

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura

Vol. 194-790, octubre-diciembre 2018, a480 | ISSN-L: 0210-1963

<https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4005>

HUMANIDADES Y PENSAMIENTO CIENTÍFICO / HUMANITIES AND SCIENTIFIC THINKING

DE LO ÓPTICO A LO MENTAL. LA POÉTICA COGNITIVA DE BERNARD NOËL

FROM THE OPTICAL TO THE MENTAL. BERNARD NOËL'S COGNITIVE POETICS

Amelia Gamoneda Lanza

Universidad de Salamanca

<https://orcid.org/0000-0002-8552-6487>

gamoneda@usal.es

Cómo citar este artículo/Citation: Gamoneda Lanza, A. (2018). De lo óptico a lo mental. La poética cognitiva de Bernard Noël. *Arbor*, 194 (790): a480. <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4005>

Copyright: © 2018 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Recibido: 25 marzo 2015. Aceptado: 25 agosto 2017.

RESUMEN: Paralelamente a su poesía, Bernard Noël desarrolla una obra en prosa que plantea interrogantes de orden cognitivo, en particular en torno a la percepción visual. La exploración de dispositivos tecnológicos (la cámara fotográfica) y de escenificaciones del acto de creación (la escena del pintor trabajando) es ocasión para contrastar la pertinencia de las intuiciones y reflexiones del poeta puestas bajo el foco de las actuales ciencias cognitivas. El trayecto de lo óptico a lo mental queda inscrito en una comprensión encarnada y gestual de la cognición que apunta también hacia el surgimiento del lenguaje. Su poesía ha de ser pues entendida como el tramo final del proceso.

ABSTRACT: Alongside his poetry, Bernard Noël develops a work in prose that raises questions at a cognitive level, in particular concerning visual perception. The exploration of technological devices (the photographic camera) and the staging of the creative act (the scene of the working painter) is where the pertinence of the poet's intuitions and reflections come into contrast under the spotlight of current cognitive sciences. The transition from the optical to the mental is part of an embodied and gestural understanding of cognition that also points to the emergence of language. His poetry should, therefore, be understood as the final stretch of this process.

PALABRAS CLAVE: Poética cognitiva; percepción visual; cognición gestual; cognición encarnada; Bernard Noël.

KEYWORDS: Cognitive poetics; visual perception; gestural cognition; embodied cognition; Bernard Noël.

1. ESCENAS ORIGINALES

La escritura es “el pensamiento del cuerpo”. Esta es la fórmula -aparentemente metafórica- con la que Bernard Noël (1975, p. 104) ancla la poesía en la materia física y viva, la fórmula que expresa la implicación del cuerpo en operaciones que le privan de su visibilidad.

De tales anclaje y operación se ocupa incesantemente la obra de este poeta francés nacido en 1930 que, a los veintiocho años, publica un primer libro de título sintéticamente programático: *Extraits du corps* dice lo que el poema habrá de albergar. Más de otros cien títulos desde entonces -intensamente breves muchos de ellos- puntúan su híbrida senda de poeta, novelista y ensayista, una de las que -y no son más de media docena- imprimen carácter a la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XX. La herencia cultural de Noël lleva los nombres de Blanchot, Lévinas o Bataille. A *L'expérience intérieure* -libro del último mencionado- querría el poeta responder con *L'expérience extérieure*, hipotético escrito que contaría la anulación de la distancia entre lo material y lo mental: una versión exteriorizada del “éxtasis profano” postulado por el transgresor pensador. De Artaud, Noël hereda el escarpelo que disecciona y desmiembra los cuerpos, la crudeza y la crueldad de un discurso enunciado en el teatro de las vísceras, de los huesos y los músculos. Sometiendo a juego el yo -sometiendo el *je* al *jeu* en *Treize cases du “je”*, o en *Le double jeu du tu* [*Trece casillas de yo, El doble juego del tú*]-, Noël parece estar más bien del lado del “Grand jeu” de Daumal y Gilbert-Lecomte que del lado de los surrealistas, pues sus imágenes proceden de una conciencia vidente o de una metafísica experimental antes que de una descontrolada eyección del inconsciente. Del mismo modo, el borborigmo oral que se hace oír en algunos poemas encuentra causa en una exasperación físico-poética de la lengua corporal y no acusa gestación libidinal.

La videncia -la de la estirpe de Rimbaud y de Michaux- tiene en Noël como objeto el espacio y el órgano en el que surge: cuerpo y ojo. Avatar del acto creador y de la conciencia creadora, esta videncia prolonga un saber fenomenológico en el que se da acogida a las intuiciones del Merleau-Ponty de *Le visible et l'invisible* [*Lo visible y lo invisible*] (1964) y, en particular, al interior y el exterior de uno mismo que componen “la pulpa de lo sensible”. Cuestión pues de percepción y de elaboración mental de la percepción. Cuestión de lenguaje que expresa tal elaboración. Dicho con más precisión: en el acto de percepción que lleva al conocimiento y que sostiene el acto de escri-

tura, Noël ve un funcionamiento consistente en una apertura de lo sensible visible a lo invisible, apertura en la que viene a implicarse el lenguaje. O, como anota Meschonnic: “Ver, no solo ni tan siquiera verdaderamente lo que hay que ver, sino ver el ver, es una poética” (2011, p. 62)¹. La obra de Noël se encuentra pues en estrecha dependencia de esa operación entre lo visible y lo invisible, entre lo óptico y lo mental. Su poesía vuelve a visitar constantemente dicha escena, que es la del nacimiento de un lenguaje con naturaleza de palabra poética enraizada en el cuerpo: “Desde el comienzo de mi escritura me ocupé de la observación del lugar de la mirada, de su volumen y de su elemento” (2010, p. 14). La perseverancia en esa observación transforma la obra poética en poética de la obra, activando un nivel auto-reflexivo que expulsa de ella toda anécdota. La poesía de Noël asiste insistentemente a la escena de sus orígenes.

Esta escena perceptiva, cognitiva y creativa encuentra un correlato particularmente valioso en otra escena cuya observación puramente exterior puede resultar significativa para la primera: la escena del pintor pintando su cuadro; el análisis de la relación entre ambas será esencial en las páginas que siguen. Conviene ya señalar que son numerosos los títulos de poesía y de prosa de Noël en los que lo visual se anuncia como raíz tanto de la pintura como de la escritura: *Les yeux dans la couleur, Romans d'un regard, Onze romans d'oeil, Les peintres du désir* [*Los ojos en el color, Novelas de una mirada, Once novelas de ojo, Los pintores del deseo*]. En ellos, a menudo la escritura se constituye en écfasis de la actividad del pintor, del surgimiento de su pintura como prolongación de la mirada, de un espacio que comprende tanto la obra como el cuerpo del artista. La reflexión de orden teórico que sustenta tan asidua observación y que explicita su vinculación con la escritura del poeta se encuentra en el llamado *Journal du regard* [*Diario de la mirada*] (1988a); escrito entre 1970 y 1983, este puzzle de fragmentos narrativo-ensayísticos precede en el tiempo a los libros citados, y no se ocupa todavía de pintores concretos. Contiene ya, sin embargo, un texto que constituye la excepción -está dedicado a un pintor-, una fábula que es relato mítico de los orígenes del arte, del lenguaje y del conocimiento. Anudando estos tres hilos, la *Fábula para Konrad Klapheck* dice así:

En el principio el hombre veía, y no sabía hablar.
Ver era la totalidad de su pensamiento.

En aquel tiempo el pensamiento se parecía al mundo
pues era su imagen.

