

## DE LO SENSIBLE A LO INTELIGIBLE. *QUALIA* Y CATEGORIZACIÓN EN LA POÉTICA DE JACCOTTET

FROM THE SENSIBLE TO THE INTELLIGIBLE.  
*QUALIA* AND CATEGORIZATION IN JACCOTTET'S POETICS

Amelia GAMONEDA

Universidad de Salamanca

**Resumen:** En este artículo se abordarán operaciones mentales poéticas que tratan de ligar lo sensible a lo inteligible en el seno de la poesía. Para ello, se partirá de la experiencia subjetiva —que es la que interesa al poeta— resistente al concepto y por tanto también al lenguaje previamente disponible. A continuación se propondrá un modo de categorización referido al lenguaje y sus representaciones mentales con capacidad de flexibilizar la rigidez conceptual que impide la intelección de la experiencia subjetiva de lo sensible. Un texto poético de Philippe Jaccottet permitirá demostrar la pertinencia de esta propuesta teórica.

**Palabras clave:** Qualia; Categorización; Conceptualización; Inteligibilidad, Poética; Jaccottet.

**Abstract:** This article approaches poetic mental operations that try to link the sensible with the intelligible within poetry. For this purpose, we will start with concept-resistant subjective experience —which is the one the poet is interested in— and, therefore, the same with the previously available language. Hereafter, a categorization mode referring to language and its mental representations, with the ability to make conceptual rigidity more flexible, and preventing the intellection of subjective experience of the sensible, will be proposed. By means of a poetic text by Philippe Jaccottet, it will demonstrated the relevance of this theoretical proposal.

**Keywords:** Qualia; Categorization; Conceptualization; Intelligibility; Poetics; Jaccottet.

## “Poema-instante” y “poema-discurso”

No parece que quien a sí mismo se ha nombrado en poesía “el ignorante” sea autor bien elegido para ofrecer un ejemplo analítico de operaciones mentales que tratan de diluir el hermetismo cognitivo inherente a lo poético. Pero pocos atributos son transparentes —y este es el caso de “ignorante”— cuando se aplican a Philippe Jaccottet, escritor cuyo gentilicio “suizo” ha de ser matizado por su largo vínculo con el paisaje provenzal de Grignan y del monte Ventoux, del cual lleva “un doble en [su] corazón” (Jaccottet, 1977: 141)<sup>1</sup>.

Jaccottet “el ignorante” es un poeta de cultura refinada, que se nutre tanto del Renacimiento italiano como del Siglo de Oro español, y que —en su *Cahier de verdure*, de 1990, cuyo primer texto nos ocupará líneas más adelante— convoca a Monteverdi, Boticelli, Dante o Cervantes atravesando artes de varios siglos en una escena de fiesta idílica, entre lo pastoral y lo preciosista. Tanto la naturaleza como el refinamiento cultural e intelectual son dominios de Jaccottet, de modo que el título *Cahier de verdure* se refiere al verde de la naturaleza pero también a las “verduras”, esas tapicerías cuyo motivo es principalmente vegetal (árboles y follaje), que pueblan animales y del que están generalmente ausentes personajes y construcciones. Muy apreciadas a finales de la Edad Media y en el XVI, las “verduras” fueron tejidas en Flandes. El título *Cahier de verdure* representa con acierto ese doble sentido de la palabra y la complementariedad de la naturaleza y la cultura en el poeta.

Así pues, Jaccottet —traductor exquisito de Góngora— se presentó como “ignorante” en un poema de 1957 cuyos versos decían: “Cuanto más envejezco más crezco en ignorancia, / cuanto más vivo, menos poseo y menos reino”. Demasiado banalmente difundidos, esos versos terminaron —parece ser— por ser una carga para Jaccottet mismo, quien, pasado el tiempo, se quejaba de la comprensión algo simplona de la susodicha “ignorancia”. Pues, de hecho, la ignorancia había sido concebida por el escritor como una cualidad y no como una simple carencia de saber convencional. La ignorancia rima con discreción, con sobriedad, con la “rica escasez” que atraviesa su escritura. La ignorancia es un estado mental elegido por el sujeto, quien —aliviado de un conocimiento intelectual embarazoso y basado en el concepto, como recuerda Jérôme Thélot (2001)— se aventura en las formas sensibles.

Es entonces dudoso que, más allá de su desagrado por causa de malentendido sobre el sentido del término, el poeta haya tenido verdaderamente la voluntad de rechazar una ignorancia que es uno de los pilares de su poética. “Queda la ignorancia creciente”, se leerá en *La semaison*, cuadernos escritos entre el 54 y el 67: un verso en el que Jean Michel Maulpoix (s. d.) verá la “fructificación de la ignorancia” y no su desmentido. E incluso en *Cahier de verdure*, varias décadas más tarde, Jaccottet confesará: “Siento que día a día me hago cada vez más ignorante / con el tiempo” (1990: 50).

“Sembrar”, “fructificar”: este léxico no es inocente; esboza la descripción de una poética como proceso natural, como realización de la naturaleza —en la que se confía y en la que no es necesaria la intervención de la voluntad de un sujeto—. Bien se conoce que Jaccottet es un poeta vuelto hacia el paisaje e interesado por su percepción, sin subrayar por ello una respuesta lírica que pusiera en evidencia la intimidad del sujeto. Algunas fórmulas versales suyas afirman incluso un deseo de desaparición del dominio de la primera persona sobre el decir del poema: “Que la desaparición sea mi

---

1 Todas las traducciones de versos de Jaccottet son de la autora del artículo. Los títulos de las obras de Jaccottet se conservan en francés para no remitir a sus traducciones españolas.

manera de resplandecer...” (1998: 76). Deseo repetido por las notas de sus cuadernos poéticos: “El apego a uno mismo aumenta la opacidad de la vida” (1984: 9). E incluso recogido por declaraciones más explícitas, como esta que figura en una entrevista: “Siempre he tratado de que el mundo exterior que es la fuente de mi deslumbramiento y a veces de mi pavor penetre en el poema sin que yo esté demasiado presente, con una especie de discreción natural” (1992).

