

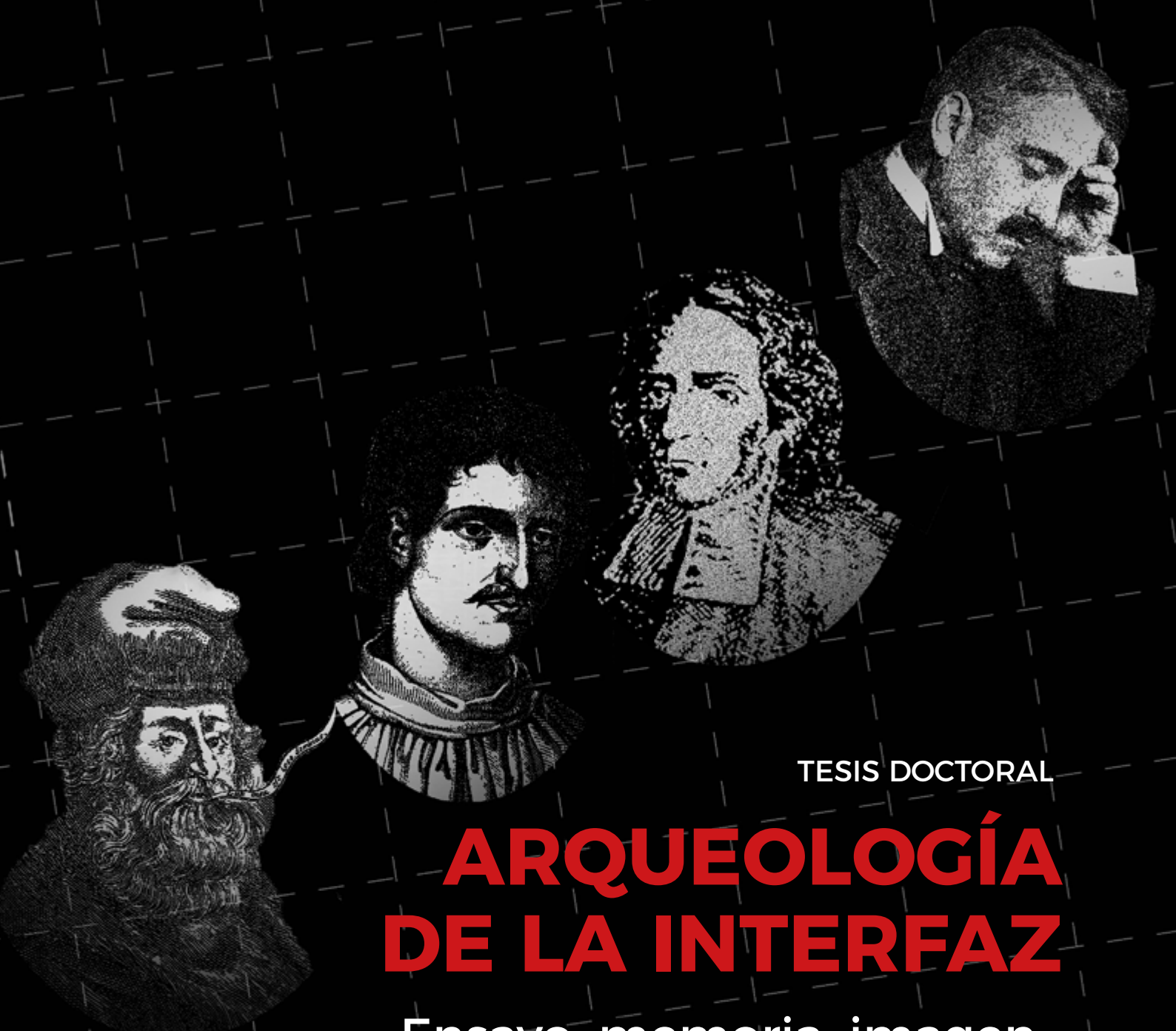


Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



TESIS DOCTORAL

# ARQUEOLOGÍA DE LA INTERFAZ

Ensayo, memoria, imagen

Autor José Geraldo de Oliveira  
Director de tesis Josep M. Català Domènech



Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad  
Facultad de Ciencias de la Comunicación

2019



*Para mi pasado, presente y futuro*

En recuerdo de mis padres [Zito Ventura y Maria Clara de Oliveira] que siempre  
soñaron en tener un hijo doctor, sin saber el significado de lo que es ser doctor.  
*[In memoriam]*

Para  
Carlos Roberto da Costa  
mi compañero que me hizo traspasar hacia la felicidad del conocimiento.

Para  
mis hijos Michelle Luiza y André Luiz de Oliveira



## AGRADECIMENTOS

*Agradecer es hacer elogios*

Ser aceptado en la Universidad Autònoma de Barcelona

Denizard Teixeira Coelho [eterno ángel gauche]

Carlos Roberto da Costa [por abrir puertas]

Mis alumnos que siempre me enseñaron

Dulcília Buitoni [por me presentar a Josep M. Català].

Ana Paula Kwitko [¡esta es hora!]

Janaíra França [¡sabe escuchar!]

Eugenia Tusquets TriasdeBes [“Que posee la visión” además de cariño y paciencia]

Leonel Azevedo [*El Libro del desasosiego*. Fernando Pessoa]

Mis viejos [jovens] y siempre maestros de la Faculdade Cásper Líbero [Cláudio Novaes, Dimas Künsch, José Eugenio, Marcelo Santos, Roberto Chiachiri, Simonetta Persichetti].

En especial a Luis Mauro Sá Martino por las conversaciones sobre metodología y la enseñanza de la comunicación y la acción del profesor en sala de aula

Amigos del curso de videojuego de la FMU que entre el intervalo de una clase y otra apoyaban mi trabajo: Ernane Guimaraes (el alegorista) y Lisiane Fachinetto

Los compañeros del curso de comunicación del la Fiam/Faam [Adriano Nouman, Fernando Lemos, Jairo Lopes, Luis Tabet, Marcia Avanza, Maire Miranda, Michelle Roxo, Nardini de Almeida Lopes, Paulo Cesar, Rafael Grohmann, Vicente Darde, Valdir Baptista]

Dejé por ultimo para agradecer al director de la tesis, porque todos los agradecimientos anteriores converger en los “ojos” de Josep M. Català. Haciendo una blasfemia: ojos del Padre, Hijo y Espíritu santo. Ojos, manos y corazón de un educador que va desde el pulso duro de la academia hasta la ligereza juvenil y la curiosidad de mis alumnos que mi permitió “ensayar” y “errar”. Por el pensamiento de Català fui conducido al mundo del conocimiento de la interfaz. Un mundo que sólo intuye. Agradezco su seguridad para que yo recorriese un camino

*Agradecer es hacer elogios...*



# RESUMEN

La conexión entre la imagen y la interfaz ya ha sido planteada. El objetivo de esta investigación fue cuestionar el estado de la interconexión entre el arte de la memoria y las representaciones contemporáneas de la imagen teniendo en cuenta el estudio de la forma interfaz como un nuevo sistema de representación y forma de gestionar el conocimiento.

