

COGNICIÓN CORPOREIZADA EN BLANCA VARELA

EMBODIED COGNITION IN BLANCA VARELA'S POETRY

Víctor Bermúdez

Universidad de Salamanca

Friederike Foedtke

Universidad de Salamanca

ABSTRACT

This study approaches the work of the Peruvian poet Blanca Varela from the perspective of Embodied Cognition, a current theory in the field of Cognitive Sciences as well as in the Humanities. Our work, which is situated in the field of lyric theory, studies the hermeneutic importance of different cognitive processes related to poetic thought and draws on methodological instruments of Cognitive Literary Studies. Subsequently, the analysis of literary texts pays particular attention to the imprints of the body in poetic language, both regarding its representation as well as the role of perception and consciousness of the subject in poetry. The corpus analyzed for this purpose consists of a series of Varela's poems, in which aspects such as the role of the body in the conception of time or the generation of consciousness from sensations will be examined in detail.

Key words: Peruvian poetry, Cognitive Poetics, Embodied Cognition, Cognitive Literary Theory, Time, Movement, Consciousness, Subjectivity.

RESUMEN

Este estudio aborda la obra de la poeta peruana Blanca Varela a partir de la cognición corporeizada, teoría de actualidad tanto en el ámbito de las ciencias cognitivas como en el de las humanidades. Nuestro trabajo, situado en el ámbito de la teoría de la lírica, considera la importancia hermenéutica de distintos procesos cognitivos relacionados con el pensamiento poético y se sirve para ello de instrumentos metodológicos de la Teoría cognitivo-literaria. Posteriormente, el análisis de textos literarios brinda particular atención a las improntas del cuerpo en el lenguaje poético, tanto en el plano de su representación como también el papel de la percepción y la conciencia del sujeto en poesía. El corpus que a tal propósito se analiza consiste en una serie de poemas de Varela, en los cuales se examinarán detalladamente aspectos como el papel del cuerpo en la concepción del tiempo o la generación de la conciencia a partir de las sensaciones.

Palabras clave: Poesía peruana, poética cognitiva, cognición corporeizada, teoría cognitivo-literaria, tiempo, movimiento, conciencia, subjetividad.

Fecha de recepción: 28 de febrero de 2024.

Fecha de aceptación: 12 de abril de 2024.

Cómo citar: Bermúdez, Víctor y Friederike Foedtke (2024): «Cognición corporeizada en Blanca Varela», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 8: 75-109.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2024.8.004>

INTRODUCCIÓN

El pensamiento poético se inicia en el cuerpo. Las improntas del cuerpo en la escritura no prevalecen tan sólo en el nivel de la representación de la carne que el lenguaje despliega: la encarnación subyace al proceso de concepción que orienta la escritura. O tal es la hipótesis que este estudio sobre la cognición en el lenguaje poético propone. La averiguación de la naturaleza de esta cognición que aquí denominamos *corporeizada* pasa por una observación de los recursos que dicho lenguaje pone en funcionamiento; y ello desliza nuestra investigación hacia una zona de elaboración teórico-literaria que alentará este trabajo. No obstante, el estudio que a continuación se presenta no queda exonerado del atento detenimiento en el trabajo que la crítica literaria de Blanca Varela ha elaborado. Nuestra indagación, sin embargo, posee un carácter teórico y analítico que permite poner al texto literario en diálogo con diversas consideraciones filosóficas y científicas, a la vez que se propone una interpretación de la obra literaria que subraya la riqueza cognitiva del discurso poético de Blanca Varela.

Desde la perspectiva de este estudio, el análisis ha de clarificar la lógica corporeizada que subyace a la concepción del lenguaje poético considerando la especificidad de sus procedimientos analógicos internos. Y a tal tarea dedicamos el apartado cuarto de nuestro trabajo: «Blanca Varela, al pie de la letra». Antecede a este análisis una caracterización teórica que describe los principios que rigen a una variedad de fenómenos cognitivos descritos en virtud de su manifestación como funciones de la cognición corporeizada, pero inscritos en la estructura de lo literario. Igualmente, el apartado «Poética cognitiva: pautas de acercamiento» describe y justifica la metodología que subyace a nuestra concepción de los estudios literarios como descriptores de procedimientos imaginativos susceptibles de ser estudiados con una perspectiva interdisciplinar. Tal justificación subraya la relevancia cultural, antropológica, filosófica y científica de la escritura literaria, al situarla como una articuladora privilegiada de funciones cuyo valor evolutivo sobre el pensamiento creativo humano resulta ineludible.

1. COGNICIÓN CORPOREIZADA: HACIA UNA PERSPECTIVA LITERARIA

El término *Embodied Cognition*¹ alude a un extenso campo de investigación que implica a las más diversas disciplinas humanistas y científicas en el estudio del impacto que el entorno tiene en los procesos cognitivos del sujeto por mediación de su organismo. Se trata de una exhaustiva indagación sobre cómo el sujeto, en tanto cuerpo-mente, adquiere conciencia de sí mismo y del mundo exterior, y sobre la subjetividad inherente al proceso de constitución de las cosas del mundo para la mente. La cognición encarnada participa tanto en las operaciones que conducen a abstracciones mentales —como la generación de conceptos y dotación de sentido—, como en la ejecución física de tareas cognitivas como la elaboración de razonamientos o juicios, desde la consideración de que estas se hallan integradas en la estructura del organismo y en sus dinámicas de interacción con el entorno. Asimismo, la cognición encarnada está en la base —y este es uno de los argumentos fundamentales que nuestro estudio plantea— de la generación de estructuras lingüísticas poéticas. Dichos procesos de interacción espacio-cuerpo son susceptibles de ser indagados a partir de la distinción que del cuerpo hace Edmund Husserl en sus *Ideas II —Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913/2012)—, entre el *Körper* como «carne-objeto» y el *Leib* como «sujeto», o «cuerpo-habitado», en el que reside una subjetividad autoconsciente.

En efecto, los fundamentos teórico-históricos de los estudios en cognición encarnada se asientan, en última instancia, en la fenomenología de Husserl, Martin Heidegger o Maurice Merleau-Ponty y, más recientemente, también en la desarrollada por filósofos contemporáneos como Dan Zahavi, Shaun Gallagher² o Evan Thompson. Sin embargo, la cognición encarnada es exhaustivamente investigada en el ámbito de la psicología y de la neurobiología. De tal modo, los principios fenomenológicos resultan revitalizados y actualizados por las ciencias cognitivas que han reformulado profundamente las metodologías que verifican las consideraciones filosóficas sobre la percepción o la conciencia, y entre estos se encuentran los trabajos del neurobiólogo chileno Francisco

¹ El término *Embodied Cognition* es traducido al español como *Cognición encarnada* o *corporeizada*. Optamos aquí por utilizar ambos términos, si bien «corporeizado» nos permite subrayar que la cognición se constituye de procesos extendidos en la totalidad del organismo.

² A Dan Zahavi (Center for Subjectivity Research, en la Universidad de Copenhague), y a Shaun Gallagher (Chair of Excellence in Philosophy de la Universidad de Memphis) debemos el término de «Pre-reflective self-consciousness». Se trata de una evolución de la idea husserliana de que la conciencia del yo conlleva una figuración de auto-apariencia, auto-representación o manifestación de sí mismo, *Für-sich-selbst-erscheinen*, que antecede a la reflexión del yo. De ello se sugiere que la auto-consciencia conlleva la elaboración de una imagen, de una auto-aparición fenomenológica, que el sujeto hace de sí mismo. Para un acercamiento a esta noción, puede consultarse *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science* (Gallagher y Zahavi, 2008).

Varela, autor, junto a Evan Thompson y Eleanor Rosch, de la obra fundacional *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (2017). Para estos, la pregunta *What is the Self?* demanda una respuesta científica cuyo tratamiento sea a la vez filosófico y fisiológico y entienda al sujeto como un proceso de la mente en sí. En este contexto la cognición es entendida como una «acción corporeizada»:

By using the term *embodied* we mean to highlight two points: first, that cognition depends upon the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities, and second, that these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological, and cultural context. By using the term *action* we mean to emphasize once again that sensory and motor processes, perception and action, are fundamentally inseparable in lived cognition. Indeed, the two are not merely contingently linked in individuals; they have also evolved together (Varela et al., 2017: 173).³

De esta concepción de «acción encarnada» deriva asimismo un concepto de gran utilidad filosófica, la «enacción» (*enaction*), cuya proyección teórico-literaria resulta un campo fértil en el marco de la Teoría cognitivo-literaria, si bien en este trabajo apenas se apuntará su potencial. Los dos principios fundamentales para el enfoque enactivo son: «(1) perception consists in perceptually guided action and (2) cognitive structures emerge from the recurrent sensorimotor patterns that enable action to be perceptually guided» (Varela et al. 173). Esta noción es de interés literario por cuanto permite caracterizar las relaciones lingüísticas que el pensamiento establece entre la acción imaginada, percibida y ejecutada, y la categorización e inferencia que de este se derivan, mediante un instrumento a la vez filosófico, psicológico y neurocientífico. El asunto central es el estudio de lo que entendemos por cognición en sí y por las condiciones de su desarrollo.

We propose as a name the term *enactive* to emphasize the growing conviction that cognition is not the representation of a pregiven world by a pregiven mind but is rather the enactment of a world and a mind on the basis of a history of the variety of actions that a being in the world performs. The enactive approach takes seriously, then, the philosophical critique of the idea that the mind is a mirror of

³ «Al utilizar el término *corporeizado*, queremos destacar dos puntos: en primer lugar, que la cognición depende de los tipos de experiencia que se derivan de tener un cuerpo con diversas capacidades sensoriomotoras y, en segundo lugar, que estas capacidades sensoriomotoras individuales están integradas en un contexto biológico, psicológico y cultural más amplio. Con el término *acción*, queremos subrayar una vez más que los procesos sensoriales y motores, la percepción y la acción son fundamentalmente inseparables en la cognición vivida. De hecho, ambos no sólo están vinculados de forma contingente en los individuos, sino que también han evolucionado juntos». [Todas las traducciones aquí expuestas las firman los autores de este artículo.]

nature but goes further by addressing this issue from within the heartland of science (Varela et al., 2017: 9).⁴

En nuestro estudio se mantendrá que el lenguaje que encontramos en los textos literarios expone relaciones de tensión del sujeto con su entorno. Dicha tensión nos lleva a caracterizar acciones y concepciones tal como estas *se dan* en los textos poéticos. De este modo, por ejemplo, la consideración del movimiento corporal como experiencia generadora de sentido es precisamente una de las cuestiones centrales de los estudios de cognición corporeizada cuya relevancia literaria resulta, desde nuestra perspectiva, ineludible en nuestro estudio de la poesía de Blanca Varela. Estudios fundamentales en perspectiva fenomenológica son los trabajos de Maxine Sheets-Johnstone, entre los que destaca *The Primacy of Movement* (2011), una de cuyas aportaciones consiste en su estudio teórico de las estructuras kinestésicas de la conciencia. Así, y esto es crucial en nuestro estudio, Sheets-Johnstone pone de relieve la implicación del movimiento en la constitución de la noción de tiempo: «[...] kinetic free variations disclose four primary qualitative structures of movement having to do with force or effort, with space, and with time» (2011: 213).