¿Qué ha de querer decir esta desaparición no de la emoción —deslumbramiento, pavor— sino del sujeto de emoción? Tal vez haya que distinguir y aceptar que el sujeto que Jaccottet encuentra superfluo e incluso molesto no es el que percibe y se emociona sino el que, acto seguido, se designa líricamente como alcanzado por el sentimiento —que es la toma de conciencia de la emoción—. Conviene considerar esta distinción en los términos del propio Jaccottet, y más concretamente bajo la especie de lo que llama “la transacción secreta”. Concibe el encuentro entre el poeta y el mundo sensible no como el resultado de una búsqueda sino más bien como la fortuna de una coincidencia (un azar nada surrealista, sin embargo). Si bien es verdad que el poeta se mantiene en constante atención, es sin embargo antes un estado de vigilia y expectación que un esfuerzo de la voluntad lo que le permite distinguir la extrañeza en el seno mismo de la familiaridad de su encuentro con lo sensible. De súbito, la percepción se ve alcanzada por un cambio que la turba, el cuerpo que sostiene esta percepción se ve afectado y traduce dicha conmoción bajo forma de emoción —en la que se anuda lo físico y lo psíquico—.

Quisiera el poeta pararse ahí, captar ese momento que apenas le concierne aún en su reflexión consciente. Desearía quedarse en esta suerte de epifanía discreta que parece desplegarse más allá de las apariencias. Un despliegue, una ilimitación, un secreto, algo sagrado sin dios y sin trascendencia: todos estos términos pasan bajo la pluma de Jaccottet para decir lo que no tiene nombre. Aquello de lo que se tiene intuición pero que no es posible formular. Algo que permanece como en el umbral de la conciencia o, mejor dicho, entre dos nociones de conciencia: existente para la conciencia fenoménica, inexistente para la conciencia que se define por la capacidad de describir lingüísticamente su objeto. El sujeto tiene ciertamente conciencia de su cuerpo que percibe y se emociona pero no puede avanzar hacia la expresión lingüística de esta experiencia. O de dicho de manera más sucinta: vive la dificultad de enlazar la experiencia de lo sensible con lo inteligible. Y bien parece que pueda sostenerse que ese misterio o secreto antes mencionado consiste en la conjunción de esta experiencia nueva del poeta y su imposibilidad de nominación. Es la súbita inadecuación del lenguaje sobre el mundo: el descubrimiento de que la experiencia de lo sensible no se pliega a lo inteligible, que lo sobrepasa. Y que no es la palabra lírica de un sujeto en plenitud de sus cualidades razonantes la que logrará resolver esta insuficiencia. Por lo cual el poeta prefiere, de momento, mantenerse en ese estado en el que su condición de sujeto está rebajada.

Jaccottet pertenece al linaje de poetas del siglo XX que —siguiendo la estela del romanticismo alemán— han reconocido como problemática la relación del lenguaje con lo real, y que han transformado sus poéticas en un cuestionamiento de las posibilidades de representación del lenguaje, así como en una búsqueda de sus zonas de plasticidad susceptibles de disolver los límites del concepto. Con Ponge, Bonnefoy o Bernard Noël, Jaccottet pone al lenguaje en sospecha de insuficiencia, de sustitución de la presencia, de cortedad significativa. Pero este poeta no se rebela de modo virulento contra el imperio del concepto que sostiene todo lenguaje, no muestra tampoco decepción o venganza lingüística alimentada por el fracaso. Jaccottet, poeta delicado pero veladamente astuto, prefiere ocultarse como sujeto, fingir ausencia y tantear vías que veremos más adelante. De hecho, en un

poeta como Jaccottet, en el que tanto queda subrayada la naturaleza como la cultura, que se pretende ignorante al tiempo que ofrece una inteligencia aguda, no será extraño encontrar una doble fórmula de abordaje poético: de un lado, la confianza en el encuentro natural y espontáneo entre lo sensible y lo inteligible; del otro, la desconfianza en tal encuentro —pero acompañada de una actitud que acepta el desafío y emprende operaciones mentales tendentes a lograrlo, operaciones que por el momento abreviaremos llamándolas “poéticas”—.

Una de ellas, pues, es la del “poema instante”, que consiste en una pretendida captura rápida de lo sensible por parte del lenguaje, una apuesta irreflexiva sobre la posibilidad de un inesperado enlace entre el signo y la cosa. En esos “poemas-instante” la mirada y la emoción parecen emanciparse de la sintaxis proveída por el pensamiento reflexivo del sujeto, y reina en ella el espacio despejado y la holgura. A menudo se ha señalado entre este tipo de poema y el haiku un parentesco a causa de la simplicidad desnuda de la enunciación sin imágenes, de la brevedad, del razonamiento esquemático. Y, como el haiku, el “poema-instante” expresa ante todo la confianza en ese logro inusitado que el lenguaje tendría en un momento preciso. Cabrían aquí las palabras de Barthes: “El haiku es lo que sobreviene (contingencia) pero en tanto en cuanto ello *rodea* al sujeto —que sin embargo no existe ni puede decirse sujeto más que por este rodeo fugitivo y móvil—. [...] se proponen solo *rodeos* (circunstantes), pero el objeto se evapora, se absorbe en la circunstancia: lo que rodea al objeto, solo durante el instante de un relámpago” (Barthes, 2015: 120). Así, por ejemplo, estos dos versos constituidos en poema en *Cahier de verdure*: “Nubes sentadas en majestad como dioses, / orladas de púrpura si van hacia la noche” (1990: 48).

Ese tipo de “poema-instante” ha centrado la atención de casi todos los estudiosos de Jaccottet, pero no será aquí el caso, pues estas páginas elegirán la segunda fórmula explorada por el poeta: la que desconfía de las capacidades del lenguaje al tiempo que lo desafía a demostrarlas.

Jaccottet forma parte de los autores que producen textos que comportan una cierta expresión consciente sobre la naturaleza de lo poético comprendida por el poeta mismo y que ponen en evidencia el problema de la relación entre lo sensible y lo inteligible. Ese tipo de textos —considerados poéticos por sus propios autores pero dotados de cierto tono discursivo— serían herederos de las antiguas “poéticas” mediante las que los poetas expresaban en verso convicciones sobre lo que la poesía debería ser, sobre características e incluso reglas de composición. Pero es raro que en nuestros días el problema de la representación suscite respuestas precisas en forma de receta o de propedéutica poética. Ya no hay poemas que pidan “música ante todo” a la manera de Verlaine, o que inciten a recortar las palabras de un periódico y a disponerlas al azar, como hacía algún manifiesto de vanguardia. Sin embargo, es incluso frecuente que los textos poéticos acojan en su seno cuestionamientos sobre la posibilidad de expresar las experiencias del sujeto en su trato con lo real, y que tanteen respuestas en las que se entrevea una intuición cognitiva llena de precisión aunque ni siquiera se llegue a rozar ningún razonamiento científico.

