

Lenguaje poético y extrañamiento cognitivo*

AMELIA GAMONEDA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
gamoneda@usal.es

Recibido: 20/06/2019

Aceptado: 24/09/2019

RESUMEN:

Shklovski concibió el extrañamiento en arte como efecto de un artificio mediante el que se consigue la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas. Pero la percepción —desde el punto de vista cognitivo— es un hecho complejo en el que se subsumen procesos más básicos que también pueden ofrecer ‘desfamiliarización’ al presentarse —siquiera fugazmente— en la conciencia. La hipótesis que presenta este trabajo es la de que la poesía moderna registra estas operaciones con singular persistencia y las convierte en índice de poeticidad. Se abordarán pues modos de extrañamiento perceptivo que se producen tanto en la naturaleza material (acústica y visual) como en la naturaleza mental del lenguaje poético. Esta exploración se hará desde presupuestos de cognición encarnada y con ayuda de conceptos procedentes de la neurociencia cognitiva.

PALABRAS CLAVE: *extrañamiento, cognición, lenguaje poético, poética cognitiva.*

* Este artículo ha sido realizado en el marco de las actividades financiadas por el Proyecto de I+D de Excelencia *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica (ILICIA)* del Ministerio de Economía y Competitividad. Ref. FFI2017-83932-P.

Poetic language and cognitive estrangement

ABSTRACT:

Shklovsky envisioned estrangement in art as the effect of an artifice that allows the experience of things as they are perceived and not as they are known. But perception —from the cognitive point of view— is a complex phenomenon that encompasses more basic operations that can also offer ‘defamiliarization’ by appearing —even fleetingly— in consciousness. The hypothesis presented by this paper is that modern poetry registers these processes with singular persistence and transforms them into an index of poeticity. Thus, modes of perceptual estrangement that occur both in the material nature (acoustic and visual) and in the mental nature of poetic language will be addressed. This exploration will be carried out from the assumptions of embodied cognition and with the help of concepts drawn from cognitive neuroscience.

KEY WORDS: *estrangement, cognition, poetic language, cognitive poetics.*

La propuesta que contienen estas páginas pretende contribuir a una aproximación de la noción de extrañamiento concebida en términos cognitivos como constante del lenguaje poético. La hipótesis supone que existe un modo cognitivo habitual asociado al lenguaje comunicativo que se ve subvertido de alguna manera en poesía. Pero tal subversión, como se verá, se produce en el interior mismo del usual proceso cognitivo, de suerte que el extrañamiento adquiere una disposición de entrañamiento.

El extrañamiento cognitivo que suscita lo poético se inscribe en la noción de extrañamiento más general que, bajo el nombre de ‘desfamiliarización’, formuló Shklovski para el arte (1991). Esa desfamiliarización propiciaba una sensación del mundo tal y como es percibido, y no tal y como es conocido racionalmente, y ello suponía una desautomatización cognitiva. Shklovski consideraba esta desautomatización como fruto de un artificio con el concurso de la técnica, como un proceso de manipulación por parte del artista que podía responder a la voluntad y a la conciencia. Sin embargo, la propuesta de extrañamiento que aquí vamos a considerar para el lenguaje poético es la de una revitalización de procesos poco conscientes y subyacentes a la co-

mún utilización del lenguaje: procesos cuya integración regular desembocaría en la convencional aprehensión del mundo, pero que tomados de manera fragmentaria o suspendidos en su curso producen modos alternativos de comprensión.

Para este extrañamiento cognitivo la neurología y las ciencias cognitivas aportan ciertos instrumentos que serán sin duda más numerosos y poderosos en el futuro, pero que ya hacen posible empezar a pensar la colaboración de dichas ciencias con los estudios poéticos, razón por la cual conviene que la probada competencia de los expertos en lenguaje literario vaya tomando posiciones. Así pues, el incipiente diálogo entre lenguaje poético y ciencia cognitiva que a continuación será desplegado trata de reivindicar la valía interlocutora de nuestros estudios.

Desde mediados del XIX, la poesía moderna ha convertido en una de sus constantes la exploración de un extrañamiento que reposa sobre la selección y activación de fragmentos o aspectos del proceso cognitivo que se presentan para el sujeto como enlazando directamente la experiencia física y emocional con el lenguaje. Los modos esenciales de relación del sujeto con el mundo a través de su cuerpo dependen de su aparato sensoriomotor, lo que quiere decir que su articulación con el mundo es perceptiva y dinámica. El lenguaje viene a engarzarse en esa articulación, recibiendo de ella una impronta que le lleva a repercutir en su estructura los modos y particularidades de nuestra percepción y la relación con el espacio y el tiempo que dibuja nuestro movimiento corporal en el mundo.