A través de una investigación ensayística, una forma de exposición del pensamiento, llevamos a cabo una arqueología de la interfaz en búsqueda de elementos de su fenomenología para encontrar una idea embrionaria de la interfaz, propuesta por Josep M. Català. Dispositivos para la construcción y gestación del pensamiento través de las representaciones visuales que articulan una forma de pensamiento combinando la memoria, la imaginación, la metáfora y la técnica por medio de diversos dispositivos del Arte de la memoria de Ramon Llull, de Giordano Bruno, de Giulio Camillo y en la obra de Aby Warburg,

Esa arqueología está compuesta por cuatro encuentros. El primero será con Giordano Bruno y sus métodos mnemónicos que nos llevan a plantear cuestiones como las funciones de la memoria, los valores prácticos atribuidos a las imágenes y a la facultad psíquica de la imaginación. En ese sentido es posible percibir una aproximación con Gaston Bachelard y su filosofía del espacio, privilegiando el trayecto entre el sujeto que imagina y la imagen imaginada.

El segundo encuentro será con la rica iconografía del *opus* de Ramon Llull – las ruedas, tablas, árboles, edificios y escaleras – es concebida como una plataforma dinámica que tiene el carácter de un procesador de pensamiento. Al transformar sus ideas en imágenes, él designó a la imagen la función de un vehículo para la exposición de conceptos y por lo tanto un dispositivo potencialmente interfazico que incorpora la afluencia de la mente y de la subjetividad del usuario, que produce contenido al adoptar un pensamiento interfaz.



En la cuna del Renacimiento, el teatro de Giulio Camillo – sea a través de la imaginación o de la metáfora asociada a la técnica – tiene la posibilidad de transformar el pensamiento abstracto en pensamiento visual y es una herramienta para el acceso al conocimiento que emerge en flujo hermético/mágico del pensamiento.

En Aby Warburg, nuestro último encuentro, hay una confluencia de distintas formas de pensamiento que fueron alejadas del conocimiento moderno y contemporáneo por estar en el límite de la locura, sufocadas por el peso de la racionalidad.

Warburg fue un pensador en una época en que aún era posible utilizar la magia y la locura como elemento estructurante de un sistema de pensamiento. Eso nos llevó a pensar que la “cura” de Warburg fue una forma de espectacularización de la esquizofrenia, como había sido anteriormente la teatralización del cuerpo de las histéricas en la Salpêtrière de Jean-Martin Charcot. Al deparar con la esquizofrenia, nuestra investigación abre espacio para una epistemología patológica especialmente al verificar sus aproximaciones con el movimiento surrealista. Hoy hemos alcanzado el “grado de delirio” necesario para comprender, de que forma la locura puede ser entendida como una organización de la mente, distinta de la considerada normal como el método crítico-paranoico de Dalí, íntimamente asociado al pensamiento interfaz.

Trataremos también de la emergencia del montaje como un modo de exposición que evoca una forma de pensamiento dialéctico. Eso está presente en la construcción del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, en el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, del *Museo imaginario* de André Malraux, y en Bertolt Brecht y su *ABC de la guerra*, o en el cine de Jean-Luc Godard, que es la expresión máxima de un cine como un dispositivo esquizo-paranoico, una confluencia de los estados de las “locuras” como parte de la culminación de las variadas formas de manifestación del pensamiento (la esquizofrenia y su fragmentación y la paranoia como efecto de montaje).

**Palabras-claves: 1. Interfaz; 2. Arqueología de la interfaz; 3. Memoria; 4. Imaginación; 5. Técnica; 6. Metáfora; 7. Ensayo; 8. Aby Warburg.**

# ABSTRACT

The connection between image and interface has already been raised. The objective of this research was to question the state of the interconnection between the art of memory and contemporary representations of the image, taking into account that the study of the interface form as a new system of representation and way of managing knowledge.

Through an essayistic investigation, a way of exposing thought, we carry out an archeology of the interface in search of elements of its phenomenology to find an embryonic idea of the interface, proposed by Josep M. Català. Devices for the construction and gestation of thought through visual representations that articulate a form of thought that combines memory, imagination, metaphor and technique through various devices of the Art of memory by Ramon Llull, Giordano Bruno, Giulio Camillo and in the work of Aby Warburg,

This archeology is composed of four encounters. The first will be with Giordano Bruno and his mnemonic methods that lead us to raise questions such as the functions of memory, the practical values attributed to images and the psychic faculty of the imagination. In this sense, it is possible to perceive an approach with Gaston Bachelard and his philosophy of space, privileging the path between the subject that imagines and the imagined image.

Our second encounter will be with the rich iconography of Ramon Llull's opus – the wheels, boards, trees, buildings and stairs – conceived as a dynamic platform that has the character of a thought processor. By transforming his ideas into images he designated to the image the function of a vehicle for the exposition of concepts and therefore a potentially interphase device that incorporates the affluence of the mind and the subjectivity of the user, which produces content upon adoption an interface thinking.