En el caso de Jaccottet es posible reconocer textos que responden a ese perfil. Se encuentran entre los que reciben el nombre genérico de “poemas-discurso”, aquellos que el poeta caracteriza como “un breve relato ligeramente solemne, salmodiado a dos dedos del suelo” (1984: 47). Son prosaicos, pero están habitados por el ritmo, pues al nombramiento de las cosas se añade —tal y como precisa él mismo— “una cierta forma de plegaria”. Entre esos “poemas-discurso”, el que abre el poemario *Cahier de verdure* interesa particularmente para nuestro propósito. Se titula “El cerezo”, y expone mediante ejemplo las operaciones mentales de la postura poética que problematiza el encuentro entre

la experiencia de lo sensible y el lenguaje inteligible. “El cerezo” se ocupa de ello cuestionando la percepción de un paisaje, la emoción que sobreviene, las variaciones interpretativas de la imagen percibida y su traducción en lenguaje. He aquí un programa que es el del acto poético en sí mismo.

Este trayecto —por supuesto— no es fácil de recorrer de manera efectiva, ya que constituye uno de los nudos más problemáticos de la filosofía de la mente y de las ciencias cognitivas. La filosofía de la mente y también las teorías de la conciencia abordan en un sentido amplio el problema del cuerpo/mente, y más precisamente la relación entre los estados mentales y el cuerpo. Ese problema de relación puede ser enunciado de la manera siguiente: ¿cómo un contenido de experiencia se convierte en contenido conceptual? Que una cierta poesía ampliamente difundida en la segunda mitad del siglo XX y en lo que llevamos de XXI trate también de responder a esta pregunta no debe extrañar, puesto que es bien conocido que la poesía tiene desde siempre un proyecto vinculado al conocimiento del mundo y a la expresión de la conciencia subjetiva subsiguiente. En lo que sigue, trataré pues de precisar la respuesta que la poética de Jaccottet da a esta cuestión en torno a la cual se afanan tanto la filosofía como la ciencia.

Para abrir su texto, Jaccottet se aventura a dar un sentido al hecho de escribir: “es, o debería ser ante todo para reunir los fragmentos, más o menos luminosos y probatorios, de una alegría que uno estaría tentado a creer explotó un día, hace mucho tiempo, como una estrella interior, y dispersó su polvo en nosotros” (1990: 9). Y, precisa el poeta a continuación, un poco de ese polvo de alegría puede encenderse en una mirada e incluso reflejarse en un fragmento de la naturaleza. Además de recoger de Novalis la idea del poeta como espigador de restos luminosos<sup>2</sup>, Jaccottet apunta a una idea de “alegría” [“joie”] que no es ajena a la noción de “objoie” de Francis Ponge, poeta al que admira sin reserva. “L’objoie” es el resultado de una fricción entre la palabra y la cosa [“objet”] que se deriva de su mutua inadecuación, de su diferencia irreductible: “l’objoie” pongiana es pues una emoción nacida del trabajo de poner en contacto lo sensible y lo inteligible. Mientras que la “alegría” de Jaccottet —al menos de momento en estas líneas— es un trabajo de recuperación, de reajuste mediante el lenguaje de fragmentos dispersos tanto del lado de la percepción del sujeto como de la realidad percibida. Pero en ambos poetas el lenguaje es el encargado de hacer inteligibles la percepción y la emoción. La porfía y la “rabia de la expresión” de Ponge contrastan sin embargo con el deslumbramiento y la sorpresa de Jaccottet, quien acecha los efectos mágicos frente a un Ponge que se debate entre tachaduras y reescrituras.

Acto seguido, el “poema-discurso” que nos ocupa presenta el objeto natural avistado: “un cerezo cargado de frutos, percibido un atardecer de junio, del otro lado de un gran campo de trigo” (1990: 9). Ese cerezo alberga una luz que es la primera condición de la alegría de Jaccottet: “era el atardecer, bastante avanzado incluso, tiempo después de la puesta de sol, en esa hora en que la luz se prolonga más allá de lo que se esperaba, antes de que la oscuridad se la lleve definitivamente [...] Es un momento en que esa luz superviviente, cuando ya su lumbre no es visible, parece emanar del interior de las cosas y subir del suelo” (1990: 10-11). Bajo esas condiciones perceptivas, el poeta experimenta una primera forma de dificultad de relación con el lenguaje: es, anota, “como si alguien hubiera aparecido

---

2 “La metáfora de la empresa poética como recogida de «luminosos escombros», heredada del mandato de Novalis para reunir los «rasgos dispersos» del paraíso sobre la tierra —herencia que sería de hecho la «llave» de la obra de Gustave Roud— es un leitmotiv en la obra de Jaccottet, asociado a la figura del poeta como buscador de ruinas.” (Brossier, 2020)

allá y te hablara, pero sin hablarte, sin hacer ninguna señal; alguien o más bien algo” (1990: 9), pues “se trataba de otra especie [...] de palabra. Más difícil aún de captar” (1990: 10). No cabe sino constatar que el lenguaje de la naturaleza no es inteligible. No lo es para el hombre, del mismo modo que — como afirmaba Wittgenstein— el hombre tampoco comprendería el lenguaje de un león, caso de que este tuviera uno. Pues ni el cerezo ni el león comparten el mundo del humano (ni viceversa). Pero el proyecto del poeta no es comprender esos lenguajes hipotéticos sino encontrar uno que sea al mismo tiempo humano y que haga inteligible lo que en el propio hombre pertenece a lo ininteligible. Y para el caso de Jaccottet, no se tratará de comprender lo que dice un cerezo sino de expresar en lenguaje humano cómo un hombre experimenta la percepción de un cerezo.

Así pues, a partir de este momento, el “poema-discurso” “El cerezo” se ocupa de la experiencia perceptiva del poeta y, solo secundariamente de su objeto. Abandonamos el saber deductivo que ha acompañado a las percepciones y que ha permitido concluir que se trataba de un cerezo cargado de frutos; y remontamos hacia modos primeros de percepción donde no es posible utilizar ese atajo racional que permite contentarse con una nominación convenida y sumaria, remontamos hacia un momento en el que se asiste a la construcción de la experiencia: al momento en el que un cerezo no acepta aún el nombre de “cerezo”.