Estas convicciones conforman un conocimiento encarnado o corporeizado bien representado hoy en las ciencias cognitivas. La lingüística cognitiva de Lakoff y Johnson propone que todo nuestro pensamiento es metafórico, es decir, que establece analogías con esquemas de experiencia corporal de relación perceptiva y motriz con el mundo. Lakoff y Johnson hablan de lenguaje cotidiano, en el que estos esquemas se encuentran obviados de tan consabidos: ya no percibimos analogía entre la expresión 'lanzarse al mundo' y el movimiento por el que un brazo im-

pulsa una lanza: ya no percibimos el carácter metafórico de esa expresión (el ejemplo es nuestro).

Pero el lenguaje poético es precisamente aquel en el que el sujeto advierte la restitución de una inesperada transparencia del lenguaje haciendo aflorar ese vínculo analógico y metafórico entre pensamiento y cuerpo: transparencia y afloramiento alcanzados mediante una suspensión de las conclusiones cognitivas a las que nos tiene acostumbrados nuestro uso común del lenguaje. El extrañamiento se presenta pues como resultado de un modo diferente de selección, de secuenciación o de articulación de rasgos cognitivos habituales. Ese cambio de modo tiene consecuencias en el nivel de los resultados de la cognición, y así, por ejemplo, se producen en el lenguaje poético fenómenos de percepción incompleta, de atribuciones cognitivas erróneas, de simultaneidad de representaciones excluyentes, de abstracciones y difuminados, etc. Estos fenómenos son el sustrato sobre el que se edificaron en el pasado los estudios estilísticos, y sobre los que hoy en día se desarrollan las múltiples poéticas que atañen a la indagación en la capacidad de representación del lenguaje.

En el juego de analogías entre pensamiento y dimensión física y emocional de nuestro estar en el mundo que refleja el lenguaje, el poético no es solo un revelador sino un productor: el poeta no es solo el que reconoce las semejanzas salvajes bajo los signos, decía Foucault (1966), sino el que las crea. Y las crea con una inteligencia creativa que responde a la definición que de ella ha dado José Antonio Marina: inventando posibilidades (1993). Lo que el poeta inventa son posibilidades de sentido para el vínculo entre experiencia corporal y pensamiento expresado en lenguaje, posibilidades otras que las consabidamente comunicativas. Y para ello, prospecta en lo olvidado y en lo oculto de ese vínculo, descompone, fragmenta, ensaya recomposiciones efímeras y solo relativamente razonables. Para decirlo en términos de Lakoff y Johnson, el poeta ensaya metáforas cognitivas, en el sentido de que estas son frutos de la "racionalidad imaginativa" (2004, 236) y no ornamentos: son modelados que realiza su experien-

cia emocional y física sobre una materia lingüística y por tanto significante y con componentes inevitables de racionalidad. Esta manera de concebir la actividad metafórica viene a instituirse en general actividad del lenguaje poético. Y, en ella, de la antigua concepción de la metáfora, ya no se rescata sino su potencia sorpresiva, pero distanciada ya de su repercusión puramente emocional y traducida al modo cognitivo del extrañamiento.

El lenguaje poético tiene —comparado con el arte en general— la particularidad de una doble naturaleza: material y mental. Compartida con todo lenguaje, esta doble condición —una forma sonora y gráfica y un contenido traducible en imágenes mentales y en razonamiento— reequilibra en el poema sus dos posibilidades de generación de sentido potenciando el peso de su naturaleza material frente a la imagen mental derivada del sentido que se impone en el lenguaje estrictamente comunicativo. De este modo —y aun siendo fundamentalmente heterogéneos—, tanto lo material como lo mental del lenguaje se ven simultáneamente leídos por el mismo instrumento emocional y perceptivo.