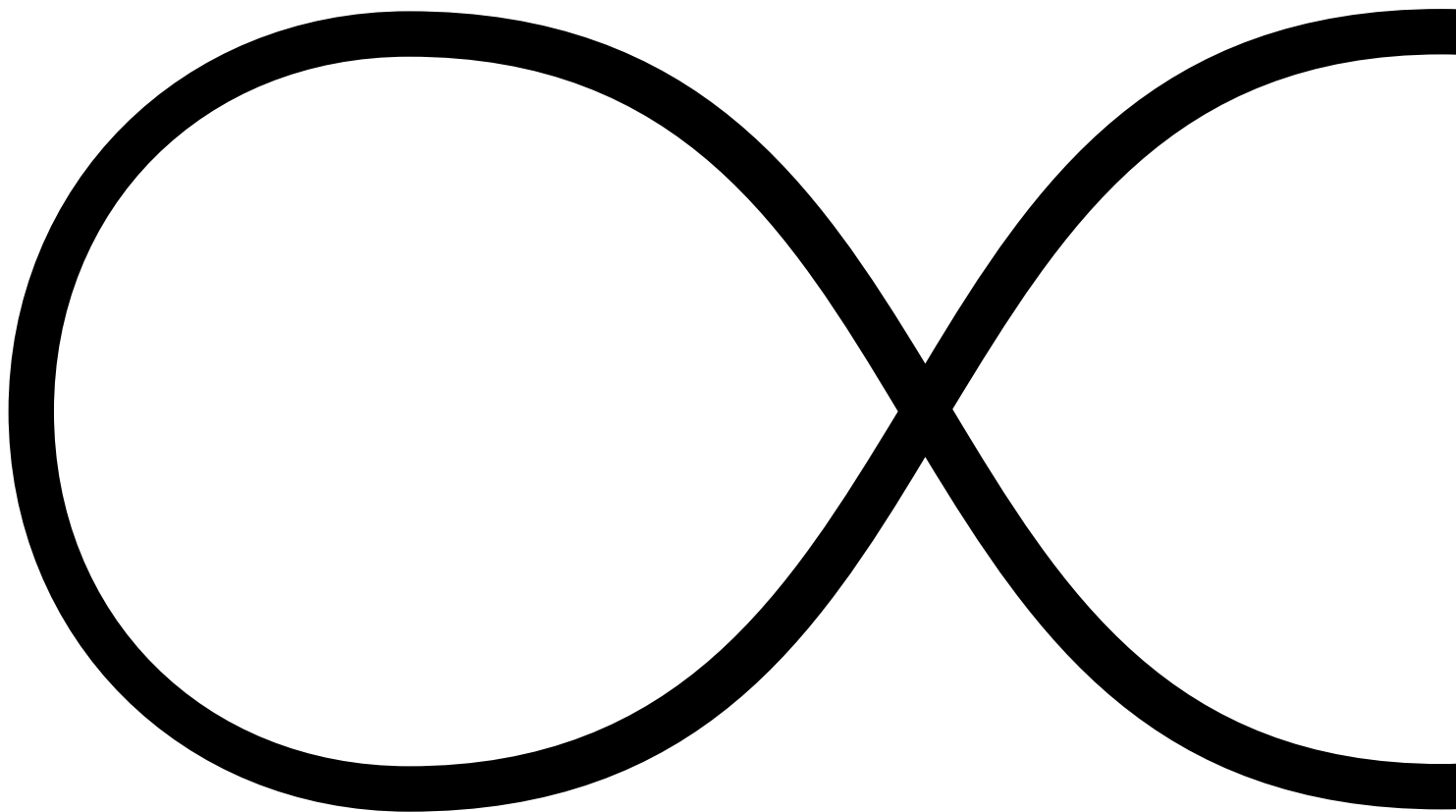
In the cradle of the Renaissance, Giulio Camillo's theater – be it through imagination or metaphor associated with technique – has the possibility of transforming abstract thought into visual thought is a tool for access to knowledge that it emerges in a hermetic / magical flow of thought.

In Aby Warburg, our last meeting, there is a confluence of different ways of thinking that were removed from modern thinking and also contemporary by being on the edge of madness, suffocated by the weight of rationality.

Warburg was a thinker at a time when it was still possible to use magic and madness as a structuring element of a system of thought. This led us to think that Warburg's "cure" was a form of spectacularisation of the schizophrenia, as had previously been the theatricalization of the body of the hysterics inside the medical device of Jean-Marie Charcot's Salpêtrière. By facing his schizophrenia, our research opens up space for a pathological epistemology, especially when verifying approximations with the Sur-realist movement. Today we have reached the "degree of delirium" necessary to understand, in the same way that madness can be understood as an organization of the mind, different from that considered normal as Dalí critical-paranoiac method, intimately associated with thought Interface.

We will also deal with the emergence of montage as an exhibition mode that evokes a dialectical way of thinking. That is present in the construction of the *Mnemosyne Atlas*, of Warburg; in the *Book of the passages*, by Walter Benjamin; the *Imaginary Mu-seum*; by André Malraux. Moreover, in Bertolt Brecht and his *ABC of war*, or in the cinema by Jean-Luc Godard, which is the maximum expression of a cinema as a paranoid-schizoid device, a confluence of the states of "madness" as part of the culmination of the various forms of manifestation of thought (the schizophrenia and its fragmentation and paranoia as an effect of assembly).

**Keywords: 1. Interface; 2. Archeology of the interface; 3. Memory; 4. Imagine; 5. Technique; 6. Metaphor; 7. Essay; 8. Aby Warburg.**



*NONADA. TIROS QUE O SENHOR ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar.*

**João Guimarães Rosa**  
***Grande Sertão: Veredas***



# SUMÁRIO

## PARTE I

### PRESENTACIÓN ..... 21

#### Capítulo 1

##### 1.1. Estructura de la tesis ..... 24

## PARTE II

### METODOLOGÍA E MARCO TEÓRICO

#### Capítulo 2

##### Los laberintos de espejos ..... 33

##### 2.1. Objetivos generales ..... 33

##### 2.2. Objetivos concretos ..... 33

##### 2.3. Hipótesis y preguntas de investigación ..... 34

##### 2.4. Elogio a la interfaz y la nueva metodología

##### constructiva de conocimiento ..... 35

##### 2.4.1. Una metodología uróbora ..... 41

##### 2.4.2. El objeto y el concepto ..... 46

##### 2.4.3. Elogio de los intersticios ..... 47

##### 2.4.4. Modos de exposición: la forma ensayo ..... 48

##### 2.4.5. Montaigne y Benjamin: el arte de ensayar

##### tomando prestado ..... 52

##### 2.4.6. Arqueología de la interfaz ..... 55

##### 2.4.7. La arqueología y los laberintos de espejos ..... 57

##### 2.4.8. La vela de encendido de la interfaz. Hermenéutica

##### e interpretación ..... 58

##### 2.4.9. Los espíritus científicos o mensajes al mundo desconocido ..... 61

##### 2.4.10. Arqueología de la interfaz. Descripción de la tesis ..... 64

### Capítulo 3

#### **Marco teórico. Definiendo conceptos. Introducción general al objeto de estudio.....69**

3.1. Imaginación, memoria y conocimiento .....	69
3.2. La metáfora y la formación de los conceptos.....	71
3.3. La técnica.....	72
3.4. Las Artes de la memoria [historia y fenomenología].....	73
3.4.1. Imagen como concepto transversal en el Arte de la memoria.....	76
3.4.2. Ramon Llull y el <i>Arbor Scientiae</i> . Metáfora y arquitectura de la visualización del conocimiento. ....	79
3.4.3. Giulio Camillo y el Teatro de la memoria .....	80
3.4.4. Giordano Bruno y la magia de la imaginación .....	81
3.4.5. Las Artes de la memoria en la contemporaneidad .....	83
3.5. Aby Warburg y el retorno de la imaginación y el pensamiento patológico.....	85
4. Modelos mentales y mecanismos del pensamiento.....	87
4.1. Modelos mentales del teatro griego a la interfaz.....	88
5. Visiones y las dimensiones de la interfaz .....	91
5.1. La interfaz y el pensamiento contemporáneo .....	93
5.2. La interfaz como modo de exposición y la psicología cognitiva .....	95
6. El movimiento del retorno y las ampliaciones teóricas de la interfaz .....	96
6.1. Henry Bergson y Gilles Deleuze: la Memoria y el esquema imagen-cerebro-representación .....	101
6.2. Bergson y las metáforas.....	103
6.3. Bergson y la memoria .....	105
6.4. Bergson y Deleuze: el movimiento y los intersticios de las imágenes.....	112