Situar las facultades psicomotoras en el centro de la generación de significado nos lleva a ponderar, igualmente, su importancia en la constitución del sujeto autoconsciente, pues en efecto el movimiento, para el *Leib*, se concibe y mide a partir de un «yo» que distingue su propio desplazamiento del de aquellos elementos externos a él. El movimiento tiene en este sentido una función pronominal: «yo *me* levanto»; «yo *me* agacho», involucrando cualidades de aceleración o desaceleración que conllevan un control de la acción. Sin embargo, en esta capacidad cinética reside no sólo la facultad de interactuar con los elementos de su entorno, sino también la de anticipar las características, velocidad y lógica tanto del movimiento propio como del ajeno. Tal abstracción mental de la acción física da lugar a una categorización de los elementos del entorno en virtud de las características de su movimiento. En el discurso poético, esta facultad de anticipación subyace igualmente, como se procurará demostrar más adelante, a la constitución de la noción del «yo» y del «tú» líricos. El movimiento adquiere significado en la referencialidad del sujeto que lo ejecuta. La fenomenología del movimiento describe cómo la cualidad del movimiento contribuye al

⁴ «Proponemos como nombre el término *enactivo* para enfatizar la creciente convicción de que la cognición no es la representación de un mundo dado de antemano por una mente dada de antemano, sino que es más bien la promulgación de un mundo y una mente sobre la base de una historia de la variedad de acciones que realiza un ser en el mundo. El enfoque enactivo se toma en serio la crítica filosófica a la idea de que la mente es un espejo de la naturaleza, pero va más allá al abordar esta cuestión desde el corazón de la ciencia».

desarrollo de la conciencia psíquica y corporal (*Leib*) mediante las características de su moción, aceleración, detenimiento, su capacidad de abstraer un desplazamiento lineal en un espacio, en toda la amplitud y variedad de posibilidades psicomotoras. De ahí que la medición del tiempo, por ejemplo, el intervalo que constituye «un momento», también se halle mediada por la facultad del desplazamiento:

[...] kinesthetic experiences are not equivalent to experiences of a mere change in position, any more than movement itself is a mere change of position. In each case, what is of moment [sic, movement] is fundamentally a matter of change, not of position. In other words, kinesthetic consciousness is fundamentally a consciousness of an unfolding kinetic dynamic. Moreover we might note that while most of our adult ways of moving are typically habitual and qualitatively apparent to us only at the margins of our awareness, the typically habitual and qualitatively marginal were at one time focal; hence, originally, in assaying or in successfully accomplishing any movement for the first time, we were aware of its felt qualitative character (Sheets-Johnstone, 2011: 123).⁵

La correlación del tiempo y el desplazamiento es una de las consideraciones que observaremos analíticamente en la poesía de Blanca Varela. Las metáforas del tiempo constituyen, en efecto, uno de los articuladores de la Teoría cognitivo-literaria. Ejemplo de ello es el trabajo de Enrique Huelva Unternbäumen «En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico» (2019) cuyo análisis de la metáfora conceptual TIEMPO ES ESPACIO deriva en el de los movimientos del tiempo en poesía, y donde este señala: «La creación poética y filosófica en relación con el tiempo y la temporalidad es, en gran medida, también un proceso de creación metafórica. En este proceso, las metáforas del cotidiano desempeñan la función de punto de partida [...] para la (re)conceptualización poética o filosófica de nuestras experiencias temporales, de nuestra proto-temporalidad» (Huelva Unternbäumen, 2019: 83). Más aún, no solamente nuestra experiencia del tiempo aparece verbalizada mediante las figuraciones del espacio, sino que la conciencia kinestésica permite la posibilidad de *vernos* (*self-awareness*) «afectados» (*affected*), tal como ha puesto de relieve Sheets-Johnstone:

⁵ «[...] las experiencias kinestésicas no son equivalentes a las experiencias de un mero cambio de posición, como tampoco el movimiento mismo es un mero cambio de posición. En cada caso, lo que es del momento [movimiento] es fundamentalmente una cuestión de cambio, no de posición. En otras palabras, la conciencia cinestésica es fundamentalmente la conciencia de una dinámica cinética en desarrollo. Además, podemos observar que, mientras que la mayoría de nuestras formas adultas de movernos son típicamente habituales y cualitativamente aparentes para nosotros sólo en los márgenes de nuestra conciencia, lo típicamente habitual y cualitativamente marginal fue en su momento focal; por lo tanto, originalmente, al intentar o al realizar con éxito cualquier movimiento por primera vez, éramos conscientes de su sentido carácter cualitativo».

To get a sense of this originary experience, we need only try different ways of doing something habitual [...]. Calling attention to ourselves in movement in this way, we have the possibility of discovering what is invariantly there in any felt experience of movement. This is because whatever the habitual movement, it now feels strange, even uncomfortable. Just such oddness jars us into an awareness of what we qualitatively marginalize in our habitual ways of doing things. By making the familiar strange, we familiarize ourselves anew with the familiar (Sheets-Johnstone, 2011: 123).⁶

Este proceso cognitivo de identificación del *self* y de su afectividad propia se verificará en nuestro análisis del poema «[INCORPÓREO paseo del sol a lo umbrío]», de *Concierto animal*. Por su parte, más recientemente, Helena De Preester llevó a cabo la edición de *Moving Imagination. Explorations of Gesture and Inner Movement* (2013) en donde se agrupan una serie de trabajos de corte fenomenológico y neurocognitivo sobre la implicación del movimiento corporal en el pensamiento imaginario. Ahí se pone de relieve cómo la gestualidad más cotidiana de la vida conlleva procesos de simulación y anticipación de acciones cuyas dimensiones pasan por el qué hacemos, cómo lo hacemos o cuándo imaginamos una acción no realizada pero sí conjeturada. Pensar en términos de movimientos corporales es en efecto un proceso que forma parte del proceso de abstracción que la mente hace del mundo, y el lenguaje poético no está exento de ello; al contrario, el lenguaje poético aparece como una cualidad potenciadora de un tipo de abstracción que siendo cotidiana y con base en la experiencia corporal de todos, es recubierta de un extrañamiento cognitivo. Con un principio de eficacia y eficiencia el movimiento gesticular comunica, categoriza, infiere o anticipa acciones del sujeto y también de los elementos con los que este interactúa, por lo que a la encarnación mental del movimiento propio se suma el de los objetos y de los otros sujetos circundantes, como el término de *extended mind* o *extended cognition* sugieren. El tipo de aprendizaje que el movimiento corporal propicia responde a los desplazamientos del organismo y la consiguiente categorización conceptual a la que conduce en su relación con los elementos del entorno. El contenido mental de acciones como «ofrecer» o «recibir», constituyen figuraciones del gesto corporal («dar», «recoger», «empujar», «alzar», etc.), en las que el pensamiento se genera mediante corporeización de la moción.

⁶ «Para hacernos una idea de esta experiencia originaria, basta con probar diferentes maneras de hacer algo habitual [...]. Llamando así la atención sobre nosotros mismos en movimiento, tenemos la posibilidad de descubrir lo que está invariablemente ahí en cualquier experiencia sentida de movimiento. Esto se debe a que cualquiera que sea ese movimiento habitual, ahora se siente extraño, incluso incómodo. Esa extrañeza nos hace darnos cuenta de lo que marginamos cualitativamente en nuestras formas habituales de hacer las cosas. Al convertir lo familiar en extraño, nos familiarizamos de nuevo con lo familiar».

Finalmente, desde la perspectiva de la Filosofía del lenguaje, en *Embodied Mind, Meaning, and Reason* (2017) Mark Johnson se interesa por cómo «important parts of our conceptualization and reasoning appropriate structures and processes of our most basic sensory-motor operations. Just as mind and body are not two distinct types of things, just as cognition and feeling are not radically independent processes, so also perception and action are not independent processes» (2017: 142). Las relaciones entre el proceso de generación de conceptos, el movimiento y las emociones resultan, en efecto, dinámicas susceptibles de ser identificadas en el lenguaje literario mediante el análisis de las estructuras enunciativas de la sensación y de la prosodia emocional del lenguaje poético. Así, las siguientes páginas se dedicarán a dilucidar la relevancia de estas consideraciones cognitivas para la teoría de la literatura, así como la elaboración de hipótesis poetológicas y sistemas de interpretación de los textos literarios subrayando su valor como expresión de la cognición humana.

2. POÉTICA COGNITIVA: PAUTAS DE ACERCAMIENTO

La contextualización disciplinar de este trabajo ha de situarse en los Teoría cognitivo-literaria (*Cognitive Literary Theory*), también denominados de Poética cognitiva. El término *Cognitive Poetics*, paralelamente atribuido tanto a Reuven Tsur como a Margaret H. Freeman, alude a un marco metodológico caracterizado por su interdisciplinariedad que se sirve de instrumentos lingüísticos, fenomenológicos, semióticos y neurobiológicos para estudiar aspectos de los procesos cognitivos que intervienen en los actos de la imaginación literaria.

Por nuestra parte, el presente trabajo expone diferentes aspectos de la cognición encarnada que son susceptibles de ser investigados mediante el análisis de representaciones literarias. El principio de este argumento consiste en considerar a la obra poética —insistimos en ello— como un repositorio que es expresión voluntaria o involuntaria de procesos corporales que están en la base de los actos del lenguaje. De este modo, tanto la *concepción*, como la *recepción* y la *forma* misma de la obra literaria constituyen tres dimensiones en las que la investigación sobre los más diversos procesos cognitivos de la imaginación humana es posible. En efecto, el papel de las representaciones mentales en sentido amplio es uno de los debates actuales de los estudios en cognición encarnada y *4E Cognition*. La tarea teórico-literaria consiste, desde nuestra perspectiva, en elaborar instrumentos de estudio literario

derivados de los principios filosóficos y científicos sobre la complejidad de la cognición corporeizada.

En este contexto, una consideración más ha de observarse. Si bien los la Teoría cognitivo-literaria se han aplicado primordialmente a corpus literarios de expresión inglesa, resultan gradualmente más abundantes aquellos que brindan atención a la literatura en lengua española y francesa, al hilo de su articulación del lenguaje y la cognición que lo posibilita. En el marco de estos estudios cognitivo-poetológicos, por ejemplo, Amelia Gamoneda apunta, en su *Cuerpo locua* (2020), que «la poesía es una manifestación lingüística de nuestra condición de ser viviente y animal» (Gamoneda, 2020: 13), y así también, que: «[la] inscripción del cuerpo en el lenguaje poético es índice de su tensión hacia el sustrato en el que aflora el propio lenguaje: hacia la biología y la conciencia. La poesía se postula así como un lenguaje vinculado a una materia viva, la del animal que es todo humano» (Gamoneda, 2020: 14).

