

## PRINCIPIOS COGNITIVOS DE LA RECEPCIÓN DE LA LÍRICA: SISTEMATIZACIÓN TEÓRICA, METODOLOGÍAS Y ANÁLISIS

MARIO ALONSO GONZÁLEZ  
Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

El presente trabajo pretende realizar una sistematización de las principales problemáticas teóricas de la recepción cognitiva de la lírica (prototipicidad, atención, espacios mentales, deixis y metáfora), así como de sus posibles metodologías, en un intento de acercarlas al ámbito hispano. Con este mismo fin, además, se ha llevado a cabo un análisis práctico de la recepción crítica de un texto lírico de José Ángel Valente desde las problemáticas y la metodología previamente desarrolladas, mostrando así el potencial de este tipo de acercamientos para explicar los procedimientos cognitivos por los cuales se construyen ciertas interpretaciones textuales, lo cual ha permitido ponerlas en duda y proponer otras interpretaciones alternativas.

*Palabras clave:* poética cognitiva, lírica, metáfora, espacios mentales, poesía española.

### COGNITIVE PRINCIPLES OF THE RECEPTION OF LYRIC POETRY: THEORETICAL SYSTEMATIZATION, METHODOLOGIES AND ANALYSIS

### Abstract

The present work aims to gather a systematization of the main theoretical issues of the cognitive reception of lyric poetry (prototypicality, attention, mental spaces, deixis, and metaphor), as well as of its possible methodologies, in an attempt to bring these discussions to the Hispanic field. For this same purpose, additionally, a practical analysis of the critical reception of a lyric text by José Ángel Valente has been made, according to the cognitive principles and methodologies previously developed, so as to prove that this kind of approaches can explain the cognitive processes by which certain textual interpretations are constructed, questioning them and proposing alternative interpretations.

*Keywords:* cognitive poetics, lyric poetry, metaphor, mental spaces, Spanish poetry.

## 1. INTRODUCCIÓN

Se ha intentado explicar la literatura desde las teorías de las ciencias naturales, desde el positivismo (H. Taine, F. Brunetière) con resultados deficientes, por lo que es natural que este tipo de enfoques despierten suspicacias y escepticismos entre los académicos. Particularmente, la interacción de la literatura con el estudio contemporáneo de la mente no es nueva, sino que nace, cuanto menos, con la aplicación de las teorías psicoanalíticas. Sin embargo, las teorías psicoanalíticas han sido refutadas científicamente (Crews, 1996; Paris, 2017; Zepf, 2018). Los acercamientos cognitivos a la literatura representarían una actualización de este tipo de interacción, ya que se sustentan en las teorías de la ciencia cognitiva más actuales y demostradas científicamente.

La teoría cognitiva de la literatura se definiría como la ciencia cuyo objeto es la literatura, y cuyos principios de conocimiento surgen de la interacción con las teorías, las metodologías y los resultados provenientes de la ciencia cognitiva: buscan entender qué ocurre en el cerebro cuando nos enfrentamos a la literatura y cómo entender estos procesos nos puede ayudar a explicar el fenómeno literario. Es importante volver a resaltar que estos principios deben surgir de una interacción, es decir, de una verdadera transformación de los principios de las ciencias cognitivas para aplicarlos a la literatura, como insiste Stockwell (2009: 2). Bajo la definición anterior se agruparían teorías que comparten más puntos de interés que metodologías y paradigmas comunes (Brône y Vandaele, 2009: 3-4; Zunshine, 2015: 1-2). En general, se pueden dividir las teorías cognitivas de la literatura en dos perspectivas fundamentales, según se estudie la literatura desde el punto de vista de la creación o de la recepción. En el presente trabajo abordaré la segunda perspectiva, de manera que las problemáticas tratadas coincidirán mayormente con las de los desarrollos de la poética cognitiva.

En particular, el objeto de este estudio es la lírica, entendida como una de las tres categorías genéricas (Combe, 1992: 124), y, más particularmente, se aplicará al análisis del texto lírico en lengua española. La motivación de estas dos elecciones se encuentra, en primer lugar, en que el estudio cognitivo de la lírica es minoritario con respecto a la narrativa; y, en segundo lugar, en que, dentro de esa marginación, la

mayor parte de los estudios cognitivos líricos son en lengua inglesa, cuyas características se diferencian notoriamente de las de la lírica en otras lenguas. Entre los pocos estudios cognitivos de la lírica en español se encuentran los de Luján Atienza (2006, 2018), Bermúdez (2019, 2020), Martínez-Falero (2020, 2021, 2022) y el volumen editado por Gamoneda y Salgado Ivanich (2021).

Es importante notar que existe un riesgo importante en los estudios cognitivos, especialmente en su aplicación a la práctica, de que estos caigan en dos caminos que deberían evitarse. Por un lado, el objeto de este tipo de estudios literarios debe ser la literatura, sin que esta se convierta en un medio para el desarrollo de teorías cognitivas generales<sup>1</sup>. Por otro lado, el metalenguaje cognitivo-literario no debe quedarse solo en eso, es decir, se debe evitar que «la denominación de “cognitivo” [sea] solo un maquillaje para seguir haciendo lo mismo» (Luján Atienza, 2006: 14). En cambio, la teoría cognitiva, partiendo inevitablemente de la tradición literaria, teórica y crítica, debe proponer nuevas conceptualizaciones y herramientas de análisis que, además, aporten nuevas explicaciones, nuevas perspectivas, nuevas lecturas.

En este sentido pretende avanzar el presente trabajo, que buscará realizar una sistematización de las principales problemáticas teóricas de la recepción cognitiva de la lírica y recoger sus dos principales vías metodológicas, para concluir con el análisis de la recepción crítica de un texto lírico de José Ángel Valente, en el que se utilizarán los conceptos previamente desarrollados para explicar los procedimientos cognitivos mediante los cuales se han construido las interpretaciones textuales previamente expuestas. De esta forma, se evidenciará la utilización (consciente o inconsciente) de estrategias cognitivas selectivas que derivan en interpretaciones parciales del texto. En el ejemplo analizado, se mostrará cómo es principalmente la intertextualidad con la propia autopoética del autor la que ha guiado dichas estrategias.