### PARTE III

#### **LOS ENCUENTROS CON LOS PERSONAJES Y LA ARQUEOLOGÍA DE LA INTERFAZ**

### Capítulo 4

#### **Primero encuentro. Giordano Bruno y Gaston Bachelard.**

#### **Imaginación e interfaz .....123**

4.1. La loca de casa.....	124
4.2. Plano de inmanencia y el suelo de la casa de la loca .....	125
4.3. La fuga y los flujos “tensodinámicos” .....	131

4.4. Los conceptos como herramientas de la intersubjetividad .....	136
4.5. Gregory Bateson y las nuevas formas de organización del pensamiento .....	137
4.6. Génesis de los conceptos occidentales de la imaginación.....	142
4.6.1. Platón y el pensamiento visual .....	146
4.6.2. Aristóteles y la imaginación a través de las imágenes .....	147
4.6.3. Fichte y la imaginación .....	148
4.6.4. Otros pensadores y la imaginación .....	150
4.7. Giordano Bruno y el giro de Copérnico .....	151
4.7.1. Bruno: el mundo de las imágenes y la interfaz .....	154
4.7.2. Los universos infinitos .....	156
4.7.3. El oficio de la magia en Bruno.....	160
4.7.4. La construcción de una mente artificial .....	162
4.7.4.1. La estructura del idioma-sistema <i>De imaginum</i> .....	164
4.7.5. <i>Las sombras de las ideas</i> .....	165
4.7.6. Los sellos y los atrios. El lenguaje para pensar por imágenes.....	166
4.7.6.1. La arquitectura del pensamiento nolano .....	168
4.7.7. Fenomenología estética de la “máquina” .....	171
4.8. Bachelard: un nuevo extranjero celeste del pensamiento de la imaginación .....	173
4.8.1. Del finito mundo al infinito de la mente .....	174
4.8.2. Los nuevos espacios .....	176
4.8.3. Gaston Bachelard y la nueva imaginación a través de la potencia de la imaginación .....	183
4.8.4. El sujeto en el interior de la interfaz.....	187
4.8.5. Deformar las imágenes.....	188
4.8.6. Subjetividad en la interfaz.....	189
4.8.7. Ensoñación. Un convite al pensamiento en la interfaz .....	190
4.8.8. La imaginación creadora.....	192
4.9. Poética de los espacios en Bruno, Bachelard y en la Interfaz....	194
4.9.1. La arquitectura interna del atrio.....	197
4.10. Bachelard, Bruno y Jung. Los arquetipos y los símbolos motores .....	199
4.10.1 La imaginación y el psicoanálisis objetivo .....	201

## Capítulo 5

### Segundo encuentro. Ramon Llull.

#### La metáfora y la interfaz. Un imaginar peregrino y la “actividad del sujeto” en la realidad y en la organización del mundo .....203

5.1. El poeta del conocimiento y la tierra intermedia.....	204
5.2. El poeta del conocimiento y de la construcción de una metafísica de lo real .....	209



5.3. <i>Ars Magna</i> . La obsesión por la unidad y la abstracción científica .....	211
5. 4. El Filósofo de la acción y su máquina de pensar.....	214
5.4.1. El lenguaje digital y analógico en Lull.....	222
5.4.2. Pensamiento para pensar el futuro .....	223
5.4.3. El <i>software</i> luliano.....	225
5.4.4. El fracaso del <i>software</i> luliano y sus consecuencias en el pensamiento.....	227
5. 5. Los bosques del conocimiento universal .....	229
5. 6. <i>Liber de Ascensu</i> . La iconografía luliana y el movimiento de la psique .....	234
5. 7. <i>Libro de amigo y del amado</i> . La palabra hecha imagen .....	240
5.8. Los espacios de la interfaz.....	242
5.9. Visualización del pensamiento.....	251
5.10. Metáfora e interfaz en el pensamiento de Giambattista Vico.....	255
5.10.1. Los conceptos transformados en imágenes .....	261
5.10.2. Las imágenes de la mente y de las Ideas. La pura imaginación donde se fragua el nuevo objeto. ....	265
5.10.3. El modelo viquiano sobre una lógica poética .....	268
5.10.4. Las metáforas activas.....	270
5.10.5. La naturaleza de la metáfora y los planos de actuaciones de la “actividad del sujeto” en la realidad y en la organización del mundo.....	275
5.10.6. ¿Hay un universo metafórico? La interfaz como espacio de emergencias .....	278

## Capítulo 6.

### Tercero encuentro. Giulio Camillo y la metáfora

<b>puesta en escena.....</b>	<b>281</b>
6.1. Los espacios de la memoria y las imágenes agentes.....	285
6.2. El divino Camillo y su sueño fáustico .....	288
6.3. Del modelo físico-espacial de Vitruvio hasta la escena de Camillo .....	290
6.4. El mapa y el espectáculo en el interior del edificio de la memoria .....	294
6.4.1. Las imágenes como agentes del cambio espiritual.....	298
6.5. El espacio plástico del Renacimiento .....	300
6.5.1. La perspectiva como forma simbólica .....	303
6.5.2. Un universo topológico .....	306
6.6. El teatro y la primitiva forma de museo .....	307
6.7. Los nuevos espacios de la memoria y los espacios navegables de Camillo .....	310

6.7.1. Realidad virtual y los espejos.....	312
6.8. Los espacios inmersivos del Teatro y las ideas dispuestas a la acción .....	316
6.9. El Teatro de Camillo y el Memex .....	319
6.10. El Teatro de Camillo como un ciberespacio. Una aproximación con la interfaz.....	320
6. 11. La escenografía metafórica: del pensamiento abstracto al pensamiento visual .....	322

## Capítulo 7

### Cuarto encuentro. Aby Warburg

#### El último Demens y el famosísimo desconocido y otros encuentros en busca de una epistemología patológica .....329

7.1. La <i>Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg</i> . Su colección de problemas y la orientación de la mente.....	334
7.1.1. La biblioteca como un proyecto transversal de conocimiento.....	337
7.1.2. La biblioteca y el laberinto.....	342
7.2. Warburg y la supervivencia de las imágenes .....	346
7.3. El genio y la locura.....	349
7.3.1. La potencia de la locura.....	351
7.4. Warburg y la potencia de la esquizofrenia y de la paranoia.....	352
7.5. El teatro de un siglo histórico .....	357
7.6. Las confesiones de un incurable.....	368
7.7. Las ninfas y las serpientes .....	371
7.7.1. La lógica científica frente a la magia simbólica .....	373
7.7.2. Las críticas a los demonios de Warburg.....	378
7.8. Las malicias de la técnica: Warburg y la tecnología .....	380
7.8.1. <i>La Eva futura</i> y el terror de Warburg.....	386
7.8.2. Los límites del genio. La esquizofrenia y el cine .....	367
7.8.3. Abordando Artaud y la víctima de la conciencia .....	390
7.8.4. Esquizofrenia y cine: el espacio-tiempo esquizo-paranoico .....	393
7.8.4.1. La aurora de cine como aparato esquizo-paranoico .....	394
7.9. Una historia cinematográfica de Warburg.....	401
7.10. La esquizofrenia y la posmodernidad .....	405
7.11. Salvador Dalí y el método “poético” crítico-paranoico .....	407
7.12. El último <i>Demens</i> en el crepúsculo de los Dioses y la nueva era del Atlas.....	417
7.13. El Atlas y el laboratorio teórico de Warburg.....	420
7.13.1. El Atlas Mnemosyne y Pathosformel .....	423
7.13.2. El avatar de Bild wissenschaft .....	425
7.14. El montaje y el poder de la imaginación .....	426
7.14.1. Las ruinas y las diferentes formas de montaje.....	429
7.14.2. André Malraux y el <i>Museo Imaginario</i> .....	431

