

PROSPECCIONES COGNITIVAS DE LA PERCEPCIÓN EN LA POESÍA DE LORAND GASPAR

Víctor E. Bermúdez

ILICIA. Universidad de Salamanca

0. Introducción

Si las diversas formas del conocimiento científico modulan la creación literaria es porque, además de intervenir en las complejas nomenclaturas que describen la realidad concreta, verifican el acceso que el arte le abre al hombre hacia el espacio y hacia sí mismo. En este sentido, se hace relevante examinar no sólo el contenido científico que puebla en ocasiones la literatura, sino el valor cognitivo de la escritura. Desde este planteamiento es posible comprender el texto poético como depositario de todo tipo de procesos cognitivos que forman parte del pensamiento creador, uno de los cuales se abordará en este breve estudio: la percepción visual. Entender por *percepción* todo el procesamiento de estímulos que intervienen en la configuración del espacio supone igualmente examinar los sentidos y cómo estos ayudan a producir sentido y significado a través de una utilización poética del lenguaje. Supone también respaldar la idea de un conocimiento que se da desde lo sensible y examinar la relación entre la construcción del espacio y la implicación reflexiva e imaginativa que conlleva.

Si el objeto de estudio es el «pensamiento poético» ha de entenderse que las interrogaciones vayan dirigidas a comprender los procesos perceptivos que se hacen explícitos en el texto literario y que evocan una experiencia sensitiva constatable, independientemente de que esta haya tenido base en la realidad o sea una construcción imaginaria de la mente creadora. El análisis de los textos, desde distintos paradigmas cognitivos, aspira a evidenciar cómo los instrumentos de los discursos poéticos están vinculados con la experiencia perceptiva. La trayectoria analítica que aquí se propone pasa por algunos de los marcos teóricos fundamentales de ciertas ciencias cognitivas, en las que el afán por comprender la experiencia artística adquiere diversas metodologías y terminologías. Bajo el rubro de *Cognitive poetics*, y ya sea desde el estudio de la producción o de la contemplación (la lectura, en este caso), las ciencias cognitivas aspiran a comprender la experiencia mental y corporal que producen el arte y la literatura. La presente aproximación esboza algunas de las claves de dicha experiencia para trazar posibles respuestas a preguntas como: ¿de qué manera se construye el paisaje a través del poema? o ¿cuál es el contenido eminentemente *imaginario* de la configuración del espacio?

Si la percepción rige la descripción del espacio y la observación científica rige la descripción, cabe preguntarse si una mejor comprensión de los sentidos se corresponde con una descripción

metafórica más enriquecida y más compleja. La ruta aquí propuesta establece un análisis que busca leer los textos poéticos en clave cognitiva para evaluar las implicaciones perceptivo-imaginarias que desvelan. Siguiendo el guión que establecen estas interrogantes se abordarán planteamientos provenientes de distintos puntos de las ciencias cognitivas para subrayar (1) cómo el conocimiento científico modela la construcción de las metáforas perceptivas y (2) cómo se construye el paisaje desde la selección y segmentación de elementos complementarios entre sí que resultan indispensables para la configuración de una forma concreta del espacio.

Este estudio podría entenderse ante todo como el ensayo de una metodología de análisis literario que busca servirse de herramientas de diversas disciplinas organizadas en torno al texto poético y a partir de las interrogantes anteriormente planteadas. Este recorrido, aunque voluntaria y conscientemente superficial, aspira a mostrar que una articulación de diferentes paradigmas es posible desde el marco de una teoría literaria interdisciplinar. Para ello, el análisis poético se centrará en una selección de textos de la obra *Patmos et autres poèmes* (2004 [2001]) de Lorand Gaspar en la que se subrayarán marcadores isótopos del espacio, la iconicidad, los conceptos y perceptos que habitan en la obra y que son analizados por cada uno de los paradigmas cognitivos aquí considerados¹. Se ha procurado establecer un itinerario que parecía exigido por los textos y que subraya cómo esta obra poética está hondamente arraigada en patrones perceptivo-cognitivos. Cabe aclarar que lo que convencionalmente llamamos «poemas» en la obra de Gaspar son unidades de sentido compuestas por dos o más textos agrupados bajo un mismo título que el autor denomina poema. Así, pues, la obra *Patmos et autres poèmes* está compuesta por diferentes agrupaciones de poemas sin título individual pero sí diferenciados en secciones.

1. Fenomenología: el «Pensamiento-paisaje» de Michel Collot

La obra de un poeta que además de ser médico se ha proyectado como fotógrafo resulta particularmente proclive a albergar una mirada fenomenológica. Más que un patrón recurrente, la fusión naturaleza-pensamiento constituye uno de los rasgos más definitorios de la poesía gaspariana. El paisaje mismo y sus fenómenos naturales (luz, sombra, calor, humedad, noche, etc.) calibran paulatinamente una escritura de «substancias espaciales». No sólo en *Patmos et autres poèmes* sino en el conjunto de la obra gaspariana se privilegia el desierto, el mar y la luz como perceptos amplificadas en las representaciones paisajísticas del texto literario. Aquí, los elementos no son dados de manera desordenada sino tal cual es «requerida» por un lector que progresivamente añade componentes, estructuras y matices a un paisaje que se «ensambla» durante su lectura. Es destacable el modo en que se produce una compleción del espacio por parte del sujeto lírico, que se encuentra él también circundado por una naturaleza que se muestra de manera sutil, endeble, incompleta o inconstante hasta consolidar una totalidad envolvente. De ahí la pertinencia de un marco teórico que solventa esta forma de generar sentido a través de la explosión imaginativa que producen los rastros o los «restos» del paisaje.