El lenguaje poético activa además la consideración cruzada de esa lectura simultánea de la faz material y la faz mental, revelando asociaciones, analogías, tensiones u oposiciones entre ambas. En consecuencia, el lenguaje poético se complejiza, y su modo cognitivo también deviene complejo,¹ pues contiene propuestas de conocimiento del mundo que no responden a un funcionamiento lineal, que son alternativas al conocimiento que transmite el lenguaje usual —el cual no opacan, pero ante el que ofrecen otras posibilidades simultáneas, bifurcantes, no lineales en suma—. En ese conocimiento alternativo, en esa cognición

1 Entre las definiciones de la complejidad, conviene aquí la que afirma que hay complejidad cuando el comportamiento de las interacciones de los componentes de un sistema no puede ser deducido de los comportamientos de dichos componentes. Es el caso, pues la conducta de la lectura emocional, perceptiva y dinámica del contenido sumada al mismo tipo de lectura de la forma no da la totalidad del comportamiento del lenguaje poético.

extrañada, la experiencia física y emocional del mundo obtiene un conocimiento de la propia materialidad del lenguaje que se injerta en el conocimiento obtenido del significado del lenguaje mismo. La cognición del lenguaje poético es un fruto complejo.

Acercando algo más el foco a esta operación y centrándonos en la lectura de la forma: la forma del signo lingüístico poético se presenta —como la de todo signo lingüístico— perceptible en un modo visual y en un modo auditivo. Cerrando aún más nuestro angular sobre el modo auditivo —de manera que nos permita aproximarnos hasta el nivel del ejemplo—, recordaremos, en primer lugar, que es sabido que la poesía otorga a su realización auditiva una importancia y una precisión a las que no apela la prosa, y que ello supone una evaluación del sonido según parámetros rítmicos decididos por la sensibilidad corporal —de ahí la vinculación de la poesía con la recitación y con la música, y la relevancia de aspectos como la métrica y la rima, largo tiempo considerados esencia de lo poético—. Este funcionamiento poético, según el cual el cuerpo dota de ritmo al lenguaje, alcanza un fácil reconocimiento en las manifestaciones prosódicas mencionadas, pero se convierte en fuente de extrañeza en cuanto se sobrepasa cierto grado de exactitud repetitiva o de frecuencia, o cuando se trata de encontrar analogías de “formas de movimiento” —tal es la definición de ‘ritmo’ de Benveniste (1966)— entre planos heterogéneos del lenguaje: piénsese, por ejemplo, en formas de movimiento reconocibles como emparejables entre el plano sonoro del significante del lenguaje y la imagen mental de su contenido. Una de las marcas de la frontera entre la poesía premoderna y la poesía moderna es precisamente la del paso de las rítmicas convencionales a las imprevisibles.

Ocurre entonces —y vamos así hacia el ejemplo— que la especial atención al plano fonológico se traduce en un subrayado de sonidos que puede desdibujar los límites de la palabra y por ende desactivar la atribución de sentido usual a la unidad léxica. En la poesía moderna sobreviene a menudo esta parcial desactivación, así como la formación de otro tipo de unidades que no

responden como signos lingüísticos, y ello es clave para entender aspectos de la poética tales como la mallarmeana consideración del verso entero como unidad poética, o la disposición visual del poema como forma-sentido. Aunque el poeta atienda a la granularidad de la lengua esto es, al tamaño de los elementos que transcriben la lengua oral –fonemas, sílabas, palabras–, el acto poético moderno tiende a subvertir dicha granularidad por diversos caminos.

Es posible entonces concebir cierta cualidad jeroglífica o anagramática del verso —y aún vamos estrechando más el cauce hacia el ejemplo—, como suma (o elección articulada) de sonidos que puede decir otra cosa que lo que dicen sus palabras, pues auditivamente admite otro tipo de composiciones léxicas. Ciertamente, el sentido de las palabras se construye y se descifra a través de su composición de lexemas y morfemas, y el poeta, como todo hablante, no puede evitar producirlas atendiendo a este criterio. Pero tanto en la creación como en la lectura poéticas sucede que tales lexemas y morfemas suspenden momentáneamente su correcta distinción para aglutinar sus sonidos de otra manera, creando falsas raíces y etimologías, falsos campos semánticos, falsas atribuciones de sentido en suma. Ello se produce usualmente inducido por lo que se llama *amorçage* en términos de lectura cognitiva (Dehaene, 2007, 56) —suerte de atractor fónico u ortográfico que se presenta en el texto suscitando después algún tipo de *reprise*— o autorizado por el contexto (textual, experiencial) —lo que podría considerarse un tipo de atractor de sentido—, casos ambos que funcionan como desencadenantes de formas de repetición en algún nivel del lenguaje.

