

## “Lugar que ilumina el recuerdo”: háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguérez

### “Place that Illuminates the Memory”: Haptic, Memory, and Spaciality as Texturization in Coral Bracho and Manuel Felguérez

---

IVÁN MÉNDEZ GONZÁLEZ.

Departamento de Letras. Universidad Iberoamericana.

Prolongación Paseo de la Reforma 880.Col. Lomas de Santa Fe 01219 Ciudad de México  
[hexagonalsuma@hotmail.com](mailto:hexagonalsuma@hotmail.com)

Recibido: 1/3/2017 Aceptado: 3/4/2017

Cómo citar: Méndez González, I. (2017). “Lugar que ilumina el recuerdo: háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguéres. *Nudos 1(1)*. 38-56.

DOI: <https://doi.org/10.24197/nrtstdl.1.2017.38-56>

**Resumen:** A través de una reflexión en torno a la poemática de Coral Bracho, y la obra del artista plástico Manuel Felguérez, exploro las posibilidades de atravesar el espacio poemático, donde la memoria de lo que somos deviene por medio de las condiciones de hapticidad, que se piensan como proceso por medio del cual se expanden los límites de la materialidad de una ciencia del tacto aplicada a la poemática. Asimismo, se considera que la texturización es una dinámica de plasmación del recuerdo a manera de un procedimiento de enacción del lenguaje en el ámbito del poema.

**Palabras clave:** háptica, memoria, espacialidad poemática, texturización

---

**Abstract:** This article explores the strategies of the poetry, painting and sculpture to construct a poetic space, where memory acquires tactile volumen. We consider the conditions of hapticity and propose to cross the limits of the materiality of a science of touch, applied to poetic expanded. This expansion we will call “texturization”. It is consider that texturization is a dynamics of shape memory as a enaction of language in the field of poem.

**Keywords:** Haptic, Memory, Poematic Spaciality, Texturization

---

*La mano ha renunciado a su objeto  
y ha adquirido el valor de su  
distracción.*

*La mano ha renunciado a salvarse.*

**Roberto Juarroz**

Desde una perspectiva neurofenomenológica, ponemos el énfasis en recordar que la percepción se relaciona con el movimiento (*action in perception*, Alva Noë) al reflexionar sobre el esquema corporal y su dinamismo, que regula los procesos neurales implicados en el sistema sensoriomotor. No se trataría de una cuestión de cómo se simboliza un mundo pre-dado. Se trata de ver cómo nosotros enactuamos un mundo para habitarlo corporalmente. Esto afecta directamente a cómo entendemos la memoria, pues la consideramos desde una problemática espacial.

Los esquemas corporales están en un proceso de modificación constante. Los estudios en personas con miembros fantasmas, que han perdido una parte de su cuerpo; el experimento de la mano de goma; o los estudios sobre la extensión del cuerpo mediante herramientas como un bastón para personas invidentes, que nos permiten comprender la manera en que el espacio peripersonal y el extrapersonal están siempre experimentando fluctuaciones y convergencias, nos están permitiendo observar la plasticidad de nuestro esquema corporal. Efectivamente, los trabajos de Paul Bach-y-Rita o Vilayanur S. Ramachandran sobre la sustitución sensorial y los miembros fantasmas nos permiten disponer de pruebas empíricas sobre la plasticidad de nuestras dinámicas perceptivas y cómo afectan a nuestra corporalidad. Defiendo que ello nos habilita para ponderar y defender nuestras reflexiones sobre la relación de la mente, el cuerpo y el mundo, y su proyección en las obras artísticas. Nuestro cerebro

mantiene la “ilusión del tacto” incluso en los casos en los que una persona no dispone más de una mano o un pie. El sentido de tacto en esa mano ausente se resiste a desaparecer.

Asimismo, el investigador previamente citado, quien forma parte del Center of Brain and Cognition de la Universidad de California, Vilayanur S. Ramachandran, ha sido de los estudiosos que más han trabajado estos aspectos de los miembros fantasmas, como lo demuestran sus importantes aportaciones sobre la manera en la que conformamos nuestros mapas de imágenes corporales en el córtex somatosensorio, y cómo luego esos mapas son reconfigurados por las personas que han sufrido amputaciones de sus extremidades. Con Sandra Blakeslee publicó en 1998 en *Phantoms in the Brain: Probing the Mysteries of the Human Mind*, en donde explicaba todo este entramado de ilusiones efectivas y afectivas con las que el cerebro humano opera.

