

Presencia liminar del percepto poético en *Marfa, Texas*, de Coral Bracho

Liminal presence of poetic percept in *Marfa, Texas* by Coral Bracho

Iván Méndez González¹

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México
hexagonalsuma@hotmail.com

¿En qué espacio el decir se convierte en lugar? Hay fuera de la lengua cadáveres de la artificialidad / un horno quema las máquinas del límite.

Juan Gelman, Hoy (2014)

RESUMEN

En su más reciente libro de poesía, *Marfa, Texas* (2015), la poeta mexicana Coral Bracho festeja la pulsión matérica del lenguaje poético, su capacidad de hacerse presente como instancia liminar del espacio del poema: la lengua inscrita en el ámbito del poema se convierte en percepto, un dispositivo perceptual de emergencia del sentido observable como tensión poemática. El enfoque neurofemenológico y la hermenéutica se consideran como redes de conocimiento, que generan campos de mostración donde la identidad se difumina en virtud de que el observador se incluye en el hábitat de observación. Esto se lleva a cabo al vertebrar el topos de inserción básica que sería espacio poemático por medio de las posibilidades del lenguaje para captar el instante y densificarlo.

1 Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad La Laguna (Islas Canarias, España), con Premio Extraordinario Fin de Carrera. Estancia de Investigación de Posgrado en la Freie Universität de Berlín, bajo la tutoría de Sebastian Neumeister. Realizó el máster en Literatura Española e Hispanoamericana (2012-2013), en la Universidad de Salamanca, bajo la supervisión de Carmen Ruiz Barrionuevo. Es candidato a doctor en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana con una investigación sobre la obra de Coral Bracho, bajo la supervisión de Gloria Prado (Universidad Iberoamericana, Ciudad de México). Traductor de poetas de expresión alemana. Ha trabajado en la Academia Canaria de la Lengua. Ha publicado diversos textos en revista especializadas como *Quimera*. *Revista de Literatura*, *Ínsula*, *Revista de Occidente* o *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*.

PALABRAS CLAVES

Poemática, liminalidad, neurofenomenología, percepción, neuroplasticidad

ABSTRACT

In his last book, *Marfa, Texas* (2015), the Mexican poet Coral Bracho celebrates the matérica impulse of poetic language, as well as its ability to be present as a preliminary instance of the space of the poem: the language inscribed in the field of poem percept becomes a perceptual observable emergency device as poetic sense tension. The neurophenomenological approach and hermeneutics are considered as knowledge networks, which generate demonstration fields where identity is blurred because the observer is included in the observation's habitat. This is done to structure the basic insertion moles, which would be a poematic space through the possibilities of language in order to capture the moment, and densify it.

KEYWORDS

Poematic, liminality, neurophenomenology, perception, neuroplasticity

I

El enfoque neurofenomenológico y los estudios de *cognitive poetics*, reivindicados como complemento necesario de la hermenéutica más actual, consideran toda materialidad de la poesía en tanto que elaboración de redes de conocimiento. Dicha materia_red confeccionada por el lenguaje poético se piensa aquí como mostración matérica o espacio poemático. Se generan campos de mostración donde la identidad se difumina en virtud de que el observador se incluye en el hábitat de observación. Esto se lleva a cabo al vertebrar el topos de inserción básica, que sería una suerte de hábitat poético, por medio de las posibilidades del lenguaje para captar el instante, y densificarlo: el observador se incluye en un ámbito de observación. Chantal Maillard, en su texto ensayístico «En la traza. Pequeña zoología poemática» —recogido en el volumen de ensayos *La baba del caracol* (2014)— diferencia lo poemático de lo poético, en el sentido de que la poesía sería el conjunto de modos en que se mostraría aquello que pertenece al ámbito de lo que ya está en nosotros, pero debemos descubrir:

El poema, no el sujeto; no lo había en los inicios. El sujeto es el mí que se pone, que se pro-pone frente-a. Y entonces las cosas, los otros (los

de-más) vienen a ser objetos. El sujeto es el mí bien construido, una retícula personal, retículas sostenidas entre todos (p. 17).

Defiendo que aquello que podemos nombrar como lo poemático sería un lugar de sugerencias que experimenta una agitación del sentido en su esfuerzo por tomar posición en el espacio del poema. La poesía sirve para elaborar por medio del lenguaje márgenes intersticiales (*Zwischenräume*), donde ese lenguaje poético sirve al propósito de construir una espacialidad observable. Sin embargo, el poema no habita en los límites sino en la posibilidad inacabable o lo que prefiero llamar presencia liminal. El idioma del poema es capaz de propiciar patrones de inserción en ese constructo espacial que nunca es lugar transitable, sino tránsito él mismo.

Pienso en el hábitat poemático en términos de entramado o red que puede (des)tejerse y habilitar un lugar donde asumir la imposibilidad de cierre categorial. Lo poemático sería para poetas como la propia Maillard, Coral Bracho o Antonio Gamoneda el espacio donde el lenguaje deja translucir lo vivido, ese *Lebenswelt* que la fenomenología quiso llevar al terreno de la reflexión: aquello que no se deja asir por estar, por su propia naturaleza, inacabado o *non-finito*. Lo poemático sería así lo preteórico o antepredicativo que emerge en lo que la vieja «literatura académica» llamaba umbral del sentido. Recuérdese que Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty rechazaron la separación mente-mundo. La reducción fenomenológica no implica una exclusión del mundo, sino una suspensión del sentido convencional, del significado desgastado por el uso cotidiano y que su proyección desafía la propia lógica de las fijeza metafísicas.

Asimismo, en un conjunto de ensayos recogidos bajo el título de *Contra el arte y otras imposturas* (2009), Maillard subraya el modo de operar de la mente de una manera que constata «el miedo del hombre teórico» a perder contacto con lo real. Sin embargo, el poeta ha de asumir la necesidad de no seguir aceptando la «creencia en la “realidad” del mundo» (p. 206), pues lo que importa es prestar atención o de orillar a ver, como la poética de Coral Bracho subraya desde su primera *plaquette*, *Peces de piel fugaz*, publicada en 1977. Orillar a ver ese hilo, ese pulsor de posibilidades del lenguaje incitado y también in-sitado para construir un espacio concebido como red compleja.