### **Experiencia de lo sensible: *qualia* y poesía**

Como es sabido, la conciencia fenoménica está compuesta de todas nuestras sensaciones y nuestras vivencias. Vivir es para el hombre un flujo continuo de conciencia fenoménica. Y ese flujo está compuesto de una serie interminable de contenidos cualitativos subjetivos de carácter no conceptual que reciben el nombre de “*qualia*”. Los *qualia* son pues propiedades de la experiencia mental, son subjetivos, no reproducen lo real sino que hacen de ello una cierta abstracción, se encuentran asociados a la conciencia superior y no a la conciencia primaria animal, porque el sujeto es consciente de ellos o al menos puede serlo. Pero los *qualia* no son transmisibles mediante el lenguaje usual. Se les puede nombrar convencionalmente pero la experiencia subjetiva y cualitativa en toda su extensión escapa a la comunicación lingüística. El ejemplo clásico de los *qualia* es el de la experiencia de la rojez del rojo. ¿Acaso decir que uno ve el color rojo equivale a experimentar subjetivamente su rojez? Las cualidades subjetivas de esa rojez seguirán siendo desconocidas. Aunque quizá si un poeta se empeña en ello...

Fue el filósofo Thomas Nagel quien, en su publicación del famoso artículo de 1974 “¿Qué se siente al ser un murciélago?”, propuso que no tenemos ningún medio de saber qué experiencia subjetiva del mundo tiene un murciélago. Y lo mismo le pasaría al murciélago respecto del humano. Incluso entre humanos —que compartimos sistemas sensomotores y estructura cerebral— no es posible captar la especificidad de la experiencia de cada uno. Frente a tal aislamiento comunicativo de la experiencia subjetiva, los neurólogos han imaginado puentes entre las conexiones neuronales, de modo que dos cerebros puedan experimentar en simultaneidad las que corresponden a un mismo *quale*. La experiencia ha sido llevada a cabo, y se ha comprobado que un invidente puede experimentar cerebralmente la situación neurológica de un vidente mientras percibe el color rojo, pero no es seguro que el *quale* de la rojez del rojo acompañe como experiencia subjetiva a esta experiencia cerebral.

De hecho, el concepto de *quale* es controvertido. Ciertos filósofos lo reducen a una dimensión material del funcionamiento cerebral (Blackmore), otros ven en él una experiencia subjetiva independiente del funcionamiento del cerebro (Chalmers). Los hay incluso que niegan completamente su

existencia (Dennet). Entre los neurólogos también las opiniones son diversas, pero es preciso señalar que algunos han consagrado a los *qualia* páginas llenas de interés: es el caso de Oliver Sacks, de Antonio Damasio, o del Premio Nobel de Medicina Gerald Edelman. En el debate científico entre una reducción de los *qualia* a pura neurología y su exclusión completa de los fenómenos neuronales objetivos, el poeta tiene verdaderamente poca cosa que decir pues su posición es desde el principio una toma de partido: se sirve de la experiencia subjetiva y de los contenidos de la conciencia fenoménica como fuente misma de lo poético. Así pues, evitaremos aquí el debate y no pondremos por testigo más que a la propia experiencia subjetiva. Desde el gran giro literario del XIX, los poetas han detectado intuitivamente ese problema cognitivo, y han imaginado un funcionamiento del lenguaje que explore las posibilidades de comunicación de esas cualidades subjetivas de la experiencia.

La resistencia de los *qualia* a ser expresados y transmitidos es así pues un tipo de desafío literario que el poeta encara con vocación específica. El lenguaje común no tiene sino una solución deficitaria frente al carácter único de la experiencia subjetiva: designará experiencias muy diversas y muy complejas bajo un mismo nombre. La experiencia es imposible de reproducir con exactitud pues es siempre concreta y siempre diferente, mientras que el nombre lingüístico responde a un concepto, a una idea abstracta de la experiencia. La experiencia responde a lo real, el lenguaje responde a la representación. La una responde a lo sensible, el otro a lo inteligible. Y será entonces preciso que la poesía desarrolle un tipo de lenguaje que sepa entrar en conciliación con la condición única de la experiencia —lo cual es, por principio, un proyecto paradójico—.

Así que no sorprenderá saber que son numerosos los escritores y poetas que se han hecho preguntas en torno a la comprensión y a la transmisión de los *qualia*, a menudo incluso evocando los *qualia* de los colores, es decir, aquellos que de manera sistemática son presentados por la teoría como los ejemplos más característicos. Así, Albert Camus, siempre atento en su obra a las formas de la conciencia primaria que se traslucen en el seno de la conciencia secundaria, escribía en *Noces*: “Todo lo que es simple nos sobrepasa. ¿Qué es el azul y qué pensar sobre él? La misma dificultad presenta la muerte. De la muerte y de los colores no sabemos hablar” (1965: 64). Por su parte, Flaubert se confesaba así con los hermanos Goncourt: “Cuando hago una novela tengo la intención de darle una coloración, un matiz. Por ejemplo, en mi novela cartaginesa, quise hacer algo púrpura. En *Madame Bovary* no tuve otra idea que dar un tono, el del color mohoso de las cochinillas de la humedad” (1891: 367). También Paul Valéry, vigilante de todo tipo de operaciones mentales, anota en *La soirée avec Monsieur Teste* la resistencia del fondo subjetivo del *quale* a ser reproducido por la memoria, excepto quizás en el caso de la imponente cabeza del señor Teste: “Si imaginamos un viaje en globo, podemos con sagacidad, con energía, producir muchas de las sensaciones probables de un aeronauta; pero siempre quedará algo privativo de la ascensión real, cuya diferencia respecto de nuestra evocación expresa el valor de los métodos de Edmundo Teste” (Valéry, 1960: 18). Del lado de la poesía, el propio Jaccottet nos aporta numerosos ejemplos. He aquí dos sobre el color en su libro *La semaison*: “Grandes flores amarillas entre los verdes oscuros, su intensidad, que [la palabra] ‘soles’ traduciría mal, otra vez más. Amarillo indescifrable, y que habría que descifrar” (1984: 93). “Bosque de pinos, y más allá las oscuras montañas. O si no el azul del mar entre los troncos y el verdor, pero la palabra azul no es suficiente, demasiado suave, casi quisiera uno decir negro, pero también sería falso” (1984: 13). El nombre del color percibido es insuficiente para decir la cualidad subjetiva de su experiencia, y el poeta tiene dificultades para “traducirla”, para “descifrarla” en términos de lenguaje. Al menos de momento.