En su obra *La Pensée-paysage*—en sí misma una propuesta contemporánea de fenomenología—, Michel Collot presenta la noción del «Pensamiento-paisaje» para hablar del imaginario artístico que vuelve a poner el énfasis en la naturaleza. Con este concepto hace alusión a una relación recíproca que se da entre el observador (sujeto) y el espacio que lo rodea (objeto), en la que la contemplación deviene un ejercicio activo, enérgico, suscitando una interacción de ida y vuelta que

1 Dado el propósito teórico-metodológico de este artículo, se han descartado aquí todas las referencias a la crítica literaria que ha abordado la obra de Lorand Gaspar en favor de un diálogo interdisciplinar que propicie un debate epistemológico. El lector familiarizado con la escritura de Lorand Gaspar encontrará otras indagaciones sobre el pensamiento científico-poético del autor en exhaustivos estudios como los de Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar: Approches de l'immanence* (2013) o Marie-Antoinette Laffont-Bissay: *Lorand Gaspar ou l'écriture d'un cheminement de vie* (2013).

encuentra en el paisaje un detonante del pensamiento. Apoyado en la tradición fenomenológica, Michel Collot da sustento a este sintagma que «permet de suggérer à la fois que le paysage donne à penser, et que la pensée se déploie comme paysage» (Collot, 2011: 12). Aunque no profundicemos demasiado en ella, esta noción resulta interesante para descifrar algunas claves de la poética de Gaspar, tan arraigada en la percepción sensible e inteligible. Y es que en su poesía lo humano está desde su origen unido a la naturaleza, y el paisaje se revitaliza como una entidad conectada con la condición humana. Michel Collot traza una trayectoria: cuerpo-mente-mundo, pues, como señala:

Cette **pensée** est à l'œuvre dans l'acte même de la perception, et « c'est directement dans l'infrastructure de la vision » que la phénoménologie se propose de « la **faire apparaître** ». Le fait qu'un **paysage** puisse, comme on dit, « nous parler » montre qu'il y a un **logos** dans le phénomène lui-même. (Collot, 2011: 24)²

Una interrogante pertinente para las geopoéticas (o poéticas del espacio) como la de Gaspar podría ser la cuestión de si realmente se constata una *dirección* del pensamiento a partir de la percepción, es decir, si existe una progresión pensamiento > paisaje. Y si es así, ¿cómo se da?, ¿cómo lo evidencian las representaciones del texto literario?, ¿se convierte el poema en un itinerario, en una enumeración, en un inventario de experiencias visuales? Y, en tal caso, ¿supondría eso que el paisaje es tan sólo un *tema* literario?, ¿o es acaso el punto de partida de una reflexión distinta y profunda sobre el ser-en-el-mundo? El texto poético revela una conexión entre el *estímulo* percibido y el *pensamiento* producido en el sujeto. La contemplación es, pues, una actividad enérgica, una construcción, como señala Collot: «La perception n'est pas la simple addition de données sensorielles auxquelles serait conférée par association telle ou telle signification, mais une construction signifiante par elle-même» (Collot, 2011: 25). Lo que se observa desde este planteamiento fenomenológico es ese examen que la poesía le hace a la cartografía de las apariencias del espacio y del pensamiento. No sólo el modo en que el individuo piensa y define el espacio sino cómo el paisaje mismo posee un logos que se codifica en el poema. Veamos un ejemplo de la sección «Patmos»:

c'est **nuît** encore dans le **ciel**
pourtant au ras des **eaux** les **vents**
déshabillent les fonds de la **pensée** —

à la seule lumière des mains
la bouche et l'oreille prises
dans l'effroi sans couture —
(Gaspar, 2004: 25)

En este extracto habría que destacar, por un lado, los signos corporales y sensitivos (*mains, bouche, oreille*), los patrones de intensidad en los que se muestran los elementos de la naturaleza («à la seule lumière»), pero ante todo interesa distinguir las constantes ligaduras entre (1) la naturaleza y sus «manifestaciones» y (2) el pensamiento y sus «reflexiones». Cronológicamente, aquí se encuentran enlazados *nuît, ciel, eaux, vents, y pensée*. Es, pues, desde los miembros del cuerpo desde donde se organiza la percepción y el significado de estos componentes del paisaje nocturno; como el propio Collot indica, «le sens d'un paysage ne résulte pas d'une analyse intellectuelle des éléments qui le composent, mais d'une appréhension synthétique des rapports qui les unissent» (Collot, 2011: 24). Gracias a esos miembros, canalizadores corporales de lo sensitivo, es posible detectar la intensidad bajo la cual se manifiesta el paisaje; para una mirada fenomenológica esta intensidad radicará en la alteración que los estímulos del mundo producen en el sujeto, o bien en el carácter «homeostático»

2 Todas las marcaciones propias en la textualidad se expresan en tipografía negrita, tanto en las referencias teóricas como en las del corpus literario.

con el que el cuerpo los asimila, los acopla o los obstruye: «la bouche et l'oreille prises / dans l'effroi sans couture —». El énfasis reposa en el procesamiento del espacio que el cuerpo opera a través del lenguaje. En otro ejemplo, en esta ocasión de «La Maison près de la mer II», puede llevarse a cabo otro ejercicio de reconocimiento del pensamiento a través de la representación del paisaje:

tous ces **bruits, gestes** et **pensées**
tous ces **membres, couleurs** et **rêves**
doux posés sous les **arbres** —

dans les sèves sans bornes du vivre
la fureur de la vie déchirant la vie —

d'une **voix** jadis **fraîcheur** sous les **feuilles**
trouée de tant de **choses incomprises**
bonheur d'**entendre** le **vent** au-dedans —
(Gaspar, 2001: 109)

A la óptica fenomenológica le interesa ver en el texto los marcadores perceptivos (*bruits, couleurs, fraîcheur*) y su correlación con aspectos intelectivos (*pensées, rêves*) o corporales-fisiológicos (*voix, gestes*) y espaciales (*arbres, feuilles, vent*), para intentar esgrimir conexiones de procesamiento simbólico a partir de estas relaciones espacio-cuerpo-pensamiento. En el caso de este poema, en el seno de la relación del sujeto-espacio se manifiesta una imposibilidad, una obstrucción en la que el pensamiento no es resultado de un procesamiento de abstracciones («voix jadis [...] trouée de tant de choses incomprises») sino de las percepciones, de la dimensión concreta de la realidad asimilada («bonheur d'entendre le vent au-dedans —»). Por todo ello, la mirada de la fenomenología, tan anclada en los significados de las apariencias, abre una vía a la perspectiva de la semiótica.