La principal prueba que llevó a cabo fue la *Mirror box*. Ramachandran dispuso una caja de espejos, de modo tal que los pacientes con algún miembro amputado confundían, por ejemplo, su brazo derecho intacto con el izquierdo que efectivamente ya no tenía. En esta caja, se podía girar y hasta “aliviar” casos de escozor del brazo fantasma. Esto vendría a demostrar empíricamente que la conciencia no está en el cerebro, mal que les pese a los postulados clásicos de la filosofía de la mente. El neurocientífico Alva Noë (2010) ha abundado sobre los miembros fantasmas y los problemas de la sustitución sensorial y cómo afectan a nuestra plasticidad corporal, así como la forma en la que tomamos conciencia de la dinámica compleja de la conciencia:

“La cuestión es que no necesitamos pensar en el cuerpo, ni prestarle atención para actuar [...]. El cuerpo está presente en nuestra experiencia normal, activa, comprometida, de un modo distinto, comparable, en el campo visual, a la presencia de la periferia, como parte del fondo en el que enfocamos la vista para fijarnos en esto o en aquello. Podemos ser todavía más precisos: el cuerpo está presente de modo esquemático como un abanico de

posibilidades de movimiento o de acción. Éste es el esquema corporal” (Alva Noë, 2010: 104).

La forma que tenemos de entender estos esquemas corporales se complementa de forma necesaria con la idea de Antonio Damasio de que la sinergia de la memoria implícita y la explícita convergen en el momento en el que las dinámicas somoestésicas dejan una serie de marcadores somáticos que inciden de manera ineludible en nuestra composición mnémica. Para Damasio (2015), por su parte, es mejor hablar de potencialidades:

“Nuestra memoria, heredada de la evolución, disponible desde que nacemos y después adquirida a través del aprendizaje, existe en nuestro cerebro en forma de disposiciones que aguardan el momento de convertirse en una imagen o en un acto explícito. Nuestra base de conocimiento es implícita, encubierta, inconsciente. Pero las disposiciones no son palabras, son registros abstractos de potencialidades” (Damasio, 2015: 225).

Las palabras, para Damasio, son capaces de designar cualquier entidad, acontecimiento o relación. Y las reglas combinatorias que ponen en funcionamiento estas palabras, las cuales solemos llamar gramática, son también disposiciones y existen previamente antes de tomar forma como imágenes o actos en el habla o lenguaje. A mi juicio, y llevándolo al terreno que nos ocupa, la lengua del poema, el ritmo aportaría dos momentos distintos. Por un lado, sería un momento previo, antepredicativo o tácito de la lengua poemática. Por otro, ello contribuiría a hacer emerger ese espacio y tiempo precisos generando un límite como lugar para la memoria efectivamente emergido, o dispuesta. Desde este planteamiento, podemos disponer una hipótesis de trabajo que nos permita entender el ritmo a modo de territorio antepredicativo, o materialidad tácita. Funcionaría en el dominio del lenguaje poemático como un tejido de potencialidades que

pueden hacerse presente —o no— logrando de esta manera la co-emergencia de ese ámbito para la memoria que sería esa espacialidad poemática.

Jonah Lehrer, en su libro *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad* (2010), trataba de investigar el alcance que las intuiciones de la obra proustiana servían para entender las últimas aportaciones en el estudio de la memoria desde la neurociencia. La memoria implícita habla de una repetición, se superponen las experiencias. No se trataría tanto de una actualización de los recuerdos del pasado, como de un actuar desde un presente. Por su parte, la memoria a corto plazo se relaciona con los procesos de modificación de las proteínas ya existentes. Por otro lado, la memoria a largo plazo está conectada con los procedimientos de generación de nuevas proteínas. Las personas afectadas con Alzheimer no pueden desarrollar nuevas habilidades, simplemente van perdiendo lo que ya sabían. Además, se les dificulta mucho verbalizar lo que experimentan, hasta que la muerte neuronal se hace insalvable de cualquier modo. Sin embargo, la tendencia actual con Antonio Damasio, entre otros, radica en observar los lugares de la sinergia entre lo implícito y lo explícito de la memoria. Se llegaría a ella teniendo en cuenta que los procesos inconscientes no se piensan como una instancia de la que nada se sabe, como afirmarían los psicoanalistas, sino que tenemos que considerar los procesos conscientes que sedimentaron y dieron forma a nuestra experiencia.

Las investigaciones de Kausic Si y Eric Kandel abundan en la idea de que la plasticidad de los recuerdos y el olvido son consustanciales a los procesos mnemónicos. A fin de cuentas, la neurobiología ha venido a demostrar que la desmemoria complejiza los procesos de emergencia de la rememoración. Kandel (2007) subraya que las investigaciones sobre memoria espacial sirvieron para entender su relación con el fortalecimiento y el despliegue de la memoria a largo plazo. Para entender el funcionamiento de la mnémica, se torna necesario observar cómo se relacionan las formas de aprehender el espacio en el hipocampo, lo cual incide por su importancia en el fortalecimiento de la memoria explícita.

