABRAS MARCADAS	TOTAL	45	243	921	2283	928	4420
		19,80 %	10,95 %	13,40 %	23,20 %	21,10 %	18,90 %
	F	2	0	201	181	43	427
		4,40 %	0 %	21,80 %	7,90 %	4,60 %	9,66 %
	S	0	67	210	525	143	945
		0 %	27,60 %	22,80 %	23 %	15,40 %	21,38 %
	F-S	43	176	510	1577	742	3048
		95,60 %	72,40 %	55,40 %	69,10 %	80 %	68,96 %