2. Semiótica: «L'énergie poétique» de Pierre Ouellet

Además de la consideración de que la inscripción del sujeto en el espacio modifica el pensamiento, surge en el texto poético la necesidad de nombrar elementos y dinámicas del universo que rodea al yo lírico. A la dimensión corporal de las apariencias percibidas se añadirá ahora una dimensión conceptual y/o, en todo caso, la tensión de ida y vuelta que se produce entre ambas. Es por ello por lo que se hace necesario el enfoque de una semiótica que se adentre en los traslados conceptuales y perceptuales que se producen en el universo textual. En este sentido, el semiólogo Pierre Ouellet, en su obra *La poétique du regard*, aborda la problemática de la siguiente manera: «La science et la philosophie pensent par concepts. La peinture et la musique, elles, pensent par percepts. *Logos* et *tekhnè*, au sens grec, s'opposent comme les deux hémisphères du cerveau, le rationnel et l'intuitif : l'un calcule, l'autre ressent. Mais comment la littérature, ni *logos* ni *tekhnè*, parce qu'à la fois art et savoir, pense-t-elle et par quel moyen?» (Ouellet, 2000: 7). A efectos de nuestro estudio, este planteamiento invita a examinar el texto literario considerando la relación de (des)equilibrio que existe entre su carga conceptual y su carga perceptual para inspeccionar en él las tendencias del pensamiento y de los sentidos. Esta operación se hace crucial al abordar escrituras como la de Lorand Gaspar, tan simultáneamente comprometidas con ambos ámbitos de la experiencia del lenguaje. Y es que aquí las nomenclaturas de la ciencia no son un *tema* inserto en el poema sino un *vehículo* de la escritura para llegar hacia «otra parte» de la experiencia. Así, pues, Pierre Ouellet al hablar de la «energie poétique», define la noción de *ergon* con la que distingue aquello que media entre lo perceptivo y lo enunciativo:

L'*ergon* est cette interface entre le corps (ses forces et ses intensités) et le langage (ses formes et ses valeurs), où l'**acte perceptif** et l'**acte énonciatif** se

rencontrent pour faire « œuvre », justement, *muthos devenu lexis*, histoire faite discours, dans laquelle le sens figuré des mots s'appuie sur les figures du sens que le corps donne aux choses de notre monde vécu (Ouellet, 2000: 56-57).

Para este estudio se ha elegido una muestra de las representaciones de la percepción estrictamente visual, pero estos principios son susceptibles de ser extendidos a todos los sentidos que se manifiestan en los textos. Un primer ejemplo de «La Maison près de la mer II» así lo ilustra:

genêts, oxalis, acacias,
vers quoi creusent en nous
ces jaunes si vivaces?

Se laisser de part en part
de l'infime à l'inconnaissable
traverser de ces ors d'odorantes icônes

pensée arrête-toi et accueille
cet instant de fraîcheur
que ton corps compose avec la terre —
(Gaspar, 2004: 113)

Conceptos como *genêts*, *oxalis* o *acacias* no sólo indican una detallada observación botánica de la naturaleza a una escala significativamente precisa, sino que hacen explícita la necesidad de nombrar la realidad perceptiva a la vez que se dan en el poema los signos compositivos del paisaje. Dos operaciones, pues, que ocurren yuxtapuestas una a la otra. Aquí destacan, *vivaces* y *instant* como marcadores de intensidad de las condiciones bajo las que se presentan las constantes perceptivas del espacio. En ese tránsito de lo «ínfimo a lo incognoscible» se evidencia la incapacidad del yo lírico para conocer sólo a través de esa nomenclatura científica de la realidad. El yo lírico atestigua una adherencia a la naturaleza que obstruye el pensamiento y que propicia una comunión estrictamente sensible, corporal, pero que necesariamente se auxilia de la especificidad del lenguaje botánico de la naturaleza: «detente pensamiento y acoge / este instante de frescor / que tu cuerpo compone con la tierra —». Una de las singularidades de este texto es que a través de la yuxtaposición entre lo inerte y lo orgánico combina conceptos y perceptos en una misma metáfora de árboles y plantas amarillas que son verdaderas piezas «d'ors d'odorantes icônes». La metáfora perceptiva resulta contundente: en ella el sentido se produciría al dotar de una intencionalidad discursiva a toda aquella información sensorial que es comunicada a través de contenidos semánticos, conceptuales. Como consecuencia, el poema requiere dotar de intencionalidad discursiva al acto perceptivo para adquirir sentido y significado en sí mismo (ajeno ya al acto de percepción en sí) y erigirse como nueva entidad de significado, como entidad emergente. Pierre Ouellet lo formula del siguiente modo:

J'ajoute « **sensorielle et discursive** » au mot **perception**, [...] pour bien marquer le double mouvement qui consiste, d'abord, en l'engendrement des figures (ou des percepts) grâce au traitement du sensible par l'appareil sensoriel et cognitif puis en la génération des **contenus sémantiques** figuratifs (des images mentales plus ou moins iconiques) grâce au traitement des données linguistiques et discursives, de nature lexicale ou morphosyntaxique (Ouellet, 2000: 63).

Se evidencia en estos trasposos de conceptos-perceptos que el lenguaje está profundamente arraigado en realidades cognitivas que conducen o provienen de la abstracción³, de ahí que se haga legítimo un abordaje de lo literario desde una lingüística cognitiva que contemple a su vez la filosofía del lenguaje.

3 Dejamos por ahora de lado la indagación sobre la *dirección* de dicha abstracción, es decir, si esta se da desde la percepción hacia el concepto o viceversa.