---

<sup>1</sup> Tsur (1992: 2), el padre de la Poética cognitiva de la poesía lírica, ya hacía hincapié en este aspecto: «the present approach proposes to use cognitive theories to illuminate literature rather than use works of literature to illustrate cognitive theories».

## 2. LA RECEPCIÓN COGNITIVA DE LA LÍRICA

Antes de adentrarnos en la teoría cognitiva de la lírica propiamente dicha, es importante abordar el concepto de la ‘cognición corporeizada’<sup>2</sup> (*embodied cognition*). Esta concepción refuta la teoría dualista de la separación entre cuerpo y mente y propone, en cambio, que ambos son una unidad indivisible: la mente está determinada por el cuerpo (corporeizada), anclada en él (Damásio, 2010: 17-26). Además, no solo las respuestas del cerebro en lo que respecta al propio sujeto están corporeizadas, sino que también el mundo externo se recibe con la mediación del cuerpo (Damásio, 2010: 39). Esto nos interesa, ya que la literatura forma parte de ese mundo externo.

Sin embargo, según algunos autores, la cognición no solo sería corporeizada, sino también simbólica (Louwerse y Van Peer, 2009), según la acepción de símbolo de Peirce como signo convencional. Esta perspectiva pone en relieve la naturaleza computacional de los símbolos, pretendiendo explicar la cognición humana como si el cerebro fuera una suerte de complejísima máquina computadora. La hipótesis de base es denominada ‘hipótesis de la interdependencia simbólica’, que afirma que cada símbolo está formado por una combinación de los anteriores (Louwerse y Van Peer, 2009: 429). En lo que respecta a la teoría literaria, esta concepción ha dado lugar recientemente a la Poética neurocognitiva, que, a pesar de su breve trayectoria, ya ha tenido resultados sorprendentes y ha demostrado tener un gran potencial (*cf.* Louwerse 2008, 2009; Louwerse y Qu, 2017; Jacobs, 2017; Jacobs y Kinder, 2020). No obstante, no abordaré esta perspectiva, ya que excedería los límites del presente trabajo.

### 2.1. Categorías y prototipicidad

Stockwell (2002: 71) afirma que las nociones centrales de la poética cognitiva son la prototipicidad, los fenómenos ‘figura-fondo’ (*figure-ground*) y la metáfora. Las teorías de la prototipicidad surgen en

---

<sup>2</sup> La traducción de *embodied* no es trivial. Entre las posibilidades de *encarnado/a* y *corporeizado/a*, he elegido la segunda ya que el verbo *corporeizar* tiene una única acepción según la RAE, «dar cuerpo a una idea o a otra cosa no material», que coincide más claramente con el sentido cognitivo de *embodied*.

oposición a las teorías lingüísticas y psicológicas clásicas de las categorías (Freeman, 2007a: 1176). Frente a la noción de categoría saussuriana definida negativamente respecto a otras por una serie de rasgos, las teorías de la prototipicidad proponen un nuevo tipo de categorización por semejanza a prototipos. De esta manera, el concepto de categoría se sustituye por el de efectos de prototipo: existiría una estructura radial en torno al prototipo con un gradiente de mayor a menor semejanza con este (Stockwell, 2002: 37).

Esta teoría se aplica a dos fenómenos literarios de máxima importancia: la genericidad y la desautomatización. Por un lado, se ha intentado desarrollar una teoría genérica literaria basada en efectos de prototipicidad que se desliga, por tanto, de la concepción genérica literaria tradicional de los géneros y modos como categorías (Combe, 1992:124), para acercarse a la teoría de la architextualidad de Genette. A pesar del interés de este acercamiento, Freeman (2007a: 1177-1178) señala las dificultades en la definición de los géneros como efectos de prototipicidad literaria: principalmente, las estructuras prototípicas pueden ser diferentes o incluso opuestas según los criterios de valor aplicados (preceptivos, críticos, receptivos, etc.). Además, tanto los criterios como las estructuras en sí irían cambiando históricamente, de manera que se necesitaría un modelo dinámico de prototipicidad. Sin embargo, podemos concluir asimismo que existe una estructura prototípica (dinámica) de la lírica, a pesar de las dificultades en definirla.

Por otro lado, como he avanzado, habría un tipo de desautomatización que provendría de subvertir o deformar las estructuras prototípicas del lenguaje con las que se conceptualiza el mundo, los sentimientos, etc., debido a la «organized violence against cognitive processes» que ejerce con particular intensidad la lírica (Tsur, 1992: 5). Esto sería una nueva extensión del principio precognitivo de infracción de la comunicación por parte de la poesía (Oomen, 1999: 148) a una infracción de los procesos cognitivos, en particular de las estructuras prototípicas.

## *2.2. Fenómenos de la atención*

La consideración de los fenómenos de la atención tiene su origen en la teoría cognitiva de la literatura con la aplicación a la misma del fenómeno fondo-figura (Tsur, 1992: 16; Stockwell, 2002: 71). Según esta concepción, en la lectura literaria hay elementos que se ponen en relieve (figura), mientras que otros pasan más desapercibidos (fondo). Naturalmente, este fenómeno deriva del hecho de que las ideas adquieren mayor o menor prominencia en nuestro discurrir mental dependiendo de su valor para el individuo (Damásio, 2010: 61). Más recientemente, esta concepción binaria de la atención ha sido sustituida por un modelo gradual de la atención (Stockwell, 2009: 16-54). Además, complementario al concepto de atención, desde el punto de vista textual en vez de receptivo, encontramos la noción de 'prominencia' (*saliencia*) desarrollada por Giora (1997).

Hay que notar que los elementos en los que se centra la atención primaria pueden ser revertidos a través de mecanismos textuales o de fenómenos de recepción, lo que generaría un nuevo tipo de desautomatización. Este tipo es fácilmente identificable cuando un elemento que parecía ser secundario se vuelve central para la interpretación de un texto. Por último, habría que tener en cuenta la importancia de la competencia literaria (Stockwell, 2002: 29), lírica en nuestro caso, ya que la atención es también una cuestión de aprendizaje y se convierte en una habilidad, que permite discernir qué elementos son merecedores de esta atención.