Como hiciera el Premio Nobel John O’Keefe postula las llamadas células de lugar hipocampales, aplica ese mismo enfoque a sus estudios sobre memoria explícita.

En un reciente libro de Mark Rowlands (2016), se propone hablar de un tipo de memoria, la *Rilkean Memory*. Esta memoria está encorporeizada y enraizada (situada). No es explícita, ni implícita. Es involuntaria, y tiene un gran contenido de lo que podríamos llamar lo autobiográfico, pero en un sentido específico. Un *mínimum autobiográfico* opuesto al *Yo metafísico*. Sería una memoria no declarativa, ni procedimental. Se opone directamente a una reflexión de la memoria en términos de asociacionismo. Al estudiar la memoria, distingue claramente entre la memoria y los recuerdos. El acto de recordar no se pierde, a pesar de que de la serie de recuerdos puedan ir desvaneciéndose, apareciendo o volviendo a desvanecerse. El acto de recordar, al sobrevivir, a pesar de que el contenido de la memoria desaparece, hace que la capacidad de recordar permanezca. De hecho, Rilke apuntaba a que uno debe esperar a que nuestros recuerdos desaparecieran y observar su resurgimiento. Pero en esta ocasión ya mutados, ya vueltos sin nombre preciso, como formando parte de nosotros mismos.

Sin embargo, dicha memoria rilkeana es pensada dividiéndola en dos tipos, *embodied* y *affective*. No creo que sea conveniente pensar la memoria en este sentido, sino que debe ser aprehendida desde la Teoría de la cognición 4EA (*embodied, embedded, enactive, extended, affective*). Una memoria que sea no sólo encorporizada, o afectiva, sino que se piense en términos neurofenomenológicos. Esto es así, pues siguiendo a Dan Zahavi y Shaun Gallagher (2013), el *Leib* o consciencia corporalizada constituye nuestro actuar. Toda nuestra experiencia la determina nuestro *embodiment*. Ambos pensadores defienden que percibimos el mundo organizado en rededor de nuestro cuerpo. Por tal motivo, se me antoja que es poco apropiado dividir la memoria entre una corporal y otra afectiva. El entorno se percibe en el caso de que habitemos ese ámbito corporalmente, instituyendo un proceso de activación del recuerdo de índole poemática, al

texturizar el espacio y otorgarle densidad encorporeizante a la rememoración. La memoria actúa con un protocolo escultórico de texturización del recuerdo. En esto se parecen los escultores y los poetas, como atinadamente supo ver en su día Ezra Pound en su *Poet as Sculptor*.

Coral Bracho publicó su poemario *Ese espacio, ese jardín* en el año 2003. El jurado del Premio Xavier Villaurrutia, formado en aquella ocasión por Mario Bellatin, Daniel Sada, Alberto Ruy Sánchez y Alí Chumacero, consideró que el poemario era merecedor del mismo en la categoría de poesía. En su breve discurso de agradecimiento por el premio, que más tarde sería publicado en la revista *Letras Libres* (2004) para ser más precisos. Dicho texto lleva el muy relevante título de “El lenguaje: punto de partida y de llegada”. El discurso puede ser considerado la muestra más clara y rastreable de una poética en el caso de la autora mexicana. Para esta poeta, adentrarse en el ámbito del lenguaje es tocar, “sopesar” las dimensiones de su “gestualidad sonora”:

“De su organización [la del lenguaje del poema], a la vez plástica y musical, en un espacio que no sólo lo enmarca sino que contribuye también a la generación de sentidos y despliegue cinéticos (ya que en él se distribuyen, entran en contacto o aíslan las palabras) surge el poema [...], el poema nos lleva a asomarnos a nosotros mismos y a descubrir lo que de otro modo no podríamos entrever ni tocar” (Bracho, 2004: 94).

El principio del poemario nos adentra en la espesura significativa del espacio encorporizado. Se nos pide prestar atención a cómo se engendra el primer índice corporal, el lugar es “el cuerpo nítido que esboza, / que articula” (Bracho, 2003: 12). Esa muy primitiva constatación del cuerpo es el primer paso, observar el temblor del vacío, el cual se impugna, aceptando que todo se registra, y a la vez todo se desvanece (Bracho, 2003: 13). Por ello, ese cuerpo enactúa en tanto gesto mnémico que logra “trabar su espacio” (Bracho, 2003: 12). Comienza el poema como una secuencia, en consonancia con la espacialidad dis/continua de la memoria, que va

esbozando un cuerpo abierto a las sensaciones. Todo lo percibimos al principio auditivamente, todo es un susurro, un palpo que llama, un silbido. Dice la poeta: “Silba en el bosque / su abrasivo deleite, su irisado / lugar” (Bracho, 2003: 13).