La estructura cerebral sirve a un objetivo fundamental, gestionar la vida. En ese sentido, la capacidad para crear mapas, para elaborar redes de cognición, se considerará un elemento primordial para lograr una gestión óptima². La conjunción de neuronas activas e inactivas dará lugar

2 Rodolfo Llinás, en *I of the Vortex: From Neurons to Self* (2002), ha defendido que el origen

a ese *mapping* que no se puede pensar de ninguna forma como cartografía estática, sino en términos de un dinamismo que generan *inputs* y *outputs* de información neuronal. Según se ha encargado de defender el neurobiólogo António Damásio en *Y el cerebro creó al hombre* (2010), si el entorno brindado al cerebro cambia, por tanto es necesario pensar en la plasticidad en la confección de estos mapas: «cuando las partículas de luz, los fotones, impactan en la retina con la distribución particular que corresponde a un patrón concreto, las neuronas que son activadas por ese patrón [...] constituyen un mapa neuronal transitorio» (p. 115). Desde la poética cognitiva se piensa que la estructura cerebral ofrece una proyección equiparable en la estructura del lenguaje. El estudio de lenguaje sirve para entender el funcionamiento del cerebro, y también es posible pensar que observar el funcionamiento del cerebro puede arrojar más luz acerca de la forma de actuar del lenguaje³. Lo interesante viene cuando nos centramos en estudiar una forma muy particular del lenguaje, aquel que hemos dado en llamar «poético». Y, consecuentemente, de qué manera el lenguaje del poema vertebra su lugar como poema a manera de un mapa que da forma y sentido no solo a un poema en concreto, sino que se vertebra en relación de los distintos elementos que configuran un poemario determinado. Esta característica aporta unidad orgánica al cuerpo del texto.

Estas reflexiones me llevan de manera necesaria a lo considerado por el biólogo, pensador y neurofenomenólogo Francisco Varela sobre el hombre y la realidad. La cognición enactiva que propone la neurofenomenología defiende una hipótesis no objetivista, la cual tiene en cuenta necesariamente al observador. En un ensayo elaborado junto a Jean-Pierre Dupuy, «Circularidades creativas: para la comprensión de los orígenes», Varela defiende que la *enactive cognition* pone el énfasis en otro lugar diferente al de la mera representación:

[Se considera] que la cognición no es la representación de un mundo dado con anticipación, sino más bien la institución (*enactment*) o la producción de un mundo sobre la base de la historia y de la variedad de las acciones efectivas que puede realizar un ser (1994, p. 251).

de la mente ha de buscarse en la forma en la que el cerebro se relaciona con la organización del movimiento. Y para tal objetivo, la configuración de una red de mapas resulta vital en la mostración de los elementos de la conciencia.

³ Steven Pinker, en una nueva edición actualizada de su reconocido ensayo *El instinto del lenguaje* (2012), ha destacado este carácter de vía en doble sentido, por la cual podemos comprender el cerebro y la mente prestando la debida atención a la reflexión sobre el lenguaje. Las diversas propuestas de la llamada *poética cognitiva* destacan que estudiar el lenguaje poético nos ofrece apreciaciones no tenidas en cuenta generalmente para entender qué ocurre en nuestra mente al enfrentarnos a un lenguaje tan particular como es el poético.

La aproximación enactiva parte de la acción del sujeto pensado como dispositivo para hacer emerger (*hervorbringen* | *to enact*) desde las posibilidades del lenguaje una espacialidad que genera el sentido del poema como posibilidad inacabable, donde la acción de aquel que observa instituye la realidad del poema. Ciertamente, esto conlleva tener presente la relación entre percepción y dinamismo en el proceso de la representación. La percepción se relaciona con el movimiento de manera inevitable, y para el científico cognitivo Shaun Gallagher es evidente al reflexionar sobre los procesos dinámicos de la corporeidad. En su ensayo «Dynamic models of body schematic processes» (2005), reivindica que desde la neurofenomenología el proceso esquemático del cuerpo y su dinamismo sería considerado un sistema que regula los procesos neurales implicados en las dinámicas sensoriomotrices y que actúan por debajo del umbral de conciencia.

Si esto lo llevamos a la construcción poemática, considerando la poesía como una parte más del proceso cognitivo, un medio de conocimiento para comprender la episteme del hombre que vive, la vieja dualidad efa-ble-inefa-ble se torna a mi juicio una falsa dicotomía. En todo caso cabría hablar del alcance de una teoría de lo inconceptualizable en el ámbito del poema. La teoría de la inconceptuabilidad de Hans Blumenberg pone sobre la mesa la dificultad de un mero lenguaje conceptual cuando se trata de dar una explicación válida a la problemática del *Lebenswelt*. La metafórica sirve para comprender el marco cognitivo del habitar, puesto que simple y llanamente vivimos en metáforas. Cuando Blumenberg entiende la necesidad de considerar todo estudio de la metáfora desde el plano de la antropología fenomenológica histórica, en su ensayo *Teoría del mundo de la vida* propone que —apartando su camino del de Wittgenstein— «el mundo de la vida no es todo lo que es al caso» (2013, p. 88). Para Blumenberg, hablando de la «Situación lingüística y poética inmanente» —ensayo recogido en el libro *Las realidades en que vivimos*—, «el poema se realiza entonces únicamente como el cumplimiento, inesperado, de una expectativa, si no desesperada, sí de curso dubitativo» (1999, p. 158).

El observador jamás puede quedar aislado del proceso de observación, puesto que la cognición siempre se considerará situada, corporeizada (*embodied cognition*). Por tanto, desde mi perspectiva, es mejor hablar de un proceso de atención donde se englobe en la aproximación teórica el observador y lo observado: me interesa, así pues, la manera de prestar atención de cada poeta en particular. Eso queda mostrado en la poética de Coral Bracho como un orillar a ver, una imagen que repite a lo largo de toda su obra. La forma en que su escritura guía al lector por el mapa cognitivo del poema, con el objeto de otorgarle el refugio del poema. Sin embargo, pienso que la problemática estriba en desarrollar una hipótesis

que permita dar cuenta de lo poético y lo poemático en el espacio concreto donde se encarna el lenguaje lírico: cómo esta parte teórica del proceso cognitivo requiere de la parte mostrativa de esa experiencia antepredicativa. Pienso que esta atención donde lo preteórico toma cuerpo, ocupa un lugar, se podría considerar como liminalidad, la cual propongo como presencia generada desde la espacialidad que deriva de una de red como estructura compleja de sentido. La liminalidad atiende a los intersticios, pero también a los márgenes que le dan forma. Por tal motivo, prefiero hablar de *Zwischenräume*, de espacios intersticiales.