El debate sobre la naturaleza de los *qualia* se acompaña, entre los filósofos que aceptan su existencia, de un debate sobre su tipología. Hay quienes se limitan a reconocer *qualia* perceptivos, pero más generalmente se acepta que las sensaciones y las emociones forman también parte del flujo de conciencia y presentan las propiedades requeridas de los *qualia*<sup>3</sup>. Es verdad que una distinción igualmente subjetiva separa a las emociones de los *qualia* perceptivos: el sujeto tiene tendencia a sentir como endógenas las emociones, mientras que atribuye las percepciones a las características del entorno<sup>4</sup>. En ello puede encontrarse la razón por la que la poesía ha privilegiado desde siempre la presencia de los *qualia* emocionales por encima de la de los *qualia* puramente perceptivos: los *qualia* emocionales serían más radicalmente subjetivos y susceptibles de sostener el lirismo. Pero la revolución del lenguaje poético —para expresarlo en los términos de Kristeva— ha operado un cambio en este orden de preferencias, y basta aproximarse a los poetas interesados en los problemas de la representación del lenguaje para constatar que el *quale* perceptivo les ocupa tanto o más que el *quale* emocional (con toda probabilidad, una de las rimeras pruebas del interés por los *qualia* perceptivos y su posibilidad poética de expresión es la teoría de las correspondencias baudelairianas).

La importancia del *qualia* perceptivo está en relación con la comprensión creciente de la importancia del cuerpo sobre la cognición. La cognición corporeizada concibe al cuerpo y su sensomotricidad como fuente de modulación de sentido que viene a imprimirse sobre el lenguaje. De esta suerte, ese cuerpo que en sí mismo es una materia sensible alcanza un modo de implicación en lo inteligible. Un proceso análogo parece operar en el caso de los *qualia*. En principio, los *qualia* perceptivos no parecen poder modificar nuestro pensamiento en ningún sentido, pues el hecho de intercambiar el *quale* del rojo por el *quale* del azul no altera nuestra cognición del mismo modo que lo hace la sustitución de un *quale* emocional por otro —por ejemplo: la cólera no engendra los mismos pensamientos que la tristeza—. Pero la poesía moderna parece reconducir los *qualia* perceptivos hacia la cognición y la expresión asociándolos a los *qualia* emocionales. En razón de ello es posible hablar para esos poetas modernos de una noción de lo poético consistente en una búsqueda global de expresión y

---

3 Los *qualia*, más allá de su contestada existencia, responden a diversos tipos y a ciertas propiedades. En cuanto a las propiedades, el neurólogo Ramachandran y su colega Hirstein (1997) señalan tres: un *quale* es irrevocable cognitivamente, es decir, que una vez experimentado e identificado, el sujeto no puede ya deshacerse de él: una vez que se percibe el azul del mar, ya no se deja de ver ese azul, del mismo modo que el azúcar de un dulce no desaparecerá aunque uno lo pruebe varias veces. Además, el *quale* será fuente de otros procesos mentales: una quemadura llevará a sentir temor o a decidir ser prudente. Y, en tercer lugar, es preciso que el *quale* sea persistente en la memoria, pues en otro caso no se le podría reconocer. Esta última propiedad implica una cierta posibilidad de abstracción de los *qualia*: dos tristezas no serán iguales, pero guardarán un parecido suficiente para ser reconocidas como experiencias emparentadas. Y ese rasgo del *quale* será importante a la hora de establecer una posibilidad de intersubjetividad de la experiencia que conduzca al umbral de la comunicabilidad (y así lo defienden Nagel o Ramachandran).

4 El *quale* perceptivo nos lleva a una idea de realidad objetiva, como si la rojez del rojo fuera una propiedad exterior y no un tipo de interacción entre lo exterior y el sujeto experimentada por este. Por su parte, las sensaciones —por ejemplo el frío— serían comprendidas como relativas tanto a la exterioridad como a la interioridad. Pero a esa comprensión hay que oponer el hecho de los *qualia* son siempre subjetivos, que una fuente exterior no sería otra cosa que su desencadenante, y que es preciso distinguir entre un *quale* perceptivo y un acto perceptivo. Pues el proceso perceptivo se refiere a las etapas primeras de la captación física del estímulo y a la actividad cerebral que las sigue. Pero el *quale* es la experiencia subjetiva asociada a esas operaciones del sistema visual y a los cambios neuronales sin que por ello se asimile ni a las unas ni a los otros.



de comunicación de cualidades subjetivas de las experiencias mentales, ya sean estas perceptivas o emocionales.

Así pues, Jaccottet, en su texto “El cerezo” nos presenta dos *qualia* enlazados: un *quale* emocional —la alegría— y un *quale* perceptual: precisamente la rojez del rojo, del rojo de ese cerezo cargado de frutos que se emancipa de la figura que lo contiene, que abandona su forma de cereza y de árbol para reducirse a su condición de color y suscitar en el poeta un cuestionamiento sobre la conjunción del *quale* perceptivo y el *quale* emocional: “¿Qué podía ser ese rojo para sorprenderme, para alegrarme hasta ese punto?” (1990: 12), se pregunta el poeta en su “poema-discurso”.

En el momento de la aparición del *quale* de color —el rojo— se produce una casi desaparición: la de las cerezas. El color cesa de habitar una forma e impone su presencia sobre la conciencia. El *quale* de color parece atenerse a solo una parte del proceso visual, y es posible conjeturar que una selección de atención tiene lugar en la actividad de las áreas visuales, tal y como —para una cierta mirada pictórica— la describen los neurólogos Semir Zeki (2005: 123) o Ramachandran (2012: 305-306): el color, la orientación y el movimiento se distribuyen sobre áreas visuales diferentes y, a pesar de las interconexiones de estas, parece que se percibe en primer lugar la localización, después el color seguido de la orientación, la forma y el movimiento. Los pintores vinculados a las vanguardias y a la abstracción habrían sabido discernir entre esas diferentes características de lo visual y habrían trabajado sobre la visión de manera fragmentaria, de manera que el arte cinético de Duchamp respondería de manera privilegiada al área visual V5 que se ocupa del movimiento, y que los cuadros de Malévich que exploran la relación entre los colores serían el resultado de una activación selectivamente acogida por el artista del área visual V4.