7.14.3. <i>ABC de la Guerra</i> de Brecht .....	433
7.14.4. El gesto como forma de pensamiento en Godard .....	436
7.15. La paranoia y el pensamiento interfaz.....	440

## **PARTE IV**

### **Capítulo 8**

<b>Conclusiones .....</b>	<b>443</b>
---------------------------	------------

8.1. La imaginación creando una mente artificial.....	444
8.1.1. Dando voz a la loca de la casa .....	447
8.2. Ramon Llull y la visualización del conocimiento .....	448
8.2.1. Vico y la metáfora .....	450
8.3. Camillo y el espacio escenográfico del conocimiento .....	451
8.4. Warburg en las rayas de una epistemología de la patología.....	453
8.4.1. La esquizofrenia como potencia del pensamiento.....	455
8.4.2. El montaje como orientación de un pensamiento esquizo-paranoico ..	459
8.4.3. El pensamiento interfaz y la paranoia.....	462

<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>465</b>
---	------------

<b>Lista de Imagens .....</b>	<b>481</b>
-------------------------------	------------



# **PARTE I**

## **PRESENTACIÓN**



## CAPÍTULO 1

# PRESENTACIÓN

La idea de la interfaz puede parecer un neologismo de la revolución digital de fines del siglo xx. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, interfaz es la “conexión o frontera común entre dos aparatos o sistemas independientes”. La interfaz actúa en los intersticios: más que una frontera entre dos ámbitos, es el lugar que queda entremedio y es esencialmente un espacio que puede generar conocimiento.

El principal objetivo de la presente investigación es el estudio de la interfaz como un nuevo sistema de representación y forma de gestionar el conocimiento, a partir de lo expuesto por Josep M. Català Domènech en *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad* (2010).

La conexión entre la imagen y la interfaz ya ha sido planteada. Entonces otro objetivo de esta investigación es introducir en el estudio un nuevo elemento: la memoria.

Al hablar de interfaz, manejamos un concepto que se desarrolla en tres niveles: 1) un tipo de imagen (fluida, híbrida y compleja) que significa un cambio de paradigma con respecto a la perspectiva en el campo de la representación; 2) una forma de pensamiento, relacionado con la tecnología, cuya referencia más cercana ajena a lo tecnológico sería la forma ensayo, y 3) un dispositivo relacionado con el ordenador, que reúne en su seno a los otros dos. Català crea y traspone el concepto a la condición de un modelo mental, dando como resultado una nueva forma de engendrar el conocimiento a partir de la articulación de las complejas sutilezas que nuestro tiempo introduce en el pensamiento. Nuestro foco será en el pensamiento interfaz y la producción de conocimiento.

Nuestra propuesta es también hacer una “arqueología” de la interfaz. Una arqueología de la interfaz que no quiere decir establecer el rastro dejado por el desarrollo de una serie de dispositivos tecnológicos que nos han acercado a lo que ahora entendemos como interfaz. Se trata más bien de partir de los elementos que componen el concepto actual de interfaz para buscar situaciones que podrían considerarse antecedentes de la misma.

En ese sentido, vamos destacar desde los estudios del Arte de la Memoria de Ramon Llull, Giordano Bruno y Giulio Camillo. Al mismo tiempo, podemos encontrar en esas artes una “preconfiguración” de la futura imagen en movimiento. Y, luego, en Aby Warburg donde confluyen los pensamientos anteriores, y donde se puede encontrar una idea embrionaria de la interfaz. tratando de identificar lo que Català desarrolla como un nuevo modelo mental.

La interfaz, como un modelo mental, permite el establecimiento de nuevos argumentos y nuevos paradigmas que pueden ser constituidos y servir de aportes teóricos para describir y comprender las condiciones científicas, técnicas y sociales del mundo postmoderno. La interfaz, la forma interfaz (pensamiento interfaz, imagen-interfaz) surge por tanto de la destilación de capas, tanto históricamente como tecnológica y epistemológicamente. O sea, con el “cruzamiento/entrecruzamiento” de conceptos ya definidos, se puede establecer nuevas interfaces, que asumen nuevas propiedades conceptuales, o una nueva “máquina de pensamiento” [Figura 1].