Además, lo complejo no puede ser pensado en este trabajo como algo meramente difícil de desentrañar, sino que proviene del filósofo Edgar Morin y su *Introducción al pensamiento complejo* (1997), donde construye su paradigma de la complejidad con base en la recuperación de una antigua idea latina del conocimiento a modo de *complexus*. El paradigma del conocimiento científico se enfocaba en un procedimiento mecánico, cuantitativo y lineal. Lo que viene a proponer el pensamiento complejo intenta vincular lo biológico, lo físico y lo imaginario desde un planteamiento reticular de la episteme: «La complejidad no es un fundamento, es el principio regulador que no pierde nunca de vista la realidad del tejido fenoménico en la cual estamos y que constituye nuestro mundo» (p. 146). La complejidad pretende hallar un conocimiento lo más completo posible, y el valor de operatividad de sus postulados críticos se fundamenta en el pulsor básico de todo organismo vivo: conocer, a pesar de que nuestra época ha asumido la disrupción de los grandes relatos. Es cierto que toda reflexión actual está atravesada por lo fragmentario. Esto no quiere decir que el impulso de conocimiento sea deslegitimado, sino que se acepta la falta de certidumbre, de fijeza representativa y de apego conceptual con el objeto de abrir un espacio al hecho de que aquello que llamamos realidad no existe si no es percibido. Y la observación no es operativa en tanto en cuanto no se tome en consideración al observador. No es tanto descargar nuestro compromiso epistémico en un constructivismo radical, sino de admitir la importancia de lo poemático del conocimiento. Si la realidad no existe si no es percibida (y el poema tampoco), debemos tener en cuenta la generación de una espacialidad desde pueda ser explicitado lo perceptivo considerado como el rango de incitación, por el cual el hombre toma un lugar en el mundo: observa y ve su imagen mirar/crear la posibilidad del mundo y de la vida.

Para ello, se debe habilitar una relación con la incertidumbre, pues, según advierte Morin, la falta de certeza quedaría integrada en el seno de los sistemas organizados. Ha de asumirse como legítima su esencial incompletitud. A este propósito, sirven las aportaciones del teórico de la

neuroestética Semir Zeki, en textos como *Visión interior: una investigación sobre el arte y el cerebro*, donde destaca la necesidad de pensar la estética contemporánea en términos de la neurobiología de lo *non finito*.

[A] dejarla *non finito*, Miguel Ángel invita al espectador a comprometerse imaginativamente, y la visión del espectador puede encajar con mucho de las Ideas, de las representaciones almacenadas en el cerebro; en suma, existe cierta ambigüedad y, por tanto, cierta constante en estas obras inacabadas (2005, p. 52).

En el cerebro de quien contempla una obra de arte se produce de forma constante una serie de articulaciones, que generan siempre procedimientos de concreción perceptiva de carácter dinámico. La posibilidad ideal de conseguir algo como esto se facilita con una técnica como la de lo inacabado en arte, puesto que se permite incorporar al espectador a la propia ilusión estética y consignar el acontecer estético en el mundo *in statu nascendi*. Estos *Zwischenräume* son los ámbitos naturales del lenguaje poético cuando se da inicio a la pugna por el sentido. Un pugna que daría como efecto la construcción de una realidad, la del poema, que se piensa como emergencia de un hábitat que no puede ser clausurado. Se alimenta de la posibilidad de lo improbable que aporta el sentido desde esa espacialidad poemática.

La pregunta sería cómo espacializa el lenguaje el constructo teórico de la poiesis cognitiva. El teórico Philippe Quéau abundaba en la década de 1990 sobre el proceso por el cual el lenguaje ha de ser pensado en nuestra época de virtualidades como una formalización del espacio. Así, en un ensayo sobre la identidad en la cultura digital «La presencia del espíritu» (1998) asegura: «el lugar se encuentra cada vez más atrapado en el lenguaje y, a su vez, el lenguaje se convierte en una especie de lugar metafórico» (p. 49). El poeta, bajo mi punto de vista, mostraría la espacialidad poemática como un espacio de emergencia de sentido.

Ronald W. Langacker, en su texto «Dynamicity, fictivity, and scanning: The imaginative basis of logic and linguistic meaning» (2005), ha destacado que las representaciones mentales ocurren a la vez en dos planos: el virtual o fictivo y el actual o factivo. Y por su parte, Margaret H. Freeman en sus estudios sobre iconicidad sintáctica y semántica en el poema, ha reflexionado sobre este «between» en los procesos cognitivos estudiados como «actividad intermodular» a partir de un poema de Robert Frost, «The Fall of the Wall Between Literary Studies and Linguistics: Cognitive Poetics»:

Across the relatively long history of human culture, tension exists between conservancy of conventionalized strategies that preserve the relationships of intermodular activity and the multiple flexibility

of change needed for the mind to adapt to the challenges of new stimuli in producing unconventional relationships (2007, p. 408).

Para completar este emerger del lenguaje en forma de poema como una manera precisa de episteme poética, es oportuno aquí reformular la idea de liminalidad⁴ teniendo en cuenta que importa la manera de aparecer(se) el sentido por medio del lenguaje: se generan espacios a modo de gozne, de umbral (*Schwelle*), que posibilita el surgimiento de un paisaje poemático. Desde mi planteamiento, el mapa del proceso de sentir(se) el poema se procura a manera de una enacción, de dispositivo de emergencia de la episteme poética, puesto que la orientación enactiva requiere el tener en cuenta el acoplamiento estructural. Este acoplamiento logra que los objetos observados presenten una coherencia con el ambiente que los rodea. El poema conforma su contorno por medio del lenguaje del que nos servimos para comunicarnos, pero en su aparecer se produce una desarticulación de las posibilidades de sentido convencionales. Esto abre una nueva senda, una posibilidad de emergencia. Al considerar enactiva la espacialidad que le es propia al poema, nos permitirá estudiar la red de atractores (fónicos, sintácticos, semánticos) que generan ese trazo cognitivo que dibuja la estructura reticular de la metafórica donde se inscribe.