El *quale* del rojo de Jaccottet podría responder a una selección parecida de caracteres de lo visual: no porque se pierda realmente la posibilidad de reconocer un cerezo —del mismo modo que Cézanne, por ejemplo, no ignoraba la imagen de la montaña Sainte-Victoire aunque no retuviera en su cuadro más que una geometría de líneas—, sino porque la selección del color que el poeta opera es una habilidad de la atención focalizada, que convierte en consciente ese rasgo de percepción al mismo tiempo que engendra la experiencia subjetiva de lo sensible. Y que, como consecuencia, impide el ensamblaje de las otras propiedades de la escena visual formando un todo coherente, un ensamblaje que generalmente hacemos de manera inconsciente. El *quale* se presenta pues como una manifestación de resistencia a que la percepción reconstruya de modo realista el objeto percibido. Es en sí mismo un subrayado subjetivo de cierta o ciertas características que abre la pintura y el lenguaje a un tipo de funcionamiento respecto de lo real que no es el de la representación.

El *quale* perceptivo busca en el contexto del arte y el lenguaje la complicidad de un *quale* emocional para tener una incidencia en la cognición y generar así nuevo sentido. Un ejemplo procedente de *La semaison* (1984: 206) dice así: “Las palomas, examinadas de cerca, son ridículas [...] Pero son también y sobre todo otra cosa, cuando uno no se fija más que en su vuelo, sus agrupamientos, sus manchas blancas. [...] Nunca me parecieron más extrañas [...]”. Las palomas —al perder su forma— se convierten en movimiento —un vuelo— y en un color —el blanco en manchas— sometiéndose así a una suerte de abstracción pictórica que las reduce a *qualia* perceptuales. *Qualia* que precisan de un *quale* emocional, presente aquí como sentimiento de extrañeza: un extrañamiento o desfamiliarización que fue establecido como esencial al arte por Shklovski. Los *qualia* rompen el automatismo perceptivo y, bajo la impronta emocional, la cognición se reactiva: las palomas son otra cosa que palomas. Otra cosa que la palabra “palomas” ya no logra nombrar. La vía hacia el lenguaje poético queda así abierta.

Pero de momento —en estas páginas— no hemos sobrepasado el nivel de lo sensible, y las operaciones mentales en torno al lenguaje aún no han intentado reunir lo sensible con lo inteligible. Volvamos pues a “El cerezo” para observar cómo Jaccottet pasa de esta primera abstracción plástica a otro tipo de abstracción: la abstracción poética.

### **Abstracción y categorización poéticas**

Este es el pasaje de Jaccottet en el que los *qualia* —relativos al color rojo de las cerezas pero también al color verde de las hojas del árbol— comienzan a ser abordados por una operación mental que probará sobre esos colores diversas formas de expresión lingüística, un conjunto de formas que el poeta comprende globalmente como una metamorfosis. Escribe, hablando del cerezo: “Sus frutos eran como un largo racimo de rojo, un vertido de rojo, en el verde oscuro; frutos en una cuna o en un cesto de fruta; rojo en el verde, en la hora del deslizamiento de las cosas unas en otras, en la hora de una lenta y silenciosa apariencia de metamorfosis, en la hora de la aparición, casi, de otro mundo” (1990: 12). Otro mundo: Jaccottet no deja nunca de apuntar hacia la extrañeza, ese *quale* emocional que implica desapariciones y apariciones, es decir, fenómenos en relación con la metamorfosis.

De hecho, Jaccottet ya ha ensayado timidamente una metamorfosis en las pocas líneas citadas que preceden: la que transforma el rojo y el verde en frutos dentro de un cesto de hojas. No está muy lejos de la imagen del árbol, por supuesto, pero el resto del texto ofrecerá transformaciones mucho más osadas, como se verá posteriormente. Pero ¿por qué esas operaciones mentales cuando el poeta ya sabe que se trata de un cerezo? Cumple decirlo otra vez: nombrar el cerezo es utilizar un lenguaje comunicativo en el que el *quale* no encuentra expresión. Y Jaccottet no busca describir un cerezo sino suscitar en el lector la experiencia subjetiva del rojo alojado en el verde. Para ello propone una serie de metamorfosis que tienen en común abstracciones parciales. Y con ello parece aplicar aquello que Valéry enunciaba así: “En los poetas es la energía de formación de las imágenes lo que importa [...]. Es la sensación de cruce, de atajo, de lo inesperado, de poder sobre el universo de las disimilitudes” (Valéry, 1974: 1106). Interesa pues ahora acercarse de modo teórico a la operación de abstracción sobre la que se basa ese “poder sobre las disimilitudes” antes de abordarla en el texto de Jaccottet.

Es conocido que, en el lenguaje de comunicación usual, los conceptos son fruto de la estabilización de propiedades que se derivan de la abstracción. El neuropsicólogo Alexander Luria subrayó el hecho de que la función de abstracción se sitúa del lado de lo racional y de la definición conceptual que conducen al “significado”, pero que toda comunicación debe tener en cuenta además un “sentido” que aporta los aspectos subjetivos en función del contexto y de la vivencia afectiva (Luria, 1980: 49-50). En la comunicación habitual, el sentido actúa como modulador del significado, pero en el caso del lenguaje poético va mucho más lejos, resultando de ello una verdadera crisis de la función de abstracción. No porque esta sea eliminada como operación mental y con ella toda lógica de pensamiento y de lenguaje sino porque —conociendo la norma que rige la abstracción— el lenguaje poético trata de transgredirla. La poesía conoce y reconoce la abstracción lingüística ya que también se sirve del lenguaje común. Pero sacrifica la eficacia que la abstracción demuestra en la producción de categorías conceptuales útiles para la comunicación. Pues el lenguaje poético es un trabajo de abstracción de propiedades que no alcanzan la estabilización y por tanto no engendran concepto. Es un trabajo inacabado de abstracción flexible, múltiple y fragmentaria.

¿Cómo flexibilizar la pertenencia conceptual del lenguaje? Esta es la pregunta central de lo poético y por tanto de la metáfora, dado que el trabajo de abstracción tampoco construye en esta

última un significado estabilizado. Y es precisamente hacia ella hacia donde —conducidos por la abstracción— vamos a avanzar: hacia la metáfora, ese ámbito que Jaccottet rechaza con vehemencia y al que sin cesar vuelve, sintiéndose “empujado hacia las imágenes” (1970: 69). El poeta no deja de estar vigilante sobre la ambivalencia de una operación —la de la abstracción— que lo mismo trabaja para la creación del concepto que para su destrucción y en favor de un *continuum* de categorías que interesa a lo poético.