A lo largo del fragmento II del poemario de Bracho ya citado, se desarrolla aún más ese espacio poemático en el que la emergencia de un lugar instituye el lugar mnemónico. El lenguaje poemático insta al recuerdo de la figura paterna, cuyo cuerpo vivo al morir ha tornado posibilidad de emplazamiento para que la memoria habilite una forma de enactuación. El lenguaje asume sus falencias y procede a una texturización, considerada esquema corporal verbalizado que potencia nuestra plasticidad neuronal. Escribe Bracho: “Las terrazas abiertas sombrean las olas, / y uno se interna y cruza / por insondables extensiones. / Va la mirada inaugurando los trazos, / van las pisadas centrando la inmensidad” (Bracho, 2003: 21-22). Habitar el poema, habitar el lugar de la memoria, en tanto corporalidad mnémica que emerge una posibilidad del recuerdo: “es la memoria el viento / que nos guía entre la noche” (p. 22), donde la presencia de ese sintagma preposicional tan caro a la poeta, “entre la noche”, de significación que ofrece un sentido de ubicación relativa nos aporta la levedad del margen liminal de ubicación de la memoria en el espacio enactuado del poema.

Hace mucho tiempo, en el reconocido diálogo *Cratilo*, Platón consideraba que las palabras no son aptas para conducir al Ser, como señala de forma certera Jean Bollack (1999) al hablar de la aporía del *Cratilo*, no cesó ahí Platón. Antes bien, “el escritor, el filósofo escritor, las utiliza con tanta mayor audacia que hace su anatomía y define su poder, utilizándolas para hacer aparecer un saber al que ha accedido por otros caminos” (Bollack, 1999: 417). Platón abusó de ese supuesto poder mágico del verbo, “dejando sentir a cada paso que no habla sino para decir algo distinto de lo que dice” (Bollack, 1999, p. 417). Pero tenemos que concederle una virtud impercedera a lo expuesto en ese diálogo, la riqueza de las relaciones, el hallazgo co-emergente de las sonoridades.

La base del poema es el ritmo, pero no como intuye Bollack en términos de un significante mayor, o significante libre. Es anterior al significante y al significado. Antes bien, propongo que el ritmo sería la forma de estudiar el espacio poemático en sus relaciones, en su dinamismo de potencialidades, como le es propio a todo sistema complejo de red neuronal. El espacio poemático se funda en su habitar, que no es un permanecer, o al menos no es un regocijo en una extrañante fijeza. La condición de todo espacio poemático es la de mostrar su desplegarse. El ritmo es la condición de emergencia de una corporalidad siempre poematizante. Y ese hábitat del poema lo pienso de la siguiente forma: como dispositivo que acoge la posibilidad del sentido que puede no acontecer ya que se deja acompañar siempre por eso inconceptuabilizable, y que es susceptible de una proyección lingüística de un neurocircuito al que le otorgamos el rango del aparecer, aunque no seamos necesariamente conscientes del mismo. No lo considero en términos de marco cognitivo instituido en más de un noventa por ciento de inconsciencia, tal como lo defendían George Lakoff y Mark Johnson (1999). Más bien, estaríamos reivindicando esa plasmación poemática del neurocircuito en tanto posibilidad discursiva de enactuación, pues el poema desborda los límites de esos marcos supuestamente inconscientes. Este neurocircuito como dispositivo de co-emergencia se basaría en elementos que se fundamentarían en esa ilusión del tacto. La háptica es la posibilidad de lo táctil de la memoria en un poemario como *Ese espacio, ese jardín*, un ámbito poemático contra/material. ¿Por qué materialidad a la contra? Porque la poeta en este caso, sabe que al asentar su poemática en elementos como el ritmo en tanto percepto auditivo y visual, la materialidad basa su ilusión del acaecer en las condiciones de su enacción, la cual actúa a partir de un artilugio como es el de la refección que describe Bollack en la poesía de Celan, pero que considero extrapolable al procedimiento de todo poeta para tratar de dilucidar la epistemología del poema. La espacialidad poemática es punto de partida del lenguaje, tal como lo reivindicaba Coral Bracho en su discurso de aceptación del premio Villaurrutia. Y es también rango del aparecer para ese cuerpo vivido.