3. Filosofía del lenguaje: Mark Johnson, «Embodied cognition» y «Blending theory»

Ni puramente acto perceptivo ni acto enunciativo, a partir de su intencionalidad discursiva el texto literario se convierte en una entidad autónoma y formalmente suficiente. Se produce así, en el seno del discurso poético, una tercera unidad de significado que no es ni estrictamente perceptual ni puramente conceptual y que posee semejanzas con lo que desde la lingüística cognitiva se ha denominado *Blending theory*, y cuya base se encuentra en la experiencia corporal. Desde la lingüística cognitiva y la filosofía del lenguaje, Mark Johnson (filósofo que ha trabajado cerca de numerosos lingüistas entre los que destacan George Lakoff y Mark Turner) ha desestabilizado algunos de los principios kantianos sobre la naturaleza del significado y el funcionamiento de la imaginación. El desarrollo de nociones como la de *Cognición encarnada* (*embodied cognition* o *embodiment*), su *teoría de la imaginación*, sus propuestas sobre la *naturaleza del significado* o la revolucionaria *metáfora conceptual* (junto a los lingüistas antes mencionados), subrayan la preponderancia de la experiencia sensitiva en la configuración de las estructuras de pensamiento. Para esta perspectiva, la percepción se ancla en un nivel preconceptual en el que los significados se comunican socialmente y son parte del código acordado y construido por una comunidad. Existe, pues, un consenso en torno a las cualidades de los estímulos que se procesan corporalmente, incluso por encima de las diferencias objetivas existentes entre las percepciones individuales (el ruido o la temperatura son los ejemplos más recurrentes), lógicamente muy comprometidas con el espacio de la comunidad en la que surgen.

En su obra *The Body in the Mind*, Johnson hace operativa una noción no-objetivista de la imaginación que pone el acento en una «semántica del entendimiento». El fundamento de esta teoría es que el significado surge como una capacidad mental de representación de unidades de sentido dinámicas y en constante reelaboración, es decir, que abren paso a nuevas y más complejas semánticas del entendimiento (lo que constituye el principio de lo que en lingüística cognitiva se denomina *Blending theory*). Mark Johnson concreta la definición de la siguiente manera: «Imagination is our capacity to organize mental representations (especially percepts, images, and image schemata) into meaningful, coherent unities. It thus includes our ability to generate novel order» (Johnson, 1986: 140). Este espacio de lo preconceptual, que Emmanuel Lévinas entendía como «intuición fenomenológica», sería la zona en la que lo poético combina, como señalaba Pierre Ouellet, *logos* y *tekhne*, para producir sentidos imaginarios profundamente potenciados en la experiencia lectora. Así, los textos poéticos no configuran tan sólo un «álbum de paisajes» sino que, invocando una experiencia sensitiva común, poseen un logos que el lector decodifica, una memoria sensorial colectiva que va del acto perceptivo al acto enunciativo, y que en la filosofía del lenguaje de Johnson se concibe también como una semántica del entendimiento hasta cierto punto flexible pero ante todo pragmática: el poema comunica. La poesía de Lorand Gaspar ilustra lo anterior del siguiente modo:

il y a longtemps que j'essaie
de **toucher** la nuit les fronces légères
que fait l'eau dans le silence —

toucher dans le corps frileux, froissé
le souffle de Dieu sur les eaux
cette chose qui éclaire mes images
et parfois de si loin les déchire

les **yeux** de **nuit** un instant grand ouverts
regardent chaque **son** ou **battement** brûler
d'un insoutenable qu'il faut soutenir —
(Gaspar, 2004: 23)

Como ya se ha indicado anteriormente, uno de los signos que atraviesan la escritura de Lorand Gaspar es la indagación de la relación del cuerpo con el espacio. En su poesía no sólo destaca la presencia de los sentidos, en tanto que catalizadores sensoriales, sino también los órganos, los gestos, las manos, la piel, los ojos como componentes que configuran una estética de la materia orgánica en una escritura en la que todo posee un código de austeridad propia del mundo natural. En este extracto de «Patmos» se muestra un cuerpo que se dispone a recibir al mundo exterior, a «tocar la noche los ligeros pliegues / que hace el agua en el silencio —»; el poema insiste en inscribir lo mental en lo corporal, en «tocar en el cuerpo friolento, arrugado / el soplo de Dios sobre las aguas»; y esta conmoción que se produce en el contacto hombre-naturaleza propicia una abstracción, «esta cosa que aclara mis imágenes / y a veces de muy lejos las desgarras». Es dicha exploración del mundo y del cuerpo simultáneamente lo que justifica profundizar en una lógica sensitiva en la que la imaginación y el significado se desplieguen de la experiencia corporal de la realidad, como ya se sugiere desde los principios fenomenológicos de los que parte este estudio. De ahí que la noción de *Embodied mind* adquiera relevancia como constructo teórico que habilita un entendimiento de los patrones de lo mental en lo corporal que pueblan el discurso poético. Para la filosofía del lenguaje de Johnson, «These patterns are embodied and give coherent, meaningful structure to our physical experience at a *preconceptual* level, though we are eventually taught names for at least some of these patterns, and can discuss them in the abstract» (Johnson, 1986: 13). Y es que en la poesía de Lorand Gaspar tiene lugar sistemáticamente una convulsión fisiológica del yo lírico ante los sucesos fenoménicos que favorece una aprehensión corporal del mundo. Los perceptos, aquí imágenes, sonido o incluso silencio no sólo transitan a través de los sentidos sino que hacen que la realidad perceptiva adquiera significación. Es el cuerpo el que parece activar la imaginación, cuando los «ojos de noche un instante bien abiertos / miran cada sonido o latido arder». Este otro ejemplo de «La Maison près de la mer II» lo ilustra igualmente:

j'écoute le vent

les grands coups **d'ails du corps invisible**
mêlés à la mer, aux arbres et aux toits