Por ejemplo —y llegamos así al caso específico, que pretende también ser sencillo—, el título del último poemario de Juan Gelman (nada impide decir que el título de un poemario es en sí mismo poético) reza así: *Amaramara* (2017). Escrito en una sola palabra, el título apenas esconde el enunciado que habla del amor a su mujer, de nombre Mara, y en esa reconstrucción la sintaxis es evidente: *amar a Mara*; pero el verbo *amar* suena dos veces y

aún se esboza una tercera: *amar amar a[mar]*; o quizá lo que suena dos veces es una dedicatoria a su mujer: *a Mara Mara*; o, finalmente, tal vez sea el verbo amar el que se repite —el *amorçage* del primer verbo *amar* es tan poderoso que imanta otro verbo *amar* y lo adhiere así mismo—, pero en dos tiempos diferentes: *amar amara*. Leído el poemario en la proximidad de la muerte de su autor —que él mismo bien conocía—, el imperfecto de subjuntivo ‘amara’ se postula con fuerza como la opción con mayor poder de engendrar sentido —pues la idea de la muerte funciona como atractor contextual—. En tal opción, el complemento *a Mara* no desaparece, pero se ofrece al verbo transitivo un envés de intransitividad —o de valor absoluto del amor—, y el verbo se repite entonces sin complemento: *amar amara*. Se repite en un tiempo pasado, ya algo brumoso al ser considerado en la perspectiva de la muerte, y, al mismo tiempo, la secuencia afirma el amor más que ninguna otra —*amar, había amado*, viene a decir— pues la forma del imperfecto de subjuntivo *amara* procede del pluscuamperfecto latino *amavĕrat*, y su uso literario (y periodístico) conserva precisamente el sentido latino pluscuamperfecto. De modo que el título del poemario se ve conducido a significar de manera polivalente, añadiendo a la idea del amor transitivo —*a Mara*— otra idea del amor —más ensimismada, reflexiva y evaluativa— sugerida por el atractor textual —*amar*— y por el atractor contextual de la muerte presentida: *amar, amara*. De este modo, el sentido acude a lo que no parecía sino juego fonológico, y es por eso por lo que se trata de poesía y no de un jeroglífico simple: porque de ello emerge un sentido nuevo.

Con semejantes consideraciones poéticas de la materia fonológica del lenguaje, la poesía revive en cierto grado el contacto primero con el propio lenguaje: aquel que fue en cada uno de nosotros el de la producción de sonidos sin sentido claramente atribuido, preferentemente cargados de valores contextuales dependientes de la situación de utilización, e incluso receptivos a valores afectivos y movimientos emocionales anteriores al habla. El subrayado de la materialidad sonora del lenguaje es un arti-

ficio *a contrario* —pues orienta hacia zonas lingüísticas básicas anteriores al signo— tendente a suscitar el extrañamiento cognitivo.

Muchos poetas confiesan escribir musicalmente, esto es, guiándose por criterios de medida, ritmo, entonación, fraseo o características fonológicas, y solo en segundo lugar atendiendo al sentido. Y sucede entonces como si el poeta fuera lector de sí mismo, como si escuchara advenir el sentido en los propios fonemas pronunciados, como si estuviera activando dentro de sí mismo las dos vías de lectura que describe el neurocientífico cognitivo Dehaene (2007): la fonológica y la léxica. Y como si, al igual que le ocurre al lector, el poeta se viera envuelto en los conflictos de sentido que a veces tienen ambas vías. Como si el poeta Gelman se escuchara a sí mismo diciendo al mismo tiempo el nombre de su amada y la afirmación del amor en un tiempo pasado. No sabe el poeta lo que dice hasta que lo lee en sus propios sonidos (y lo que esa lectura le dice son cosas varias y simultáneas).

Hasta aquí, la observación del extrañamiento cognitivo en el lenguaje poético se ha concentrado sobre la forma poética en sus aspectos fónicos. Ahora desplazaremos el foco para abordar la forma visual y la imagen mental visual. Pero antes conviene reunir aspectos fónicos y visuales bajo una misma consideración de orden neurocognitivo. Es conocido que la poesía moderna tiende hacia comportamientos logográficos (de representación gráfica del concepto) y logofónicos (de selección de sonidos que evocan concepto en el mundo real). En el nivel del verso o en el nivel global del poema, estos comportamientos son bien conocidos en sus versiones más sencillas, como son por ejemplo las del caligrama y la armonía imitativa. Cuando las composiciones gráficas o fónicas —poniendo entre paréntesis la convencionalidad del signo— asumen así algún grado de representación de lo real por vía de *mimesis* perceptible, es que la poesía está dando muestras de que su lenguaje tantea remitirse a un estado motivado y analógico respecto del mundo; se abre así, en el caso de la poesía moder-

na occidental, una posibilidad de doble representación: tanto la representación visual del concepto —de carácter ideogramático, caligramático— como la conocida representación visual del fonema —que es característica de nuestras lenguas occidentales—. Y esta doble condición sugiere algo así como un parentesco entre la poesía occidental y —por ejemplo— la escritura china.