Así pues, Jaccottet formula una pregunta sobre el *quale* —“¿Qué podía ser ese rojo para sorprenderme, para alegrarme hasta ese punto?”— y la responde abriendo su texto a una serie de imágenes que se transforman unas en otras. Rechaza la imagen de la sangre y elige la del fuego; un fuego que no quema ni crepita, que no sube como las llamas sino que fluye o pende en racimo “como unido al agua nocturna” (1990: 13). A continuación viene la imagen de un pequeño monumento natural “iluminado en su interior por el aceite de una ofrenda” (1990: 14), luego un nido de huevos protegidos por alas verdes. Más tarde aparece la imagen de “una fiesta lejana, bajo bóvedas de hojas” (1990: 15). Luego el poeta deja de lado una imagen de senos —“ni siquiera son imagen de ello” (1990: 16), dice— y prefiere la de una “llama entre dos palmas” de la mano (1990: 16), que más tarde deviene una linterna sorda y finalmente el indicador luminoso de una posada para caminantes.

Esta serie de imágenes —dispares a primera vista— trata de expresar el *quale* de lo rojo que engendra la alegría en el poeta. Tales imágenes no se reúnen pues bajo un concepto único preexistente, sino que constituyen un verdadero *continuum* en el que las propiedades de cada una se encadenan. El lenguaje poético opera ahí abstracciones en cascada que establecen analogía entre las imágenes de dos en dos pero no conciernen al conjunto. Y así pues, de la primera imagen del fuego retenemos que ni quema ni muerde, que pende y está amaestrado, “contenido en una suerte de globos húmedos” (1990: 13) y mezclado con lo que puede hacerlo desaparecer: el agua. Esas cualidades contrarias a su naturaleza de “animal salvaje” (1990: 13) permiten abstraer una cualidad de pérdida de poder y de agresividad que también se encuentra en la imagen siguiente, la de “un pequeño monumento natural que se encontrara de pronto iluminado en su interior por el aceite de una ofrenda, una especie de pilar pero capaz de estremecerse” (1990: 14). Ese monumento pierde igualmente su poder y su grandeza cuando su solidez se ve ganada por el estremecimiento. Y, de hecho, entre la imagen del fuego y la del movimiento, el poeta sitúa un estremecimiento generalizado que sustituye el poder y la fuerza por la suavidad: “Una suavidad sin límites —dice— se estremecía sobre todo ello como un soplo de aire” (1990: 13).

Pero ese monumento no deja de ser sin embargo un lugar de ofrenda y de conmemoración: un lugar que responde a la noción de “cuidado” o de “protección” —quién sabe si la de los antepasados—, de la misma manera que también responde a ella la imagen siguiente: la de un “refugio de hojas [con frutos], como incubados por esas alas verdes” (1990: 15), hojas que además “se estremecen —también ellas— en su sueño” (1990: 13).

Entre el nido de frutos —“huevos púrpuras incubados bajo esas plumas oscuras” (1990: 15)— y la imagen que justo después evoca una “fiesta lejana, bajo cúpulas de hojas. A distancia” (1990: 15), hay una noción compartida de “espera”: la del nacimiento esperado, la de la invitación deseada. El poeta mismo anota “una insinuación, en voz muy baja, como de quien murmura: mira, o escucha, o simplemente: espera” (1990: 16).

De la imagen de la fiesta lejana el poema pasa a otra, intimista, de una llama entre las dos palmas de las manos. Se diría que volvemos a la primera imagen —la del fuego—, aunque minimizada

y próxima. Pero esta llama entre las palmas de las manos tiene un marco, y enseguida se convierte en una linterna sorda que ilumina el rótulo de una posada en el que se puede leer: “Al cerezo cargado de frutos” (1990: 16). Entre esta posada y la fiesta lejana de la imagen precedente cumple reconocer una característica común: la de la “acogida”.

Como se puede apreciar, no hay un concepto que cubra la totalidad de las imágenes que aparecen en ese poema-discurso aunque sí percibamos un cierto parentesco entre las características que las ligan: la de la pérdida de poder y agresividad, la de la protección, la de la espera y la de la acogida. La amplitud de este parentesco trata de expresar precisamente la amplitud de la experiencia subjetiva del *quale* que se aborda, del rojo en cuestión.

Es ya preciso señalar que el modelo de relación entre las imágenes expresadas por el texto es el de la Teoría Extendida y Experiencialista del Prototipo, que en ciencias cognitivas y en semántica cognitiva presenta el concepto de categorización gradual de las categorías. Cuando se manifiesta el problema de la pertenencia a una misma categoría para un conjunto dado de elementos, esta teoría provee una nueva comprensión de la regulación de las categorías estableciendo el principio de “parecido de familia” de Wittgenstein —es decir, la idea de que los miembros de una categoría pueden estar ligados unos a otros sin por ello tener una propiedad en común que defina la categoría (Lakoff, 1987: 12)—. En un conjunto ABCD de miembros, el “parecido de familia” podrá asociarlos de dos en dos bajo la forma AB BC CD. Pero no será posible establecer un enlace directo para los cuatro (Kleiber, 1990: 156 y ss.), del mismo modo que tampoco existe uno solo para todas las imágenes desplegadas por Jaccottet.

La lingüística cognitiva afirma que ese modelo —llamado por Georges Lakoff “Modelo Cognitivo Idealizado”— es útil para la comprensión de las categorías que no existen previamente al conjunto dado, lo cual, transpuesto al campo poético, corresponde exactamente con el caso de las imágenes propuestas por Jaccottet. Se observará que el proceso por el que se establecen las características comunes entre las imágenes es un proceso de abstracción analógica basado sobre la experiencia corporal y la vivencia, y que —en las imágenes que se ponen en relación dos a dos— hace emerger como destacadas algunas propiedades que antes no lo eran. El conjunto de las propiedades ofrece la construcción de una nueva categoría establecida por deslizamiento y a la que pertenecerían tanto la pérdida de poder como la protección, la espera y la acogida. ¿Qué nombre dar a esa categoría? Quizás cabría llamarla “rojo-Jaccottet”. Se trata de una categoría que tiende a expresar el *quale*, una categoría que no tiene una estructura interna de compartimentos estancos y discontinuos, y por eso responde a la experiencia. Pues, de hecho, nuestra experiencia de lo real no es discontinua: desde el punto de vista perceptivo y de la cognición general, el mundo no está distribuido previamente en categorías discontinuas.

Se podría decir que lo poético está aquí extrayendo de lo sensible y de lo emocional las medidas y la organización que harán inteligible al *quale* mediante esta especial categorización. Lo poético aparece entonces como una abstracción mental que se ordena en función de lo sensible, como una intelección que emerge de la naturaleza humana encarnada. Paul Valéry no buscaba otra cosa cuando analizaba en la morfogénesis la organización natural de la forma a través de la biología, o cuando consideraba la doble dimensión de sensación y medida matemática que posee la música y a la que el lenguaje poético siempre aspirará (Valéry, 1961).