Es nuestra convicción, y así ha sido demostrado en tales investigaciones precedentes, que las disciplinas humanísticas —y en nuestro caso la Teoría de la Literatura— pueden proporcionar un tipo de conocimiento que, siendo literario —y por tanto útil en tanto brinda instrumentos de interpretación poética y describe los funcionamientos con los que opera el lenguaje literario—, es susceptible de ser recogido por científicos cognitivos interesados en investigar los funcionamientos de la imaginación humana en sus trabajos experimentales. Específicamente, los aspectos del lenguaje literario de Blanca Varela sobre la actividad psicomotora vinculadas a la percepción del paso del tiempo o a la conformación de recuerdos y la memoria resultan procesos susceptibles de ser interdisciplinariamente verificados en la obra vareliana.

El respaldo epistemológico de nuestro trabajo se inscribe en la teoría de la literatura tanto como asienta sus argumentos en conceptos fenomenológicos y en estudios que las ciencias cognitivas han elaborado acerca de los aspectos que analizaremos en la obra de la poeta. Así, nos serviremos de la filosofía del lenguaje de Mark Johnson (2017) y de la fenomenología del movimiento de Maxine Sheets-Johnstone (2013) para describir las implicaciones que el movimiento corporal tiene en desarrollo cognitivo, y específicamente en los procesos de generación de sentido, identificación del sujeto y conformación de la memoria. Asimismo, los ya clásicos trabajos de Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch nos permitirán abordar la representación de aspectos enactivos en la poesía de Blanca Varela. Todo ello será mediado por la valiosa aportación que la crítica literaria ha ya elaborado sobre la obra de Blanca Varela —ejemplo de lo cual es *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela*

frente al espejo de Camilo Fernández Cozman (2012)— ya que es esta combinación de trabajos de diferentes ámbitos de investigación lo que caracteriza los estudios que se sitúan dentro de la poética cognitiva.

3. BLANCA VARELA, AL PIE DE LA LETRA

El apartado que a continuación comienza se propone exponer los modos en que el pensamiento encarnado, tal como lo hemos definido y descrito en el apartado «Cognición corporeizada: hacia una perspectiva literaria», se manifiesta en la poesía de Blanca Varela. La obra de la poeta peruana ha sido objeto de numerosos estudios que han abordado diversos aspectos socio-históricos (Fernández Cozman, 2012) o bien las complejas representaciones del cuerpo en su escritura (Muñoz Carrasco, 2007 y 2022; Barja, 2016), así como de numerosos reconocimientos, entre los que destaca el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana otorgado a Blanca Varela en 2007 (Oviedo, 2008: 393).

Blanca Varela ocupa una posición central dentro de la tradición poética peruana del siglo XX, siendo una de las primeras poetas mujeres cuya obra empezó a ser exhaustivamente estudiada por la crítica literaria, convirtiéndola en una referencia influyente de la literatura actual tanto en Perú como internacionalmente, como lo muestran los estudios dedicados a su obra (monográficos y comparados), también fuera de su país natal. Su escritura se caracteriza por su hermetismo, que en Perú invoca firmemente a Vallejo pero que también une a Varela con toda una tradición en la que se encuentran autores en lengua alemana como Hölderlin, Mallarmé, Rilke o Friederike Mayröcker, otros de expresión francesa como René Char, Paul Celan, Yves Bonnefoy o más recientemente Lorand Gaspar, Jacques Dupin y Gilles Cyr u otros en lengua española como Antonio Gamoneda, Clara Janés o Manuel Álvarez Ortega. Más aún, también resulta característico del lenguaje vareliano su flujo icónico, acaso influencia del surrealismo; de modo que la frecuente aparición de imágenes oníricas en su poesía ha propiciado trabajos interartísticos acerca del papel de las imágenes en su lenguaje, hasta tal punto que Modesta Suárez argumenta que Varela escribe con «ojos de pintor» (2009: 7), defendiendo la estrecha vinculación entre poesía y pintura. Tal cuestión central ha motivado un exhaustivo estudio de la mano de la propia Suárez (2003) acerca del cuerpo como tema en la pintura en comparación con el poema de Varela. En nuestro artículo nos proponemos profundizar más en la relación de la poesía vareliana y el cuerpo.

Desde la perspectiva cognitivo-literaria por la que optamos en nuestro estudio, la poesía vareliana posee un alto potencial como corpus de análisis puesto que, como expondremos a continuación, los procesos de la cognición encarnados median su concepción poética. Esto se debe a que es principalmente a través de la interacción del cuerpo con su entorno que se puede llegar a conocer el mundo. El pensamiento corporeizado, entonces, aparece como modulador de las representaciones del lenguaje poético.

Así se observa en el primer poemario de Blanca Varela, *Ese puerto existe* (1949-1959), en donde se constata evidencia de las diversas formas del pensamiento encarnado en su escritura, como se ejemplifica en el poema «Los pasos»:

- 1 Y éste, ¿hacia dónde? Tan seco y tan distante
que me detengo para oírlo volver a mi cuerpo,
para sentir entrar la sangre que arrojaba
al avanzar en círculos donde estuve parado,
- 5 inmensamente triste con mis cosas,
tan próximo a la jaula donde chilla mi papagayo rojo,
mi hermoso cinturón del Norte (de Piura o de Chiclayo, no
recuerdo).
- 10 Cuando niño di muchos,
aquéllos cuentan hasta morir,
los más puros y crueles.
Aquél hacia la mariposa o hacia el gato
que murió al poco tiempo,
- 15 o aquél hacia la madre,
para llorar sobre su oscura falda sin olores,
sobre su vientre que amo todavía como mi casa,
pecera, nido sombrío y fresco.
Hay otros. Cada uno de ellos da dolor,
- 20 de sed aquel que lleva al agua
y el del amor es hueco, desdentado,
alimento pesado que me arroja en el más negro llanto,
en extrañas posturas de mono,
riendo de los dientes afuera
- 25 con la risa como una flor carnívora.
Pero todos los pasos
juntos, amándose y matándose,
suman, son un hombre que camina,
un peligroso instrumento contra la paz.
- 30 Unidos pueden mirar al cielo con paciencia
(Varela, 2001: 29).

El poema es muestra de una concepción del tiempo cuya progresión se da en términos de un movimiento del sujeto lírico. Se divide en tres partes en las que, como indica

el título, el sujeto lírico reflexiona sobre los pasos que ha dado a lo largo de su vida, vinculando así los movimientos y el espacio recorrido con el tiempo que transcurre⁷.

La primera parte del poema se caracteriza por varias yuxtaposiciones de significados. El sujeto lírico habla en presente de indicativo y describe la experiencia de dar un paso y escuchar su reverberación. El poema empieza con la pregunta «Y éste, ¿hacia dónde?», la cual connota cierto cansancio y, además, la falta de un rumbo claro seguido por el yo lírico. La primera de estas impresiones se refuerza enseguida, cuando se describe el paso como seco y distante. El sujeto se siente desconectado de su propia acción, el paso, y en este sentido se diría que lo percibe como un acontecimiento exterior. El contraste entre la percepción del cuerpo y la percepción del movimiento como exterior al cuerpo se muestra de forma más explícita a continuación, cuando el sujeto escucha el sonido causado por su paso: «me detengo para oírlo volver a mi cuerpo». La yuxtaposición de interior y exterior se intensifica en el próximo verso, donde se oponen un movimiento hacia el interior del cuerpo y otro en dirección inversa. Otra oposición paradójica de movimientos se encuentra en el cuarto verso, donde el yo lírico afirma que se encuentra en movimiento y detenido al mismo tiempo. Todos estos contrastes semánticos, con un carácter cada vez más contradictorio, apuntan hacia la pregunta inicial y aumentan la sensación de incertidumbre que esta propicia⁸.

En la segunda parte del poema se observa cómo el sujeto lírico recuerda su infancia, asociando un movimiento corporal realizado en el pasado con fragmentos de recuerdos (véanse los versos 10-18). Fernández Cozman (2012) identifica la desmitificación como una de las herramientas principales usadas por la poeta peruana. Esta técnica se puede observar bien en estos versos: Varela rompe la asociación tradicional de la infancia a emociones positivas o a la nostalgia y, muy al contrario, la asocia a la muerte de la mascota y al llanto del niño. Esto constituye un ejemplo de la «visión dolorosa de la realidad» que es, según Guerrero Guerrero (2007: 30), uno de los rasgos fundamentales de la poesía vareliana.

⁷ Cabe destacar que en este poema escuchamos a un yo lírico masculino, lo cual resulta una característica transversal casi en todo el poemario *Ese puerto existe*. Eva Guerrero Guerrero (2007: 29) explica al respecto que esto se debe al proceso en que Blanca Varela encuentra y define su propia voz poética en ese poemario. Para Camilo Fernández Cozman (2012: 87), al contrario, el uso del género masculino es una decisión estratégica tomada por Blanca Varela con el fin de camuflar el hecho de ser poeta mujer y así una voz desde la periferia del panorama literario de aquella época.

⁸ En estos primeros versos del poema que acabamos de analizar se puede reconocer muy bien que el contraste semántico es uno de los principios fundamentales de la poesía de Blanca Varela. Así, Adolfo Castañón señala que «[l]a poesía de Blanca Varela está recorrida infatigablemente por un tren de contrastes [...] no sólo en el plano epidérmico de los conjuntos semánticos sino también y sobre todo en el terreno de las actitudes y del instrumental intelectual y psicológico con que construye el poema» (Castañón, 2001: 13).