Entender el espacio del poema a partir de una cognición encorporeizada, de un volver a pensar desde la neurofenomenología ese cuerpo vivido nos permite entender que este espacio poemático se pensará en tanto rango del aparecer, la enactuación es otra cosa que simple presencia, porque va más allá de las condiciones de la representatividad. Acontece como la conciencia pensada en nuestros términos, es decir, la conciencia no está enclaustrada en la cabeza, sino que tiene más que ver con una condición de dinámicas de relaciones. A fin de cuentas, somos un cuerpo enactuando mundos. No hay fundamento empírico para continuar sosteniendo el modelo “sándwich” de la cognición. No vas a encontrar un exterior percibido, para luego explorar las vías que te lleven a constatar la existencia de un espacio mental interior. Tal como se encargan de destacar Shaun Gallagher y Dan Zahavi (2013):

“El comportamiento corporal, la expresión y la acción son esenciales para (y no meramente vehículos contingentes de) algunas formas básicas de conciencia. Lo que llamamos estados mentales (intenciones, creencias, deseos) no son simple o puramente mentales. Es decir, no son sombras etéreas que flotan dentro de nuestras cabezas, sino que son estados corporales que a menudo (aunque no siempre) se manifiestan en posturas, movimientos, gestos, expresiones y acciones corporales” (Gallagher y Zahavi, 2013: 226).

Desarrollando las ideas de Evan Thompson, definiendo que el lugar mnémico que sería el ámbito de enacción del poema se manifiesta como prolongación artística de preservación del recuerdo de una manera tal que se torne emergencia táctil del sentido. En este poemario, Bracho dispone un habitado contexto propiciatorio, en el cual el espacio enactuante desafía a cada paso una hipótesis de sujeto con base en marcos pre/fijados susceptibles o no de modificación. Es decir, la idea de sujeto a partir de un espacio de inscripciones en tanto marcos cognitivos, según Lakoff y

Johnson, es desafiado continuamente por el espacio del poema. Por medio del lenguaje poemáticamente instituido se parte desde la posibilidad de lo antepredicativo, de una materialidad tácita que contribuye a aportar densidad sólo perceptible por medio de una textura de hapticidad. El ámbito del poema es el ritmo, una textura sonora, o percepto que va convocando y provocando el espacio de la memoria.

Asimismo, el espacio escultórico proyectado por Manuel Felguérez en las esculturas que conformaron la muestra *Metálica. Esculturas y pinturas (2014-2016)* sirve para que la corporalidad compartida por la proyección del artista en su obra y la del observador en el espacio de exposición haga enactuar un hábitat, donde los esquemas corporales van a ser impugnados. Les propongo que hagamos este experimento: recordar la disposición que tanto la obra escultórica, como la plástica ocupa en el espacio de la exposición. Y digo bien, también la plástica, puesto que incluso la pictórica de Felguérez incita a la hapticidad, a pulsar una conciencia escultórica del espacio y la memoria, del mismo modo que ocurre en la poemática de Coral Bracho. Las pinturas de Felguérez invitan al tacto, como bien se puede intuir a continuación.



**Manuel Felguérez, sin título 33-14, 2014, óleo/tela, 145 x 270 cm.**

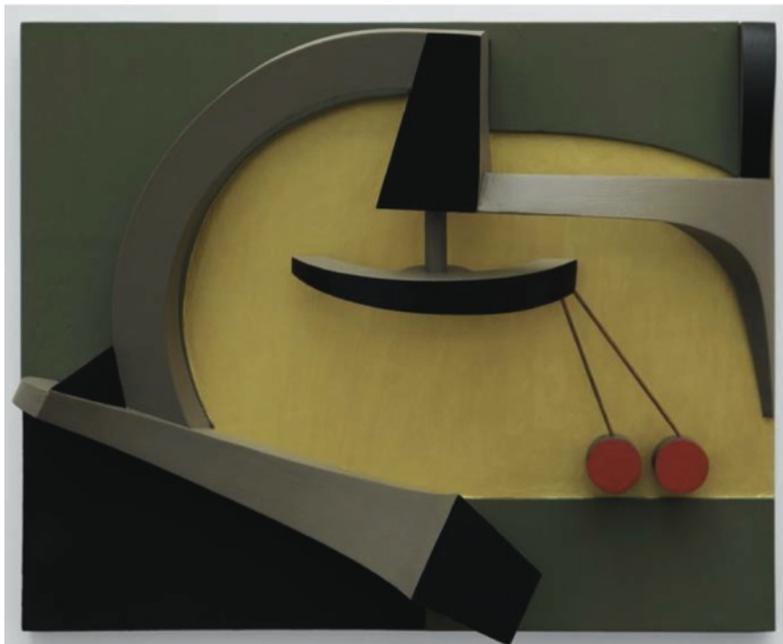
**Foto: Pablo López Luz. Cortesía de la Galería López Quiroga.**