No se puede dejar de lado que pensar la aproximación enactiva al lenguaje poético y su construcción poemática de significados, no puede realizarse de forma cabal si no se considera a la conciencia. Así pues, la observación de las estructuras cerebrales en forma de redes que interactúan propiciando *inputs* de desarrollo cognitivo podrían beneficiar la parte experiencial del análisis, y así poder comprender algo mejor la configuración de la conciencia que se instaura en todo proceso lector. Aunque bien es cierto que ciertos acercamientos a la conciencia explican que sería conveniente no reducirlas a estructuras neuronales. El proceso de cómo surge la conciencia es una cuestión notablemente debatida en los estudios de neurociencias actualmente. Las hipótesis más defendidas apuntan a que eso que llamamos *conciencia* requiere de la activación simultánea, y la coordinación por un tiempo más o menos sostenido, de una serie de

4 El poema no puede ser considerado una suerte de tránsito debido al ámbito de orientación enactiva y liminal desde el que lo pienso. A un nivel antropológico, tal vez sea posible concebir los elementos de cultura a modo de los ritos de paso. Arnold van Gennep, en *Los ritos de paso* [*Les rites de passage*, 1909], y retomado más tarde por Victor Turner en su obra *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (1969) mostraron su idea de que toda sociedad expone a sus integrantes a un proceso ritual que ellos describieron en tres momentos: Pre-liminal / Liminal / Post-liminal. La liminalidad caracteriza a la fase intermedia del espacio-tiempo tripartito de la ritualidad, y por ello representaría lo ambiguo y la apertura. Se relaciona con la idea de *communitas*, en tanto se trataría de una estructura espacial alejada de cualquier posible jerarquía.

neuronas activas en diferentes circuitos. Al tratar de comprender cómo funciona la estructuración de la identidad, Douglas R. Hofstadter, en el libro *Yo soy un extraño bucle*, se atreve a considerar como esencialmente difuso todo proceso identitario de lo humano, pues:

[U]n cerebro adulto alberga no solo el bucle extraño que constituye la identidad de la persona asociada a ese cerebro, sino muchos patrones en forma de extraño bucle que son copias de baja resolución de los bucles extraños que se alojan en otros cerebros (2013: p. 315).

Hofstadter termina añadiendo que la conciencia o «yo» puede vivir en un conjunto de cerebros diferentes, generando una idea de conciencia como un entramado de identidades. Es necesario tomar en consideración esa virtualidad del «yo», puesto que por paradójico que parezca genera una espacialidad desde donde proyectar su interacción. La conciencia presenta un aspecto altamente deslocalizado. De hecho, cuando se pretende localizar ese «yo» lo humano pierde consistencia. Se deberá llegar a la intuición de un yo poemático a modo de conciencia del espacio, confeccionado a partir de las posibilidades que alberga el lenguaje poético. Una conciencia considerada como un dispositivo de inserción a partir de la mostración liminal del sentido, el cual se concibe a modo de percepto en tanto campo de red-presencia. Así pues, estimo más que aceptable lo propuesto por Agustín Fernández Mallo como específico de la pospoética, a partir de una aproximación a los sistemas (poéticos) considerados «como redes en continua interacción con otras subredes muy alejadas» (2009, p. 144). El autor termina considerando en el ensayo *Postpoética. Hacia un nuevo paradigma* (2009) que «la poesía postpoética podría y debería ser tratada a partir de ahora como una *red compleja y fuera de equilibrio*» (p. 145).

Ante la asunción de que no todo lo puede la facultad significativa del lenguaje, existen espacios intersticiales donde los significados habituales no satisfacen o no clausuran el sentido, el lenguaje poético debe tornarse en una propuesta sucesiva de cierta imagen del mundo en el/del poema; es decir, atender a la espacialidad liminal del lenguaje facilita contemplar versiones del proceso cognitivo que sirve para transmitir una manera de contemplar(se). La poética de Coral Bracho se puede y se debe resumir de la siguiente manera: **orillar a ver**. Este orillamiento perceptual requiere de un trazo preciso, de elaborar el mapa perceptual del sentido. Se trata, así pues, de atraer a la experiencia de la mirada la puesta en escena de una búsqueda de sentido, que por necesidad ha de resultar inconclusa, una presencia *non-finita*. El individuo ensaya de forma constante maneras de proyectarse visualmente por medio del lenguaje, es una pre-esencia, una esencia entre paréntesis, como las versiones del mundo, como la imagen

sucesiva del universo, que es presentado a la manera de un conjunto significativo de versos, en el tiempo y el espacio mensurables por cierta clase de concreción, o visión matérica de la palabra; además, ese instante y ese lugar son predispuestos de forma provisional, en tanto que su dimensión muestra una específica condición de posibilidad. El intersticio es el espacio del lenguaje poético, y esa *espacialización* no termina nunca.

II

Existe desde antiguo una reconocida técnica para uso de los escultores, que lleva el nombre de *non finito*. A partir de ella, el artista se legitima para dejar una obra sin acabar de manera intencionada, de tal manera que el espectador pueda apreciar la materia artística en estado primitivo; es decir, en su proceso de creación o de salida a la luz de la propia obra. Una estrategia propia de la necesidad de producir presencias a manera de campo-red, que se explica en su propio carácter inacabable y deslocalizado. En el cerebro de quien observa, el ojo-lector termina la obra, pero para que esto ocurra el escultor-poeta deberá generar los caminos del poema. Esta técnica del *non finito* de los escultores, el dejar intencionadamente la obra sin acabar, les servía para su propio alzado de la obra, pues en su mostrarse como tal obra el espectador se asombraba del mismo acto de creación⁵.

La escritura de Coral Bracho en un libro como *Marfa, Texas* (2015) está atenta a esa espacialidad que da forma a un mapa de presencias del sentido, lo cual constituye el ámbito del poema. Precisamente, lo que caracteriza a la escritura de la poeta mexicana es la aceptación sin ambages de la capacidad energética del lenguaje poético. La imagen poética no puede acabarse, pues el poema al igual que la vida nunca acaba del todo. La lectura, el habitar el espacio del poema, vuelve este hábitat una presencia sucesiva: una emoción poética es una emoción plena de plasticidad. Por eso mismo, su lírica se caracteriza por la representación a modo de proceso no cristalizante —de no fijeza de la significación— en el espacio poemático del texto lírico, con el fin de crear un hábitat de carácter lírico. La vida en el poema de esta escritora mexicana se abre camino a partir de una forma de conocimiento que reconoce su fragilidad epistémica, pero no se aviene de manera favorable a la derrota del hombre en-medio-del-mundo. En un pequeño fragmento de nuestro planeta, Marfa, un sitio remoto ubicado en Texas, tiene lugar la posibilidad de sentido de un lenguaje que genera un lugar propio. Esta espacialidad casi se palpa, se percibe con

⁵ Esta es una aspiración a la que no es ajeno el poeta, desde la tradición que instaura Ezra Pound según estudiara Donald Davie en *Ezra Pound. Poet as Sculptor* (1964).

claridad al prestar atención a la serie de cuatro poemas dedicados al ciprés de Monterrey, un árbol situado estratégicamente ante la ventana de la habitación donde vivía la poeta mientras duró la estancia en este pueblo del sur de Estados Unidos, durante la cual escribió esta obra. El diálogo vegetal, presente en la escritura de la autora mexicana desde sus primeros versos en la década de 1970, se establece con este árbol. Presencia de un paisaje que parece en un principio mover a una sensación de ruina y desolación, pero que termina aportando la luz que conforma la percepción liminar del espacio, al modificar constantemente los marcos perceptivos y cognitivos. Los cuatro poemas indicados en los respectivos subtítulos como «Ciprés de Monterrey» I, II, III y IV son los siguientes: «Cada punta de cada rama es un bosque» (p. 34), «Por instantes fugaces cambia de forma» (pp. 35-36), «Hace girar el cielo» (pp. 67) y finalmente «Ahora calla y espera» (p. 72).