## *2.3. Espacios mentales y deixis cognitiva*

Antes de pasar a estudiar la figuración literaria ha de abordarse el concepto de espacio mental, puesto que la teoría cognitiva de la figuración hace uso de esta noción. El término «espacios mentales» es definido por Fauconnier y Turner (1996: 113) como «small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action. They are interconnected and can be modified as thought and discourse unfold». La topología de estos espacios mentales consistiría en elementos informativos y relaciones estructurales de la noción a la que se refieren, que serían activados simultáneamente y

nos permiten definir mentalmente dicha entidad, así como manejarla en relación con otras entidades.

Además, los espacios mentales están siempre localizados por la deixis cognitiva. La deixis cognitiva es definida como «the capacity of language for anchoring meaning to a context» (Stockwell, 2002: 52): es la perspectiva desde la que se construyen el lenguaje y los espacios mentales. La teoría del cambio deíctico introduce el concepto de la proyección deíctica: podemos proyectarnos en una deixis que no se corresponde con la nuestra y asumirla como si lo fuera (Stockwell, 2002: 56-58). La base de esta capacidad cognitiva se encuentra en las ‘neuronas espejo’ (*mirror neurons*) (Damásio, 2010: 84), que nos permiten simular estados físicos, mentales y emocionales de otras personas. Esta proyección deíctica es lo que permitiría al lector de una obra literaria sumergirse en ella: simular los estados físicos, mentales y emocionales de, por ejemplo, los personajes de una novela. A pesar de que la mayor parte de los desarrollos de esta teoría se han dado en narrativa, considero que su importancia es aún más fundamental en la lírica, donde se produce una proyección del lector en la voz lírica tan poderosa que se llega a hablar de una identificación absoluta (De Sermet, 1996: 97).

#### 2.4. Figuras líricas

Otro de los debates centrales de la poética cognitiva tiene lugar en torno al concepto de metáfora. Sin embargo, como resalta Freeman (2008: 357), la poética cognitiva, en herencia de la lingüística cognitiva, ha teorizado la noción de metáfora desde un punto de vista lingüístico más general, basado en la teoría semiótica de Peirce y en la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson, y no desde su particular uso literario. Esta falta de especificidad ha llevado a desarrollar una teoría de la metáfora como generalización de toda figura y proceso figurativo literario. Si bien esta generalización puede ser operativa y funcional en un uso común de la lengua y de los procesos cognitivos, en literatura existe un amplio campo de figuración con diferencias formales, funcionales y estéticas muy relevantes y significativas para el análisis. Considero que existe, por lo tanto, un déficit muy importante en la teoría cognitiva en tanto que no tiene en cuenta la complejidad y amplitud de la figuración literaria. En cualquier caso, a pesar de este déficit, sigue

siendo un primer acercamiento aceptable a la base común de la totalidad de la figuración literaria (Freeman, 2007a: 1183) y, en particular, es completamente válido para la metáfora.

La teorización cognitiva de la metáfora parte de la célebre obra *Metaphors We Live By* (1980) de Lakoff y Johnson, basada en la idea de que «our ordinary conceptual system is fundamentally metaphorical in nature» (Lakoff y Johnson, 1980: 3). Esta teoría explica solo las metáforas convencionales (cotidianas), mientras que será Mark Turner (*More than cool reason*, 1989; *Reading minds*, 1991) quien explique la creatividad metafórica (Freeman, 2007a: 1182-1183). Posteriormente, se han desarrollado diferentes teorías de la metáfora partiendo de estas teorías cognitivas, entre las que sobresale la teoría de la ‘combinación conceptual’ (*conceptual blending*) de Fauconnier y Turner (2002) por su genericidad.

La teoría de Fauconnier y Turner (2002) parte del modelo de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980), que a su vez proviene de la teoría de la metáfora de Max Black, con las diferencias de que en el modelo de Lakoff y Johnson cada término metafórico es considerado como espacio mental y la relación metafórica no se considera bidireccional como para Black, sino que las relaciones se establecen siempre en una misma dirección. La teoría de Fauconnier y Turner amplía este modelo añadiendo dos nuevos espacios mentales: genérico y ‘combinado’ (*blended*). El espacio genérico está conformado por el mapeo<sup>3</sup> de los elementos y estructuras comunes a los dos espacios de entrada (foco y marco, no necesariamente diferenciados) y permite la proyección selectiva de estos dos espacios en el espacio combinado, donde pueden aparecer elementos y estructuras emergentes.

---

<sup>3</sup> Este anglicismo proviene del concepto cognitivo de *cerebral maps*, que se refiere a la manera en que el cerebro se informa acerca del propio cuerpo y del mundo exterior, generando una suerte de mapas con la información obtenida, de manera que se pueda responder a los diferentes estímulos específicamente.



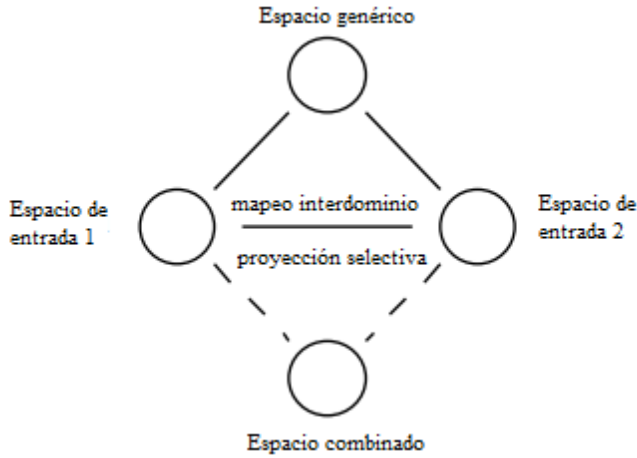


Figura 1: Traducción propia del esquema del modelo metafórico de la combinación conceptual (Fauconnier y Turner, 2002: 46)

De esta forma, el modelo de Fauconnier y Turner soluciona el conflicto en torno a la bidireccionalidad o no del proceso metafórico utilizando el término de ‘mapeo interdominio’ (*interdomain mapping*), que tiene en cuenta todas las posibles interacciones entre los dos espacios de entrada, sin asignar una o dos direcciones definidas. El punto fuerte de esta teoría, según Freeman (2017: 65), es que está basada en la consideración de carácter general de que la metáfora no es «an entity that can be defined, described, and categorised [...] but rather the activity of projection among domains». Otras teorías que tratan de definir y categorizar la metáfora no estarían sino describiendo diferentes modos metafóricos que se pueden reducir al modelo de combinación conceptual. En otras palabras, serían realizaciones particulares de este.