Más tarde, el hombre comenzó a detallar la imagen, y dio un nombre a cada uno de esos detalles.

Entonces, articulando todos esos nombres el hombre supo rehacer la imagen, y -¿por qué no?- también el mundo.

Al hablar de lo que veía, el hombre acababa de crear la transcripción sonora de lo visible.

Más tarde quiso visualizar los sonidos de su palabra, e inventó la escritura.

Pero al mirar la escritura el hombre no veía sino palabras, y se dio cuenta de que había convertido lo visible en invisible.

Entonces, en el cuerpo mismo del hombre, se produjo la gran separación entre el exterior y el interior: entre la vista que ve y la vista que piensa... Y la mano se convirtió en ese órgano ambiguo que unas veces dibuja lo visible y otras escribe lo invisible (1988a, p. 71).

La condición narrativa de este texto es también excepción en un libro *-Journal du regard-* que suele dispersar con gesto gnómico una teoría no articulada en discurso consistente sino vinculada a la experiencia cotidianamente vivida. La fragmentación del pensamiento busca así la analogía con la visión del ojo: discontinua, entrecortada a causa de su propia fisiología.

Journal du regard pertenece a un tiempo en el que el saber neurocognitivo sobre el sentido de la vista estaba bastante menos desarrollado que en nuestros días, aunque los conocimientos sobre la fisiología del ojo sí estaban disponibles desde hacía ya largo tiempo. En la actualidad, la de la vista es la parcela mejor conocida de cuantas estudian los científicos que se afanan en torno al cerebro, lo que de momento no implica que tales conocimientos hayan tenido gran peso en los estudios sobre las formas de la cultura. Un libro de ambición global sobre el conocimiento de la imagen como el de Jacques Aumont *-L'image*, de 1990- despeja la cuestión de la transformación de lo visual en lo mental en una escueta página donde se precisa que esta es la parte más importante del sistema perceptivo, pero que aún no es posible saber cómo se realiza el paso de la bioquímica retiniana a la señal de naturaleza nerviosa en el cerebro. Después de 30 años de estudio sobre los procesos de la vista, parece quizá algo insuficiente registrar solamente lo que todavía no se sabe y quizá no llegue a saberse. En clara diferencia con esta precavida inhibición, *Journal du regard* de Bernard Noël acude a vías intuitivas, razonadoras o imaginarias para interrogarse sobre la conversión de lo visual en lo mental en un momento

que precede al de la divulgación de los conocimientos neurocognitivos. Estimar la calidad de lo obtenido por tales vías a la luz de lo que hoy sabemos no es sino un primer objetivo de estas páginas. El otro, incluso más tentador, es acompañar a la obra de Noël en las intuiciones no comprobadas.

2. CORRELATOS TECNOLÓGICO-ARTÍSTICOS DE LA MIRADA

El conjunto de la obra de Noël refleja la misma convicción que defiende el especialista en neurología aplicada al arte Semir Zeki: si la visión que se da en nuestro cerebro tiene como función la adquisición de conocimiento sobre el mundo que nos rodea, el arte -especialmente el de la pintura- constituye una extensión de esa función del cerebro (Zeki, 2005, p. 25). Por ello, no solo el cuadro pintado sino también la escena de los pintores trabajando debería contener alguna huella de esa extensión de la visión que es el arte. Pero además, la obra escrita de Bernard Noël -sin distinción de poemas y prosas- supone que la palabra es realización que adviene en algún punto de ese campo extendido de la visión, disintiendo así implícitamente de Semir Zeki sobre una cuestión que para este no ofrece duda: que el sistema visual -desarrollado evolutivamente durante millones de años antes de que apareciera el lenguaje- es capaz de distinguir y de extraer de la realidad elementos de manera mucho más fina que el lenguaje mismo.

En su avance hacia la escena de la pintura pudiera decirse que la obra de Noël cubre ciertas etapas exploratorias; la búsqueda de un correlato tecnológico para la actividad perceptivo-cognitiva centra una de ellas². Es bien sabido que la anatomía del ojo justifica la metáfora -ya clásica- de este como cámara fotográfica, pues el ojo es una cámara oscura en la que los rayos luminosos alcanzan el cristalino, donde convergen reguladamente hacia la retina. El iris, por su parte, actúa como diafragma que se abre y cierra para controlar la cantidad de luz que penetra. Este conjunto de operaciones conforman la fase óptica de la visión, que termina cuando la luz llega a la retina; en ese momento, la "imagen retiniana" -que es aún imagen óptica- empieza a codificarse en impulsos nerviosos y se producen operaciones químicas que conciernen a la retina y a la fóvea (cuyos conos y bastones absorben la luz y descomponen la rodopsina): la retina inicia además el procesamiento de la señal que ha transducido, y el nervio óptico es en realidad una invaginación de tejido cerebral, cerebro que penetra en el ojo. Las señales sinápticas llegan pues al córtex cerebral

primario, al área visual 1, y después a las otras áreas especializadas en atributos de la visión. La integración de esas áreas nos permite ver tal y como vemos. En palabras del neurocientífico y psicólogo cognitivo Stanislas Dehaene: “El cerebro recompone tramo a tramo el puzzle constituido por la imagen estallada del objeto en la retina” (2007, p. 179).

Como muchos pintores, Noël sabe que la percepción visual no es un simple registro sino una interpretación. “La imagen óptica refleja muy exactamente el objeto real, pero la percepción visual que de ella se deriva no vehicula otra cosa que una interpretación. Hay en el ojo una especie de pre-mentalidad que absorbe y que articula. [...] abrir los ojos ya es pensar” (1988a, pp. 27-28). Las áreas visuales, confirma Zeki, están dotadas no solo de capacidad de ver, sino también de “comprender” (2005, p. 107). Y las fases óptica, química y neuronal de la visión permiten decir que esta no es un proceso puramente receptivo, pues lo recibido es tratado activamente en cada una de ellas. Así pues, la analogía que pliega la visión al funcionamiento de la cámara fotográfica resulta insuficiente. A menos de considerar que la oscuridad en la que la cámara conserva la película impresionada -y en la que la imagen es solo latente- guarda semejanza con las zonas visuales cerebrales en las que la imagen ya no es sino un conjunto de señales bioquímicas y eléctricas entre neuronas. Así parecen entenderse estas palabras de Noël:

La invención capital de los tiempos modernos es la de la cámara fotográfica, cuyo ojo y cámara oscura componen una máquina análoga a la que, en nuestro cuerpo, revela la mirada para transformarla pensativamente en metáfora o en concepto (1988a, p. 75).

La fotografía es el producto de esa oscuridad y no de su “ojo”. Lo negro es la invisibilidad por la que debe pasar lo visible para convertirse en imagen (Noël, 1988a, p. 34).

El instante capital [...] es el de la impresión, que tiene lugar en lo invisible, en el interior de la cámara oscura. El espacio de esta cámara es el “lugar” en el que lo visible pasa de la realidad a la irrealidad [...]. Nadie ha visto nunca este paso, [...] se conoce su base -base que es un saber banal comparado con lo que habría de ser la simple visión de la precipitación de donde surge la metamorfosis fundamental de lo real en pensamiento- (Noël, 1988a, p. 117).