Todos los recuerdos que forman parte del poema parten de ese gesto del paso — es decir, de la acción de avanzar «hacia la mariposa o hacia el gato»— como elemento central, lo que muestra que se percibe el paso del tiempo como un movimiento corporal. Esta expresión vincula el tiempo con el desplazamiento del cuerpo. En *Embodied Mind, Meaning, and Reason* Johnson (2017: 113) explica que la «metáfora primaria» (*primary metaphor*) «TEMPORAL CHANGE IS MOTION» («EL CAMBIO TEMPORAL ES MOVIMIENTO») nos permite concebir el tiempo en términos de un desplazamiento, lo cual se manifiesta en este poema⁹. La base experiencial de esta metáfora primaria, nos dice Johnson, consiste en percibir el «transcurso» del tiempo «as one experiences the motion of an object» (2017: 113). Así se expresa en este poema, pues conforme avanza el tiempo, crece el niño, da pasos por el mundo y simultáneamente adquiere una experiencia sensorial del entorno que lo rodea. De modo que las personas y los animales mencionados no se asocian a un tiempo o un espacio concreto en este poema, sino a un movimiento (al transcurso de un paso concreto), lo que le concede mayor importancia a éste. Estos elementos del entorno, ya sean objetos, animales u otros sujetos con los que el yo lírico interactúa, no son proposicionalmente concebidos, sino dotados de significado en virtud de su función en un espacio temporal corporalmente arraigado a una experiencia de movimiento. El poema entonces se conforma en la acción gestual de ese movimiento, integrando las improntas del cuerpo a su lenguaje. *Körper* y *Leib* se integran en el movimiento del poema, o en términos de Johnson:

Our perceiving and moving bodies are not just conduits for sensory input that is allegedly then processed by innate mental structures that do not derive from the nature and activities of our bodies. Instead, our bodies are what make it possible for us to have any experience, to grasp any meaning, to think about ourselves and our world, and to share our understanding with others. That is why we need to investigate our body-based meaning processes as a starting point for any further philosophical reflection (2017: 220).¹⁰

Al mismo tiempo, el paso dado en la primera parte también constituye el estímulo que hace surgir los recuerdos. Mientras que el sujeto se vuelve consciente de su propio avance espacial y se detiene para percibirlo de forma minuciosa, empieza a reflexionar sobre

⁹ Otro ejemplo de *primary metaphor* es «AFFECTION IS WARMTH» que vincula un contenido emocional con uno sensorial, descrito en este caso, en virtud de la temperatura.

¹⁰ «Nuestros cuerpos, que perciben y se mueven, no son meros conductos de información sensorial que, supuestamente, es procesada por estructuras mentales innatas que no derivan de la naturaleza ni de las actividades de nuestros cuerpos. Por el contrario, son nuestros cuerpos los que nos permiten tener cualquier experiencia, captar cualquier significado, pensar sobre nosotros mismos y nuestro mundo, y compartir nuestra comprensión con los demás. Por eso, necesitamos indagar en nuestros procesos de significación basados en el cuerpo como punto de partida antes de cualquier otra reflexión filosófica».

determinados momentos de la vida, lo cual le es facilitado a través de la sensación de este movimiento. El yo lírico llega a la conclusión de que su identidad y totalidad ontológica — proyección del ser en *el tiempo* heideggeriano— están constituidos por la suma de todos sus pasos dados. Así, se puede reconocer como el movimiento crea la autoconciencia del sujeto lírico, dándole un sentido de su propia capacidad para la acción en el tiempo. Fernández Cozman observa que en la poesía de Blanca Varela «reflexionar sobre el cuerpo significa establecer la posición del individuo en el mundo» (2012: 90). Si incluimos en la reflexión sobre el cuerpo también la reflexión sobre los movimientos corporales, destacamos que esto es precisamente lo que sucede en los últimos versos de este poema: «Pero todos los pasos / juntos, amándose y matándose, / suman, son un hombre que camina, / un peligroso instrumento contra la paz». Se diría entonces que ese sujeto lírico del poema adquiere noción del tiempo y autoconciencia (*self-awareness*) por mediación de su desplazamiento. Así ha sido descrito por la fenomenología del movimiento que propone Sheets-Johnstone:

While we can visually perceive an extended forward-reaching arm of our own or that of someone else as forming a straight line, we imaginatively constitute the angular line of our bent leg that is behind us in walking. We constitute it on the basis of kinaesthesia, which is to say that, on the basis of neuromuscular pulls and decompressions, we draw imaginative lines from joint to joint and from spinal disc relationships, as well as from head to toe. Accordingly, in virtue of kinaesthesia, we feel the twisted, vertical, or horizontal lines of our bodies as we move, their roundedness, straightness, and so on. Moreover it is not just the *linear design* of our moving bodies that we experience imaginatively; the *linear patterns* of our movement are equally apparent imaginatively in any and all movements that we make. Unlike linear designs, the linear patterns created by movement are through and through imaginatively constituted phenomena. Their spatial reality is such that they cannot be perceived. The patterns emerge in the form of imagined trajectories, *moving lines of force*, that a moving body draws in the process of moving, as when a dancer runs across stage, jumps in the air, and in landing, turns upstage and moves in a series of spirals downstage — or more simply, when we ourselves, in walking, turn a corner and proceed on our way down the different street (2013: 24).¹¹

¹¹ «Mientras que visualmente podemos percibir un brazo extendido hacia delante, propio o ajeno, como formando una línea recta, constituimos imaginativamente la línea angular de nuestra pierna doblada que está detrás de nosotros al caminar. La constituimos sobre la base de la cinestesia, es decir, sobre la base de las contracciones y descompresiones neuromusculares, trazamos líneas imaginativas de articulación a articulación y de las relaciones de los discos vertebrales, así como de la cabeza a los pies. Por consiguiente, en virtud de la cinestesia, sentimos las líneas torcidas, verticales u horizontales de nuestro cuerpo al movernos, su redondez, su rectitud, etcétera. Además, no sólo experimentamos imaginariamente el esquema lineal de nuestro cuerpo en movimiento, sino que los patrones lineales de nuestro movimiento también se manifiestan imaginariamente en todos y cada uno de los movimientos que realizamos. A diferencia de los diseños lineales, los patrones lineales creados por el movimiento son fenómenos constituidos por la imaginación. Su realidad espacial es tal que no pueden percibirse. Los patrones surgen en forma de trayectorias imaginarias, líneas de fuerza en movimiento, que un cuerpo en movimiento traza en el proceso de moverse, como cuando un bailarín corre por el escenario, salta en el aire y, al aterrizar, gira hacia arriba y se mueve en una serie de espirales hacia abajo,

Es la linealidad de ese desplazamiento de la que habla Sheets-Johnstone la que está en la base de los patrones que rigen la medición mental (propia del *Leib*) del tiempo y los intervalos de acción física (propia del *Körper*) que tienen lugar en él. Este es el proceso cognitivo que el poema «Los pasos» permite ilustrar desde la complejidad mental de dicha actividad psicomotora, ya sea recordada, ejecutada o imaginada. Una concepción similar del tiempo se puede observar en la obra *Canto villano* (1972-1978), en el poema «Curriculum vitae»:

- 1 digamos que ganaste la carrera
 y que el premio
 era otra carrera
 que no bebiste el vino de la victoria
5 sino tu propia sal
 que jamás escuchaste vítores
 sino ladridos de perros
 y que tu sombra
 tu propia sombra
10 fue tu única
 y desleal competidora
 (Varela, 2001: 150).

En este poema, Blanca Varela juega con el doble significado de la palabra latina *curriculum*: por un lado, se refiere a la carrera deportiva, de velocidad, en la que se infiere un desplazamiento continuo, pues aunque «ganaste la carrera», como afirma la voz lírica, «el premio era otra carrera». Sin embargo, el poema también alude al currículum vitae como documento que sintetiza las etapas más importantes de la vida de una persona. Esto establece una analogía entre la carrera de la que habla el poema y la vida, y de esto se puede concluir que el desplazamiento del cuerpo sirve para describir el tiempo que transcurre a lo largo de una vida. Resulta interesante que así se presente una concepción a la vez lineal y circular del tiempo: por un lado, una carrera es un movimiento lineal, caracterizado por un punto de partida y un punto final. Por otro lado, lo que sucede a la carrera ganada es otra carrera, lo que revela que la noción del tiempo (y de la vida) aparece caracterizada por cierta circularidad. Esta simultaneidad linealidad-circularidad es expresión de la complejidad con la que se expresa la cognición corporeizada del tiempo y el espacio en el lenguaje poético vareliano.

o más sencillamente, cuando nosotros mismos, al caminar, doblamos una esquina y seguimos nuestro camino por otra calle».

Además, es importante observar el tipo de movimiento del cuerpo que se da en este poema, sobre todo en contraste con «Los pasos», analizado anteriormente. En ambos poemas el mencionado movimiento consiste en que se atraviesa un espacio a pie. Sin embargo, en «Los pasos» se trata siempre de un movimiento individual, un solo paso hacia una dirección concreta, mientras que en «Curriculum vitae» se describe una carrera, esto es, el conjunto de numerosos pasos individuales. Del mismo modo, la acción de correr implica mayor aceleración que el andar y el paso, si bien comparte el rasgo de estar orientada a un punto específico. Dada la analogía establecida entre el tiempo y la carrera, el segundo poema sugiere que el tiempo se presenta como un *continuum* y se pone mayor énfasis en su paso que en el poema «Los pasos». De esto se deduce que las cualidades de la acción representada en el poema determinan los atributos que se adscriben al tiempo.

Eva Guerrero Guerrero atribuye a este poema el valor de una reflexión de la poeta sobre la posibilidad de captar la realidad en la escritura: según ella, se trata de «una desoladora reflexión existencial que aparece reflejada abiertamente en el poema [...] donde además se subraya el desengaño con respecto a la palabra» (Guerrero Guerrero, 2007: 59). En esto coincide con Adolfo Castañón, quien señala, citando a Roberto Paoli (1996), que Blanca Varela «recomienza en cada poema siempre una misma situación fundamental, infinita, inagotable, con mínimos desplazamientos» (Castañón, 2001: 11). Siguiendo esta interpretación de Guerrero Guerrero, se podría afirmar que la poeta establece una analogía entre el acto de escribir un poema y el traspaso de cierta distancia espacial¹². Que en este caso el desplazamiento no resulte en un cambio de situación del tú lírico expresa cierta frustración¹³ respecto a la producción literaria que se relaciona con el deseo de reflejar la realidad en la escritura, pero también revela el «camino de perfección» (Castañón, 2001: 11) que constituye la trayectoria poética de Blanca Varela.

En otro poema no titulado del poemario *Concierto animal* (1999) el tiempo también se concibe a través del propio cuerpo, aunque aquí se observa una variación en la representación del movimiento:

¹² Esta vinculación de la escritura al desplazamiento también se manifiesta en varios otros poemas de Blanca Varela, por ejemplo, en el poema «Sin fecha» de *Ejercicios materiales* (1993) que empieza con estos versos: «Suficientes razones, suficientes razones para colocar pri- / mero un pie y luego el otro. / Bajo ellos, no más grande que ellos ni más pequeña, la ine- / vitable sombra que se adelanta y voltea la esquina, a / tientas» (Varela, 2001: 173). La relación se vuelve aún más explícita al final del poema: «A lo más se escribirá, se borrará. Será olvidado. / Y ya no existirán razones suficientes para volver a colocar / un pie y luego el otro» (Varela, 2001: 174).

¹³ En otro poema de *Canto villano*, Blanca Varela expresa esa resignación casi directamente: «no he llegado / no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema» (de «Media voz»; Varela, 2001: 155).