Cognitivamente, la cuestión tiene su importancia, pues al habilitarse para ambos tipos de representación, la escritura poética está apelando no solo al hemisferio cerebral izquierdo que controla el lenguaje sino también al derecho, que es mucho más visuoespacial y musical.

De modo que la lectura poética de —pongamos— un caligrama requiere no solo de la contribución del hemisferio izquierdo para tratar los signos lingüísticos sino también del hemisferio derecho y su comprensión más holística. Y así pues, la incidencia de la forma visual del poema en el lenguaje poético es una fuente de extrañamiento cognitivo que responde a una suerte de extrañación cerebral de un hemisferio a otro. Pues la poesía no se comprende solo lingüísticamente.

Ciertamente, el caso del caligrama —a primera vista— no parece muy representativo de la poesía moderna (por poco frecuente y por no ser, en pureza, ni una novedad de la época moderna ni tan siquiera de la medieval: el primer caligrama atestado es tres siglos anterior a Cristo). Pero su rescate por parte de alguna vanguardia poética es significativo aquí porque, en primer lugar, ejemplifica una vez más la vocación cognitivamente regresiva del extrañamiento en poesía moderna. Y, en segundo lugar y sobre todo, porque —renunciando a la evidente intervención sobre la forma visible de la materialidad lingüística del poema— el caligrama adopta versiones menos figurativas —más abstractas— cuando se localiza en el nivel de la imagen mental que genera el poema.

De hecho son dos las imágenes —los tipos de imágenes— que el lenguaje poético suscita en la mente y que se conjugan en simultaneidad: una procede de la representación más o menos

figurativa (fragmentaria, inconclusa, metonímica, metafórica) de los contenidos expresados por el poema; la otra consiste en la representación de esquemas de imagen (generalmente dinámicos) abstraídos desde las relaciones entre elementos que se producen en el seno de los niveles fónico, gráfico, sintáctico, gramatical y léxico del poema. Ambos tipos de imágenes mentales poseen forma imaginariamente perceptible y por tanto mentalmente susceptible de tratamiento visuoespacial. Este tratamiento corresponde al hemisferio izquierdo, tal y como correspondería en el caso de una imagen realmente percibida por nuestro sistema óptico. Toda imagen mental es una exploración sensomotora simulada (Olivier, 2012, 75), que implica al cuerpo de un modo semejante a como lo implica el contacto con lo real. Nuestra experiencia del mundo nos permite hacer rotar mentalmente las formas del mismo: así es como reconocemos objetos de los cuales solo percibimos un escorzo —en el sentido de la *Abschattung* de la fenomenología de Husserl—, algo que sucede tanto si la imagen mental está producida por un estímulo visual o si es imaginada.

Respecto de la imagen mental relativa al contenido transmitido por el poema, cabe anotar algunas particularidades. El lenguaje de comunicación usual suscita imágenes mentales que son en su mayoría miméticas respecto del mundo. Esto también suele ocurrir en, por ejemplo, una narración o una prosa descriptiva. Pero en la poesía moderna la tendencia es precisamente a diluir la referencia figurativa y mimética del mundo, porque las percepciones implicadas en la imagen mental no tratan de reconstruirla como objeto reconocible. Ciertamente, la exploración sensomotora de esa imagen mental simula activaciones sucesivas de la vía visual dorsal (que se ocupa del Dónde) y de la vía visual ventral (que se ocupa del Qué), tal y como lo haría el observador de una imagen real. Sin embargo, la poesía suele seleccionar o potenciar las características visuales ofrecidas por las diferentes áreas implicadas en la visión (las cuales simula, pues no hay percepción realmente realizada): color, orientación, forma, movimiento. Y así, la poesía moderna