En algún punto, sin embargo, el proceso en nuestro cerebro se empieza a asemejar a lo que ocurre en un laboratorio de revelado fotoquímico, pues el resulta-

do de la operación no es una simple imagen óptica: la visión es siempre algo que se construye, algo poético, como le ocurre a la imagen latente que deja de serlo en el laboratorio fotográfico. Noël afirma que “la mirada poética es sin duda el momento en el que todo el cuerpo se convierte en cámara oscura” (1975, p. 105). De cómo el cuerpo pueda devenir ese espacio se hablará más adelante. De momento, limitémonos a constatar que la cámara fotográfica de la que aquí se trata debería, para funcionar como metáfora de la operación perceptivo-cognitiva, incorporar en sí misma un laboratorio de revelado.

El ojo humano -como hace la fotografía- capta la imagen en milésimas de segundo; pero su color, su forma y su movimiento son procesados en el cerebro con un ligero desfase temporal, de manera que la imagen se encuentra -aunque sea de manera imperceptible- fuera del tiempo real (Zeki, 2005, p. 86). Todo lo que se elabora en la cámara oscura fotográfica o en el cerebro humano pierde su realidad y su condición física original, como si se tratara de un arancel exigido por el órgano de la metamorfosis -suerte de Proteo invisible-: “En lo más tenebroso de la cámara oscura se encuentra el punto que todo lo ve -el punto que ve incluso la metamorfosis de la realidad en imágenes y de las imágenes en pensamiento; si fuera posible posar la mirada en ese punto, nos veríamos expulsados de nosotros mismos” (Noël, 1975, p. 29). Ese ojo tenebroso que no puede ser visto es testigo y hacedor de la operación que trata de elucidar *Journal du regard* de Bernard Noël: la de la conversión de la imagen óptica en una imagen -inexistente, como se verá- llamada imagen mental.

Los límites de la cámara fotográfica como metáfora de la operación de la visión excitan un imaginario donde el injerto tecnológico pretende mejorar las prestaciones: “A partir de la cámara fotográfica se pueden imaginar otras muchas; por ejemplo, una conjunción de la cámara y del ordenador que nos permitiera escribir visualmente con todas las imágenes del mundo: las de la cultura y las de la realidad, fusionadas inseparablemente por nuestra memoria” (Noël, 1988a, pp. 75-76). Esta implementación de la cámara revela que el modelo de comprensión del cerebro es ahora el ordenador. Noël parece aquí sucumbir a la tendencia cognitivista del momento en que escribe: la que concibe la cognición como manipulación regulada de símbolos y plegada a un modelo computacional. Pero no es más que una tentación pasajera y finalmente rechazada. Pues su proyecto es intuitivamente conexionista y experiencialista: pocos años faltan para que

el conexionismo de segunda generación defiende que las operaciones del cerebro están conectadas entre sí como redes en las que las neuronas no intercambian símbolos sino que actúan a un nivel más fundamental que el de las representaciones; unas redes que modifican la experiencia del sujeto tanto como la experiencia de este las modifica a ellas, resultando así una cognición encarnada. Noël adivina esa intervención del cuerpo en la cognición y busca su huella en la actividad de la propia cámara fotográfica: “El cuerpo condiciona el trabajo maquinal de la toma de imágenes [del fotógrafo]: se apropia de esta manera del objetivo” (1988a, p. 117). Pero es esta una cuestión puramente postural que no sugiere cámara oscura ninguna: al cabo, la metáfora de la máquina fotográfica se revela claramente insuficiente.

Es momento pues -apartando máquinas con vocación orgánica- de ceder el paso a gestos más encarnados: “La fotografía es la tumba de un guiño; la pintura es la casa de los ojos”, parece concluir Noël (1988a, p. 87). La escena del acto de pintura -el cuerpo del pintor trabajando- se ofrece como alternativa a la cámara fotográfica para representar la operación completa en la que lo visible se convierte en mental. Pero serán aún necesarios algunos pasos para llegar hasta ella.

3. ESPACIO DE LA MIRADA Y ESPACIO MENTAL

“La mirada hace de lo visible el lugar de sus signos” (Noël, 1988a, p. 76). Ese espacio de la mirada está definido por su intencionalidad: por su dotación de sentido. Se trata de un espacio intervenido, pues la mirada “hace del espacio el elemento de su comunicación. Su materia” (Noël, 1988a, p. 11). “La mirada se sostiene en el espacio que ella misma es” (Noël, 1988a, p. 33). Es espacio ahormado en significación:

El espacio de la mirada es lo visible. Y lo visible es nuestra lectura del mundo, pues nuestros ojos cruzan siempre nuestra visión del mundo con nuestra mentalidad (Noël, 1988a, p. 56).

Lo visible es el lugar intermedio [...] en el que el ojo interpreta la doble realidad, que le viene de lo real y de lo mental (Noël, 1988a, p. 53).

De modo que la noción de espacio de la mirada además de tener condición física tiene condición interpretativa y por ello concierne al exterior del cuerpo, al ojo y al cerebro. Condensa la naturaleza mixta de lo visible capturado por la vista y en proceso de convertirse en materia mental, es decir, reclama para sí una cualidad metamórfica.

Noël recuerda que Aristóteles sabía que nuestra vista es más sensible a la especie de las cosas que a su individualidad, lo que supone una conceptualización de la información ya desde el primer momento de la percepción que ha sido también reconocida por Piaget o Arnheim (Noël, 1988a, pp. 27-28). No escasean los avales proporcionados a esta operación mental inscrita en la mirada: desde la lingüística cognitiva, Mark Johnson habla de una “categorización” existente ya en ese nivel (1991, p. 259); y un neurobiólogo como Edelman sostiene que “en el cerebro se desarrolla un proceso de “auto-categorización” conceptual [...] [durante la percepción]. La experiencia perceptiva nace de las correlaciones establecidas por una memoria conceptual sobre un conjunto de categorizaciones perceptivas en curso” (1992, p. 185). Bernard Noël lo enuncia más poéticamente: “Estamos en el sentido del mismo modo que en el aire. Nuestra mirada va de una idea a otra y no conoce más que lo que reconoce, tocando por doquier la piel de su propio saber” (1988a, p. 90). Conocemos sobre la base de la semejanza, que garantiza la correlación conceptual; y este utensilio mental -sobre el que se basa toda analogía- se activa tanto en la conciencia primaria como en la superior. Edelman despeja así las dudas que pudieran surgir respecto de la primera de ellas: “Es la interacción entre un tipo particular de memoria y la categorización perceptiva lo que da lugar a la conciencia primaria” (1992, p. 184).

Esta conciencia primaria es compartida por hombres y animales y resulta imprescindible para la construcción de la conciencia superior que caracteriza al hombre. La conciencia primaria se limita a un pequeño intervalo de memoria, que corresponde a la noción de presente, un “presente rememorado” sin referencia a las ideas de pasado y de futuro. En él, la noción del “yo” es biológica, mas no personal, ya que la noción de “yo” personal está vinculada a la autoconciencia, que funda la conciencia superior y que permite situarse en relación al tiempo. La conciencia primaria forma imágenes mentales, pero no relativas a un “yo” personal. Por su parte, la conciencia de orden superior no puede ver el mundo a través de la sola conciencia primaria: no podemos ver el mundo como los animales que somos ni vivir estrictamente en el presente. Edelman se pregunta, en un aparte, si ese abandono del “yo” personal no es el mismo que buscan los místicos (1992, pp. 185-193). Y es ocasión para preguntarse también si el espacio de la mirada noëliano -lugar de auto-categorización conceptual durante la percepción- no trata de aprehender esa conciencia primaria de la que no se puede ser cons-

ciente y que es necesaria para el surgimiento de la conciencia superior. Un místico -dice Edelman- podría quizá experimentar esta conciencia primaria. Los artistas -sugieren los neurocientíficos Zeki, Changeux o Lehrer- podrían estar mostrándola en sus obras. Los poetas quizá estén hablándonos de ella: la écfrasis poética del espacio de la mirada noëliano tal vez tienda a captar la expresión de un “yo” biológico bajo el “yo” personal.