Recuerden. Dependiendo del lugar que ocupara el observador, la percepción iba haciendo emerger ese emplazamiento, pues espacio y percepción se fundan y se configuran mutuamente en su dinamismo. El emplazamiento de la exposición se considera entonces mostración del sentido emergente como textura en proceso o texturización. Alberto Dallal (2016), en el texto que pretendía fungir de frontispicio de la muestra, publicado además en la revista electrónica *Imágenes*, del Instituto de Investigaciones Estéticas, considera:

“Caemos de lleno en los objetivos del artista: desmaterializar o trascender la materia, deshacerse de un recuerdo o de un pensamiento, crear una zona mental inaplazable e irrecuperable dentro del cuadro. ¿Qué no son sino esto, una obra, nuestras abstracciones, nuestros esfuerzos por pensar algo ante un cuadro, ante una obra de Felguérez?” (On-line).

Esto es hablar mucho y decir nada, puesto que pocos artistas menos trascendentalistas que Manuel Felguérez. Para decirlo con la poeta y filósofa Chantal Maillard, hay que matar a Platón, y con él cualquier tentación neoplatónica. Podría ofrecer nuevas posibilidades de reflexión entender la materialidad desde la hapticidad a partir de una perspectiva neurofenomenológica, que tome en cuenta los dispositivos de sustitución sensorial, y las particulares de las dinámicas de atracción y sustracción del Yo desde una hipótesis que tome en cuenta la investigación sobre los miembros fantasmas, nos permite hablar de lo material y el espacio como elementos de ese ámbito enactuado de la mnémica, insertada e incitado en su posibilidad corporal. El Felguérez de la época de *El espacio múltiple* nos instigaba a admirar la obra desde el “consciente lógico”. En esta exposición hay una reflexión sobre la conciencia escultórica del espacio. El tiempo es espacialidad que se tensa. Para decirlo con Eduardo Chillida (2005): “El espacio y la materia no están tan distantes el uno del otro,

quizás los separa una diferencia de velocidad. La materia sería un espacio más lento o el espacio una materia rápida” (Chillida, 2005: 55).



**Manuel Felguérez, *La curva del tiempo*, 2015, madera laqueada y metal, 36 x 45 x 15 cm. Foto: Pablo López Luz. Cortesía de la Galería López Quiroga.**

La materialidad de esa “curva del tiempo” que aporta organicidad (y tal vez un pleonasma táctil) al ser materia-madera, aboga por una co-emergencia del espacio en tanto el lugar de la muestra se vuelve ámbito de enactuación del sentido en un espacio y un tiempo que el espectador coadyuva a proyectarse y tomar cuerpo, en tanto sentido que se da en el espacio y emerge. El espacio donde se disponen las obras no puede dar constancia de su estar-ahí, salvo en el momento en el que el cuerpo transita el lugar, y en ese tránsito el espacio/lugar se torna tiempo que desafía su presencia. Frente a esta dificultad del decir, la mnemónica adquiere un presente difuso, o tácito. La co-emergencia del espacio escultórico y del

cuerpo transido nos convierte en tanto espectadores deambulantes en auténticos cuerpos mnemónicos, como aquellos de la emblemática renacentista, carentes esta vez de sacralidad en la efervescencia de presente. La memoria se asienta en una espacialidad dis/continua. La muestra cuestiona los límites entre la plasticidad perceptiva y la plasticidad neuronal. El punto de convergencia donde lo táctil se vuelve expresión de una posibilidad de la memoria, que es introyectada con el dispositivo radical por antonomasia: es decir, el dispositivo de acordarse de olvidar. Lo táctil, así como la memoria se convierte en algo que se va construyendo, que se va esculpiendo. El recuerdo no es una posibilidad de representación. No se trataría de la representación como recuerdo inscrito en una sinapsis, sino más bien una red dotada de dinamismo y mecanismos atencionales.

Una vez más, es Teresa del Conde quien apuntará hacia algo fundamental de la escultórica y la plástica del Felguérez de esta exposición. En una reseña publicada en *La Jornada*, “Felguérez en la López Quiroga”:

“Las palabras no sirven para dar cuenta, pero las miradas sí. Uno percibe que hay continuas superposiciones en ellas; [...] se dice el espectador a sí mismo sin temor de errar porque en esta cuestión ni hay errores ni hay verdades inamovibles, es que por lógica primero se efectuó un fondeado, que el fondeado rige en un cierto grado, leve sin embargo, la estructura cromática, luego viene la disposición todavía muy generalizada de elementos que pueden incluir con frecuencia un cuadro dentro de otro” (Online).