se resiste a la composición de escenas mentales miméticas de lo real: como en el caso de la pintura moderna (Zeki, 2005), la poesía moderna ensaya simulaciones de fragmentaciones perceptivas que la llevan, por ejemplo, a registrar únicamente el color, o el movimiento, o el contorno, o la luminosidad, o la velocidad, o el detalle magnificado, o la deformación de la figura por el punto de vista, etc. Las imágenes mentales poéticas son reconstrucciones parciales realizadas con ayuda del acervo de la memoria perceptiva y dinámica de cada uno —una parcialidad en la reconstrucción que sin duda modulada por las emociones—. Al renunciar a construir una imagen reconocible como real, las imágenes mentales poéticas proporcionan un extrañamiento basado en procesos visuocognitivos a los cuales parece faltar una última fase que los cohesione. Desde estos mismos presupuestos, la metáfora podría considerarse un caso de reconstrucción de imagen mental inestable basada en fragmentarias percepciones. La imagen mental que corresponde a la metáfora es precisamente aquella que se halla en construcción y que no se decanta definitivamente por una sola atribución de sentido. La metáfora es una interpretación conflictiva de la fragmentaria información sensomotora que a sí mismo se da el poeta —una información que no se procesa de manera completamente consciente (Jackendoff, 1998, 221-226)—.

En cuanto a las imágenes mentales que conforman un segundo tipo —líneas atrás anunciado—, hay que precisar que no se refieren a los significados portados por el poema, no atañen al contenido de los lexemas, sino a una clase de relaciones localizables en planos diversos del lenguaje (relaciones lógicas, estructurales, espaciales, dinámicas...) a las que el lector atribuye una imagen no figurativa sino esquemática o diagramática (por ejemplo: quiasmática, circular, progresiva, repetitiva, quebrada, inclusiva...). Entre estas imágenes y las relativas al contenido se producen analogías en las que enraíza el *poiein* del lenguaje poético: se cumple así la solidaridad entre lo que el poema dice (imágenes mentales de contenido) y lo que hace (imágenes mentales

de relaciones), alcanzándose entonces una fuerza performativa dentro del propio poema — que es también creativa en la medida en que el sentido surge de la forma o viceversa —, de modo que el lector suscribe aquello de que “a un poema no se le pueden cambiar las palabras”.

La búsqueda de la analogía entre ambos tipos de imagen mental es característica de la lectura poética, y cognitivamente es un proceso que se organiza bajo el modelo del *blending*: la integración conceptual del *blend* retiene ciertas características de los espacios mentales de origen pero hace emerger un sentido nuevo (Turner y Fauconnier, 2002). En el poema, a la novedad del sentido que sobreviene en la integración de los dos tipos de imágenes la llamamos ‘sentido poético’, y ese sentido es causa de extrañamiento cognitivo. Pero puesto que el *blend* poético integra dos tipos de imágenes mentales que proceden del propio poema, cabe decir que el extrañamiento es un modo de entrañamiento. El sentido poético genera un extrañamiento que procede de la entraña del lenguaje mismo.

En suma, sustrayéndose a la representación mimética, la imagen mental poética suspende las conclusiones usuales que se extraen de la que es constante actividad de nuestro cerebro: la comparación de lo que se percibe con patrones de reconocimiento del mundo almacenados en nuestra memoria. La observación cognitiva de la poesía señala en ella la preferencia por los procesos antes que por los resultados: el *poiein* de lo poético es también un ‘hacerse’ en el terreno cognitivo y por ello se detiene en las fases donde el reconocimiento acústico o la imagen mental extraídos del lenguaje no integran todos sus componentes o lo hacen solo de manera provisional —atendiendo para ello a la información guardada en nuestra memoria y procedente de nuestro aparato sensoriomotor—. En la poesía, el lenguaje atiende a la experiencia que el cuerpo tiene del mundo, pero lo hace con la parsimonia que normalmente no se permite nuestro ansioso cerebro: allí donde él quiere resolver rápido y sacar conclusiones de su propia actividad, ella se demora y explora. La poesía es el

modo de conocimiento experimental y no consciente que de sí mismo se ofrece el cerebro. Un modo de introspección cognitiva que supone un íntimo y paradójico extrañamiento.

Referencias bibliográficas

BENVENISTE, E. (1966) "La notion de rythme dans son expression linguistique", *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard.

DEHAENE, S. (2007) *Les neurones de la lecture*, París, Odile Jacob.

FOUCAULT, M. (1966) *Les mots et les choses*, París, Gallimard.

GELMAN, J. (2017) *Amaramara*, Madrid, Visor.

JACKENDOFF, R. (1998) *La conciencia y la mente computacional*, Madrid, Visor.

LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (2004) *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

MARINA, J.-A. (1993) *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama.

OLIVIER, G. (2012) *La cognition gestuelle. De l'écho à l'ego*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

SHKLOVSKI, V. (1991) "El arte como artificio", en Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 55-70.

TURNER, M. y FAUCONNIER, G. (2002) *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.

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