à tout ce qui dans mon corps bat, ressent, respire
levant les eaux, fouillant les fonds —
brassant les **feuilles** de la **pensée**

toute cette eau amassée, pliée, rompue, précipitée
claquements de portes, la plainte étirée d'un pin

d'un très vieux pin courbé près duquel autrefois
des passants qu'on disait sages ou saints
poètes ou fous méditaient sur un balcon de brumes —

entre aux et l'**inimaginable**
quelques **battements du cœur** —
(Gaspar, 2004: 116)

Desde el primer verso, «escucho el viento», se inicia una descripción del espacio que ensambla progresivamente, a través de las percepciones acumuladas del yo lírico, los diferentes elementos del paisaje que estimulan y conducen la abstracción. Es interesante en este extracto la incorporación de lo invisible como entidad tangible; in-corporación porque (1) lo invisible a la vez adquiere cuerpo y (2) lo invisible se adhiere a la realidad perceptiva del yo lírico: «los grandes golpes de alas del cuerpo invisible / mezclados con el mar, los árboles y los tejados», ese *cuerpo invisible* que representa en este poema el viento adquiere una forma de encarnación pues

alcanza a «todo lo que en mi cuerpo se agita, percibe, respira / levantado las aguas, excavando los fondos — / removiendo las hojas del pensamiento». Y es que el proceso de percepción en sí mismo adquiere una estructura de entidad de enunciación que acoge significado. Tanto lo que se muestra como lo que no tiene una base encarnada «entre ellos y lo inimaginable / algunos latidos del corazón—», dice Gaspar. Así, pues, a la semiótica de la percepción de Pierre Ouellet, se le añade una aquí una «semántica del entendimiento» que coloca al cuerpo en el centro de convergencia de toda una teoría de la imaginación y del significado, pues como apunta Johnson:

Meaning is always a matter of human understanding, which constitutes our experience of a common world that we can make some sense of. A theory of meaning is a theory of understanding. And understanding involves image schemata and their metaphorical projections, as well as propositions. These embodied and imaginative structures of meaning have been shown to be shared, public and “objective” in an appropriate sense of objectivity (Johnson, 1986: 174).

4. Neurociencias: contexto colorido y plasticidad neuronal en Jean-Didier Vincent, Ansermet y Magistretti

El acercamiento entre las neurociencias y el ámbito de las artes y la literatura ha sido ya ampliamente justificado como una necesaria evolución en ambos ámbitos epistemológicos sedientos de renovación y de elasticidad. No obstante, el mayor reto de este acercamiento sigue siendo la producción de metodologías y delimitación (y definición) de objetos de estudio específicos que permitan un abordaje compartido con las herramientas propias de cada disciplina. La filosofía del lenguaje, la semiótica, la lingüística o la fenomenología están en estrecha relación con algunos de los postulados de la neuroestética o de la neurobiología pero también se encuentran necesariamente ancladas en sus propias metodologías que las habilitan como espacios de conocimiento operativos en sí mismos. Por ello, el diálogo con las ciencias cognitivas pasa por una comprensión de los marcos conceptuales y metodológicos de ida y vuelta (no por su sustitución ni por su entera fusión) así como por la consideración de objetos de estudio comunes que, respondiendo a los temas e intereses inherentes a cada disciplina, propician un diálogo de estas en torno a ellos mismos.

Por ello, este estudio procura un acercamiento a los marcos conceptuales de las neurociencias buscando, desde ahí, articular usos potenciales en la observación del fenómeno literario. No obstante, una primera distinción se hace crucial: cuando el objeto de estudio del «fenómeno literario» atañe a la *lectura* del texto, la indagación es entonces sobre la cognición que se produce en el lector; por otro lado, cuando se examina el pensamiento poético a partir del análisis del universo textual se hace una prospección en los procesos perceptivos, emocionales o metafóricos que aloja el discurso poético. Hay, pues, en torno al suceso literario, dos vastas trayectorias diferenciadas que incorporan la interdisciplinariedad en los términos aquí esbozados contemplando, no obstante, distintas metodologías. Comencemos, pues, por esbozar algunas nociones y mecanismos perceptivos estudiados por las neurociencias.

Para las neurociencias interesadas por la percepción visual, la importancia del llamado *contexto colorido* radica en que la variable iluminación de las superficies impide que el ojo, de hecho, *reciba* siempre los mismos niveles de *reflectancias* en los objetos que ve. Los colores que percibimos no dependen sólo de la luz reflejada en su superficie sino del *contexto colorido* que contempla las variaciones de intensidades de la iluminación que se producen, o si esta es natural o artificial. Así, en contextos en los que el ojo no es capaz de *ver* con claridad, el cerebro lo ayuda a compensar esas variaciones creando una constante en el estímulo de los colores. Según afirman

los neurocientíficos (Jean-Didier Vincent o Jean-Pierre Changeux son algunas de las referencias de este estudio), el cerebro se libera de energías absolutas, longitudes de onda específicas, para reconstruir el color de un objeto, extrayendo de él un parámetro invariable, en este caso físico, de manera que el color de un objeto depende de esta variación de reflectancia. De este modo una gran parte de nuestra configuración del mundo exterior se da bajo este mecanismo de compensación perceptiva mediante el cual una imagen puede aparecer en el cerebro incluso en ausencia del objeto.

La « couleur » de l'objet dépendrait de la variation de la réflectance avec la longueur d'onde, c'est-à-dire de la diffusion (et de l'absorption) relative des diverses longueurs d'onde. L'examen par trois canaux différents et indépendants de plusieurs surfaces colorées permet au cerveau d'extraire de la réflectance spectrale des trois surfaces considérées l'invariant « couleur » que perçoit le sujet (Changeux, 2010: 133).

Esta compensación que el cerebro ejerce es de sumo interés para la literatura puesto que los mecanismos cerebrales por los que nos acercamos a la realidad resultan muy semejantes a los que utilizamos para crear o apreciar literatura, pero también porque esto nos habla de cómo el cuerpo asume esa compensación como una operación mental cotidiana. El fundamento de esta operación cerebral se encuentra en un concepto clave: la *plasticidad neuronal*. La base de esta noción es que la percepción es capaz de ir dejando rastros en el sistema nervioso y convertirse en una suerte de memoria sensitiva que se convierte en un recurso decisivo cuando nos enfrentamos a nuevos estímulos mediante mecanismos moleculares y celulares que operan en la memoria. Como señalan Ansermet y Magistretti: «La plasticité, c'est l'inverse de la rigidité. Pour les circuits neuronaux, il s'agit de la capacité que les neurones ont de modifier l'efficacité avec laquelle ils transmettent l'information» (Ansermet & Magistretti, 2011: 30).