Noël cuenta en un texto titulado *Un jour de grâce* -texto importante que abre su obra completa y que no escribe hasta el año 2000- el relato de la experiencia adolescente del descubrimiento de lo que llama “el estado luminoso” (y no “iluminado”). Una experiencia renovada en la edad adulta al hilo de una frase de Matisse: “Cuando pinto, veo a mis espaldas”. Durante ese episodio -relata Noël-, pude

experimentar el volumen exterior de mi mirada como un espacio físico en el que se desdoblaba el volumen interno de mi cuerpo. De este modo, las imágenes del mundo form[aban] un espectáculo interiorizado antes de pasar a la cabeza [...] la mirada era el espacio de una traslación y el de una actividad interior, como si el cuerpo fuera hasta donde van los ojos [...] la mirada desencadena[ba] un torrente espacial que se lleva[ba] mi rostro y mis ojos. Y todo se aceleraba en una pérdida de identidad (Noël, 2010, pp. 9-12).

Pérdida de identidad o del “yo” personal, reducción a la conciencia primaria (imágenes del mundo que son espectáculo interiorizado antes de convertirse en pensamiento), unión de lo interior y lo exterior del cuerpo en el espacio de la mirada (la mirada como espacio de traslación del cuerpo), implicación del cuerpo en la percepción: tales son las coordenadas del “estado luminoso”. Lo extraordinario no es que el cuerpo esté implicado en la visión -cosa que pertenece al saber de la neurobiología- sino vivirlo cual experiencia -como parece ocurrirle al místico, o a Noël en este “día de gracia”-. Convicciones trascendentes puestas al margen, experimentar la implicación del cuerpo en la operación de conocimiento del mundo es lo que convierte la experiencia estética en experiencia estética. Y poder expresar esta implicación es el modo específico de existencia de lo que llamamos arte. Este es al menos el planteamiento que defienden las presentes páginas.

“Pérdida [de la identidad] convertida en esencia del placer de ver y más tarde del placer de escribir que también desencadenan (en ocasiones) la unidad de los espacios interior y exterior” (Noël, 2010, p. 12): la

escritura poética (en sus momentos privilegiados) participa también de un nivel primario de la conciencia, por mucho que el lenguaje sea precisa e inevitablemente la manifestación del acceso a la conciencia secundaria. Que el lenguaje poético pueda abrir un cauce privilegiado hacia aquella conciencia primaria a la que la conciencia superior no puede acceder es cuestión esencial y problemática: ¿puede el arte atisbar un modo de conocimiento previo al que se encuentra constituido por el lenguaje simbólico? Para tratar de responder a esta pregunta, Noël elige el campo básico de la percepción visual, pues cuenta con captar en él la esencialidad de la implicación corporal en el conocimiento primario -en las conceptualizaciones a las que puede proceder la conciencia primaria-. Así pues, *Journal du regard* insiste sobre operaciones que incluyen el cuerpo en la mirada situándolas en el contexto de la experiencia del “estado luminoso”:

A veces, el que mira cae en su mirada: es porque ha encontrado la abertura. O más bien ha dejado de ser el mirón de lo que ve: acaba de mezclarse con la sustancia de lo visible (1988a, p. 112).

... pierdo la cabeza. Y al perderla soy visto por lo que veo, pues la piel de mis ojos no detiene ya la sustancia del cielo: está en mí del mismo modo que yo estoy en ella. [...] Como si bajo la piel estuviera el azul del cielo. Bajo la piel, su clara sustancia, y el mundo en el medio, y la mirada por todas partes (1988a, pp. 110-111).

La impresión visual abandona la retina y entra en nosotros. Esta penetración podría tener la profundidad del espacio interior, o también podría constituirlo. No sabemos aislar las diversas dimensiones del espacio en el que se desarrolla nuestra actividad mental, pero sentimos lo mucho que esta actividad debe al circuito de intercambio entre la carne del cuerpo y el aire del mundo (1988a, pp. 122-123).

Este “circuito de intercambio” demanda cierta consideración antes de abordar la implicación del cuerpo en la operación de conocimiento a la que la escena del pintor trabajando trata de dar visibilidad.

4. UN CUERPO EN LA MIRADA

Si bien la tradición filosófica que separa la *res extensa* de la *res cogitans* es la de mayor peso en la cultura occidental, sabido es que otra tradición heterodoxa interesada en la implicación del cuerpo en el conocimiento termina por aflorar en el cambio del XIX al XX. Tras Bergson, Nietzsche y Husserl, Merleau-Ponty propone la noción de *chair* como masa interiormente

trabajada que se piensa a sí misma y participa, desde su reversibilidad, tanto del cuerpo como del espíritu -“mente”, sería preferible decir-. Partiendo de una fenomenología de la percepción, Merleau-Ponty llega a una fenomenología de lo imperceptible que pone el acento sobre la parte invisible que toda visibilidad comporta. La visión no es sino un pliegue de esta *chair* que entra en contacto consigo misma, un pliegue que tiene la particularidad de no ser visible para el cuerpo en el que se encuentra encarnado (Collot, 1989, pp. 15-44). La visión es pues una estructura de conocimiento de la propia *chair*, y el conocimiento que esta visión supone está enraizado en el propio cuerpo. Del mismo modo, el espacio de la mirada noëliana es un momento de la reversibilidad del cuerpo: cuando el sujeto que mira deviene “la sustancia de lo visible”; y todo saber derivado de esa mirada tendrá también raigambre corporal.

La neurobiología y las ciencias cognitivas han venido a dar consistencia científica a estas neblinosas formulaciones fenomenológicas: Edelman o Damasio exploran biológicamente la implicación del cuerpo en la cognición junto a lingüistas cognitivos como Lakoff o a investigadores en epistemología aplicada como Varela. En lo que respecta al tratamiento de la imagen en el cerebro, Damasio defiende que, además de las estructuras visuales específicas,

el resto del cuerpo se ve impelido a participar en el proceso. Antes o después las vísceras van a reaccionar a las imágenes que uno está viendo, y a las imágenes que la memoria está engendrando en relación con lo que se está viendo. En suma, se va a constituir un recuerdo del paisaje que se está mirando. Este recuerdo consistirá en la huella neural de un gran número de cambios [...], algunos de los cuales han tenido lugar en el cerebro mismo (como es el caso de la imagen elaborada a partir del mundo externo, o el de las imágenes elaboradas a partir de la memoria), mientras que otros han tenido lugar en el cuerpo propiamente dicho (1995/2006, p. 283).

Damasio reconoce la extrañeza que suscita la idea de que los fenómenos mentales emanen de la totalidad del organismo, y precisa que lo que en verdad defiende es que los circuitos mentales “contienen representaciones fundamentales del organismo, y que no dejan de tomar en cuenta los estados sucesivos del cuerpo. Dicho de otra manera, [...] en el cerebro existen circuitos neurales que elaboran en permanencia una representación del organismo” (1995/2006, p. 284). Así pues, es preciso comprender que la presencia de cuerpo en la percepción se produce bajo

especie de huella neuronal. La representación del cuerpo en el cerebro -al igual que la del resto de representaciones- no compone otra figura que la de un circuito neuronal, y la expresión “imagen mental” no es sino una convención: “la imagen que creemos ver no es más que una *correlación* entre diversos tipos de categorizaciones” (Edelman, 1992, p. 185). De ello se colige que la imagen percibida y el cuerpo que percibe tienen una traducción de la misma naturaleza en el cerebro. Y que la actividad mental elabora a un tiempo la información que viene del cuerpo y la que el cuerpo percibe. *Journal du regard* comprende esta idea, aunque enuncie en términos anatómicos lo que es de orden neuronal: “En toda obra visual, la visibilidad es el resultado del trabajo oscuro de la mano. Esta visibilidad viaja a través del cuerpo, del ojo a la mano, entra luego en la mirada” (1988a, p. 28). Y más cerca ya de una concepción retiniana y neuronal, añade: “Los gestos del pintor son una mirada ciega de la que todo su cuerpo parece ser la retina” (1988a, p. 34).