Las miradas del artista, que viene a compendiar y desafiar su propia historia, como si se tratara de un joven artista experimentador, se superponen a las micropercepciones de todos aquellas que transitan el espacio, y le aportan volumen dándole densidad a la mirada. El espacio y el tiempo convergen, se ralentizan en unas ocasiones, aceleran su

deambular en otras, pero siempre habilitan esa potencia de la memoria corporalizada en tanto posibilidad que puede ser habilita. Ritmo y mirada convergen en la conciencia escultórica del espacio de la muestra.

Por su parte, Eduardo Chillida (2005) nos ofrece una perspectiva enriquecedora sobre el arte. Pensar el carácter orgánico de la obra implica tomar en cuenta los límites de ese espacio y cómo lo percibimos. Lo impalpable forma parte del tacto, por eso hablo de la ilusión del tacto. Coral Bracho nos instiga a tocar el espacio enactuado del recuerdo en el ámbito de la página que aloja el poema. Un lugar, repito, que habita en la grieta. Así como un escultor no cree en la geometría, un poeta puede no creer en el lenguaje, pero el oficio de la poeta es insistir, seguir buscando esas formas de hacer presente un sentido siempre mutable por definición. Chillida nos da una pista con (des)conocimiento de la geometría: “El concepto de lugar es algo que está muy claro para todo el mundo, pero, como tantas cosas claras, nadie las entiende. El lugar implica dimensión y límites, pero el lugar por esencia, el punto, no tiene dimensión ni límites” (Chillida, 2005: 70).

La importancia del espacio para la fenomenología nos hace ver como normal un texto realizado conjuntamente por Chillida y Heidegger (2009), *El arte y el espacio*. Y allí ya estaba declarado que la cuestión no está en solventar problemas de representación, pues el espacio es mejor pensarlo como una acción, un espaciar que, a su vez, es “libre donación de lugares” afirma en ese breve ensayo Heidegger. La razón por la que un poeta y un escultor se asemejan es que ambos parten del vacío, por eso hablo de enactuación del poema, de institución de espacio poemático. No hay un *a priori* en la obra de arte, pues se va instituyendo. No resuelve problemas, al igual que los sistemas cognitivos, que se basen en las dispares formas de representar el mundo. Más bien, se trata de crear mundos. Heidegger se preguntaba allí mismo sobre el vacío del espacio, y se respondía de la siguiente manera:

“Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios.

Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta sino un producir.

De nuevo, el lenguaje nos puede dar un indicio. En el verbo *leeren* [“vaciar”] habla el *lesen* [“leer”], en el sentido original del reunir que obra en el lugar” (Heidegger, 2009: 31).

Vayamos por un momento a la versión original del texto. Heidegger afirma que esa conjunción entre el vacío y el lugar no es un echar en falta, es decir, “*kein Fehlen*”, sino un producir, “*sondern ein Hervorbringen*” (Heidegger, 2009: 30). El traductor del ensayo, Jesús Adrián Escudero, incluye una nota en relación con este verbo alemán *hervorbringen*, afirmando lo importante que es para la perspectiva escultórica la idea de que el vacío articula o asigna espacios, “pues el vacío de las esculturas hace el lugar o, más exactamente, es el lugar” (Heidegger, 2009: 45, N. T.).

Lo que no percibe Adrián Escudero es que ese verbo está en el origen del término *enaction*. Es decir, la etimología del concepto de enacción, nos lleva primero a que se trata de una traducción de la palabra inglesa *enaction*, que es ‘desempeñar un papel, actuar’, proveniente de la terminología jurídica. *Enaction* es un derivado del verbo *to enact*, que a su vez establece una relación con el término *bring forth*, que sería la traducción de ese “hacer emerger”, que a su vez es traducción de *hervorbringen*, uno de los conceptos fundamentales de la fenomenología clásica. Defiendo que es necesario hablar de un espacio de enactuación del sentido en términos de una producción de ámbitos que se dilucidan en una forma particular de entender el espacio que tomará en cuenta la corporización biológica, su acción que instaura los elementos perceptivos del proceso de cognición y lo que podríamos llamar una historia cultural.

Si volvemos al conjunto de los textos de Chillida entenderemos cómo funciona ese “punto” que ocupa un lugar en ese eje de intersecciones e interrelaciones poemáticamente instituidas en el libro de Coral Bracho. Recordemos que para el caso de la poeta “ese punto sin fin y sin principio” es el instante en que se cruza el pasado y el presente, el Yo y las identidades que emergen en el ámbito del poema y que lo ayuda a enactuar como nodo o instancia de reflexión. Para Chillida, “el punto, para que todo funcione, necesita no tener medida y, sin embargo, ocupar un lugar” (Chillida, 2009: 63). El espacio ni su hermano el tiempo tienen presencia si no le pongo un nombre, por eso, el lenguaje es violencia, es límite de lo que falta por aparecer. Y por eso, la poeta requiere que el tiempo mnemónico se espacialice.