Afirman que las emociones no se expresan, se sienten y no se puede hacer mucho más para dar de sí un intersticio por el cual se cuele la posibilidad de sentido que logre expresar ese *emotional landscapes* del poema. Todo lo contrario en la obra de Bracho: el lenguaje poético sirve para conocer aquello que se da a sentir. Nos incluye la poeta en una dimensión espacial, que parte de la vida al rozar lo inconceptualizable, se nos presenta en un sentido de ubicación que atiende a un momento densificado de la imagen poética. El lenguaje se muestra luido de las cosas del mundo que son llevadas al texto tras un proceso de observación. Se nos muestra ese espacio ya en el primer poema de la serie, donde ocupa un lugar central el árbol con el que dialoga el sujeto lírico cada mañana. Y allí también el pájaro que va a ser presentado a la vista en este primer momento como integrante del escenario lírico expresado como un entramado, una red que debe ser observada cuando se in-cita al lector a prestar atención a «cada punta / de cada rama», pues he ahí uno, muchos, bosques. Se adhiere a la materia poética un rumor que deshace toda espesura, porque a través de ellos «cruzan, sin detenerse, las mariposas».

En los poemas de la serie del «Ciprés de Monterrey», Bracho desafía con su poética la consideración simplista de los atractores, según el cognitivista Peter Stockwell. Un atractor, a mi juicio, también podría ser la transformación de la cualidad semántica de una palabra por el diferente emplazamiento que ocupa en el poema, o simplemente por estar afectado por otros recursos como pudieran ser los encabalgamientos, o la enmarcación del entorno por medio de sintagmas introducidos por preposiciones de significación espacial, ya sea absoluta (señalado por la preposición «en»), ya sea relativa («entre»); sentido de origen inicial («de»), o sentido de origen intermedio («desde»). Por ejemplo, esto queda perfectamente

plasmado en el segundo poema de la serie «Por instantes fugaces cambia de forma» al abundar poéticamente en el establecimiento de ese hábitat lírico: «un espacio apacible, cuyo entorno es el de una casa, / cuya ilusoria pared coincide / con esta, casi ilusoria casa / también, que es el umbral / en que yo estoy». Advértase la imagen que se constituye en un lugar de ilusión, que resulta en un núcleo de percepción en el que se desarrolla la escena. La ilusión procede a mostrarse como reiteración del carácter casi nebuloso de la escena ilusiva, esa casa, esa pared que no parece ser menos matérica por estar su presencia limítrofe con lo que no es. Visto como en un umbral, la posibilidad de sentido inaugura un ámbito liminal que se refuerza a nivel formal por los encabalgamientos abruptos, los cuales instauran esa presencia-*limes* desde un marco cognitivo de espacialidad en su sentido absoluto: «umbral / en que yo estoy». Un espacio existente como ámbito poemático construido a partir del diálogo lírico que entabla el sujeto poético con la naturaleza. Propicia una pulsión ctónica de generación de marcos espaciales. La poeta mexicana traza en su escritura los pasos de lo telúrico, de lo ctónico (del griego *khthónios*), que significa lo relativo a la tierra o «de tierra».

Todas esas formas de los atractores, en efecto, funcionan para proyectar en el texto poético —en este caso— esas posibilidades adaptativas de nuestros circuitos neuronales. La neuroplasticidad es una capacidad universal del sistema nervioso central. El cerebro humano presenta una cantidad ingente de neuronas interconectadas que muestran múltiples conexiones sinápticas, lo cual es conocido como *capacidad instalada*. Otras muchas de estas sinapsis se repiten, lo cual se llama *redundancia*. Por los estudios de individuos con lesiones cerebrales se ha profundizado en el conocimiento del funcionamiento de los tres aspectos de la lateralidad cerebral: simetría anatómica, diferencias funcionales unilaterales y el control sensoriomotor. De los tres, el que más me interesa es el segundo de ellos, porque allí encontramos la localización del lenguaje, el habla y el procesamiento analítico en el hemisferio izquierdo; y en el derecho, las habilidades temporoespaciales, musicales y el complejo emocional. Para el neurocientífico Eric Kandel, experto en los estudios sobre memoria a nivel cerebral, los movimientos voluntarios están bajo el control de un circuito neuronal donde se implican los sistemas sensorio y motor, lo cual crea a su vez todo un sistema motivacional. La plasticidad neuronal nos permite reorganizar y modificar las funciones cerebrales propiciando diversas afecciones. De tal modo que estamos preparados neuronalmente para adaptarnos a los cambios. A nivel perceptivo tiene sentido que alguien nos explicite que eso percibido inicialmente como pájaro, como «majestuoso señuelo», que se sabe formado por las hojas de un árbol, sostenido por minúsculas ramas

y ubicado en el centro de su espeso follaje, cambie de forma al ser percibido mutando en ratón, pequeño caballo o caballito de mar.