Veamos un caso en el que estas nociones puedan adquirir una rentabilidad analítica para el texto literario. Este fragmento del poema «Amandiers» es un ejemplo interesante desde el punto de vista de la compleción que la mirada ejerce en el espacio ya que, a lo largo de los diferentes extractos de esta sección, las representaciones de esta especie de árbol del género *Prunus* se muestran sistemáticamente como estímulos endebles. Sin embargo, pese a la atonía de los estímulos, su olor, su figura o color permanecen como constantes perceptivas a las que el yo lírico se ciñe para recrearlo. Así, las diferentes propiedades orgánicas del almendro se ven fragmentadas en diversas manifestaciones más débiles pero a partir de los cuales se posibilita y se origina una reconstitución de toda la planta, como parte de la representación del paisaje.

Que la joie est simple au bout du **cheminement obscur** !
Comme ces **minces pellicules donnent corps à la lumière** !

Regarde comme il fond **ce peu**
de blanc tombé au fond de l'œil !

Les **amandiers dans la nuit** !
Ô les **dents de clarté** !
Pulsation sourde d'étoiles
dans l'épaisseur de la terre —
(Gaspar, 2004: 30)

En este fragmento el aspecto perceptivo fundamental es la variación de visibilidad que hace que la imagen del almendro se manifieste vagamente en condiciones de obscuridad. En el primer verso se inicia una obstrucción visual «al final del camino obscuro», que indica que el contexto de aparición de la planta es vago, «finas caspas [que] dan cuerpo a la luz», avanza el segundo verso. Estas «caspas» aluden a una reflectancia de la luz sobre el almendro que facilita su visibilidad en

la obscuridad; en sentido amplio, esta «caspas» señala blancura y rugosidad, y entra en el campo semántico de lo orgánico; en un sentido más concreto, una de las acepciones del DRAE define la caspa como «musgo que se cría en la corteza de algunos árboles». En el poema, la imagen de los «dientes de claridad» y la «pulsación sorda de estrellas» revelan la intermitencia del estímulo que se muestra inestable, expuesto al observador de manera endeble y variable «en el espesor de la tierra». Pero si la savia en los nudos del almendro se ilustra aquí como «escamas» en el tronco o en las ramas del árbol, cuya reflectancia de luz es lo suficientemente alta para vislumbrar el árbol en el desenlace de un camino oscuro, es porque la mirada se encaja en la poca luz disponible para configurar la imagen retínica en las fóveas, «en el fondo del ojo». De este modo, la blancura permanece por encima de otras constantes perceptivas y se vuelve el rasgo predominante que permite al sujeto identificar la totalidad del objeto fenoménico. Es lo que desde la fenomenología Maurice Merleau-Ponty denominaba una «concentración de la experiencia colorida».

Las aportaciones de las neurociencias en los procesos perceptivos resultan, pues, sumamente relevantes ya que la relación mental que se establece con los objetos está condicionada por los estímulos distales y proximales mediante los cuales se muestran los objetos ante nuestros ojos. El hecho de que la iluminación sea una de las condiciones fundamentales en la percepción de la profundidad, de las formas, los colores y el movimiento hace pertinente considerar en contexto poético el funcionamiento del ojo y los receptores de la luz desde una perspectiva estrictamente biológica o neurobiológica. Y es que la retina posee células fotorreceptoras (conos y bastones) que participan de una compleja red neuronal cuyas células ganglionares y axones componen el nervio óptico. Los conos, situados en la zona frontal de la retina, son sensibles a un intervalo mayor de nanómetros de longitud de onda y por ello son responsables de la percepción de los colores, mientras que los bastones son capaces de percibir la energía de un solo fotón y por ello ayudan a la visión en condiciones de escasa luminosidad. Como indica Jean-Didier Vincent:

La forme d'un objet varie également selon l'angle de vision, mais **reste constante** dans sa **représentation cérébrale**. [...] C'est lui [le cerveau] qui assigne une **constance** aux données sensorielles que lui adresse le monde. Du flot incessant et changeant des informations, il extrait et sélectionne celles qui lui permettent de catégoriser les êtres et les choses (Vincent, 2009: 264).

En el ámbito de la teoría literaria, esta consideración es pertinente ya que la poesía evidencia este mecanismo perceptivo, como señala Vincent: «Une image peut naître également dans le cerveau en **l'absence** de **l'objet** présenté. Les aires activées par l'imagination sont les mêmes que celles qui interviennent dans la perception directe» (Vincent, 2009: 265). Y es que, como se ha ejemplificado con «Amandiers», el discurso poético no muestra sino que señala, pues no trabaja con lo explícito sino con lo posible, con lo sugerido. De ahí que todas las indagaciones acerca de aquello que se describe sin exponerse resulten relevantes para la enunciación poética. Pero las neurociencias no son la única disciplina que aspira a comprender los fenómenos perceptivos; una mirada panorámica e interdisciplinar ha de contemplar también las investigaciones experimentales de la psicología cognitiva en torno a lo oculto y a lo que se cifra para el observador.