Continúa la poeta mexicana en ese fragmento II, luego de la secuencia de versos en letra cursiva. Después de un nuevo corte abrupto en forma de asterisco, invoca la temporalidad subsumiéndola en la corporalidad del paisaje de la memoria. Otro golpe brusco de tabulador que nos lleva la atención hacia el margen diestro de la página para declarar: “Es la noche el lugar / que ilumina el recuerdo” (Bracho, 2003: 21). Y nos vuelve a trasladar la mirada hacia el extremo opuesto de la página, nos emplaza hacia el margen izquierdo del tablero para decirnos que “es una vasta construcción / sobre el mar. Es su despliegue / y su secuencia”. La noche habita sobre el mar, y ahí duerme la memoria. Percátense de nuevo la reiteración del verbo, la repetición invita a entrar en trance justo para internarse en las “insondables extensiones” del lugar de la niñez, el espacio desplegado del eco de la voz. No importa aquí si las estancias de las que se nos habla nos remiten a un correlato objetivo. Y no importa, porque todo lo que emerge tiene una naturaleza táctil, la sencillez de lo que acontece como ámbito del poema.

El marco des/bordado de la muestra constituía espacio-cuarto para la memoria de la persona que es invitada a hacer emerger el lugar de la muestra pictórica y escultórica adquiere una presencia in-presente. La aproximación enactiva parte de la acción del sujeto pensado como dispositivo para hacer emerger (*hervorbringen* | *to enact*) desde las

“Lugar que ilumina el recuerdo”: háptica, memoria y espacialidad como texturización en Coral Bracho y Manuel Felguérez

55

posibilidades del cuerpo/lenguaje una espacialidad que genera el sentido como posibilidad inacabable, donde la acción de aquel que observa instituye una realidad. Para Coral Bracho y Manuel Felguérez, la obra es el lugar que ilumina el recuerdo.

### BIBLIOGRAFÍA

- Bollack, Jean. (1999). *La Grecia de nadie. Las palabras dentro del mito*. Trad. de Glenn Gallardo Jordán. México: Siglo XXI.
- Bracho, Coral. (2003). *Ese espacio, ese jardín*. México: Era.
- Bracho, Coral. (2004). “El lenguaje: punto de partida y de llegada”. *Letras Libres*. 6, 64, p. 94. [Discurso de recepción del premio Xavier Villaurrutia (2003)].
- Chillida, Eduardo. (2005). *Escritos*. España: La Fábrica Editorial.
- Conde, Teresa del. (Martes 7 de junio de 2016). “Felguérez en la López Quiroga”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2016/06/07/opinion/a06a1cul>.
- Dallal, Alberto. (2016). “Metálica: Pinturas y esculturas de Manuel Felguérez, 2014-2016”. *Imágenes. Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Recuperado de [http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/metastica\\_pinturas\\_y\\_esculturas\\_de\\_manuel\\_felguerez](http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/metastica_pinturas_y_esculturas_de_manuel_felguerez).
- Damasio, Antonio. (2015). *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y yo?* México: Planeta/Booket.

Iván Méndez González

Felguérez, Manuel. (2016). *Metálica: Pinturas y esculturas de Manuel Felguérez, 2014-2016*. Catálogo. México: López Quiroga.

Gallagher, Shaun y Zahavi, Dan. (2013). *La mente fenomenológica*. España: Alianza.

Heidegger, Martin. (2009). *El arte y el espacio*. Trad. de Jesús Adrián Escudero. España: Herder.

Kandel, Eric. (2007). *En busca de la memoria. El nacimiento de una nueva ciencia de la mente*. Argentina/ España: Katz.

Lakoff, George y Johnson, Mark. (1999). *Philosophy In The Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. USA: Basic Books.

Lehrer, Jonah. (2010). *Proust y la neurociencia. Una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. España: Paidós.

Noë, Alva. (2010). *Fuera de la cabeza. Por qué no somos el cerebro. Y otras lecciones de la biología de la consciencia*. España: Kairós.

Ramachandran, Vilayanur S. y Blakeslee, Sandra. (1998). *Phantoms in the Brain: Probing the Mysterries of the Human Mind*. USA: William Morrow and Company, HarperCollins.

Rowlands, Mark. (2016). *Memory and the Self. Phenomelogy, Science and Autobiography*. USA: Oxford University Press.

Varela, Francisco; Thompson, Evan y Rosch, Eleanor. (2011 [1991]). *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. España: Gedisa.