- 1 MORIR cada día un poco más
recortarse las uñas
el pelo
los deseos
- 5 aprender a pensar en lo pequeño
y en lo inmenso
en las estrellas más lejanas
e inmóviles
en el cielo
- 10 manchado como un animal que huye
en el cielo
espantado por mí
(Varela, 2001: 235).

Si en los poemas que hemos analizado anteriormente lo que servía para pensar el tiempo ha sido el movimiento del cuerpo, en este caso el cuerpo mismo es el indicador del cambio temporal. El crecimiento lento, pero constante del pelo y de las uñas —que causa la necesidad de cortarlos— es lo que sirve al sujeto lírico para concebir su desarrollo personal durante su propia vida. De este modo, el cuerpo del sujeto se convierte en la base de su conocimiento sobre el tiempo en relación con su vida. Olga Muñoz Carrasco llega a una conclusión parecida cuando constata en su artículo «Apariciones y desapariciones del cuerpo» (2007: s. p.) que en el poemario *Concierto animal* «mediante ciertos elementos corporales se detecta la huella de la experiencia vivida».

El crecimiento de las uñas y del pelo es un cambio involuntario e incontrolado del cuerpo. Dado que se vincula con el paso del tiempo en este poema, se deduce que la concepción del tiempo aquí está caracterizada por la imposibilidad de controlarlo. Además, lo que se experimenta a través del cuerpo, el tiempo de la vida que pasa, aparece opuesto a la infinitud del universo en este poema: los hombres crecen y realizan acciones, mientras que las estrellas permanecen inmóviles. Así, la vida, «lo pequeño», se contempla frente a «lo inmenso». Efectivamente, Muñoz Carrasco sostiene que «los efectos del tiempo, aunque irreparables, dejan [en los poemas de *Concierto animal*], sorprendentemente, un breve espacio para cierto esplendor» (Muñoz Carrasco, 2007: s.p.). Es interesante cómo en este poema la contemplación de la vida se realiza a la vez de forma cronológica y a-cronológica: la referencia a la muerte está ya en la primera palabra, mientras que en los versos sucesivos se describe el proceso de acercarse gradualmente («cada día un poco más»), a ese momento final de la vida. Esta doble perspectiva pone mayor énfasis en el tiempo de vida que todavía le queda al sujeto lírico, y de este modo en ese «espacio de esplendor» que Muñoz Carrasco identifica.

Por otra parte, si asumimos que existe una analogía entre el crecimiento de las uñas y el pelo, el hecho de que el sujeto hable de recortárselas, lo cual se suele hacer cuando alcanzan cierta longitud— puede leerse como un indicio de que le gustaría parar el paso del tiempo o volver atrás un tiempo, pues se reconstruye un estado anterior recortando las uñas o el pelo. Está percibiendo su propio envejecimiento que va acompañado por su deterioro: así, tiene la impresión de «morir cada día un poco más», pero también se percibe a sí mismo como espantoso. Frente a este envejecimiento, el cielo, un lugar que se podría asociar a lo trascendental y a un dios, aparece «manchado», es decir que a este igualmente se le nota cierto deterioro, de modo que se podría decir que en este poema, tal como también en diversos otros de Blanca Varela, se niega la existencia y/o importancia de dios. Es posible que por esa razón el sujeto lírico desee que el tiempo sea recortable como las uñas.

En el mismo poemario *Concierto animal* encontramos otro caso en el que se puede reconocer otra forma de impacto de la cognición encarnada en la poesía de Blanca Varela. Aquí, se hace evidente el imprescindible papel del cuerpo (*Körper*) para el conocimiento del mundo y la toma de conciencia del sujeto mediante la distinción entre su cuerpo (*Leib*) y el entorno que lo rodea. Obsérvese el siguiente poema:

1 INCORPÓREO paseo del sol a lo umbrío
agua música en la sombra viviente
atraveso la afilada vagina
que me guía de la ceguera a la luz
5
bajo la alta cúpula sonora
en este colosal simulacro de nido
toco el vientre marino con mi vientre
registro minuciosamente mi cuerpo
10 hurgo mis sentimientos
estoy viva
(Varela, 2001: 231).

En la primera parte de este poema, el yo lírico describe su nacimiento de forma relativamente explícita. Así, sale de la ceguera del seno materno, esa «sombra viviente», a la luz del mundo, la cual puede percibir a partir de ese momento. Este movimiento se opone al movimiento que está mencionado en el primer verso, el cual va en dirección inversa desde la luz y la calidez a la oscuridad y la frescura.

Estos primeros cuatro versos del poema se caracterizan por la pasividad del yo lírico, en el sentido de que las percepciones que menciona en esta parte —la percepción visual de claridad y oscuridad, así como la percepción auditiva de «música»— no dependen de que

realice una acción. Dado que en estos versos se da una descripción del nacimiento del yo lírico, también el traspaso de «la afilada vagina» se puede considerar un movimiento pasivo no necesariamente intencionado por el sujeto lírico.

Desde el punto de vista del presente análisis la segunda parte del poema resulta más interesante, en la cual esta pasividad se convierte en acciones del yo lírico que allí empieza a experimentar el mundo que le rodea. El sujeto lírico describe este mundo como una «alta cúpula sonora», es decir, a través de una percepción visual y otra auditiva. A continuación, el yo lírico habla de una percepción táctil: «toco al vientre marino con mi vientre». En este verso, el sujeto se ve de cierta forma reflejado en el mar, así como se establece una analogía entre el mar y el cuerpo humano ya que ambos poseen, según el poema, un «vientre». Es mediante esta sensorialidad que el mundo se da ante el poema como una estructura de percepciones que movilizan la conciencia del sujeto. La base cognitiva de esta relación entre la acción y la percepción del tiempo posee una repercusión para la conciencia del sujeto. Tal cuestión es puesta de relieve por Johnson, quien en *Embodied Mind, Meaning, and Reason* recupera para ello al neurobiólogo Antonio Damasio:

Damasio identifies two major problems concerning consciousness. The first is to explain how the brain, operating within an embodied organism that is interacting continually with its environment, can have mental images of objects, events, thoughts, feelings, and actions. The second problem is “how, in parallel with engendering mental patterns for an object, the brain also engenders a sense of self in the act of knowing.” (Damasio 1999: 9). This sense of a unified self is our sense that our experience and ideas are ours, as if we “own” them. Damasio’s grand hypothesis is that your sense of self involves the feeling of what is happening to you—the feeling of how “your being is modified by the acts of apprehending something” (ibid., 10) (Johnson, 2017: 61).¹⁴

Así, en el poema que nos ocupa, el contacto de los sentidos del yo lírico con el mundo le permite distinguir entre lo que forma parte de su cuerpo y lo que es exterior al cuerpo.

Cabe señalar que Muñoz Carrasco (2007: s.p.), en un breve análisis de los motivos principales de *Concierto animal*, ofrece otra interpretación de este poema sosteniendo que,

¹⁴ «En cuanto a la conciencia, Damasio identifica dos problemas principales. El primero es explicar cómo el cerebro, que opera dentro de un organismo encarnado que interactúa continuamente con su entorno, puede albergar imágenes mentales de objetos, acontecimientos, pensamientos, sentimientos y acciones. El segundo problema es “cómo, paralelamente a engendrar patrones mentales para un objeto, el cerebro también engendra una sensación del yo durante el acto de conocer” (Damasio 1999: 9). Esta sensación de un yo unificado es nuestra sensación de que nuestra experiencia y nuestras ideas son nuestras, como si nos “pertenece”. La gran hipótesis de Damasio es que la sensación del yo implica la sensación de lo que nos está ocurriendo, la sensación de cómo “nuestro ser se ve modificado por el acto de aprehender algo”» (ibid., 10).

como en todo el poemario, nos encontramos con un cuerpo marcado por el paso del tiempo, cuyas partes el yo lírico registra para llegar de este modo a la conclusión de que todavía está vivo. La voz del sujeto, así nos dice Muñoz Carrasco, «se ve plasmada mediante una corporalidad que muestra su dureza ante la muerte próxima. En consecuencia, el yo poético de *Concierto animal* aparece como una figura que, por una parte, asume plenamente los estragos infligidos, pero, por otra, responde con la exhibición de unos restos que aún le pertenecen y que dan fe de su tozuda presencia» (2007: s.p.). Si bien nuestro análisis subraya que se trata de un sujeto recién nacido, en vez de envejecido, coincidimos con Muñoz Carrasco en la importancia que brinda al cuerpo en el proceso de toma de autoconciencia del sujeto. Evidencia de ello son los versos nueve al once: «registro minuciosamente mi cuerpo / hurgo mis sentimientos / estoy viva». En efecto, en estos tres versos reside el momento de abstracción de un *Leib* que reconoce a un *Körper* como propio, pues dicho auto-escrutinio («registro») detallado que parece darse por vía háptica —el sujeto tocándose a sí mismo— es la primera instancia de una conciencia que es corporal por cuanto proviene de una acción gestual, pero cuya siguiente etapa consiste en la identificación de su ser emocional («hurgo mis sentimientos»). Así, el sujeto primero palpa y reconoce una carnalidad como propia y sólo posteriormente discierne una afectividad inherente a esta. Tales etapas anteceden a la de conciencia de su existencia misma («estoy viva»), a su *dasein*. La materia pensándose a sí misma deviene aquí, materia *sintiéndose* a sí misma.