5. Psicología cognitiva: la «Presencia amodal» de Gaetano Kanizsa

Si la semiótica de Pierre Ouellet habla de la intencionalidad discursiva de la percepción a partir de rasgos lingüísticos o morfosintácticos, lo relevante en el marco de la psicología cognitiva será la *estructura* de lo que vemos. La cuestión es entonces cómo se organiza la composición del espacio visual en el observador. Desde la psicología cognitiva, Gaetano Kanizsa, en su obra *Gramática de la visión*, hace un exhaustivo análisis experimental de la percepción visual y su integración en el

pensamiento. Se ocupa de aspectos como las *constantes perceptivas*, los *estímulos proximales y distales*, la *organización del espacio visual* o la *evaluación de las distancias*. Y propone la noción de *presencia amodal* o *percepción amodal* para denominar la coherencia estructural de los objetos tal cual nos son dados. Este mecanismo de compleción de las figuras surge de la circunstancia perceptiva en que una parte de los objetos se encuentra obstruida por otro cuerpo que se interpone a la visión íntegra del primero; se trata, pues, de una especie de oclusión que surge en la tridimensionalidad. Para definirla Gaetano Kanizsa empieza por diferenciar dos tipos de complementación: la *presencia perceptiva* y la *representación mental*. Estas dos distinciones diferencian las cosas que realmente se ven de las que solamente son pensadas. Sintetizando, para Kanizsa la distinción es la siguiente:

- (1) *Presencia perceptiva*: figuras presentes en la modalidad visual.
- (2) *Representación mental*: figuras cuyas interposiciones no impiden que se piense su forma total.
- (3) *Percepción amodal*: se trata de un dato «encontrado» (*angetroffene*), no de un dato puramente «representado».

Esta tercera forma de complementación ocurriría cuando las interposiciones que obstruyen una figura no impiden que las formas de ella «tiendan a continuar espontáneamente» de manera que lo que no es modalmente visible (lo que *no se ve*) de la figura, asume un carácter coercitivo para el observador, definitorio. La distinción entre la *representación mental* y la *presencia amodal* estriba en la evidencia fenomenológica: la percepción amodal y la mental son realidades cognitivas diferentes. La base de la amodal es perceptiva y hace que el objeto «se presente en el campo visual» mientras que la de la representación mental es una reconstrucción íntegramente cognitiva apoyada en lo que conocemos de las cosas. De modo que la percepción amodal comienza allí donde acaba el *conocimiento* que el observador previamente tiene de las cosas que percibe. La constatación de que un objeto fenoménicamente *no acaba* ahí donde termina su parte visible es el principio que está en la base de este procedimiento mental. Esta surge cuando se suscitan dos operaciones de complementación de distinto tipo pero complementarias entre sí: una más mental de tipo inferencial y otra más perceptiva, y se fundamentan en la certeza de que un objeto continúa más allá de sus partes evidentes.

Procurar que estos planteamientos resulten operativos para la crítica literaria implica considerar que la composición del espacio *íntegra* o reúne la experiencia visual del sujeto con las condiciones de estimulación bajo las cuales se muestran los objetos que percibe el yo lírico. El espacio descrito en el poema adquiere forma. Si el texto parece segmentar la disposición del paisaje es porque la configuración del espacio se da efectivamente fragmentada en elementos que el cerebro integra en un conjunto global dando forma a una totalidad apenas sugerida en el poema. Atiéndase al fragmento siguiente de «La Maison près de la mer I»:

des **miettes du voir**
tombées de quelle table
qu'aucune musique —

quand la **nuit dévoile**
sa **blancheur** au verger
des **pétales** bourdonnent
aux ruches du cerveau

la pensée peut-elle
de ces **neiges** en nous
peser le silence ?

et la **nuit écrire**
avec des mots blancs ?
(Gaspar, 2001: 75)

Este poema es otro ejemplo de complementación del paisaje. Aquí la vista se sirve apenas de la iluminación de las estrellas («cuando la noche descubre / su blancura al vergel») para representar los pétalos en un huerto de flores. La luz se refleja tenuemente sobre los pétalos que permiten recomponer la percepción del jardín entero en la noche. La levedad bajo la que se muestran las cosas no sólo obliga al cerebro a completarlas sino también a introducirlas con una *disposición* en el espacio, a organizarlas y a encontrarles una estructura coherente. Esto invita a examinar formas de complementación que además de ser figuras y colores son también de composiciones. Pero este texto es interesante no sólo por la actividad cognitiva de compleción del espacio percibido sino porque, además, en un segundo nivel, esta se funde con una reflexión de tipo filosófico del yo lírico que es *modulada* por el paisaje en que está inmerso. Hay aquí un acercamiento metafórico entre los pétalos blancos y las palabras blancas, y este se produce de modo paralelo al del la noche y el silencio en el cerebro, pero se da bajo la formulación interrogativa que interpela al lector. A través de las interrogantes explícitas en el poema, el sujeto lírico convierte en autorreferencial una incertidumbre ontológica: ¿es capaz el pensamiento de medir el mutismo? No obstante, dejaremos de lado este aspecto del poema en favor de una mirada hacia su aspecto estrictamente perceptivo. Y es que aquí se evidencia una desconfianza en la racionalidad y se privilegia el conocimiento sensible, pues sólo la noche en tanto que fenómeno natural –pero inmaterial– es capaz de verbalizar, de *enunciar* algo «escribir/con palabras blancas?», dice Lorand Gaspar. Aparentemente, estas «palabras blancas» aluden a los pétalos apenas perceptibles que susurraban; pero en esta figuración el sujeto lírico se pregunta si el paisaje es capaz de «pensar en su lugar», de manifestarse por sí mismo. Se va, pues, organizando el espacio a partir de los estímulos visuales que se muestran obstruidos y parcialmente bloqueados, pero con los que se estructura una continuidad de los elementos, la blancura va de los pétalos «a las colmenas del cerebro». Como Kanizsa señala: «El “continuar”, el “pasar detrás”, tiene la evidencia coercitiva del fenómeno “encontrado”, mientras la forma y el color son indefinidos, son más “subjetivos”» (Kanizsa, 1986: 286). Sirva otro caso, en el poema «Raouad»:

Je ne sais où commence le ciel
où se termine la mer.
Désirs bleus et gris
se croisent en haute étendue
 et se boivent —

Couché dans le **mouvement**
 une lame d'acier cru
 plus avare encore de mots.
 Comment **séparer ce qui danse**
dans ta vue et le frisson ou la paix
 d'un **muscle de lumière** ?
 (Gaspar, 2004: 47)