La poesía tiende a hacer más fluidas las categorías de una lengua, a hacer menos pétreos sus conceptos, y practica la abstracción de manera no prevista y no estrictamente racional. De donde

se colige que la poesía hace más flexible la inteligencia humana. Es cierto que lo poético comporta también un peligro: la posibilidad de que el trabajo de abstracción —conducido por la analogía cognitiva y su deslizamiento— termine por hipertrofiar la categoría convirtiéndola en demasiado vasta e inútil para la comunicación. Es fácil suponer que las reticencias de Jaccottet hacia la metáfora tienen relación con este fenómeno —que el surrealismo exploró hasta los confines de la desregulación— según el cual la analogía entre el término meta y el término fuente se realiza en un nivel extremo de propiedades no relevantes. Jaccottet afirma rechazar esta metáfora en la que el término meta parece desaparecer y ser sustituido por el término fuente, rehúsa la idea de representación que la metáfora tuvo atribuida durante largo tiempo. Pero desde las consideraciones cognitivas actuales, la metáfora no es ya una representación ni una imagen sustitutoria: es un pacto cognitivo del cerebro consigo mismo según el cual los términos meta y fuente admiten una consideración variable de sus propiedades con el fin de establecer una analogía que permita que los dos términos se presenten en alternancia en la conciencia del sujeto: como si se tratara de esas imágenes ambiguas en las que es posible ver un pato y un conejo dependiendo de la interpretación que nuestro cerebro haga de la imagen.

Pues ¿qué otra cosa presenta Jaccottet en su texto “El cerezo” si no es la activación de un dispositivo analógico que con cada realización genera una nueva imagen de ese cerezo? En lugar de rehusar esta metáfora cognitivamente comprendida se da a ella alegremente... Una alegría que —en estas últimas líneas— se desvela ya como emoción surgida de la metamorfosis misma de las imágenes, de su potencia analógica renovada en cada ejecución, portadora de una energía alimentada sin cesar por lo que se muestra esquivo —y que así se muestra por el hecho de no poder decir de una vez por todas la rojez del rojo—. O, expresado con palabras de Jaccottet: “como si la llama no fuera completamente de este mundo: huidiza, remisa, y por ello mismo fuente de alegría” (1990: 13).

Una llama respecto de cual Jaccottet no deja sin embargo de experimentar desconfianza. Porque ¿cómo dar crédito a esos juegos de magia por los que un cerezo se convierte en un fuego y el fuego en un nido de pájaros? ¿Cómo confiar —escribe al cerrar su texto— en “esos engaños tan bellos que le quitan a uno el sueño? Demasiado bellos sin embargo [...]—añade— para ser solamente engaños” (1990: 17). La alegría del engaño: tal es el nombre de una emoción sostenida a la vez por la vocación de ignorancia y por la voluntad de una intelección sensible. La alegría del engaño: la de un poeta que es a la vez el espectador medio confiado y medio desconfiado de las metamorfosis mágicas que él mismo despliega.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (2015). *La Préparation du roman: Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*. Paris: Seuil.
- BROSSIER, Madeleine (2020). “La vérité au seuil de l’intelligible: Philippe Jaccottet, entre l’incertitude et l’indéniable”, *Fabula-LhT*, nº 24, Annick Ettlin et Jan Baetens (dirs.), “Toucher au «vrai» : la poésie à l’épreuve des sciences et des savoirs”, novembre, <<http://www.fabula.org/lht/24/brossier.html>>.
- CAMUS, Albert (1965). *Noces*. Paris: Gallimard.
- GONCOURT, Edmond de y GONCOURT, Jules de (1891). *Journal del Goncourt: Mémoires de la vie littéraire*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, (8<sup>e</sup> mille) (Tome premier: 1851-1861).

- JACCOTTET, Philippe (1970). *Paysages avec figures absentes*. Paris: Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (1977). *À la lumière d'hiver*, Paris: Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (1984). *La Semailson. Carnets, 1954-1979*. Paris: Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (1990). *Cahier de verdure*. Paris: Gallimard.
- JACCOTTET, Philippe (1992). "Parler avec des mots plus pauvres", *NU(e)*, n° 0.
- JACCOTTET, Philippe (1998). *Poésie 1946-1967*. Paris: Gallimard.
- KLEIBER, Georges (1990). *La sémantique du prototype*. Paris: PUF.
- LAKOFF, Georges (1987). *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories reveal about the Mind*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- LURIA, Aleksandr Románovich (1980). *Conciencia y lenguaje*. Madrid: Pablo del Río Editor.
- MAULPOIX, Jean-Michel (s.d.). "Lecture d'un poème. «L'ignorant» de Philippe Jaccottet", <<http://www.maulpoix.net/ignorant.htm>>.
- NAGEL, Thomas (1979). "What is it like to be a bat?", en *Mortal Questions*. Cambridge: University Press.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. (2012). *Lo que el cerebro nos dice*. Barcelona: Paidós.
- RAMACHANDRAN, Vilayanur S. y HIRSTEIN, William (1997). "Three Laws of Qualia: What Neurology Tells Us about the Biological Functions of Consciousness, Qualia and the Self", *Journal of Consciousness Studies*, n° 4, 429-458.
- THÉLOT, Jérôme (2001). "Philippe Jaccottet, l'ignorance à l'infini", en Patrick Née et Jérôme Thélot (dir.), *Philippe Jaccottet. Cahier quatorze*. Cognac: Le Temps qu'il fait, 209-222.
- TORRENS, Martine (2008). "P. Jaccottet et le «magique cordouan»: relais et inscriptions", en Flor María Bango de la Campa, Antonio Niembro Prieto, Emma Álvarez Prendes (eds.), *Intertexto y polifonía* [homenaje a M.<sup>a</sup> Aurora Aragón], Vol. 1 (*Literatura e intertexto*). Oviedo: Universidad de Oviedo, 689-698.
- VALÉRY, Paul (1960). *La soirée avec Monsieur Teste*, en *Œuvres II*. Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1961): "Poésie et Pensée abstraite", en *Variété V*. Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul (1974). *Cahiers II*. Paris: Gallimard.
- ZEKI, Semir (2005). *Visión interior. Una investigación sobre el arte y el cerebro*. Madrid: A. Machado Libros.