Esta teoría se basa en el principio cognitivo del isomorfismo (Freeman, 2007b: 429-431). Existe en la mente humana un ‘deseo de semejanza’ (*desire for resemblance*) que se convierte en un principio *a priori* por el cual nuestra mente tiene una propensión a establecer relaciones analógicas entre las estructuras y las formas. Sería en base a este principio como se generaría el espacio genérico, que permite emerger al espacio combinado, en el cual se crearían nuevos significados

(Freeman, 2012: 127). Finalmente, en cuanto a las aplicaciones de esta teoría al análisis literario y, en particular, lírico, más allá del análisis propiamente dicho de las metáforas, Freeman (2007a: 1184) afirma que se puede definir un yo lírico según las metáforas que utiliza, o incluso determinar una concepción autorial (Freeman, 2015).

### *2.5. Modelos cognitivos*

Los esquemas o guiones cognitivos son el complemento contextual de la información lingüística necesaria para la comunicación (Tsur, 1992: 225). En una concepción más amplia, los esquemas cognitivos se asocian en patrones idealizados o generalizados llamados modelos cognitivos: «Cognitive models consist on relations between categories, set up socially, culturally, and on the basis of individual experience, as means of understanding the world and our lives through it» (Stockwell, 2002: 43). Estos modelos cognitivos idealizados conforman las estructuras con las que organizamos nuestro conocimiento, de manera que los significados no residen en las palabras que los expresan, sino en los modelos cognitivos asociados a ellas. Estas concepciones tienen dos aplicaciones principales al estudio de la recepción de la literatura y la lírica. Por un lado, los modelos cognitivos compartidos, o modelos culturales, son la base de una comunidad discursiva (Stockwell, 2002: 44). Por otro lado, se pueden obtener efectos estéticos perturbando la atribución automática de esquemas o modelos cognitivos (Tsur, 1992: 11-12), incumpliendo las estructuras prototípicas de los modelos, o incluso infringiéndolas.

## 3. METODOLOGÍAS DEL ANÁLISIS COGNITIVO DE LA RECEPCIÓN DE LA LÍRICA

Por lo que respecta a la metodología de análisis, existen dos tendencias principales que se diferencian fundamentalmente en la consideración de la posibilidad o imposibilidad de una hermenéutica literaria desde la teoría cognitiva. Por un lado, una primera tendencia basada en dicha imposibilidad (Tsur, 1992: 82; Stockwell, 2002: 8; Brône y Vandaele, 2009: 3) parte de reacciones y respuestas lectoras y críticas particulares para relacionarlas con la estructura textual y así explicar el

fenómeno cognitivo de la recepción literaria. Por otro lado, Freeman (2007a: 1176) y otros autores defienden la posibilidad de una hermenéutica literaria, de manera que su teoría de la iconicidad poética aspiraría a encontrar y proponer nuevos significados de las obras poéticas, sin necesidad de partir de efectos dados. Desde mi perspectiva, ambas opciones pueden constituir metodologías válidas e incluso complementarias que enriquezcan el análisis crítico. Sin embargo, puesto que el desarrollo de la teoría y metodología de análisis de Freeman excedería las limitaciones del presente trabajo, me limitaré a utilizar la primera corriente para el análisis práctico; la segunda corriente será desarrollada en un artículo posterior.

Por lo tanto, el análisis se ha realizado partiendo de respuestas críticas dadas para relacionarlas con la estructura textual y así explicar este tipo de recepción literaria. El texto elegido ha sido el poema en prosa «El cuerpo del amor...» de José Ángel Valente.

#### 4. ANÁLISIS COGNITIVO DEL TEXTO LÍRICO EN LENGUA ESPAÑOLA

La mayor parte de la crítica ha coincidido en centrar en torno a las mismas temáticas la interpretación de este poema de Valente. Ancet (1996: 18-20) lo relaciona con la mística de san Juan de la Cruz, de quien sabemos que Valente fue gran lector y crítico<sup>4</sup>. La noche oscura del alma de san Juan es el lugar de anulación del sujeto, ya que el místico se abandona a la experiencia del dios (que se verbaliza a través de una experiencia corpórea). En el poema, según Ancet, ocurriría lo mismo con el «cantor», el poeta, que se abandona en la noche para no amanecer y se une a ella: «el *yo* sólo se descubre en el *tú*». Es en esta noche donde el poeta puede «decir lo indecible», «lo invisible», ya que en ella «el cuerpo del amor se vuelve transparente», es decir, la poesía se vuelve transparente, potencialmente infinita. Como señala Daydí-Tolson (1994: 37), la poesía de Valente se caracteriza por la ausencia de color. El propio Valente (2005: 27) escribe en otro poema de la misma obra: «Antepupila.

---

<sup>4</sup> Cabe destacar su labor como editor de *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz* (Valente y Lara Garrido, 1995) y sus ensayos «Las condiciones del pájaro solitario», «Sobre la operación de las palabras sustanciales» y «Juan de la Cruz, el humilde sin sentido» (Valente, 2008: 275-276, 300-307 y 307-310).