Damasio sugiere aún que el cerebro representa “el mundo exterior mediante modificaciones que este provoca en el cuerpo mismo”, es decir, “modificando las representaciones fundamentales del cuerpo cada vez que tiene lugar una interacción entre el organismo y el entorno” (1995/2006, p. 289). Esas representaciones fundamentales conciernen al estado de las regulaciones hormonales, al de las vísceras, al de la masa muscular y la piel, al del conjunto musculoesquelético y sus potenciales movimientos (1995/2006, p. 289). Estima igualmente que hay un mapa dinámico del conjunto del organismo, localizado en diversas áreas cerebrales. Los circuitos cerebrales de dicho mapa traducen un esquema corporal que concierne a la cabeza, al cuerpo, a los miembros del mismo y a su contorno. También hay mapas de representación sensorial de todos los órganos y mapas motores relativos a la actividad muscular (1995/2006, pp. 290-291). Es así como la actividad de interacción del organismo con su entorno -por ejemplo en el caso de la percepción visual- engendra representaciones que dependen de lo que es percibido, pero también del cuerpo que percibe. Damasio explica además que cuando miramos se producen dos tipos de señales en el cerebro. Las unas remiten al cuerpo y más particularmente al órgano de percepción -los ojos, en el caso que se estudia- y su conjunto da lugar a un mapa dinámico de la globalidad del cuerpo. La segunda serie de señales remite a la actividad sensorial precisa del órgano concernido. El cruce de las dos series permite sentir que estamos viendo algo con nuestros ojos. Pero sentir algo no es lo mismo que tener conciencia de ello, y la represen-

tación neuronal del estado del cuerpo se sitúa normalmente en un plano al que la conciencia no tiene acceso, excepto en caso de perturbación del cuerpo por el dolor o la emoción (Damasio, 1995/2006, pp. 292-294). La experiencia noëliana de la presentación del cuerpo en el espacio de la mirada podría constituir también un caso de ruptura excepcional de esta opacidad de la conciencia: la experiencia estética tendría entonces ese poder revelador de señales cerebrales del cuerpo en su globalidad. Como si la conciencia superior pudiera -en un momento de gracia- captar la conciencia primaria.

Damasio sitúa estas operaciones neuronales que conciernen al cuerpo y a la percepción antes del umbral que da acceso a la conciencia superior, pero las ve sin embargo dotadas de "subjetividad" por razón de que pueden ser objeto de una narración no verbal hecha mediante imágenes (más bien esquemas que imágenes) que representan el comportamiento de los sistemas sensoriales y motores en el espacio y en el tiempo de relación con el entorno. Estas narraciones no verbales compuestas de representaciones de esquemas son también propias de los animales y de su "yo" biológico (Damasio, 1995/2006, pp. 297-306).

La noción neurológica de "narración no verbal" de Damasio posee un correlato evidente en la teoría del filósofo y lingüista cognitivo Mark Johnson, para quien los esquemas de imágenes surgen mentalmente en analogía con las operaciones espaciales de exploración y de manipulación de los objetos físicos de las que somos capaces: son estructuras significativas extraídas principalmente de nuestros movimientos corporales, de nuestras intervenciones con los objetos y de nuestras interacciones perceptivas (1991, pp. 80-81). Subyacentes a la metáfora cognitiva -cuya concepción por parte de Lakoff y Johnson los precede en el tiempo- estos esquemas de imágenes no tienen realización lingüística y se sitúan en un nivel preconceptual, en el límite que separa los procesos corporales de los actos conscientes. Sin embargo, tales esquemas sí son capaces de proyecciones metafóricas en el sentido de que desarrollan una actividad cognitiva que nos permite tener experiencias estructuradas y coherentes³. Noël parece estar muy de acuerdo, cuando afirma -y le suponemos pensando en la mirada que vehicula la narración no verbal del cuerpo- que "toda mirada supone una metáfora" (1988a, p. 57).

Pero, ciertamente, el hombre posee "capacidades narrativas de segundo orden, proporcionadas por el lenguaje, gracias a las cuales se pueden construir narraciones verbales a partir de las no verbales. [...]

Quizá el lenguaje no esté en el origen del «yo» [biológico, central o «proto-yo»], pero está con seguridad en el arranque del «Yo» [personal o autobiográfico]" (Damasio, 1995/2006, p. 305). Las metáforas del lenguaje acogen la proyección metafórica de los esquemas de imágenes que construyen la narración no verbal del cuerpo. La vinculación de la narración no verbal, los esquemas de imágenes y la capacidad metafórica sitúa al conjunto en una zona preconceptual, y es lo que permite postular que la actividad metafórica que caracteriza al lenguaje poético se ancla en una conciencia primaria a la cual tiene acceso la conciencia superior en el momento de la experiencia estética. Una segunda entrada de lo biológico en el lenguaje estaría aconteciendo en ese "instante de gracia" -tras la primera, la que dejó su huella indeleble en el lenguaje al producir su surgimiento-: el lenguaje poético explicaría así su aura -en el sentido benjaminiano, esa lejanía irreductible de algo que nos es muy cercano-.

5. EL TRAMPANTOJO MENTAL

Que la obra poética de Bernard Noël se encuentra inmersa en un proyecto de reconocimiento de la narración no verbal que inerva la narración verbal es algo que ofrece poca duda, pero no se demostrará aquí esa convicción en el ámbito de su poesía. Pues la intención es dirigir el análisis hacia otro ámbito de escritura cuya vocación descriptiva insiste en la ya mentada escena del pintor trabajando. Entre los libros consagrados a esta escena hay uno cuyo título se adscribe a un género que probablemente un lector canónico no le adjudicaría: *Onze romans d'oeil*. Un narrador cuenta -y ésta es la novela- su observación de largas sesiones de gestos corporales y resultados pictóricos ejecutados por once conocidos artistas. Movimientos y percepciones son los ingredientes no verbales de la narración que hacen los cuerpos de los pintores, traducidos a narración verbal por el escritor. Dos conciencias narradoras, pues, pero dos conciencias de distinto nivel.

El relato ofrece la formación de una palabra y de una escritura que se producen en el mismo momento en que el escritor mira trabajar a los pintores; está pensando y escribiendo mientras percibe una escena que es espectáculo plural: tanto el teatro de la pintura en proceso como el resultado pictórico en sí. Para el lector, se compone así un trayecto de actos: el escritor da forma lingüística a una escena visual de gestos físicos que, a su vez, generan la forma visual de la obra pictórica. De esta suerte se construye un dispositivo cuya perspectiva evoca la dimensión de profundidad que acompaña al espacio de la mirada noëliano: se

construye un trampantojo del acto perceptivo, cognitivo y creativo. La ilusión que ofrece este trampantojo es la de presentar a los ojos del lector una creación unitaria que va desde lo que ve el pintor hasta lo que dice el escritor, desde la vista al lenguaje. La novela se edifica a partir del ojo, sí, pero la introducción de dos sujetos creativos pudiera pretender hacer más comprensible el recorrido del trayecto que va de lo óptico a lo mental. Y, sobre todo, pudiera delimitar mejor el territorio en el que la llamada imagen mental se encuentra con el lenguaje.