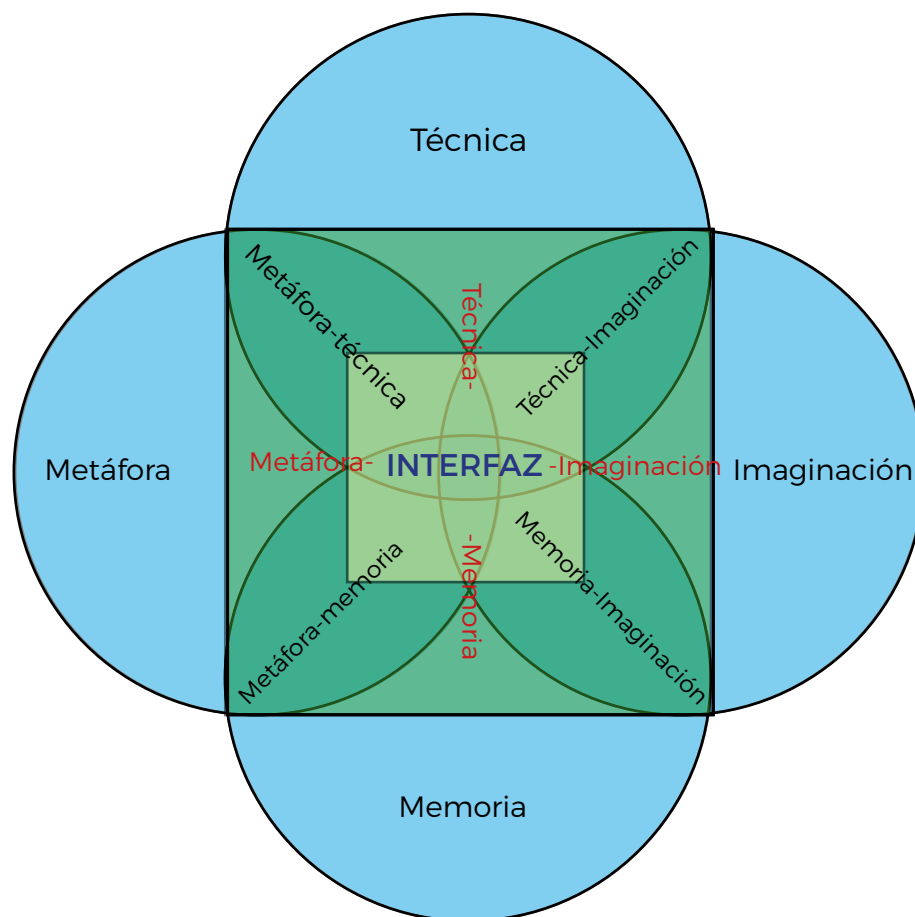


Figura 1. Modelo de Josep M. Català. Las zonas que quedan fuera de los cuadrados son aquellas que no están directamente implicadas en la formación final de la interfaz, pero que de todas formas intervienen, aunque indirectamente, en los fenómenos. Cómo sus características se transforman en el siguiente nivel a través de aquellas otras características que sí constituyen un paso hacia la concepción final.

Las relaciones entre técnica/metáfora/imaginación/memoria no son lineales ni cubren todo el espectro de posibilidades: cada uno de estos términos establece un campo muy amplio, una parte del cual crea una intersección con las demás: hay por lo tanto una relación directa y otra indirecta entre estos términos. En él se ve cómo las intersecciones establecen capas fenomenológicas en el centro de las cuales aparece la interfaz como síntesis no de los términos originales, sino de las relaciones previas que estos términos han establecido entre sí.

En esa arqueología de la interfaz, en un sentido muy próximo de la *Arqueología del saber*, de Michel Foucault – quien afirma que la arqueología no busca la transición continua e insensible que une los discursos con aquello que los precede, los rodea o los sigue –, sería entonces también una arqueología de un pensar diverso que estaría siempre en las fronteras de la locura: a un lado, la posibilidad de utilizar el desajuste con lo establecido para avanzar en el pensamiento, en el otro, la pérdida del control y, por lo tanto, la caída en el delirio sin retorno. Un conjunto de tendencias que puede agruparse bajo el término de una “epistemología patológica”, como la perspectiva que ofrece la esquizofrenia o la paranoia. “Locuras” que hace el hombre romper con la realidad y liberarse de las ataduras y se convierte en una forma de pensamiento que parece moverse a media distancia entre una “destrucción” y una construcción del conocimiento en la locura.

Aparecen así nuevas perspectivas en que el pensamiento se transforma y se asoman nuevos fenómenos en el ámbito contemporáneo, es decir, convertir la fuerza de la “locura” en significados y saberes que apelan a un nuevo tipo de “orientación filosófica” cercana a la interfaz, que trabaja con y en espacios, intervalos que constituyen supervivencias dinámicas, o sea, espacios intersiticiales que no están precisamente determinados o localizados, y por eso las cosas pueden salir en direcciones imprevistas o funcionar de forma no regulada, una exigencia actual de pensar fuera de los esquemas.



## 1. ESTRUCTURA DE LA TESIS

### Capítulo 1

#### Presentación

### Parte II - Metodología y marco teórico

#### Capítulo 2 - Los laberintos de espejos

2.1. Objetivos generales / 2.2. Objetivos concretos / 2.3. Hipótesis y preguntas de investigación / 2.4. Elogio a la interfaz y la nueva metodología constructiva del conocimiento / 2.4.1. Una metodología uróbora / 2.4.2. El objeto y el concepto / 2.4.3. Elogio a los intersticios / 2.4.4. Modos de exposición: la forma ensayo / 2.4.5. Montaigne y Benjamin: el arte de ensayar tomando prestado / 2.4.6. Arqueología de la interfaz / 2.4.7. La arqueología y los laberintos de espejos / 2.4.8. La vela de encendido de la interfaz. Hermenéutica y interpretación / 2.4.9. Los espíritus científicos o mensajes al mundo desconocido / 2.4.10. Arqueología de la interfaz. ¿Lo qué buscamos?

#### Capítulo 3 - Marco teórico

##### Definiendo conceptos. Introducción general al objeto de estudio

3.1. Imaginación, memoria y conocimiento / 3.2. La metáfora y la formación de los conceptos / 3.3. La técnica / 3.4. Las Artes de la memoria [historia y fenomenología] / 3.4.1. Imagen como concepto transversal en el Arte de la memoria / 3.4.2. Ramon Llull y el *Arbor Scientiae*. Metáfora y arquitectura de la visualización del conocimiento / 3.4.3. Giulio Camillo y el teatro de la memoria / 3.4.4. Giordano Bruno y la magia de la imaginación / 3.4.5. Las Artes de la memoria en la contemporaneidad / 3.5. Aby Warburg y el retorno de la imaginación y el pensamiento patológico / 4. Modelos mentales y mecanismos del pensamiento / 4.1. Modelos mentales, del teatro griego a la interfaz / 5. Visiones y dimensiones de la interfaz / 5.1. La interfaz y el pensamiento contemporáneo / 5.2. La interfaz cómo modo de exposición y la psicología cognitiva / 6. El movimiento del retorno y las ampliaciones teóricas de la interfaz / 6.1. Henry Bergson y Gilles Deleuze: la memoria y el esquema imagen-cerebro-representación / 6.2. Bergson y las metáforas / 6.3. Bergson y la memoria / 6.4. Bergson y Deleuze: el movimiento y los intersticios de las imágenes.

### Parte III - Los encuentros con los personajes y la arqueología de la Interfaz

#### Capítulo 4 - Primer encuentro

##### Giordano Bruno y Gaston Bachelard. Imaginación e interfaz

4.1. La loca de la casa / 4.2. Plano de inmanencia y el suelo de la casa de la loca / 4.3. La fuga y los flujos “tensodinámicos” / 4.4. Los conceptos como herramientas

de la intersubjetividad / **4.4.** Los conceptos como herramientas de la intersubjetividad / **4.5.** Gregory Bateson y las nuevas formas de organización del pensamiento / **4.6.** Génesis de los conceptos occidentales de la imaginación / **4.6.1.** Platón y el pensamiento visual / **4.6.2.** Aristóteles y la imaginación a través de las imágenes / **4.6.3.** Fichte y la imaginación / **4.6.4.** Otros pensadores y la imaginación / **4.7.** Giordano Bruno y el giro de Copérnico / **4.7.1.** Bruno: el mundo de las imágenes y la interfaz / **4.7.2.** Los universos infinitos / **4.7.3.** El oficio de la magia en Bruno / **4.7.4.** La construcción de una mente artificial / **4.7.4.1.** La estructura del idioma-sistema *De imaginum* / **4.7.5.** *Las sombras de la ideas* / **4.7.6.** Los sellos y los atrios. El lenguaje para pensar por imágenes / **4.7.6.1.** La arquitectura del pensamiento nolano / **4.7.7.** Fenomenología estética de la “máquina” / **4.8.** Bachelard, un nuevo extranjero celeste del pensamiento de la imaginación / **4.8.1.** Del finito mundo al infinito de la mente / **4.8.2.** Los nuevos espacios / **4.8.3.** Gaston Bachelard y la nueva imaginación a través de la potencia del imagen poética / **4.8.4.** El sujeto en el interior de la interfaz / **4.8.5.** Deformar las imágenes / **4.8.6.** Subjetividad en la interfaz / **4.8.7.** Ensoñación. Un convite al pensamiento en la interfaz / **4.8.8.** La imaginación creadora / **4.9.** Poética de los espacios en Bruno, Bachelard y en la Interfaz / **4.9.1.** La arquitectura interna del atrio / **4.10.** Bachelard, Bruno y Jung. Los arquetipos y los símbolos motores / **4.10.1.** La imaginación y el psicoanálisis objetivo.