El no color, no el color. No ver. La transparencia». La noche es el lugar del no color, como un muro que, al impedirnos ver, nos incita precisamente a ver más allá (Ferrari, 1996: 30). En definitiva, la noche representa «el vacío como unión» (Ferrari, 1996: 30), búsqueda recurrente en la poesía valentiana. Además, el vacío, la nada, en su indeterminación, representan también una máxima apertura del sentido, una máxima potencialidad (Engelson Marson, 1994: 64). En este sentido, el vacío y la nada tendrían un valor positivo, y no negativo, como analiza Taravacci (2009: 75-79). En conclusión, «no amanece el cantor» ya que se adentra y permanece en la noche, para cantar desde ella, de forma que nace su voz desde la infinita posibilidad de la noche, «esa voz que, como el alba, podría hacer salir la luz» (Ancet, 1996: 19).

En la anterior interpretación, he realizado un salto argumentativo al identificar «el cuerpo del amor» con la poesía en el texto, siguiendo la tradicional asociación entre amor y poesía. Sin embargo, esta asociación se comprenderá aún mejor con la siguiente interpretación de Giorgio Agamben (1996). El filósofo italiano relaciona este poema con la tradición trovadoresca provenzal. En ella, se erige como el tema principal y motivador de la poesía (la *razó de trovar*) la experiencia misma del lenguaje, que se identifica con el Amor. Agamben (1996: 50-51) señala que esta identificación ocurre de igual manera en el poema de Valente, en la tematización del «cuerpo del amor», que después viene referido aún como «cuerpo» hasta en tres ocasiones. Existe una identidad entre el cuerpo y la palabra (Jiménez, 1996: 64), por la que el canto del poeta (cantor) se convierte en su cuerpo, que es «el cuerpo del amor», de la poesía, la *razó de trovar* que es el Amor. Ya que, en palabras del propio Valente, «sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras» (*apud* Andújar Almansa, 2011: 139).

El culmen de esta unión se observa en «Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido en todas tus salivas». El primer «cuerpo» se refiere al «cuerpo del amor» (es decir, la poesía) a quien se dirige el poema, que inmediatamente después se convierte en «mi cuerpo», fusionando ambos, asumiendo el poeta la materia de la poesía como su propio cuerpo. Sin embargo, «mi cuerpo» se repite aún en una tercera ocasión, para confundir ingeniosamente. La afirmación «mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido» podría parecer una incongruencia lógica, pero en realidad diferencia el primer «mi cuerpo», como el cuerpo

de la poesía hecho propio, de este tercero, el «verdadero» cuerpo del poeta, que «duerme en tus salivas [las de la poesía]», es decir, que duerme en la boca de la poesía. En una nueva analogía con san Juan, el poeta reclina su cuerpo sobre el cuerpo (sobre la boca, donde nace la palabra) de la Amada, de la poesía.

Como sostiene Andújar Almansa (2011: 125), la palabra poética de Valente está estratificada: «Alcanzar el núcleo último de su palabra magmática conlleva un descenso radical a lo que el poeta denominó la memoria de la materia: lugar del no yo y de la palabra convertida en materia misma». El poeta, por lo tanto, se erige como «intérprete de la materia» (López Castro, 1992: 295-297), y en este proceso se produce una desobjetivación del yo lírico, el sujeto de la enunciación desaparece o es otro<sup>5</sup>, lo cual será una característica de *No amanece el cantor* y muy en particular de este poema (Agamben, 1996: 53). Además, Agamben (1996: 54-55) establece otro nexo con la tradición trovadoresca, y es que este poema se correspondería con una variación del género del alba provenzal. Este género se caracteriza por el encuentro de dos enamorados durante la noche, que se separan al alba. Según Agamben, los dos enamorados serían el poeta y la poesía (en una identificación de la mujer con la poesía de tradición trovadoresca y después *stilnovista*, que Valente retoma), aunque la de Valente sería «un *alba* sin alba», «*alba* del no surgir o no amanecer el cantor, poema sin inicio ni fin, ni nacimiento ni muerte» (Agamben, 1996: 55).

Estas dos serían, por lo tanto, las interpretaciones principales del poema, siendo la primera mayoritaria, ya que, como señala Andújar Almansa (2019: 72) la gran cantidad de textos metapoéticos y autopoéticos de Valente ha guiado fuertemente su interpretación crítica (en la línea de Ancet). No obstante, considero que también la interpretación de Agamben es perfectamente válida<sup>6</sup> y coherente con el texto. De hecho, tanto la tradición mística como la provenzal coinciden en su aspiración erótica, dado que también la tradición mística en la que

---

<sup>5</sup> El propio Valente (1996: 11) justifica este desdoblamiento del yo lírico ya que «muchas veces, al yo del texto es preferible llamarle tú. [...] Ese yo –que es tú porque también me habla– no existe antes de iniciarse el acto de escritura».

<sup>6</sup> Puede observarse, además, que Valente incluye una cita del poeta provenzal Arnaut Daniel al inicio de *Fragmentos de un libro futuro*, lo que evidencia su cercanía con la poesía provenzal.

se incluye san Juan, inspirada en el *Cantar de los cantares*, encarnará el contacto con la divinidad en el encuentro con la amada. Como afirma Krupa (2016: 599), «los poemas eróticos de Valente evocan una larga tradición que ensambla el amor humano con el amor divino, sin embargo, parece que al recrearla desplazan su centro de gravedad hacia la corporeidad». Esta unión del cuerpo con la divinidad a través de la ascensión erótica de la palabra (material, para Valente) se identifica en el símbolo de la *mandorla* de Valente, definido en sus propias palabras de la siguiente manera: «Por supuesto, la mandorla –espacio vacío y fecundante, donde se acoplan lo visible y lo invisible– es símbolo del sexo femenino. [...] Mandorla, lo cóncavo, lo hueco, la matriz, el vacío, la nada» (Krupa, 2016: 599). Además, este símbolo, como las anteriores interpretaciones, es a la vez religioso y pagano.