Pero este trampantojo es más que una simulación de actos en perspectiva. En él, el cuadro que se está pintando no es solo resultado de los gestos del pintor, sino que oficia de imagen que refleja las percepciones del pintor intervenidas por su propio cuerpo; es decir, el cuadro se torna visualización de la narración no verbal del “yo” que pinta. *Le roman du renvoi* [La novela de la remisión] -uno de los *Onze romans d’oeil*- dice de la obra del pintor Serge Plagnol: “Lo que se pinta no es una copia, es una impronta, una impresión. Un estado físico. La pintura es un acontecimiento del cuerpo que se hace imagen” (1988b, p. 125). Mientras tanto, *Journal du regard* refrenda: “El cuadro se comporta más como un cuerpo que como un signo” (1988a, p. 12). “La mano carnal del pintor entra entonces enteramente en su mano mental, y esta contiene sus ojos” (1988a, p. 81). Que la escena de observación elegida por Noël sea la de la pintura y no otra escena creativa se debe a su valor de evidencia, pues la pintura muestra “a la vez lo visto, lo visible, la visión y el movimiento de metamorfosis que sin cesar los liga” (1988a, p. 37). “La pintura no fija lo visible, sino la visibilidad, y esta es doble, pues es a la vez lo que permite ser visto y lo que permite ver” (1988a, p. 103).

Este carácter de registro tanto de lo óptico como de lo mental convierte el cuadro en un espejo global de la escena en la que el pintor pinta -además de ser también un resultado de los actos del pintor en dicha escena⁴-. Desde la neuroestética, Semir Zeki (2005) podría confirmar la propuesta, pues en sus estudios sobre el arte moderno constata que la pintura avanza hacia el registro pictórico de las respuestas de las neuronas que se encuentran en las áreas visuales, lo cual permite conjeturar una relación entre la fisiología del córtex visual y las creaciones artísticas pictóricas. Zeki sostiene, por ejemplo, que, contemplado a cierta distancia, un cuadro de Malevitch entra en el campo receptivo de una neurona que responde de manera óptima frente a un cuadrado azul sobre fondo blanco y que apenas reacciona frente a ese mismo cuadro

sobre fondo negro. De modo que el efecto estético de la obra depende de tal neurona o de ese grupo de neuronas que poseen propiedades similares (2005, p. 139). La conclusión que Zeki extrae es que si esas neuronas no respondieran a ese estímulo, ese tipo de arte no existiría (2005, p. 143). De donde cabe deducir que el arte moderno está hecho más a imagen y semejanza del cerebro que de la naturaleza. Quizá en la abstracción persiste pues la *mimesis*, pero su modelo es de orden cerebral.

Jonah Lehrer expone en similar perspectiva cómo la obra de Cézanne es un espejo frente al que se mira el cerebro (2010, pp. 125-148). Su pintura ejecuta en sí misma un proceso de construcción de la imagen que acoge de manera específica la actividad de las neuronas del área visual 1, que no se dejan fascinar por la luz -traducida, por otra parte, en fenómenos electroquímicos a partir de la retina-; estas neuronas responden a las líneas, a los ángulos, al contraste, a una geometría abstracta a partir de la cual se despliegan las formas. Tal podría ser también el caso de Mondrian y de su uso de la línea recta. Estos pintores captarían pues la imagen en un estadio prefigurativo de formación, en el momento que precede al de su entrada en el área visual 2, es decir, antes de su avance hacia las áreas del color y el movimiento. En este contexto de arte que refleja la actividad cerebral del pintor, Zeki habla incluso de la llamada pintura cinética, que entra en relación con la existencia de neuronas del área visual 5 especializadas en el movimiento visual. Se conoce el caso del artista cinético Jean Tinguely (Suiza, 1925-1991) quien, según afirmación de Zeki, consiguió adaptar un aspecto de su arte a las neuronas selectivas de la orientación (2005, p. 152).

Dejando a un lado el cuadro pintado y considerando la gestualidad del pintor mientras pinta, las observaciones de los neurólogos resultan también significativas. Zeki refiere que Tinguely, visualmente muy receptivo a los movimientos, estaba fascinado por los del también pintor Georges Mathieu mientras pintaba, aun cuando sus obras no le interesaban (2005, p. 154). De manera plausible, Tinguely y Noël son ambos sensibles a la gestualidad de la actividad pintora en la medida en que sea portadora de una narración no verbal que se implica en la mirada del pintor.

La hipótesis es pues que la gestualidad del pintor es una puesta en escena de la narración no verbal (compuesta de esquemas corporales dinámicos) mediante la cual el cuerpo se implica en la visión. La escena no es una metáfora, es un índice de la metamorfosis que la imagen vista experimenta en su cerebro. Escribe Noël:

Los gestos de los pintores -mientras pintan- son miradas sin ojos (1988a, p. 88).

En el caso del pintor, ver es un trazo, pues hay coincidencia entre el vistazo y el gesto, entre la mirada clara y la línea que capta la materia cuya forma ocupa el espacio (1988a, p. 84).

La pintura es un objeto mental que me obliga a verlo en su propia mirada, es decir, desembarazado de sus referentes y visto según la visión del pintor. Mi pensamiento entra en ese momento en lo que fue pensado por él (1988a, p. 18).

Volvamos pues a la construcción de la perspectiva que incluye al narrador y que ahora se manifiesta en términos de mirada: mirada del pintor representada por la pintura resultante, mirada del pintor elaborándose en la gestualidad de su propio cuerpo, mirada del escritor. Engastadas las unas en las otras, muestran un punto de fuga: las miradas en perspectiva se fugan hacia ese punto en el que la mirada del escritor alcanzaría la conversión mental que transforma la escena en lenguaje. Ese punto de fuga es de hecho un punto de vista, pues es el escritor quien comprende y organiza la escena. De manera que el trampantojo -que se funda precisamente en la inversión del punto de fuga en punto de vista, en la proyección hacia adelante del efecto de perspectiva (Baudrillard, 1979, p. 91)- es obra del escritor.

La escena, como todo trampantojo, trata de incluir a su propio espectador; quiere hacerle ver y con ello entrar en la perspectiva, quiere hacer suya la mirada que lo construye; y, en el caso de Noël, quien dice mirada dice cuerpo que se vuelca en el espacio de la mirada, tal y como contaba la experiencia de *Un jour de grâce*. La composición del conjunto de las miradas en *Onze romans d'oeil* recupera así esa escena de revelación, borra la distinción entre los cuerpos del pintor y del escritor suprimiendo la frontera de los espacios de sus miradas, creando un "espacio formado con una sola masa en el seno de la cual interior y exterior ya no se contradicen sino que se contienen el uno al otro. Y el cuerpo en ese momento se vuelve exterior" (Noël, 1988b, p. 98). En el poemario *La chute des temps*, el escritor lo decía con potencia metonímica: "la claridad es de pronto la loca / que arranca la piel de los ojos" (1993, p. 62). Así el poeta puede comprender lo que decía Matisse: "Cuando pinto, veo a mis espaldas".