De ello se deriva que el conocimiento del mundo, pero también el del propio cuerpo del sujeto lírico, sólo es posible por mediación de la interacción con el entorno del organismo. Johnson subraya, basándose en el pensamiento filosófico de John Dewey, que el conocimiento no es un mero producto de razonamientos proposicionales, sino que, en primer lugar, se trata de una actividad experiencial (Johnson, 2017: 166). Por esta razón, pone de relieve que la interacción entre el organismo y su entorno es —tal como se observa en este poema— de crucial importancia en el acercamiento y conocimiento que un individuo hace del mundo y de sí mismo: «We could not continue to exist if we were not more or less in touch with our surroundings in the most intimate fashion. We are what we are at this instant, and our world is what it is at this instant, only because of our embodied interactions with our surroundings» (Johnson, 2017: 175). Es resultado de este conocimiento adquirido a través de la interacción con el mundo que el yo lírico sea capaz de llegar a la conclusión de que su existencia es real, y de que, en efecto, está vivo. Así, la interacción del cuerpo con el mundo exterior es fundamental para el desarrollo de la conciencia del ser humano. En este

contexto cabe recuperar la mencionada noción de enacción, tal como Francisco Varela, Thompson y Rosch la conciben, en tanto forma de acción orientada por la percepción (Varela et al., 2017: 173). Desde esta consideración, el enfoque enactivo aplicado al funcionamiento del lenguaje literario «corporeizado» permite subrayar la relación de la imaginación con la acción y la percepción del sujeto lírico. En tanto involucra a un agente activo en un entorno sobre el cual se dispone a «actuar», implicando en ello facultades mentales y corporales. Sin embargo, la perspectiva de la enacción proporciona igualmente un marco para la teorización de los fenómenos afectivos, pues el principio enactivo sostiene que no existe cognición sin afectividad (Colombetti, 2018: 574). Tal principio de una cognición afectiva subyace también en el lenguaje del poema en Blanca Varela, como se mostrará más adelante en nuestro análisis de «[EL dolor entre dos paredes ya no es el dolor]» de *El libro de barro* (1993-1994). Antes de ello, no obstante, cabe señalar que en el contexto del poemario *Concierto animal* Eva Guerrero Guerrero sostiene que en esta manifestación al final del poema «[INCORPÓREO paseo del sol a lo umbrío]» encontramos «el único modo de vencer a [la] muerte que acecha, a su obsesiva presencia [:] [...] señalar lo vivo, de ahí la identificación con el mar, y también nombrar lo vivo» (Guerrero Guerrero, 2007: 76-77). Sin embargo, la identificación con el mar, a la que Guerrero Guerrero hace referencia, no sólo aparece en este poemario, sino también en *El libro de barro*:

- 1 ¿QUÉ dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento? Está
 solo. Lo otro es aire alrededor de la isla que danza.
- 5 Digo isla y pienso en mar. Digo mar y pienso en isla. ¿Son
 lo mismo?
- Se suceden vacío continuo y plenitud sin nombre.
 (Varela, 2001: 203).¹⁵

Según ha señalado Fernández Cozman, en este poema «el cuerpo como un ente abiertamente contradictorio constituye un tema que permite reflexionar sobre la oposición entre lo estático y lo dinámico [...]. El cuerpo permite distinguir la lucha entre opuestos que, con asiduidad, se complementan entre sí» (Fernández Cozman, 2012: 163). De manera semejante Fernández Cozman pone de relieve, en relación con el poema «[El lugar bajo el árbol...]» (que también forma parte de *El libro de barro*), que en el poemario el universo y el cuerpo están estrechamente vinculados con cada uno, de modo que casi son la misma cosa.

¹⁵ Reproducimos todos los poemas en prosa de *El libro de barro* citados en este estudio conforme a su maqueta en la poesía reunida de Varela, *Donde todo termina abre las alas* (2001).

Esta observación es también válida para este poema: como la isla está rodeada por el mar, así el cuerpo está rodeado por el universo. El yo lírico asocia el mar con la isla y viceversa, por lo que se aparecen ante él como manifestaciones de la misma cosa. Por vía de la analogía entre cuerpo e isla se puede ver cómo la hipótesis de Fernández Cozman se verifica también en el poema que nos ocupa. De tal modo, la analogía aquí funciona gracias a la experiencia compartida de los lectores de creer percibir límites del propio cuerpo, los cuales se contraponen a todo lo que se categoriza como exterior y no perteneciente al cuerpo.

Sin embargo, son justamente estos límites percibidos del cuerpo los que el yo lírico pone en cuestión a partir de la línea cuatro, donde el sujeto lírico afirma que pensar en la isla le hace pensar automáticamente en el mar también, y viceversa. Por eso, se pregunta: «¿Son / lo mismo?». Por la analogía que hemos identificado entre el cuerpo y la isla está claro que eso significa que reflexiona sobre si realmente se puede distinguir el interior y el exterior del cuerpo humano. A este respecto, Johnson destaca que:

We are not inherently separated and alienated from some allegedly pre-given, fixed, and completed environment, forever doomed to trying (impossibly) to bridge the unbridgeable gap between supposedly subjective “inner” representations and some objective “outer” reality. Rather, we exist only insofar as we are to a certain extent “in touch” with our world—which is to say, continuously engaged with our surroundings in an ongoing process of mutual interaction, adjustment, and transformation. Both environments and organisms are what they are at a given moment only in relation to each other and only as the result of a continual process of constructive interaction: “Inner” and “outer” are thus only dimensions of an integrated process of organism-engaging-its-environment (Johnson, 2017: 174-175).¹⁶

El interior y el exterior son así sólo categorías para concebir el propio cuerpo como limitado. Esto entra en relación, por ejemplo, con la intersubjetividad y con el sistema de las neuronas espejo que se han mencionado en el apartado «Cognición corporeizada: hacia una perspectiva literaria» y que constituyen procesos cognitivos que van más allá de los límites del cuerpo, que *se extienden*. Que el cuerpo y su entorno no sean cosas distintas sino un continuum aparece como una suposición subyacente a la poética de Blanca Varela en general.

¹⁶ «No estamos intrínsecamente separados y alienados de un entorno supuestamente predeterminado, fijo y completo, condenados para siempre a intentar (imposiblemente) salvar la brecha insalvable entre las representaciones “internas” supuestamente subjetivas y una realidad “externa” objetiva. Por el contrario, sólo existimos en la medida en que estamos hasta cierto punto “en contacto” con nuestro mundo, es decir, continuamente comprometidos con nuestro entorno en un proceso continuo de interacción, ajuste y transformación mutuos. Tanto el entorno como los organismos son lo que son en un momento dado gracias a su relación con los demás y sólo como resultado de un proceso continuo de interacción constructiva: Por lo tanto, “interior” y “exterior” son sólo dimensiones de un proceso integrado de un organismo que se relaciona con su entorno»..

Así, también Ethel Barja afirma, refiriéndose al poemario *Ejercicios materiales*, que «el afuera y el adentro no son más que la continuidad de una misma cosa, como el día y la noche, o la vida y la muerte» (Barja, 2016: s.p.).

El último aspecto de la cognición corporeizada que abordaremos en este trabajo es la dimensión afectiva del discurso poético vareliano. La expresión emocional del pensamiento poético vareliano involucra interesantes procedimientos de convergencia entre los procesos de la memoria y los de la conciencia que a continuación glosaremos. El interés inicial del estudio de las emociones en literatura reside en comprender la naturaleza de su formalización en el lenguaje, las tensiones que rigen las relaciones sociales o el funcionamiento afectivo de la mente humana. Sin embargo, en el marco de la Teoría cognitivo-literaria, el objetivo del estudio de las emociones pasa también por una indagación de carácter afectivo del lenguaje poético para adentrarnos en su comprensión como procesos, juicios o reacciones, en la complejidad de su implicación con funciones cognitivas humanas como la memoria o la conciencia. En este sentido, atiéndase al siguiente poema en prosa de *El libro de barro*:

- 1 EL dolor entre dos paredes ya no es el dolor. Ponemos el día y la noche entre nosotros. Todo nos une y nos separa. Tanto olvido es otra vez descubrirse, evitarse, girar en redondo. Estrella invisible fuera de órbita. Órbita que fue o es la memoria. Lado de sombra, la memoria crece y se devora, y la luz está cerrada y vacía como un estuche inútil donde alguna vez algo brilló hasta consumirse.
- 5
- 10 Extrañeza de la propia mano, la que toco. La ajena mía. Eso existe. Zona inexplorada de la carne íntima. Otra tierra en la tierra. Eso en la soledad del cuerpo tendido bajo la noche
(Varela, 2001: 207).

Destacamos aquí la doble función que la memoria y la emoción tienen en la constitución de la conciencia del sujeto. Por un lado, en la primera línea se equipara las paredes a las pieles, subrayando el *Körper* por encima del *Leib*, entre los que se extiende una distancia que divide el yo y el tú lírico y cuya analogía es aquí «el día y la noche entre nosotros». El dolor aquí está en correlación con la distancia entre dos muros, es decir, los cuerpos (*Körper*). Es la corporalidad establecida en virtud de la distancia y la cercanía lo que determina la intensidad y naturaleza del sufrimiento, en la que el espacio circundante, pues en efecto en dicho entorno «Todo nos une y nos separa»; no sólo entre el «yo» y el «tú» líricos, sino entre

ambos sujetos en su relación con el espacio que los rodea. La tensión se expresa aquí en los binomios «separación/unión», «día/noche», «piel/pared» y, cuanto más importante, «dolor/olvido», que describe la vinculación del sufrimiento, la nostalgia o la angustia con la memoria que el cuerpo experimenta.

En lo que respecta a la dimensión afectiva del poema que nos ocupa, hemos de subrayar el tono fenomenológico de la emoción, es decir, «the subjective quality of an emotion. It is a wholly private experience in the sense that no one else can literally feel our pain or joy. As such, it is perhaps what we most wish to share and are most certain cannot be shared» (Hogan, 2017: 45-46). Este tono subjetivo que en el poema hallamos arraiga la emoción en el sujeto lírico que la encarna, pero no impide al lector reconocerse en la fatiga o desaliento que un texto literario puede evocar en sus mecanismos empáticos. En este sentido hemos de entender la acción de distanciamiento como una coacción derivada de una emoción previa a la circunstancia de separación descrita en el poema. Es decir, a tal segregación entre sujetos líricos atribuimos una dimensión afectiva que la antecede y también la sucede («dolor ya no es dolor»). En *Literature and Emotion* (2017) el teórico literario Patrick Colm Hogan, señala:

There are two stages to action —action readiness and action outcomes. Action readiness is the preparation for behaviors designed to sustain or intensify a positive situation or alter a negative situation. Action outcomes are the enactment of such behaviors. Thus when facing a physical danger, I might prepare to flee, tensing my leg muscles, bending my knees slightly, leaning a bit forward, and so forth. That is action readiness. My flight itself would be the action outcome. Physiological outcomes, such as changes in heart or respiration rate, are a key part of action readiness; for example, changes in the autonomic nervous system may facilitate flight (Hogan, 2017: 45).¹⁷

La representación del dolor en este poema no evidencia su causalidad. Si en la primera línea («EL dolor entre dos paredes ya no es dolor») interpretamos dichas «paredes» como cada uno de los dos sujetos líricos, el estado atarácico que se declara («ya no hay dolor»)

¹⁷ «La acción consta de dos pasos: la preparación para la acción y los resultados de la acción. La disposición para la acción es la preparación para comportamientos diseñados para mantener o intensificar una situación positiva o alterar una situación negativa. Los resultados de la acción son la puesta en práctica de esos comportamientos. Así, ante un peligro físico, me preparo para huir, tensando los músculos de las piernas, doblando ligeramente las rodillas, inclinándome un poco hacia delante, etcétera. Eso es preparación para la acción. La huida en sí sería el resultado de la acción. Los resultados fisiológicos, como los cambios en el ritmo cardíaco o respiratorio, son una parte clave de la preparación para la acción; por ejemplo, los cambios en el sistema nervioso autónomo pueden facilitar la huida».

es justificado por la condición de inmovilidad de los dos sujetos que han devenido muros. En esta lectura se diluye la causa que origina el sufrimiento, pero se potencia el componente *activo* del tono fenomenológico de la emoción, pues las paredes son, en efecto, inmóviles, y ello desacelera el sufrimiento hasta extinguirlo. Frente a ese sufrimiento, el dolor leído desde la consideración de Hogan no es la reacción ante un estímulo que ante el sujeto se presenta (*action readiness*) sino lo que de esta se deriva (*action outcomes*). Y ese resultado, en el caso de nuestro poema, es el olvido. De este modo, será el desdibujamiento del recuerdo lo que el cuerpo (*Körper*) *genere* como mecanismo de sanación del sufrimiento; y por ello, en este sentido, el poema que nos ocupa es expresión de un proceso fisiológico de curación. Se da así, en el pensamiento poético vareliano, una somatización por vía del lenguaje literario, que invita a leer «de poème comme cicatrisation», y en el cual surge un fenómeno en el que «L'écriture apparaît comme une opération de réintégration, comme une suture réduisant la fente séparant l'homme de l'espace» (Bermúdez, 2015: 103).