Consideremos ahora el origen textual de dichas interpretaciones desde la teoría cognitiva. Por un lado, como hemos visto, ambas interpretaciones se basan en una fuerte intertextualidad con otras composiciones del autor y con las tradiciones mística y provenzal, ya que los significados que se le atribuyen al texto en las diferentes interpretaciones están bastante lejos de la literalidad de las palabras. Se trata de una estrategia que, como analiza Debicki (1992), Valente utiliza pródigamente a lo largo de su creación poética: utilizar la intertextualidad para guiar la respuesta lectora. Esta estrategia presupone unas competencias lectoras poco comunes, lo cual generará una disparidad entre estas interpretaciones y las posibles respuestas de lectores no críticos. Esto ocurre dado que la competencia literaria, como se ha visto, presupone una adquisición previa de unos modelos cognitivos literarios: el conocimiento de una tradición literaria y crítica y la capacidad de establecer ciertas relaciones intertextuales.

Por lo tanto, se podría afirmar que una de las principales fuentes de sentido en los textos de Valente proviene de la combinación conceptual de la estructura del texto con los modelos cognitivos correspondientes al resto de su creación poética y autopoética, y con otros modelos cognitivos de la tradición literaria (mística y provenzal). Ejemplificaré esta combinación conceptual con la manera en que Valente tematiza en este poema la propia creación poética sin nombrarla ni siquiera de la forma más remota, al menos dentro de la literalidad. Para empezar, quizás la referencia más obvia a la poesía es el «cantor» con el que acaba

el poema. Un lector con una cierta competencia poética puede empezar a sospechar que se trata de un texto metapoético dado que en el modelo cognitivo poético la palabra ‘canción’ (cantar, cantor, etc.) está íntimamente asociada a la palabra ‘poesía’.

Todas las demás referencias se constituyen a través de la intertextualidad, como ya he explicado. De esta manera, si encontramos las referencias a san Juan («dormido [...] En esta noche»), combinamos la idea de la creación poética con la experiencia de la noche oscura del alma como unión amorosa y corporal con la divinidad. Además, si conocemos la autopoética de Valente, en la que se da especial importancia a la materialidad de las palabras, que llegan a unirse con el propio cuerpo, podemos combinar estas características con el «cuerpo» que se repite en el poema. El resultado es que la palabra poética se proyecta en estos modelos cognitivos como una experiencia de corporalidad y, al mismo tiempo, una experiencia amorosa a la manera de la mística, de tal forma que emerge su concepción unitaria como «el cuerpo del amor». De una manera similar ocurriría si consideráramos la combinación con la tradición provenzal, o incluso si consideráramos ambas al mismo tiempo. Por lo demás, el resto de las interpretaciones se suceden consecuentemente: por la misma combinación con la mística, la creación poética adquiere la característica de ocurrir en la noche (que se prolonga a través de la autopoética valentiana como la nada o el vacío, con su potencialidad máxima, etc.), emergiendo la significación de que en dicha creación poética existe un contacto con la divinidad.

Por otro lado, como ya hemos visto, estas interpretaciones se encuentran fuertemente guiadas por la propia autopoética de Valente (Andújar Almansa, 2019: 72), probablemente por tratarse de «una de las escrituras más autoconscientes de la literatura española contemporánea» (Saldaña, 2009: 171). Se trata de un fenómeno de la atención: existe una cierta predisposición crítica que impulsa a detectar y seleccionar aquellos elementos textuales susceptibles de una interpretación guiada por dicha autopoética. Si bien es cierto que estos elementos son mayoritarios, poner el foco de la atención interpretativa sobre ellos significa dejar en una posición secundaria otros elementos que también forman parte del entramado textual. Principalmente, podríamos destacar el segundo y el tercer enunciado del poema como los grandes olvidados: «Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su

espejo es la memoria donde ardía». Ninguno de estos elementos es comentado por los críticos recogidos, quizás a excepción de la luz, que Ancet asocia a la poesía que nace en la noche, basándose (imaginamos, ya que no lo argumenta) en la asociación neoplatónica entre luz y amor/divinidad y, en el texto, amor/divinidad y poesía. Sin embargo, considero insatisfactoria esta interpretación.

Estas dos oraciones adquieren sentido si las ponemos en relación con otra tradición: la mística judía, cuyo conocimiento evidencia Valente en diferentes textos poéticos y ensayísticos<sup>7</sup>. Además, la herencia de la mística judía le llega también a través de la obra del poeta Edmond Jabès, a quien el orensano admiraba y en cuya poética se inspiró para la suya propia (Martínez-Falero, 2010: 83). Un concepto central de la poética de Jabès, proveniente precisamente de la mística judía, es el de la escucha. La escucha «permite asimilar el mundo que nos rodea y nuestro mundo interior» en una unión en la que la percepción más allá de nuestros sentidos genera conocimiento. «Tras la *escucha*, el tiempo de la memoria es el tiempo del poema» (Martínez-Falero, 2010: 84), ya que se debe recordar lo *escuchado*. De nuevo, podemos interpretar las dos oraciones anteriores a través de la combinación conceptual con esta intertextualidad, es decir, con este modelo cognitivo acerca de la inspiración y la creación poética.

Parece claro, siguiendo este sentido, que el «espejo» del «cuerpo del amor» (la poesía) es la memoria, ya que en ella recupera su experiencia original, la de la escucha, donde «ardía» de amor, en la plenitud de la experiencia mística. Las «capas de tiempo» se referirían, precisamente, a dicha memoria. Por último, se dice también que «el cuerpo del amor [...] tiene [...] húmedos, demorados depósitos de luz». Mientras que la luz se suele asociar con la poesía, como hemos visto que hacía Ancet, no podría aplicarse a este texto, ya que en la oración anterior la poesía sería contenedora de sí misma ('la poesía tiene poesía', digamos, traduciendo). En cambio, si sabemos que la disolución del sujeto sucede en la noche, la luz podría ser la experiencia del día, es decir, antes de dicha disolución:

---

<sup>7</sup> Por recoger algunos ejemplos: en su ensayo «La hermenéutica y la cortedad del decir» (Valente, 2008: 89) cita los estudios de la tradición semítica de Gershom Scholem; en su poemario *Tres lecciones de tiniebla* (1980) (Valente, 2014: 393-403) las composiciones parten de las letras del alfabeto hebreo; y también aparece reflejada en su *Diario anónimo* (Valente, 2011: 156).



la experiencia de la vida del sujeto, en la que estaría basada su poesía, unida con la experiencia del mundo a través de la escucha, como hemos visto. Esta experiencia vital sería «húmeda» en tanto que corpórea y «demorada» en tanto que pospuesta a través de la escucha y la memoria. Esta doble génesis es lo que, según Martínez-Falero (2010: 81), situaría la poesía de Valente en «tensión entre lo personal y lo universal, entre lo que se cierra, por constituir un lenguaje propio, [...] y la apertura comunicativa que supone el acto literario».