Todo trampantojo trabaja perceptivamente sobre el mundo físico con el fin de darle una determinada comprensión mental, y su construcción interpretativa de la percepción "realiza la unión de lo sensible y lo in-

teligible" (Lévi-Strauss, 1993, p. 32). Pero la unión de la naturaleza física y la naturaleza mental es siempre un nudo de resistencia a la comprensión. Quizá por ello Noël -a contrapelo de todo lo dicho hasta ahora- concibe de un modo básico y provisional una noción de visión que preceda a la que tiene capacidad interpretativa, una visión previa a cualquier estado que pudiera ser instrumentado por lo mental: una visión no ya óptica sino háptica y táctil (Riegl) que busque la materialidad de las imágenes percibidas sin aportarles significación. Así, dice *Le roman du leurre* [*La novela del engaño*]: "... lo concreto de las cosas pasa enteramente a la mirada, que las sorbe como si fueran un huevo. [...] Ya no se trata de dibujo ni de color, es otra cosa... es materia" (1988b, p. 51). La visión háptica -en cuanto visión predecesora de toda otra- aportaría la dimensión física al espacio de la mirada en el que se confunde el interior y el exterior de los cuerpos. En su aproximación a la materia experimentaría su contacto antes de comprenderla, sería pura co-presencia:

El placer de ver nos sumerge en la emoción de la presencia que nos aparta del momento de la significación (1988b, p. 114).

No estamos en el mundo más que en el instante en el que somos el mundo: entonces no hay separación, y el espacio es tanto mental como real (1988b, p. 37).

Es evidente la cosa que coincide con la mirada. Entonces sujeto y objeto son idénticos. Diferentes e idénticos. Idénticos puesto que diferentes (1988b, p. 45).

Este primer contacto entre la visión y la materia concilia con lo que Gumbrecht más tarde llamará "producción de presencia" resistente a la interpretación. Pero el modo de captación háptico que la caracteriza tiene caducidad, es -para Noël- el movimiento introductorio al excepcional momento de gracia en el que se asiste a la transformación de lo físico en lo mental: "Captar la imagen en el instante en que pasa de la retina al espacio mental permitiría ver cómo lo real se desrealiza [...] [y] accede sin embargo mediante metamorfosis a otra especie de realidad: la de la energía mental" (1988b, p. 95). Energía mental que, quizá, no es enunciado metafórico sino designación poco precisa de los impulsos electroquímicos que se producen en nuestro cerebro. Energía mental que -por ser una especie de realidad- poco aclara sobre su conversión en lenguaje, sobre su pérdida de realidad. Pues Noël sabe que en el surgimiento de la palabra se agota la presencia, que el lenguaje separa de la presencia (1988a, p. 123). Y la neurobiología le da la razón cuando señala que la memoria simbólica asociada al lenguaje nos aparta

del “presente recordado” que funda la conciencia primaria (Edelman, 1992, p. 192).

No cabe esperar que Noël ponga luz sobre un surgimiento del lenguaje que la neurobiología actual aún no sabe explicar, pero las intuiciones del poeta no terminan en esta derrota. El antiguo sueño de la filosofía -de Platón a Kant, de Heidegger a Gadamer- aparece en *Le roman du leurre* asociado a la escena de la pintura:

Has soñado, siempre, con asistir al surgimiento de la palabra y del pensamiento en el espacio del cuerpo. De pronto, te parece que vas a ver algo análogo a través [...] de esas formas de cuerpos que no son cuerpos y que construyen un empuje, una emanación... la materia misma es una emanación... Pero ¿te dejas engañar por una apariencia o por un movimiento? (1988b, p. 47).

La escena de la pintura tiene pues vocación lingüística, aspira a ver surgir la narración verbal de la narración no verbal, a observar el proceso de desnaturalización que acompaña a todo proceso significativo. Que la elección de Noël sea esta escena y no cualquier otra escena creativa se debe a que incluye un componente físico real que es en sí ya significativo: la gestualidad manifiesta un poderoso lazo entre la naturaleza del cuerpo y la significación (la interpretación) que coagula en el cuadro. Algo semejante dice *Journal du regard*: “El gesto hace aparecer una forma que significa y una materia que cobra vida: su trazado efectúa la unión [...] hace surgir algo que se descubre en la intensidad de la presencia” (1988a, p. 76). Como si el gesto fuera capaz de unir una “producción de presencia” con el acto interpretativo: la materia con el lenguaje.

Ciertamente, el gesto tiene significación, pero no es todavía lenguaje por mucho que su trazo pertenezca a la narración no verbal y recoja el sentido de los esquemas de imagen corporal. Mark Johnson concibe que estos esquemas suscitan proyecciones metafóricas y metonímicas que forman parte de una teoría de la significación que establece la continuidad entre esquemas de imágenes y proposiciones de lenguaje (1991, pp. 280-284). El gesto se encontraría así entre unos y otras, una posición que exploran ciertas semióticas (Fabbri). De hecho, existe una continuidad entre gesto y lenguaje constatada por los estudios recientes en psicología del desarrollo; esta continuidad no implica sucesión sino contigüidad, y hace que, en nuestra primera infancia, el gesto no preceda simplemente al lenguaje sino que lo acompañe de manera esencial. El lenguaje debería pues ser pensado como expresión

de todo el cuerpo, como una articulación que no solo efectúa la boca, sino también y simultáneamente el conjunto de nuestros miembros y de nuestra gestualidad, en particular la de la mano y la del rostro. Más allá de lo defendido por Leroi-Gourhan, la antropología y la ciencia cognitiva actuales proponen que la evolución no seleccionó el lenguaje solamente, sino la combinación del lenguaje y el gesto (Kenneally, 2009, pp. 333-336). Apoyo esencial para esta tesis ha sido la teoría motriz del lenguaje de Lieberman, que pone de relieve la parcial coincidencia de zonas cerebrales que controlan el movimiento del cuerpo y de zonas que ordenan pensamientos y lenguaje.

Desde el último decenio del siglo pasado, la motricidad es considerada un elemento clave en la organización del conocimiento. El descubrimiento de neuronas plurimodales (que responden a impulsos visuales y motores, por ejemplo), los estudios sobre las neuronas espejo (Rizzolatti) o sobre el sentido del movimiento (Berthoz) han sido capitales para comprender que el conocimiento tiene una raíz gestual. En la estela de Berthoz precisamente, Gérard Olivier trabaja sobre la hipótesis de una cognición gestual que concibe la imagen mental como un acto en el que gesto y objeto no tienen límites precisos: “la imagen visual de un objeto es asimilable al esbozo de la simulación mental de una exploración ocular de ese objeto (tal y como pensaba Piaget) y, del mismo modo, la imagen auditiva de un sonido del lenguaje es asimilable a la simulación mental de su pronunciación” (Olivier, 2012, p. 75). Similar comprensión parece asistir a Bernard Noël en la escena de la pintura: el gesto del pintor exterioriza su imagen mental, y el escritor que asiste a la escena experimenta como imagen mental propia esa gestualidad que leen sus neuronas espejo. El escritor narra en simultaneidad con aquello que ve -el acto de la pintura en cuanto imagen mental- y la coincidencia de ambos gestos -el pictórico y el lingüístico- sugiere que el uno refleja al otro, que el uno engendra al otro como reflejo: que la palabra surge del gesto corporal de la pintura.