Sin ser un recorrido histórico-teórico sistemático presentamos en ese capítulo una génesis de los conceptos occidentales de la imaginación, donde podemos percibir la complejidad de la función en las diversas aportaciones y en sus distintos niveles. La imaginación ha sido considerada durante siglos como la “loca de casa” y, así, creyendo en la “loca de la casa”, parece que nunca ha habido una preocupación para investigar la casa en que ella habita o el espacio donde la loca se mueve y habla. La imaginación es, por lo tanto, la fuerza propulsora de las relaciones entre la imaginación y la interfaz.

En nuestra arqueología nos deparamos con los sistemas de Giordano Bruno que abren un campo de pensamiento muy amplio sobre el problema de la imaginación como “función” entre las “facultades del sujeto”. La imaginación en Bruno se manifiesta mediante una profunda convicción de que el hombre [imagen del macrocosmos], puede aprehender, contener el macrocosmo con el poder de la imaginación. Su aparato intelectual se erige como un valioso vehículo de comunicación aún en la actualidad: contribuyó decisivamente a cambiar el curso de la historia de las ideas y de la ciencia, y se mostró capaz de reconstruir, ante nuestros ojos, estructuras y relaciones conceptuales complejas, puesto que logra capturar la esencia y el espíritu primordial del pensamiento en imágenes.

También vamos promover un encuentro intelectual anacrónico entre Bruno y Bachelard. En ambos encontramos la idea de un espacio transformador, en Bache-

lard con su “casa” y Buno con los “atrios”; lo que permea a los dos es la fuerza de las imágenes actuadas por la imaginación. En ambos espacios se evidencia la ensoñación, que es entendida como un “soñar despierto”. Una mezcla de imaginación, sueño y reflexión: del sueño tiene el estado fluido de las imágenes, pero que están impulsadas por la propia imaginación dirigida más o menos voluntariamente, lo que da como resultado una determinada forma poética. Es el momento en que nuestras reflexiones colocan en énfasis la vigencia de una filosofía bachelardiana al lado de una teoría de la imaginación, que esboza una poética que consiste en recobrar y unir la heterogeneidad de órdenes ontológicos diversos en un orden de reflexión nuevo y sintético. Eso todo nos lleva a la estructura de la interfaz propuesta por Català (2005 y 2010) y pone de relieve la importancia de ese “espacio de producción de conocimiento”.

La interfaz, como “ensoñación poética”, en el intersticio situado entre lo real y lo imaginario, se configura como un modelo epistemológico que se abre al pluralismo filosófico-científico-poético informado por los elementos diversos de la experiencia y de la teoría, de lo empírico y lo científico para llevar el sujeto al verdadero conocimiento. Ese espacio de encuentro se convierte en un espacio de reflexión fecunda y creativa donde es posible cambiar el conocimiento subjetivo y simultáneamente atender la objetividad conformada, más allá de lo social, por una realidad basada en los flujos de información, los cuales sólo parcialmente se convierten en conocimiento.

En ese sentido el pensamiento de Deleuze y Guattari es importante por proponer una filosofía productora y no solamente reflexiva e interpretativa. Son los flujos “tensodinámicos”, como expresión del pliegue, que hacen, a través de una operación, que todo el espacio de la interfaz se torne navegable, un espacio que amalgama una sucesión de “ventanas” o *links* a partir de los flujos que tienen una función performativa.

Acreditamos ser posible pensar ese universo como un “espacio construido”, con una función performativa. Esas ideas son útiles para pensar la interfaz como un territorio de constantes ordenaciones y conexiones, las cuales, mediante la acción de la imaginación y de las formas visuales, se efectúan a través de “zonas imaginarias” que, pueden materializarse sea en imágenes o en generación de conocimiento. Si pensamos en la operatividad de la interfaz, en su faceta epistemológica, nos daremos cuenta de que se trata de una operación que propicia un salto del finito al infinito.

## **Capítulo 5 - Segundo encuentro**

**Ramon Llull**

### **La metáfora y la interfaz. Un imaginar peregrino y la “actividad del sujeto” en la realidad y en la organización del mundo**

**5.1.** El poeta del conocimiento y la tierra intermedia / **5.2.** *Ars Magna*. La obsesión por la unidad y la abstracción científica / **5.4.** El filósofo de la acción y su máquina de pensar / **5.4.1.** El lenguaje digital y analógico en Llull / **5.4.2.** Pensa-

miento para pensar el futuro / 5.4.3. El *software* luliano / 5.4.4. El fracaso del *software* luliano y sus consecuencias en el pensamiento / 5.5. Los bosques del conocimiento universal / 5.6. *Liber de Ascensu*. La iconografía luliana y el movimiento de la psique / 5.7. *Libro de amigo y del amado*. La palabra hecha imagen / 5.8. Los espacios de la interfaz / 5.9. Visualización del pensamiento / 5.10. Metáfora e interfaz en el pensamiento de Giambattista Vico / 5.10.1. Los conceptos transformados en imágenes / 5.10.2. Las imágenes de la mente y de las Ideas. La pura imaginación donde se fragua el nuevo objeto / 5.10.3. El modelo viquiano sobre una lógica poética / 5.10.4. Las metáforas activas / 5.10.5. La naturaleza de la metáfora y los planos de actuaciones de la “actividad del sujeto” en la realidad y en la organización del mundo / 5.10.6. ¿Hay un universo metafórico? La interfaz como espacio de emergencias.

Nuestro segundo encuentro en esta arqueología de la interfaz será con Ramon Llull, un místico Catalán que será un *hacker* filosófico con acceso a los bancos de datos divinos y un programador del espíritu (Künzel y Cornelius, 1998), que confió en la imaginación como instrumento para entrelazar el cosmos y el microcosmos, en la frontera de cuyos dos mundos se encontraba en territorio de la interfaz. Una interfaz con Dios. Para estar en contacto con el divino es necesario lanzarse a un “pensamiento en acción”.