## 5. CONCLUSIONES

En primer lugar, en el presente trabajo se han recogido las principales problemáticas de las teorías cognitivas de la recepción de la lírica (prototipicidad, fenómenos de la atención, espacios mentales y figuras líricas, principalmente la metáfora), así como sus aplicaciones para explicar fenómenos literarios y líricos de máxima importancia, tales como la desautomatización, la genericidad o las comunidades interpretativas; de igual forma que los puntos que aún necesitan ser desarrollados (por ejemplo, una teoría de las figuras líricas más allá de la metáfora). Asimismo, se han recogido las dos principales corrientes metodológicas en los estudios cognitivos, según partan de los efectos percibidos para vincularlos con la estructura lírica (estudios de respuesta lectora) o de la estructura lírica para desarrollar posibles efectos producidos por el texto (en un estudio propiamente hermenéutico).

A lo largo de este camino, se ha tenido especial cuidado en que, a pesar de proyectar inevitablemente la tradición literaria teórica, crítica y creativa, los nuevos conceptos aportados por las teorías cognitivas de la lírica constituyeran concepciones verdaderamente innovadoras, que aportaran una mayor profundidad en el estudio de la recepción de la lírica, y desde las cuales se analizaran críticamente los textos. La conclusión que se deriva de este estudio teórico es que las teorías cognitivas de la recepción lírica aportan conceptos que verdaderamente enriquecen el análisis literario, analizando aspectos que antes se pasaban por alto y ahora se revelan centrales, o aportando nuevas perspectivas para comprender la manera en que los textos funcionan en nuestro cerebro.

Finalmente, se ha realizado un estudio práctico sobre un texto lírico (un poema en prosa) de José Ángel Valente, partiendo de los principios y las herramientas desarrollados teóricamente. Este análisis se ha planteado siguiendo la primera vía metodológica antes descrita, por lo tanto, partiendo de respuestas críticas (académicas) al poema de Valente para relacionarlas con su estructura textual, es decir, llegar a explicar su génesis, sus focos de atención y los espacios mentales asociados a las interpretaciones realizadas por los críticos. De esta manera, se ha evidenciado una considerable predeterminación en tanto que dichas interpretaciones estaban fuertemente guiadas por la propia autopoética de Valente y obviaban los fragmentos textuales que no encajaban en ellas. Estos fragmentos han sido analizados desde una perspectiva diferente, demostrando que contribuyen a una mayor riqueza significativa y proponiendo, por tanto, una interpretación alternativa.

Estos resultados prácticos constituyen una demostración de que las teorías previamente desarrolladas no se quedan simplemente en desarrollos teóricos abstractos, sino que tienen un gran potencial para llegar a estudiar en la práctica la recepción de textos líricos en lengua española. Si bien esto no constituye más que uno de los primeros pasos de las teorías cognitivas de la literatura, evidencia que existe un camino interesantísimo que puede y debe ser explorado.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV. (1996): *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza.
- AGAMBEN, Giorgio (1996): «No amanece el cantor» (AA. VV., 1996: 47-58).
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2011): «El limo y la ciudad celeste». En Andújar Almansa, José y Lafarque, Antonio (eds.): *El guardián del fin de los desiertos*. Valencia: Pre-Textos, 117-158.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2019). «Valente y la palabra sumergida». *Prosemas*, 4, 53-84 (<https://doi.org/10.17811/rep.4.2019.53-84>).
- ANCET, JACQUES (1996): «La voz y el dolor» (AA. VV., 1996: 17-22).
- BERMÚDEZ, Víctor (2019): «Dinámicas de la interpretación poética: emoción y estética cognitiva en la lectura literaria». *Signa*, 28, 139-171 (<https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25044>).

- BERMUDEZ, Víctor (2020): «Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr». *Çédille*, 18, 337-364 (<https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.18.14>).
- BRÔNE, Geert y VANDAELE, Jeroen (ed.) (2009): *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- COMBE, Dominique (1992): *Les genres littéraires*. Paris: Hachette.
- CREWS, Frederick (1996): «The Verdict on Freud». *Psychological Science*, 7.2, 63-68.
- DAMÁSIO, António (2010): *Self Comes to Mind*. New York: Pantheon Books.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1994): «Las sombras y la luz: representación visual en la obra de José Ángel Valente» (Rodríguez Fer, 1994: 33-42).
- DEBICKI, Andrew Peter (1992): «La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)» (Rodríguez Fer, 1992: 54-73).
- DE SERMET, Joëlle (1996): *L'adresse lyrique*. En Rabaté, Dominique (ed.): *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF.
- ENGELSON MARSON, Ellen (1994): «Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro crítico» (Rodríguez Fer, 1994: 57-74).
- FAUCONNIER, Gilles y TURNER, Mark (1996): «Blending as a Central Process of Grammar». En Goldberg, Adele (ed.): *Conceptual Structure, Discourse and Language*. Standford: Center for the Study of Language and Information, 113-130.
- FAUCONNIER, Gilles y TURNER, Mark (2002): *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FERRARI, Américo (1996): «El poema: ¿último animal visible de lo invisible?» (AA. VV., 1996: 23-32).
- FREEMAN, Margaret H. (2007a): «Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive Poetics». En Geeraerts, Dirk y Cuyckens, Hubert (eds.): *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: OUP, 1175-1202.
- FREEMAN, Margaret H. (2007b): «Poetic Iconicity». En Chłopicki, Wladyslaw *et al.* (eds.): *Cognition in Language: Volume in Honour of Professor Elzbieta Tabakowska*. Krakow: Tertium, 423-452.
- FREEMAN, Margaret H. (2008): «Revisiting/Revisioning the Icon through Metaphor». *Poetics Today*, 29.2, 353-370 (<https://doi.org/10.1215/03335372-2007-028>).
- FREEMAN, Margaret H. (2012): «Blending and Beyond: Form and Feeling in Poetic Iconicity». En Jaén, Isabel y Simon, Julien J. (eds.): *Cognitive Literary*