Por otro, la cognición corporeizada como estructura de la memoria y de proyección simultáneamente se expresa en la línea tres, donde el olvido y redescubrimiento confluyen en una doble operación pues la distancia física propicia un desdibujamiento del recuerdo del otro, pero a su vez potencia su reconstrucción imaginaria. Nos encontramos aún en la interacción del yo con el tú líricos; en sus mecanismos de desdibujamiento y de recuperación (*retrieval*) cognitivos, propios del *Leib*. En la cuarta línea el yo lírico aún percibe el alejamiento que lo segrega del tú: «Estrella invisible fuera de órbita» y admite que dicha «órbita» es la articuladora de la recuperación (*retrieval*), pero vacila en su modalidad, pues esta «fue o es memoria»: el sujeto lírico no discierne si recuerda o imagina. Esto es de sumo interés para los estudios actuales sobre el funcionamiento de la memoria que describen su doble carácter de recuperación episódica y de reconfiguración de lo recordado. En el poema que nos ocupa tal dinámica es expresada como falta de claridad visual: «lado de sombra», obscuridad, entonces, dentro de la cual el sujeto reconoce el complejo carácter de su recordación: «la memoria crece y se devora».

Observamos una transición gradual en el poema que avanza de una circunstancia de interacción entre ambos sujetos líricos hacia un procedimiento de auto-identificación, propio de una conciencia el sujeto adquiere de sí mismo en primera persona, pues la conjugación pronominal («descubrir_s», «evitar_s») no sólo alude al nosotros, sino que es también acción que recae sobre el yo mismo, en la que el olvido se repliega sobre sí mismo en ese «descubrirse, evitarse, girar en redondo». Así, «en redondo» hace referencia a la

operación de autorreconocimiento «circular» que describe una autoconciencia que deriva justamente de la (imaginaria) interacción con el otro; pero dicha interacción se distancia progresivamente del dolor que condiciona, en el inicio del poema, la tensión entre los dos sujetos líricos, para deslizarse hacia una nominación de la memoria del yo que se observa a sí misma. Esta conciencia aparece formulada como luz en un símil que la rodea de obscuridad: «la luz está cerrada y vacía como un estuche inútil donde alguna vez algo brilló hasta consumirse». En dicho «estuche», la obscuridad circunda la conciencia como analogía del vacío; memoria, decíamos, replegándose sobre sí misma. De tal forma lo expresa Amelia Gamoneda en su introducción a *Espectro de la analogía* (2015):

Si la mente pudiera contemplarse a sí misma vacía de sus propios contenidos — como quería el poeta apasionado de la matemática Paul Valéry—, tal vez solo percibiera un movimiento, una ebullición de trayectorias recursivas, una persecución de sí siempre relanzada y siempre desviada a otro nivel: un bucle enfrascado en su repetición diferida. Pensándose, la materia estaría construyendo una escena especular en la que aparecía tensada hacia el reconocimiento de su vacía imagen y decepcionada siempre en el intento de aprehensión de esa coincidencia. Reconocible e irreconocible, semejante y diferente, la mente se proyectaría y se vería como un espectro. O como una analogía de sí misma. No le es posible a la mente (re)conocerse si no es por sus obras de pensamiento, por su modo de conocer el mundo (2015: 5).

Tal es la situación del poema vareliano, que abstrae del sujeto lírico su mirada sobre sí, como si su *Leib* si se sustrajese de su *Körper* por mediación del lenguaje: conciencia mirándose a sí misma, vacía, siguiendo a Gamoneda, materia pensándose a sí misma. Ahora bien, todo ello ocurre en el lenguaje vareliano con la formulación de un extrañamiento del *Körper*: «Extrañeza de la propia mano, la que toco. La ajena mía», extrañeza del cuerpo en contacto háptico con una otredad de la que surge conciencia mediante gestualidad. Reside en ello un importante aspecto de la cognición corporeizada: la propiocepción del poema, es decir, la conciencia que el sujeto lírico tiene de su propio movimiento, de que quien se desplaza es el yo. Como ha señalado Carlota Fernández-Jáuregui Rojas en *El poema y el gesto* (2015) «el gesto del pronombre *yo* finge la existencia del gesto del pronombre *tú* pues, para crear su existencia propia, tiene que moldearla a la imagen del otro» (Fernández-Jáuregui Rojas, 2015: 37). Sin embargo, a partir de esa facultad de propiocepción se desarrolla también la singular identificación de otredad que pasa por la detección del movimiento y temperatura del otro *Körper*, pero que proviene y deriva en el *Leib*. Se expresa, entonces, dentro de esta conciencia la noción de otredad gracias a la cual el yo puede pensarse a sí mismo sustraído de sí: «Eso existe. Zona inexplorada de la carne íntima. Otra tierra en la tierra». Todo ello se

da, afirma el poema vareliano, «en la soledad del cuerpo tendido bajo la noche». Vacío del yo deviniendo consciente de su vacuidad propia.

4. APERTURAS DEL CORPUS VARELIANO

Uno de los propósitos de este trabajo ha sido sostener que la universalidad de la obra de Blanca Varela pasa por constituir un corpus literario susceptible de propiciar un diálogo literario, filosófico y científico. Siguiendo tal convicción, distintos aspectos de la cognición encarnada en la obra de Varela han sido objeto de este trabajo que en el plano analítico ha expuesto los modos en que el lenguaje vareliano integra la carnalidad del *Körper* en la abstracción mental de acciones, recuerdos y emociones del *Leib*. Como se ha expuesto, la obra de Blanca Varela justifica una exhaustiva aproximación cognitiva que rebasa las dimensiones posibles de este trabajo, pero cuyo potencial trazamos a continuación, con el propósito de alentar dicha investigación en el ámbito de la Teoría de la literatura y la Literatura comparada, tal como también han procurado anteriormente Muñoz Carrasco (2022) o Rodríguez Gutiérrez (2021).

De este modo, nuestro acercamiento al poema «Los pasos» ha puesto de relieve aspectos de la cognición psicomotora así como de la experiencia del paso del tiempo en términos de movimientos corporales. Por otra parte, en «Curriculum vitae» hemos observado el papel de la gestualidad en las concepciones del tiempo, registrando las dinámicas de la acción encarnada en el poema. Fenómeno contrario se ejemplifica en «[MORIR cada día un poco más]», donde nuestro trabajo ha examinado el transcurso del tiempo no mediante movimientos corporales, sino por mediación de las transformaciones que este ejerce en el *Körper* mismo.

Tras analizar la impronta del cuerpo en la concepción del tiempo, partimos del poema «[INCORPÓREO paseo del sol a lo umbrío]» para mostrar que la interacción del organismo con su entorno a través de los sentidos es lo que propicia un conocimiento del mundo, pero es igualmente estadio ineludible para la conciencia del sujeto, que se autodefine mediante la categorización de lo percibido como interior y exterior a su cuerpo. La tensión entre interioridad y exterioridad también ha sido objeto del poema «[¿QUÉ dice ese cuerpo inmóvil en su movimiento?]», donde se ha podido observar que en realidad se trata de

categorías mentales que no reflejan la realidad ya que la cognición también se extiende a otras personas u objetos que rodea al sujeto y con los que interactúa.

El último aspecto analizado en nuestro estudio ha descrito el proceso de corporeización subyacente a la constitución de la conciencia del «yo» y del «tú» líricos en el texto vareliano. La distinción entre la conciencia de la subjetividad propia y la conciencia que el sujeto ejerce de los elementos del mundo exterior pone en funcionamiento la facultad de la propiocepción la cual se ha evidenciado como estructura de la cognición encarnada, tal como se ha expuesto en nuestro análisis de «[EL dolor entre dos paredes ya no es el dolor]» de *El libro de barro*, donde se ha expuesto asimismo la interrelación de los procesos mnemónicos con los emocionales.

No ajeno a tal cuestión, otro de los aspectos teóricos que se muestran fructíferos para un estudio más detallado de la cognición corporeizada en la obra de Varela se encuentra la representación mental, tal como esta ha sido reformulada mediante el concepto de *image schema*. Los *image schema*, según los describe Johnson en *The Meaning of the Body* (2007), conforman patrones de «sensorimotor interactions that can be recruited for abstract conceptualization and reasoning» (Johnson, 2007: 170). Tales *image schema* son de interés para la indagación del lenguaje poético vareliano, y más concretamente en *El libro de barro*, donde se ilustran en el poema siguiente.

- 1 POEMAS. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre.
- 5 Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa algarabía del corazón. (Varela, 2001: 206)

Los *image schema*, pues, entendidos como «[...] embodied structures of abstract thinking (Johnson, 2007: 170), posibilitan ahondar en la naturaleza encarnada de analogías que en Varela adquieren un tono a la vez fenomenológico e inmanente, como se observa en los elementos «Poesía. Orina. Sangre»; «Muerte fluyente y olorosa», «silenciosa algarabía del corazón» de este poema.

Por su parte, el aspecto afectivo descrito en «[EL dolor entre dos paredes ya no es el dolor]» subraya la relación de las emociones con las acciones. Una atenta observación de las acciones del texto literario puede proporcionarnos una explicación de los modos en que las emociones orientan la lógica textual y de las estructuras subjetivas que las alientan. En

este sentido, hemos expuesto igualmente que el concepto de enacción¹⁸, y particularmente su identificación en el contexto de textos literarios, permitiría identificar procedimientos cognitivos relacionados con lo imaginario, lo percibido, lo recordado y lo sentido en el texto literario.

La reivindicación de nuestro estudio no es únicamente la aplicación de instrumentos de las ciencias cognitivas para el estudio del lenguaje literario, sino también la de inspirar posibilidades para aquella ciencia y filosofía que solicita evidencias sobre la expresión de la percepción, la memoria, la conciencia o la emoción humanas como articuladoras de la imaginación. Todo ello es objeto de interés central en los trabajos sobre la imaginación literaria en perspectiva neurocientífica que se ejemplifican en las destacadas investigaciones de Rex E. Jung y Oshin Vartanian (*The Cambridge Handbook of the Neuroscience of Creativity*, 2018), Anna Abraham (*The Neuroscience of Creativity*, 2018), así como en las de James C. Kaufman y Robert J. Sternberg (*The Cambridge Handbook of Creativity*, 2019).