Una vez más en la poeta mexicana la espacialidad se sitúa mediante un sintagma preposicional de lugar absoluto: «en el centro de su espeso follaje». Además, proyecta la imagen poética de orden espacial estando en un umbral en el que la voz lírica en primera persona aparece lindando en el contorno de esa «casi ilusoria casa». La sensación de desajuste, de trance entre lo real y lo irreal —que, por otra parte, nada tiene que ver con la alteración de los sentidos que pudiera producir una sustancia opiácea—, se da de una manera muy natural al tener lugar en un paisaje que se va tornando cotidiano con el transcurso de los días. El cúmulo de posibilidades perceptivas hace experimentar en la voz lírica algo que todos podemos llegar a vivir. Y esto es así debido a la capacidad adaptativa del sistema sensoriomotor, que se inmiscuye irremediabilmente en el aspecto de la lateralidad cerebral encargada de las diferencias funcionales unilaterales. El hecho de que el aspecto sensoriomotriz tenga un índice de incidencia en los procesos cerebrales que tienen que ver con el lenguaje fundamenta, a mi juicio, a un nivel empírico la pulsión hermeneuta a un nivel biológico. La poeta «traza un armonioso contorno / dentro y fuera de sí», siendo de tal manera que esta verdadera esceno-grafía se proyecta como aquello que hace emerger la posibilidad del sentido. Un ave, a semejanza de ese dispositivo de emergencia del ser-en-medio-del-mundo que sería el sujeto lírico, se inserta en un espacio gozosamente fictivo. El pájaro-señuelo, ese ave que muestra su plasticidad a través del lenguaje, se sostiene «en el centro, / el levitado centro, / de una casa». Un hábitat lírico que no emerge tanto a manera de ilusión óptica, como de exigencia perceptiva. En el primer poema de la serie, instruía al lector en ese marco por el que iba a transitar, un entramado de ramas (que son bosques) que servía de primer *input* perceptivo de esa peculiar episteme poemática a punto de ser experimentada, a punto de ser *limes* en el instaurar el instante. Y llegado a este poema, el ave en ese su dinamismo matérico lleva de la mano al lector hasta alcanzar a contemplar un fragmento de mundo desde la red donde vive el sentido, inacabado e inacabable por su propia naturaleza *non finita*. Una estructura reticular de la emoción poética que se modifica siempre, en su emergencia y su plasticidad. La realidad (poemática o no) se sostiene sobre un umbral, cuyo entramado de sombras y luces propician espacialidades. No es posible hablar de lo que está dentro y de lo que está fuera, pues son categorías inoperantes en este constructo habitacional. El pájaro del poema de Coral Bracho desdice las jerarquías, sobre todo «las que separan / lo que supuestamente es irreal / de lo que, aún más supuestamente, / no lo es». Esa incompletitud del mundo y del hombre se revela inevitable.

El sentido de lo que vive resulta en un mapa de espacios donde la mente se proyecta desde la posibilidad de que ese mundo de la vida enactúe a modo de margen intersticial de lo poemático. Ese sentido se adopta aquí a manera de presencia en red, que emerge hasta hacerse (un) espacio: aquello que vive adhiere su refugio a manera de lenguaje poético.

Ponerse en acto, entenderse enactivamente, proponerse como una posibilidad de emergencia es lo que nos posibilita para conocer(nos). La densificación del instante, esa temporalidad espacial, de la poética de la autora mexicana incide en que en el trazo perceptivo nos orilla a ver, a prestar atención, pues, en efecto, «cada punta / de cada rama es un bosque» en el mismo árbol de la vida. Muchas perspectivas distintas tienen cabida en el mapa perceptual, superponiéndose y redimensionando el espacio simbólico del poema. El hermeneuta atiende al sentido, y este pone en acción al lenguaje. Si lo llevamos al plano de la enacción neurofenomenológica, la pregunta de Francisco Varela fue siempre: ¿es la realidad previa a nuestra percepción de ella? Para los neurofenomenólogos, es un error considerar a la mente como un mero mecanismo representacional y pasivo. El observador se piensa dentro del proceso de la observación, se procede de igual manera que los hermeneutas: la interpretación es algo inevitable por la propia característica biológica y constructiva (*energeia*) del lenguaje.

Contemplar los procedimientos hábiles para in-citar e in-sitar revierte en la manera en que se observa la construcción de una conciencia del espacio poemático: los marcos perceptuales del signo poético. Es decir, no se dejaría de lado lo apuntado por Ronald W. Langacker en *Cognitive Grammar: A Basic Introduction* (2008) acerca de la iconicidad temporal (*temporal iconicity*) sino que lo considero a partir de una apreciación espacializada de la temporalidad en los dominios cognitivos del texto lírico. Consideramos que la mostración de sentido tiene que ver más con una puesta en escena y una estructuración de los marcos escópicos en el ámbito del poema: «for each domain it evokes, an expression's scope is the conceptual content appearing in the subjective viewing frame inherent in its apprehension» (p. 63).

Para tal propósito se hace necesario pensar la metáfora poética desde el modelo de la *blending theory*, tal y como hace Masako Hiraga en su *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analyzing Texts* (2005), generando proyecciones conceptuales desde la propia plasticidad de la metáfora⁶. Esto coincide, desde mi punto de vista, con la neuroplasticidad

6 Esta dimensión visual múltiple de la metáfora fue defendida antes por Margaret H. Freeman

de nuestras capacidades cerebrales. El percepto se configura con la ayuda de la metáfora como un verdadero **pulsor de desarrollo poemático** (en este caso, el ciprés de Monterrey), que se proyecta en el espacio mental del lector generando por acción imitativa un campo de instauración mental. Esa dialéctica es in-tensiva, pues genera esos marcos de fisión y fusión de sentidos considerados intersticios, donde la estructura de la percepción actúa, hace emerger. Asimismo, se ha de concebir como un proceso donde caben los elementos emocionales y los modelos culturales y cognitivos. Hiraga apunta a este respecto:

Creation and interpretation of metaphor and icon are not a fixed process, which is pre-set prior to the text. Instead, meaning of metaphor and icon is emergent at the time of the blend in which all the mental spaces are integrated, completed and elaborated into the larger system by inferences, emotions, background knowledge, cultural and cognitive models (pp. 52-53)⁷.

Estas zonas de inclusión o dominios perceptivos producen los márgenes o espacios intersticiales (*Zwischenräume*), que en Coral Bracho asemejan muchas veces a las de una fuga musical. La escritora mexicana no deja de lado el espacio mental del lector convocado al texto poético en toda la compleja red del fenómeno de lectura, donde el espacio mental del poema dialoga con el propio del poeta y el del lector, generando una red-presencia sincronizada. Por su parte, la estrategia cognitiva de la metáfora propone guiar la mirada en el interfaz el cuerpo textual del proceso de cognición situada (*embodied mind*) y el lenguaje que se actualiza en forma de discursividad literaria. Se concibe el impulso metafórico del lenguaje poético en términos de espacialidad incisiva. La ocupación del espacio, que genera el campo de mostración de la imagen poética, produce una suerte de rotura en los marcos perceptuales convencionales. Más que hablar de instantaneidad prefiero hablar de la visión hendida (hendidura) de los procesos convencionales de significación. Escribir un poema sería trazar surcos perceptuales: generar *inputs* de desarrollo visual. Nunca como mecanismo para elaborar conceptos. La reflexión que propongo es

en su artículo «Poetry and The Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature» (2000), quien defendía que la metáfora configura el mapa conceptual a través del cual se puede dilucidar la comprensión del hombre y del mundo a partir de la corporeización de la mente (*embodied mind*) en el espacio del poema.