No se trata sólo de encontrar figuras sino también de diferenciar estructuras en los cuerpos, «coherencias compositivas», un aspecto que resulta relevante para una poesía en la que todo tiende a la unidad y no a la fragmentación, pero a una unidad cuya cohesión se configura como una totalidad dispersa. Así, el poema se inicia con la imposibilidad de crear una percepción coherente que distinga claramente entre el cielo y el mar, que parecen fundirse en un horizonte unitario. Como anota Kanizsa: «Las integraciones mentales sobre base cognitiva son casi siempre acompañadas y facilitadas por complementaciones de naturaleza perceptiva, del tipo de las que hemos llamado amodales y que dan lugar a una presencia “encontrada”» (Kanizsa, 1986: 286). Y es que el observador lírico aparece obnubilado en el acto perceptivo; los *deseos*, que evocan una

de las formas en las que el pensamiento se ancla en el paisaje, también parecen desvanecerse en la amplitud del espacio. Distinciones como las de proximidad, semejanza, continuidad de dirección o coherencia estructural del paisaje parecen ser aquí imperceptibles. El poema cierra con la interrogante que denota una suerte de «necesidad sensorial» para distinguir dos categorías perceptivas independientes, y subraya la imposibilidad de emancipar aquello que percibimos en el campo visual (a través de ese «músculo de luz» que es el ojo) de la emoción que convoca. La vinculación entre el universo perceptivo y la dimensión emocional de dicha percepción es otro de los rasgos distintivos de la escritura gaspariana. Esta representación de Gaspar es, pues, de interés en tanto que subraya la manera en que nuestra forma de percibir está inexorablemente unida a nuestra forma de pensar y de sentir, de organizar el mundo exterior y el mundo interior simultáneamente.

6. Conclusión

Como es inevitable, muchas de las referencias fundamentales de las disciplinas aquí aludidas han sido obviadas por razones de espacio y pertinencia para el análisis. No obstante, conforme las ciencias cognitivas se hacen progresivamente más sofisticadas y sus objetos de estudio se vuelven cada vez más delimitados surge la necesidad de plantear un ejercicio de articulación y puesta en común necesariamente limitado, pero sostenible bajo condición de que gravite en torno al suceso literario en un sentido amplio. Desde este planteamiento es crucial que las prácticas teóricas y analíticas busquen responder a procesos cognitivos específicos, así como a problemáticas literarias concretas, puesto que el objetivo final es la comprensión de una o varias dimensiones de la imaginación creadora.

Lo que posibilita acercamientos teórico-analíticos como los que se llevan a cabo en este estudio es la consideración de que el corpus literario constituye una fuente de conciencia humana. La disciplina *cognitive poetics* entiende el discurso poético como una manifestación que expresa la complejidad de la relación del ser humano con su entorno y consigo mismo. En este sentido, el acercamiento desde las teorías de la cognición resulta apropiado por dos razones fundamentales: por un lado, al investigar aspectos específicos del lenguaje poético, las ciencias cognitivas pueden servirse de un inmenso corpus de información que proviene de la poesía, y estudiar en él procedimientos del pensamiento. Por otro lado, la teoría literaria se ve nutrida de herramientas novedosas para el análisis literario, y puede de ocuparse de elaborar con ellas indagaciones de carácter poetológico. La literatura misma se ve enriquecida por esta incorporación de nuevas herramientas que esclarecen aspectos concretos de los mecanismos que en ella operan, pero no porque sin la aportación de las ciencias cognitivas la escritura literaria resulte un discurso más pobre, sino porque gracias a estas es posible señalar la riqueza y potencial de la poesía como catalizador de la conciencia del ser humano. Se trata, entonces, de un enfoque que adecuadamente conducido, enriquece a la ciencia, a las humanidades y a la literatura misma.

Sirva como apunte conclusivo de este recorrido panorámico por las diferentes prospecciones cognitivas de la percepción en la escritura de Lorand Gaspar la idea siguiente: si lo visual y lo verbal se encuentran inexorablemente unidos, la complementación visual del espacio implica también una compleción del pensamiento, pero no sólo porque cuanto «más vemos» nuestra realidad perceptiva se expande sino también porque, como apunta la fenomenología, la percepción no es sólo información sensorial acumulada sino también, y fundamentalmente, creación de significado. Este nuevo significado ensamblado y amplificado revela la capacidad de la imaginación para reestructurar el pensamiento a partir de la percepción. Quizás sea por esto por lo que lo sensitivo y lo cognitivo son aquí dos modalidades de una misma enunciación y lo poético constituye, de este modo, una manifestación *preconceptual* de lo que Pierre Ouellet denomina *ergon*. Acaso sea esta construcción de nuevos significados dinámicos lo que está en la base del discurso poético.

Referencias bibliográficas:

CHANGEUX, Jean-Pierre (2010): *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale*. Paris, Odile Jacob.

COLLOT, Michel (2011): *La Pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*. Arles, Actes Sud/ENSP.

OUELLET, Pierre (2000): *Poétique du Regard : Littérature, perception, identité*. Sillery, Québec, Septentrion.

JOHNSON, Mark (1987): *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, University of Chicago Press.

GASPAR, Lorand (2004 [2001]): *Patmos et autres poèmes*. Paris, Gallimard.

KANIZSA, Gaetano (1987): *Gramática de la vision*. Barcelona, Paidós Ibérica.

VINCENT, Jean-Didier (2009): *Voyage extraordinaire au centre du cerveau*. Paris, Odile Jacob.

Pour citer ce texte :

Víctor E. Bermúdez, « Prospecciones cognitivas de la percepción en la poesía de Lorand Gaspar », in Amelia Gamoneda et Víctor E. Bermúdez (éds.), *Inscriptions littéraires de la science* [ouvrage électronique], *Épistémocritique*, 2017, <www.epistemocritique.org>, p. 39-52. ISBN 979-10-97361-06-8