La escena de la pintura noëliana expresa intuiciones congruentes con lo que la ciencia está explorando en el momento en que él escribe -el primer libro de Lieberman que habla de la impronta motora sobre el lenguaje es de 1984: *The biology and evolution of language*-. “Pienso en mí, pero también pienso fuera de mí, en una reversión perpetua del interior y del exterior, de lo proyectado y de lo reflexionado, cuyo cruce produce ese objeto mental: la imagen” (1988a, pp. 17-18). El poeta piensa como el psicólogo o el lingüis-

ta cognitivo piensan que funciona el pensamiento. El poeta dice que en su lenguaje y en su pensamiento verifica esa dependencia de la experiencia corporal de movimiento en el espacio. No dice tampoco otra cosa la metáfora cognitiva.

El lenguaje humano tiende a abismar en sí mismo ese saber, necesita olvidar su biológica cuna. La conciencia superior le priva de esa alteridad corporal dotándolo de una memoria simbólica capaz de producir recategorizaciones de nivel fonético, semántico y sintáctico y de asociarlas recursivamente. Pero no puede reducirlo a un tratamiento computacional de información ni evitar su fascinación por la desconocida y muda conciencia primaria en la que está anclado. La

poesía se presenta entonces como una conducta de riesgo del lenguaje: se despoja del manto consensual, frecuenta los cuerpos en los que el lenguaje fue gesto y acto, torna fecundada por la potencia metafórica de la narración no verbal. La poesía viene “sucia de besos y de arena” -decía Lorca y recordaba siempre Gelman-, trae en su lenguaje “la impronta verbal de la impronta carnal” (Noël, 1998, p. 82).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo ha sido realizado en el seno del Proyecto de Investigación *Inscripciones literarias de la ciencia: lenguaje, ciencia y epistemología (ILICIA)* Ref. FFI2014-53165-P.

NOTAS

1. Traduzco todas las citas de los originales franceses.
2. Otra etapa es la que explora el cuerpo en su intimidad orgánica y fragmentaria. En sus reacciones se encuentra sin duda el sustrato de la actividad de construcción y de interpretación del acto perceptivo, y al mismo tiempo se manifiesta una relación dialógica con la otredad. Un ingenio óptico como el caleidoscopio pudiera metaforizar esta disposición: observación de una interioridad necesariamente oscura, fragmentación, intervención del espejo y su alteridad; títulos de la obra noëliana tales como *Extraits du corps*, *L'ombre du double* o *Treize cases du je* atienden ese modelo caleidoscópico (Gamonedá, 2002).
3. En referencia a la pintura de Kandinski, Johnson escribe: “es evidente que los colores no tienen peso literal. Solo podemos relacionar metafóricamente su ‘peso’ y ‘fuerza’ con los de los objetos físicos de un campo de gravitación u otro campo de fuerzas. En segundo lugar, el equilibrio adecuado de las fuerzas del color solo existe en el acto de nuestra percepción cuando estamos ante un cuadro. Lo que experimentamos es el equilibrio de complejas fuerzas psicológicas que operan en nuestro ‘juego’ perceptivo con las relaciones entre línea, espacios, contornos y colores. En tercer lugar, nos ocupamos de patrones o esquemas psicológicos que nos permiten tener experiencias estructuradas y coherentes a las que podemos dar

sentido. Nos encontramos ante niveles de organización que están en el límite entre los procesos corporales y los actos conscientes o reflexivos, en los que, si queremos, podemos concentrar nuestra atención. Nos ocupamos de niveles preconceptuales en los que la estructura surge de nuestra experiencia a través de las extensiones metafóricas de los esquemas de las imágenes” (1991, p. 158). “La proyección metafórica [...] es uno de los modos en que alcanzamos el orden y estructuramos nuestra experiencia para darle sentido. Otro tipo de estructura proyectiva es la metonimia, que trata de las relaciones entre las partes y el todo” (Johnson, 1991, p. 171). Los esquemas de imágenes se encuentran en relación con la capacidad de hacer girar mentalmente los objetos (algo que, en la vida cotidiana, nos permite reconocerlos desde diversos ángulos de visión); esta capacidad, que compartimos con muchos animales, registra en el hombre la influencia del lenguaje, de modo que tal capacidad puede verse alterada por la existencia o no de un nombre para el objeto que hacemos girar. Del mismo modo, la lengua altera la memoria de los colores, e incluso su percepción. El color no es un atributo del mundo físico sino el resultado de una elaboración cerebral a partir de la información visual. Ciertamente, la realidad física es el desencadenante de funcionamientos ópticos, químicos y eléctricos que producen la sensación del color. Experimentamos esta sensación como un dato real, pero es un pro-

ducto mental. Podemos hablar así de la creación de un objeto mental (el color) a partir de un tratamiento cerebral de lo que en origen no son sino ciertas longitudes de onda de la luz. La constancia del color -independientemente de los cambios de iluminación- es también una elaboración comparativa que realiza el cerebro. Un cerebro que se muestra sensible a la manera en que distinguimos lingüísticamente el color en función del hemisferio cerebral que estemos utilizando: en el campo visual derecho -controlado por el hemisferio izquierdo que gestiona el lenguaje- la no coincidencia del color observado y del nombre que se le da incita al sujeto a dudar de qué color se trata, cosa que no ocurre si la observación se ofrece al campo de visión izquierdo (Kenneally, 2009, pp. 148-149). El lenguaje -junto a otros factores cognitivos como la memoria, el juicio o el aprendizaje- ayuda a la categorización, es decir, interviene en la conversión de lo óptico en mental. La poesía de Noël injerta su lenguaje en este circuito de intercambio.

4. Así comprendido, el trampantojo noëliano no puede evitar evocar el cuadro “Las meninas” de Velázquez, que también pretendía subrayar la dimensión intelectual de la pintura. Quizá el narrador de *Onze romans d'oeil* pudiera verse a sí mismo como el aposentador de la corte José Nieto, quien, al fondo del cuadro, se encuentra de pie en unas escaleras que abren la estancia a una perspectiva ilimitada.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (1990). *L'image*. Paris: Nathan.
- Baudrillard, J. (1979). *De la séduction*. Paris: Galilée.
- Collot, M. (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Damasio, A. (1995/2006). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*. Paris: Odile Jacob.
- Dehaene, S. (2007). *Les neurones de la lecture*. Paris: Odile Jacob.
- Edelman, G. (1992). *Biologie de la conscience*. Paris: Odile Jacob.
- Gamoneda, A. (2002). Le kaléidoscope: une machination poétique du regard chez Bernard Noël. En: Cabioc'h, S. y Masson, P. (eds.). *Gide aux miroirs. Le roman du XX^e siècle*. Caen: Presses Universitaires de Caen, pp. 279-286.
- Johnson, M. (1991). *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.
- Kenneally, Ch. (2009). *La primera palabra. La búsqueda de los orígenes del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lehrer, J. (2010). *Proust y la neurociencia*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Regarder, écouter, lire*. Paris: PLON.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Meschonnic, H. (2011). Poésie, le devoir de lucidité. *Europe*, 89 (981-982), pp. 62-65.
- Noël, B. (1975). *Treize cases du je*. Paris: Flammarion.
- Noël, B. (1988a). *Journal du regard*. Paris: POL.
- Noël, B. (1988b). *Onze romans d'oeil*. Paris: POL.
- Noël, B. (1993). *La chute des temps suivi de L'été langue morte*. Paris: Gallimard.
- Noël, B. (1998). *L'espace du poème. Entretiens entre Bernard Noël et Dominique Sampiero*. Paris: POL.
- Noël, B. (2010). *Un jour de grâce*. En: *Les plumes d'Éros. Oeuvres I*. Paris: POL, pp. 7-16.
- Olivier, G. (2012). *La cognition gestuelle. De l'écho à l'égo*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Zeki, S. (2005). *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: Antonio Machado.



a480

Amelia Gamoneda Lanza