⁷ No nos olvidemos de que los que propusieron el modelo de *blending theory* fueron Mark Turner y Gilles Fauconnier en algunos textos como «Conceptual integration and formal expression» (1995). La decisiva importancia que los marcos conceptuales tienen en la elaboración de esta teoría no puede llevarnos a no considerar que la percepción, el percepto, sirve para completar, para «dar forma» a los conceptos que se llevan a los textos literarios por medio de la metáfora.

tantear qué importancia tiene en la configuración de las estructuras perceptuales del lenguaje poético (perceptos). La mirada actuaría de suerte tal que viene a instaurar una incisión —que es al mismo tiempo «lugar de insistencia»— en / de la materia poética. El ritmo se acompasa con la imagen poética creando un dispositivo que podríamos llamar, en efecto, *competencia poética*⁸, con la que el lector se reconozca interpelado y pueda introducirse en las hiladuras que componen el texto poético.

Coral Bracho construye su poesía atendiendo al ritmo: una palabra es convocada por otra confeccionando un tejido poético donde cada palabra se imanta en su significación con otra, dando lugar a una mostración de sentido que va siempre más allá de lo que es concebido como plausible por el conocimiento convencional del ser. En la escritura de Bracho, los términos *ciprés, transparente, luz, árbol, punta, rama, alegría, pájaro, follaje, amanecer, ondular o escena* entraman el espacio poético de la serie de estos cuatro poemas, consignando un ámbito en el cual la emoción insta a su explosión sémica y que exige la atención del lector. Estos atractores estructuran la deixis interna al texto de la consignación de un hábitat poético para tratar de solventar problemas mnemónicos. Para decirlo con Peter Stockwell en su libro *Cognitive Poetics. An Introduction* (2002):

Attention is typically caught by movement (in the visual field); in fact, elements in view that remain static are swiftly lost to attention. In textual terms, this means that «newness» is the key to attention: literature is literally a *distraction* that pulls attention away from one element onto the newly presented element (p. 18).

He ahí la destreza del poeta: hacer un mundo poéticamente considerado, y hacerlo habitable. La plasticidad neuronal nos permite entender la manera en que una hoja cambia de forma a pájaro, que cambia a ratón, que cambia a caballito de mar, que cambia a pájaro. Su propósito sería captar el juego visual de los poemas, aceptar el ámbito liminal del sentido. Y para que el percepto —aquello que resulta más que una potencia de conceptualización visualizable como imagen poética— se implemente como espacialidad poemática, la neurofenomenología fundamenta que las posibilidades de sentido se presenten como un dispositivo de emergencia, de mostración, de orientación enactiva.

⁸ Reuven Tsur subraya que enfrentamos los textos con una Memoria a Corto Plazo (MCP). Por esta razón, el hombre busca estrategias óptimas para comprender el mundo y retener las imágenes que configuramos en nuestra interrelación con lo real. Su propuesta que defendió en un fecha tan temprana como 1977 en *A Perception-Oriented Theory of Metre* reforzaba lo que defendía Manfred Bierwisch en su ensayo «Poetics and Linguistics» (1970) al hablar de esa «poetic competence».

En el tercer poema de la serie del ciprés del Monterrey, «Hace girar al cielo», la poeta mexicana vuelve tentación de la materia verbal la necesidad de mirar que habita en todo ser humano: «mira / de frente / a quien lo mira / y le revela huellas, / sendas. / Fluido y hondo es su trazo, / su inmenso ondular de sombras / entre las fuertes ramas». El poema constata que el mundo se inaugura cuando resulta observado. El lenguaje poético se instituye en el medio por el cual el hombre ve su imagen mirar(se). El observador se implica en el impulso de la mirada. Se pone en funcionamiento todo el sistema nervioso (*embodied mind*), que no intenta procesar información, sino crear significados. La red de posibilidad de sentido adquiere densidad en su función de refugio, «su oscura trama que abisma, / que protege».

El enfoque enactivo de la cognición, asimismo, proviene de la tensión de los márgenes intersticiales. Aquello que ha emergido como lugar poemático, el ciprés, entrama una realidad mayor, porque difumina la vieja dicotomía fuera/dentro. En el cuarto y último poema de la serie, «Ahora calla y espera», se declara sin ambages esa corporalidad del lugar: «el gozoso, el imantado ciprés, lugar / donde el tiempo y su fijeza / son uno». He ahí esa temporalidad espacializada que se da en todo proceso cognitivo. La dualidad espacio/tiempo presenta en este poema una forma redonda, propiciando un hábitat propio resumido en la figura del pájaro, con su plasticidad variable, que habla ya al ser un dispositivo de emergencia consciente «fruto / de su propio follaje y su encendida savia».

Extrapolado a la poesía, al considerar la enacción un punto de inflexión en las posibilidades del lenguaje poético para confeccionar una realidad muy precisa y particular devenida en lo que se suele llamar *poema*, vengo hablando de un hacer emerger desde las posibilidades de sentido los elementos que posibilitan el proceso metacognitivo, el cual es necesario si aspiramos a que el ser pueda reconocerse a partir de un cierto conocimiento poemático del mundo. Esta metacognición deviene de una necesidad y una complejidad para acceder al conocimiento a tres niveles: conocer sobre las personas, sobre las tareas y sobre las propias estrategias cognitivas. Considero que el poema serviría a los cuatro niveles de acceso: (auto)observación, regulación, capacidad asociativa y empatía. Todo proceso cognitivo de la episteme poética constituye una quiebra de lo cotidiano en la experiencia. Ese presunto «mirar afuera» no se cumple más que en el ámbito constituido por la red de enunciados concebido liminalmente. Por eso mismo, el sujeto lírico se instaura en ese espacio como ese dispositivo por el cual emerge esa conciencia espacial en el poema. Y lo hace en el *limes*, el cual se explicita de una forma perceptible entre paréntesis. El lector lo percibe, y se capta también en ese espacio, pues a

nivel lírico se hace táctil ese pájaro-follaje: «(al que veo con claridad desde aquí, / en ese punto preciso donde las ramas / que lo forman coinciden)». El ave es vector sensorial y significativo del percepto poemático, «(y voz)», cuando calla y espera porque se diluyen los límites identitarios. La conciencia poemática se torna red en la que la voz enunciativa del poema se entrama con todos los lectores que serán convocados por la posibilidad del sentido. Todo ocurre cuando el pájaro después de arrastrar consigo a los lectores guarda silencio, se torna animal acezante «(ahora que no soy yo sino un breve reflejo / sobre el extenso vidrio que duplica mi imagen)». Permanece tácito luego de haber configurado esta espacialidad somática liminal, cuando el espacio se piensa en el poema en un sentido de origen intermedio (intersticio) señalado por la preposición «desde»: «calla desde ese espacio de infinitud». Un lugar que toma sitio abriéndose, «se abre, como una pequeña casa, en el denso / y extendido follaje». Al final del poema, la apertura espacializante es plena e inacabable, pues «deja / que hablen los grillos». La sensación de infinito por el sonido duplicado, desplegado por el paisaje texano que ha sido re-presentado, o vuelto a presentar en el ámbito de este poemario. El ave que nos ha guiado por este lugar nos deja ante el vacío de la falta de esa presencia plena de la conciencia propia de los viejos modos de representación en los que la palabra se hace mármol.