- Studies: Current Themes and New Directions*. Austin: University of Texas, 127-143.
- FREEMAN, Margaret H. (2015): «Authorial Presence in Poetry: Some Cognitive Reappraisals». *Poetics Today*, 36.3, 201-231 (<https://doi.org/10.1215/03335372-3160733>).
- FREEMAN, Margaret H. (2017): «Multimodalities of metaphor: A perspective from the poetic arts». *Poetics Today*, 38.1, 61-92 (<https://doi.org/10.1215/03335372-3716228>).
- GAMONEDA, Amelia y SALGADO IVANICH, Candela (eds.) (2021): *Paisajes cognitivos de la poesía*. Salamanca: Delirio.
- GIORA, Rachel (1997): «Understanding figurative and literal language: the graded salience hypothesis». *Cognitive Linguistics*, 8.3, 183-206.
- JACOBS, Arthur M. (2017): «Quantifying the Beauty of Words: A Neurocognitive Poetics Perspective». *Frontiers in Human Neuroscience*, 11:622 (<https://doi.org/10.3389/fnhum.2017.00622>).
- JACOBS, Arthur M. y KINDER, Annette (2020): «Computing the Affective-Aesthetic Potential of Literary Texts». *Artificial Intelligence*, 1.1, 11-27 (<https://doi.org/10.3390/ai1010002>).
- JIMÉNEZ, JOSÉ (1996): «El vuelo de la imagen» (AA. VV., 1996: 59-74).
- KRUPA, Marlena (2016): «Mandorla la mística y lo corpóreo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y *El fulgor* de José Ángel Valente». *Revista de literatura*, 156, 597-620.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1992): «Tapiès y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada» (Rodríguez Fer, 1992: 295-304).
- LOUWERSE, Max (2008): «Embodied relations are encoded in language». *Psychonomic Bulletin & Review*, 15.4, 838-844.
- LOUWERSE, Max (2009): «Symbol Interdependency in Symbolic and Embodied Cognition». *Topics in Cognitive Science*, 3, 273-302.
- LOUWERSE, Max y VAN PEER, Willie (2009): «How cognitive is cognitive poetics? Adding a symbolic approach to the embodied one» (Brône y Vandaele, 2009: 423-444).
- LOUWERSE, Max y Qu, Zhan (2017): «Estimating valence from the sound of a word: Computational, experimental, and cross-linguistic evidence». *Psychonomic Bulletin Review*, 24, 849-855 (<https://doi.org/10.3758/s13423-016-1142-2>).

- LUJÁN ATIENZA, Ángel (2006): «El estudio de la poesía desde una perspectiva cognitiva: panorama y propuesta». *Revista de Literatura*, 135, 11-39.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel (2018): «Elementos para un análisis cognitivo del discurso poético». *Verba hispánica*, 26, 213-232 (<https://doi.org/10.4312/vh.26.1.213-232>).
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2010): «Las *Cántigas de alén* de José Ángel Valente: tradición y ruptura de la poesía gallega». *Madrygal*, 13, 79-87.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2020): «Una propuesta sobre la creatividad literaria desde la Teoría de la Literatura y la Neurociencia». *Archivum*, 71.1, 147-164 (<https://doi.org/10.17811/arc.70.1.2020.147-164>).
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2021): «El estilo de habla y el estilo literario: algunas consideraciones sobre estilística cognitiva». En Cervera, Ángel y Hernando, Alberto H. (eds.): *Pragmática y análisis del discurso en español*. Madrid: Arco/Libros, 125-148.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2022): «Teoría cognitiva y construcción textual del poema: patrones rítmicos y representación semántica». *DeSignis*, 35, 149-161 (<http://dx.doi.org/10.35659/designis.i35p149-161>).
- OOMEN, Ursula (1999): «Sobre algunos elementos de la comunicación poética». En Mayoral, José Antonio (ed.) (1999): *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 137-150.
- PARIS, Joel (2017): «Is Psychoanalysis Still Relevant to Psychiatry?». *Canadian Journal of Psychiatry*, 62.5, 308-312 (<https://doi.org/10.1177/0706743717692306>).
- RAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2022): *Diccionario de la lengua española* (en línea: <<https://dle.rae.es>>, consulta: 12 de marzo de 2023).
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.) (1992): *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (ed.) (1994): *Material Valente*. Madrid: Júcar.
- SALDAÑA, Alfredo (2009): «José Ángel Valente: la voz que viene del desierto». *Revista de Literatura*, 141, 171-192.
- STOCKWELL, Peter (2002): *Cognitive poetics: An introduction*. Hoboken: Routledge.
- STOCKWELL, Peter (2009): *Texture: A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University.
- TARAVACCI, Pietro (2009): «Hacia el saber de la nada en Valente». *La Página*, 78/79, 75-91.
- TSUR, Reuven (1992): *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam: North-Holland Elsevier Science Publishing.
- VALENTE, José Ángel (1996): «Imágenes» (AA. VV., 1996: 9-13).

- VALENTE, José Ángel (2005): *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets.
- VALENTE, José Ángel (2008): *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2011): *Diario anónimo (1959-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel (2014): *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VALENTE, José Ángel y LARA GARRIDO, José (1995): *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*. Madrid: Tecnos.
- ZEPF, Siegfried (2018): «Psychoanalysis Today – A Pseudoscience? A Critique of the Arbitrary Nature of Psychoanalytic Theories and Practice». *Psychodynamic Psychiatry*, 46.1, 115-134 (<https://doi.org/10.1521/pdps.2018.46.1.115>).
- ZUNSHINE, Lisa (ed.) (2015): *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: OUP.

Mario ALONSO GONZÁLEZ  
*Universidad Complutense de Madrid*  
mariao12@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0002-3683-183X>