Estas cuestiones resultan de interés igualmente en el ámbito de la Teoría de literatura, cada vez más permeable a investigaciones interdisciplinarias y encuentros académicos que propician el diálogo inter-epistemológico. No sólo la Teoría literaria ha mostrado su permeabilidad en el ámbito español, sino que también la Literatura comparada participa de esta sensibilidad. Tal trabajo teórico-literario puede incentivar igualmente los estudios comparativos, tal como hemos reivindicado en estudios previos (Foedtke, 2021, Bermúdez, 2020). En este sentido, amerita consideración la obra de Antonio Gamoneda, cuya exploración del cuerpo y del conocimiento en el lenguaje es susceptible de estructurar resonancias con la obra de Blanca Varela. Apenas un ejemplo se halla en la noción de «poética gestual», que propone Fernández-Jáuregui Rojas, para profundizar en la propiocepción que hemos observado en Varela y preguntarnos si «existe alguna huella de la *actio* en el poema» (Fernández-Jáuregui Rojas, 2015: 33), pues ahondar en dicha gestualidad poética mediante una comparativa propiocepción Varela-Gamoneda permitirá indagar aquello que el gesto corporal configura en el pensamiento.

¹⁸ El lector interesado en profundizar en el concepto de enacción puede igualmente consultar *Enaction. Toward a New Paradigm for Cognitive Science* (2010) a cargo de John Stewart, Olivier Gapenne y Ezequiel A. Di Paolo, donde se plantean principios fundamentales del concepto, o «The Enactive Conception of Life» (Di Paolo, 2018), para una actualización del mismo en el contexto de los desarrollos sobre la *4E Cognition*.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, Anna. *The Neuroscience of Creativity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Barja, Ethel (2016): «Flor de carne: Reflexiones sobre *Ejercicios materiales*, de Blanca Varela», en *Vallejo & Co.* URL: <https://www.vallejoandcompany.com/flor-de-carne-reflexiones-sobre-ejercicios-materiales-de-blanca-varela/> (último acceso: 27/02/2024).
- Bermúdez, Víctor (2020): «Perception et mouvement dans la poésie de Gilles Cyr», en *Çedille - Revista de estudios franceses*, 18, 337-366.
- Bermúdez, Víctor (2015): «Lorand Gaspar et la *poésie-époque* : vers une connaissance du doute», en Laffont-Bissay, Marie-Antoinette y Anis Nouairi (coords.) (2015): *Lorand Gaspar et la matière-monde*, París, Éditions L'Harmattan, 103-125.
- Castañón, Adolfo (2001): «Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio», en: Varela, Blanca (2001): *Donde todo termina abre las alas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 5-22.
- Colombetti, Giovanna (2018): «Enacting Affectivity», en Newen, Albert, Leon De Bruin y Shaun Gallagher (eds.). (2018): *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 571-587.
- De Preester, Helena (ed.) (2013): *Moving Imagination Explorations of Gesture and Inner Movement*, Ámsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- Di Paolo, Ezequiel (2018): «The Enactive Conception of Life», en Newen, Albert, Leon De Bruin y Shaun Gallagher (eds.). (2018): *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 71-94.
- Fernández Cozman, Camilo (2012): *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*, Lima, Universidad San Ignacio de Loyola.
- Fernández-Jáuregui Rojas, Carlota (2015): *El poema y el gesto: Dactiléticas de Dante, Paul Celan, César Vallejo y Antonio Gamoneda*, Madrid, Ediciones UAM.
- Foedtke, Friederike (2021): «La nitidez de los sentidos: imágenes de la nostalgia en *ella, los pájaros* de Olvido García Valdés». En Gamoneda, Amelia y Candela Salgado Ivanich (coords.) *Paisajes cognitivos de la poesía*, Salamanca, Editorial Delirio, 193-214.
- Gamoneda, Amelia (2020): *Cuerpo locuaz: poética biología y cognición*, Madrid, Abada.

- Gamoneda, Amelia (2015): «Común lugar», en Gamoneda, Amelia (coord.) (2015): *Espectro de la analogía. Literatura & ciencia*, Madrid, Abada, 5-16.
- Guerrero Guerrero, Eva (2007): «La poética de Blanca Varela: “Hacer la luz aunque cueste la noche”», en Varela, Blanca (2007): *Aunque cueste la noche*, edición de Eva Guerrero Guerrero, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 7-82.
- Hogan, Patrick Colm (2017): *Literature and Emotion*, Abingdon/Nueva York, Routledge.
- Husserl, Edmund (2012): *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch*, Marly Biemel (coord.), Berlín, Springer.
- Huelva Unternbäumen, Enrique (2019): «En los vértices del tiempo. Metáforas conceptuales del tiempo y sus variaciones en la poesía y el pensamiento filosófico», en *Cultura, Lenguaje y Representación*, 22: 75-97.
- Johnson, Mark (2017): *Embodied Mind, Meaning, and Reason. How Our Bodies Give Rise to Understanding*, Chicago, University of Chicago Press.
- Johnson, Mark (2007): *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago, University of Chicago Press.
- Jung, Rex E. y Oshin Vartanian (2018): *The Cambridge Handbook of the Neuroscience of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kaufman, James C., y Robert J. Sternberg (2019): *The Cambridge Handbook of Creativity. Second Edition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Suárez, Modesta (2009): «Blanca Varela: una poeta vestida de humana», en *Caravelle*, 93, 179-189.
URL: <http://journals.openedition.org/caravelle/9600> (último acceso 12/04/2024).
- Suárez, Modesta (2003): *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*, Madrid, Verbum.
- Stewart, John, Olivier Gapenne y Ezequiel Di Paolo (eds.) (2010): *Toward a New Paradigm for Cognitive Science*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- Muñoz Carrasco, Olga (2007): «Apariciones y desapariciones del cuerpo en la poesía de Blanca Varela (1993-2001)», en *Ómnibus*, 13. URL: <https://www.omnibus.com/n13/munoz.html> (último acceso: 27/02/2024).
- Muñoz Carrasco, Olga (2022): «El hijo con su cuerpo en el mundo una aproximación a Blanca Varela y Sharon Olds», en Sánchez Pardo Esther (ed.) (2022), *Poéticas comparadas de mujeres: Las poetisas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21*, Leiden, The Netherlands, Brill, 105-125.
-

- Oviedo, José Miguel (2008): *Antología: La poesía del siglo XX en Perú*, Madrid, Visor.
- Rodríguez Gutiérrez, Melina (2021): «Una mujer escribe este poema. Las poetas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas», en Rodríguez Gutiérrez Melina (ed.) (2022): *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI)*, Berlín / Boston, De Gruyter, 1-28.
- Shapiro, Lawrence (ed.) (2017): *Routledge Handbook of Embodied Cognition*, London/Nueva York, Routledge.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2013): «Bodily Resonance», en De Preester, Helena (coord.) (2013): *Moving Imagination Explorations of Gesture and Inner Movement*, Ámsterdam, John Benjamins, 19-36.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2011): *The Primacy of Movement. Expanded Second Edition*, Ámsterdam, John Benjamins.
- Varela, Blanca (2001): *Donde todo termina abre las alas*, epílogo de Antonio Gamoneda y prólogo de Adolfo Castañón, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- Varela, Francisco Javier, Evan Thompson y Eleanor Rosch (eds.) (2017): *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, MA, MIT Press. 2ª ed. revisada y ampliada.
- Zorana Ivcevic, Jessica D. Hoffmann y James C. Kaufman (2023): *The Cambridge Handbook of Creativity and Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press.

SOBRE LOS AUTORES

Víctor Bermúdez

Víctor Bermúdez trabaja en el Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca, donde desarrolla líneas de investigación sobre Teoría cognitivo-literaria y Poéticas comparadas. Ha realizado su investigación en Salamanca, San Sebastián, Montreal, Kiel, París, Oslo y Múnich. Ha publicado *Ciencia y modulación del pensamiento poético: percepción, emoción y metáfora en la escritura de Lorand Gaspar* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2017) y co-editado las obras colectivas *Inscriptions littéraires de la science* (Épistémocritique, 2017, con Amelia Gamoneda), *#Nodes* (Next Door Publishers, 2017; Intellect Books, 2019, con Gustavo Schwartz), *Entornos de la traducción: poéticas, narrativas, sociedad* (REICaP, 2021, con Javier Gómez-Montero), y el número *Imagination, Cognition, and the Arts* en la revista *Frontiers in Human Neuroscience* (2024, con Grazia Pulvirenti et al.). Actualmente ultima el libro *Cognition in the Poem: Processes of Subjectivity in Comparative Poetics*, la traducción *Lorand Gaspar. Poesía completa* y el poemario *Geerdete Leichtigkeit*. Dirige la iniciativa de investigación y educación COPOS – Cognition in Comparative Poetics y ha sido director del I Congreso Internacional de Teoría de la Lírica y Poéticas Comparadas en la Universidad de Salamanca.

Contact information: Universidad de Salamanca, Plaza Anaya s/n, 37008 Salamanca, +34 676 680 291, victorbermudez@usal.es

Friederike Foedtke

Friederike Foedtke trabaja como Profesora Sustituta en el Área de Filología Alemana de la Universidad de Salamanca. Ha sido Asistente de Investigación en el Departamento de Estudios Románicos de la Universidad de Kiel, donde realizó estudios de Filología Hispánica e Inglesa. Su investigación se centra en la Poética cognitiva, con particular interés en las formas en que los procesos mentales de la percepción y la emoción dan forma a los textos literarios y condicionan su recepción. Actualmente realiza una tesis doctoral sobre empatía y cognición en poesía en el Área de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad

de Salamanca, financiada por una beca pre-doctoral del Evangelisches Studienwerk Villigst. Forma parte de la iniciativa de investigación COPOS – Cognition in Comparative Poetics y ha participado en la organización del I Congreso Internacional de Teoría de la Ĺrica y Poéticas Comparadas en la Universidad de Salamanca. Es coeditora del volumen *Dimensiones de lo lírico* (con V́ctor Bermúdez, María Elena Higuieruelo y Jorge Arroita, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2025) y autora del capítulo de libro «La nitidez de los sentidos: imágenes de la nostalgia en *ella, los pájaros* de Olvido García Valdés» (*Paisajes cognitivos de la poesía*, Editorial Delirio, 2021). Además, ha traducido obras de Blanca Varela y de Olvido García-Valdés al alemán.

Contact information: Universidad de Salamanca, Plaza de Anaya s/n, 37008 Salamanca, +34 662 611 790, friederike.foedtke@usal.es