El mundo de la vida (*Lebenswelt*) sería la materia «teórica» del poeta, pero solo es posible considerarlo como una red metafórica aprehendida a un nivel de presencia liminal de los niveles perceptivos. El enfoque en-activo procura superar las posiciones habituales interior-exterior / subjetivo-objetivo. La teoría de la representacionalidad no puede más ser una metafísica de la representación, pues la representatividad solo es pensable como proceso inacabado. Desde el punto de vista de la neurofenomenología de Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch que se estructuró primeramente en su obra *De cuerpo presente* (2011 [1991]), se trata de encarar la falta de fundamentos últimos. El procedimiento en-activo que estos autores proponían insistía en marcar un índice de apertura al desarrollo visual:

Nuestros modelos habituales de apego, angustia y frustración son los contenidos de la presencia plena/conciencia abierta. Cuando notamos que están vacíos de existencia, esto se manifiesta experiencialmente como una creciente apertura y falta de fijación (p. 269).

La espacialidad es fundamento de la poética de Coral Bracho, y he aquí que nunca se procura disociar lo formal de los aspectos de contenido. Podría ser útil pensar el espacio confeccionado en el poema como

ese interfaz para la acción⁹ que la mente corporeizada habilita por medio del lenguaje poético. Esto no trataría de resucitar una fenomenología de la percepción a lo Merleau-Ponty —algo que por lo demás nunca había desaparecido del horizonte—, sino de pensar el poema como configuración de una presencia en red de las imágenes, que atiende a la plasticidad neuronal que nos es propia. Además, esto se explicita a manera de una instauración de los marcos de la percepción. En ellos, la metafórica repliega sobre sí todas las posibilidades de sentido, y luego las despliega como pulsor que el lector «oprime» atravesando el umbral o acoplamiento liminal del sentido.

Al observar una poética como la de Coral Bracho, se nos muestra con claridad los problemas que los ejes de posicionamiento liminal ofrecen a quien desee reflexionar sobre el percepto y el espacio en poesía, y no quiera recurrir a una mera imaginería de metáforas. El poema será considerado instante densificado, nunca detenido. El proceso de significación propicia la construcción de su ámbito; se generan espacios para una fotografía (escritura poemática de la luz) del mundo. Construir el instante poemático como atención o construcción perceptual, el hábitat donde nace el poema. La reflexión sobre el sentido va de la mano con una propuesta de observación en tanto enacción constitutiva de campo de red-presencia abierta e inacabada. El poema (y el mundo) se proyecta desde un instante densificado de carácter inconceptuabilizable. El mundo del poema es (solo) en tanto que perceptible. El poema, la escritura poemática de Coral Bracho, orilla a ver. Enseña a mirar. Con esta apoteosis de la mirada se puede cambiar la vida, la poesía puede salvar(nos) al mundo. Es bueno que así sea. La poesía cura y nos mantiene a salvo en su refugio.

9 Las neurociencias cognitivas están proponiendo: la representatividad como acción, y no como una temeraria metafísica de la conciencia. Así, Marc Jeannerod en su obra *The Cognitive Neuroscience of Action* (1997), propone que el ser humano estructura su capacidad cognitiva sobre la base de la acción imitativa de la mente-cerebro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bierwisch, M. (1970). Poetics and Linguistics. En Freeman, D. C. (Ed.), *Linguistics and literary style* (pp. 96-115). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- Blumenberg, H. (2013). *Teoría del mundo de la vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1999). *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós.
- Bracho, C. (2015). *Marfa, Texas*. México D. F.: Era.
- Damáso, A. (2015). *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* México D. F.: Destino y Booket.
- Davie, D. (1964). *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. Oxford: Oxford University Press.
- Dupuy, Jean-Pierre, y Varela, F. (1994). Circularidades creativas: para la comprensión de los orígenes. En P. Watzlawick y P. Krieg (Comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo. Homenaje a Heinz von Foerster* (pp. 232-257). Barcelona: Gedisa.
- Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoética. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.
- Freeman, M. H. (2006). The Fall of the Wall Between Literary Studies and Linguistics: Cognitive Poetics. En G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven y F. Ruiz de Mendoza (Eds.), *Applications of Cognitive Linguistics: Foundations and Fields of Application* (pp. 403-428). Berlín: Mouton de Gruyter.
- _____ (2000). Poetry and The Scope of Metaphor: Toward a Cognitive Theory of Literature. En A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective* (pp. 253-281). Berlín: Mouton de Gruyter.
- Hiraga, M. (2005). *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analyzing Texts*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Hofstadter, D. R. (2013). *Yo soy un extraño bucle*. México: Tusquets Fábula.
- Jeannerod, M. (1997). *The Cognitive Neuroscience of Action*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Kandel, E. (2007). *En busca de la memoria. El nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Langacker, R. W. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- _____ (2005). Dynamicity, fictivity, and scanning: The imaginative basis of logic and linguistic meaning. En D. Pecher y R. A. Zwaan

(Eds.), *Grounding Cognition. The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking* (pp. 164-197). Cambridge: Cambridge University Press.

Llinás, R. (2002). *I of the Vortex: From Neurons to Self*. Cambridge: MIT Press.

Maillard, Ch. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos.

_____ (2014). *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*. Madrid: Vaso Roto.

Morin, E. (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Pinker, S. (2012). *El instinto del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Quéau, P. (junio, 1998). La presencia del espíritu. *Revista de Occidente*, 206, pp. 43-58.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. Londres: Routledge.

Tsur, R. (1977). *A perception-oriented theory of metre*. Tel Aviv: Porter Israeli Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

Turner, M. y Fauconnier, G. (1995). Conceptual Integration and Formal Expression. *Metaphor and Symbolic Activity*, 10, pp. 183-203.

Turner, V. [1969] (1995). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Foreword by Robert D. Abrahams. Chicago: Aldine Transaction Press.

Varela, F., Thompson, E., y Rosch, E. [1991] (2011). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa.

Zeki, S. (2005). *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Recibido: junio de 2016
Aceptado: agosto de 2016