Un “Arte de pensar” calcado sobre la estructura lógica del Universo, impugnada frecuentemente como una fantasía poco científica, como Descartes refutó en su método. El proyecto de Llull es un proyecto interdisciplinar. Él afirmaba que no tenía un Arte para una cosa, sino un Arte que sirve para todas las cosas. Es decir, la busca de una *Lingua Universalis* a partir de los términos que expresan las nociones básicas, primitivas y universales de la mente humana. O sea, ser accesible a todos los pueblos, incluso a los iletrados.

A partir de la interfaz pensamos que la iconografía del *opus* luliano es plataforma dinámica y “dispositivo directo del pensamiento”, que ofrece lugares interrelacionados que organizan su contenido y ayudan a fijarlo en la mente o a operar por ella. Al transformar sus ideas en imágenes, Llull da un salto y las imágenes se convierten en “vehículos para la exposición de conceptos”, a través del poder de abstracción del símbolo que se manifiesta en el pensamiento discursivo y la función comunicativa del lenguaje.

## **Capítulo 6 - Tercer encuentro.**

### **Giulio Camillo y la metáfora puesta en escena**

6.1. Los espacios de la memoria y las imágenes agentes / 6.2. El divino Camillo y sus sueño fáustico / 6.3. Del modelo físico-espacial de Vitruvio hasta la escena de Camillo / 6.4. El mapa y el espectáculo en el interior del edificio de la memoria / 6.4.1. Las imágenes como agentes del cambio espiritual / 6.5. El espacio plástico del Renacimiento / 6.5.1. La perspectiva como forma simbólica / 6.5.2. Un universo topológico / 6.6. El teatro y la primitiva forma de museo / 6.7. Los nuevos espacios

de la memoria y los espacios navegables de Camillo / **6.7.1.** Realidad virtual y los espejos / **6.8.** Los espacios inmersivos del Teatro y las ideas dispuestas a la acción / **6.9.** El Teatro de Camillo y el Memex / **6.10.** El Teatro de Camillo como un ciberespacio. Una aproximación con la interfaz / **6.11.** La escenografía metafórica: del pensamiento abstracto al pensamiento visual.

En ese capítulo nos encontraremos con un excéntrico personaje, y su dispositivo arquitectónico que es una escenografía de un espectáculo que representa en múltiples dimensiones la memoria. Un escenario físico en que es posible circular físicamente, ya no simplemente a través de la imaginación, como en los atrios de Bruno, pero en que se podría ver toda la memoria acumulada en diferentes *loci* e ir aprehendiendo, mientras se desplazaba entre textos e imágenes para construir una “narrativa-conceptual”. Es donde ocurre también la “arquitecturización” del mapa mental del arte de la memoria. Nuestra arqueología nos llevará a pensar las imágenes como agentes de un espacio que es navegable, un preanuncio de los espacios inmersivos y navegable. Un espacio de imágenes que se torna habitable y en que el usuario/espectador tiene un papel activo. Los nuevos espacios inmersivos ante la necesidad de concebir una acción reflexiva que combine movimiento corporal con el movimiento mental.

## **Capítulo 7 - Cuarto encuentro**

### **Aby Warburg**

#### **El último Demens y el famosísimo desconocido y otros encuentros en busca de una epistemología patológica**

**7.1.** La *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Su colección de problemas y orientación de la mente / **7.1.1.** La biblioteca como un proyecto transversal de conocimiento / **7.1.2.** La biblioteca y el laberinto / **7.2.** Warburg y la supervivencia de las imágenes / **7.3.** El genio y la locura / **7.3.1.** La potencia de la locura / **7.4.** Warburg y la potencia de la esquizofrenia y la paranoia / **7.5.** El teatro de un siglo histérico / **7.6.** Las confesiones de un incurable / **7.7.** Las ninfas y las serpientes / **7.7.1.** La lógica científica frente a la magia simbólica / **7.7.2.** Las críticas a los demonios de Warburg / **7.8.** Las malicias de la técnica: Warburg y la tecnología / **7.8.1.** La Eva futura y el terror de Warburg / **7.8.2.** Los límites del genio. La esquizofrenia y el cine / **7.8.3.** Abordando Artaud y la víctima de la conciencia / **7.8.4.** Esquizofrenia y cine: el espacio-tiempo esquizo-paranoico / **7.8.4.1.** La aurora del cine como aparato esquizo-paranoico / **7.9.** Una historia cinematográfica de Warburg / **7.10.** La esquizofrenia y la posmodernidad / **7.11.** Salvador Dalí y el método “poético” paranoico crítico / **7.12.** El último Demens en el crepúsculo de los dioses y la nueva era del Atlas / **7.13.** El *Atlas Mnemosyne* y *Pathosformel* / **7.13.2.** El avatar del *Bild wissenschaft* / **7.14.** El montaje y el poder de la imaginación / **7.14.1.** Las ruinas y las diferentes

formas de montaje / 7.14.2. André Malraux y el *Museo Imaginario* / 7.14.3. *ABC de la Guerra*, de Brecht / 7.14.4. El gesto como forma de pensamiento en Godard / 7.15. La paranoia y el pensamiento interfaz.

En ese capítulo, el lector percibirá un gran giro en nuestra investigación. Había una cierta intuición, desde la formulación del proyecto de investigación, que Warburg sería la confluencia de todos los pensamientos anteriores: Bruno y la potencia de la imaginación, Llull y la metáfora como modo de exposición del pensamiento y por último los espacios construidos por Giulio Camillo en el ámbito de la memoria.

Nuestro último encuentro, después de un gran salto temporal, será con Aby Warburg. El salto se justifica porque acreditamos que después de Giordano Bruno, por las manos de René Descartes, la imaginación y la metáfora fueron expulsas del pensamiento occidental. El historiador alemán con sus “demonios”, “ninfas” y “serpientes” fue un hito en el paso de un período en que aún era posible utilizar la “locura”, la imaginación y otras formas de pensamiento como elementos estructurantes de un nuevo sistema de pensamiento filosófico.

Al adentrar en el pensamiento de Warburg nos encontraremos con una “locura”, que se transforma en una nueva forma de pensamiento cercana a la epistemología de la interfaz. El historiador alemán ha convertido su “locura” en una “matriz metodológica” para organizar la totalidad de su trabajo de investigación como el último exponente de una antigua tradición metafísica, para quien el ejercicio de la filosofía estaba unido a cierta idea de la locura, parte constitutiva y germinal de su pensamiento. Su “locura” es histórica en el sentido de que en la “era de la magia y la imaginación”, ese funcionamiento mental no tenía por qué ser patológico: es el ámbito constreñido de la ciencia moderna el que expulsa de su interior la imaginación y, por lo tanto, puede “desequilibrar” a quien no lo acepta.

En ese capítulo también ocurren encuentros anacrónicos con Llull, Bruno, Camillo, Charcot. Encuentros que podrían haber ocurrido con Benjamin o Brecht. Otros que serían fantásticos, como el encuentro con Dalí o Godard.

Podemos decir que el pensamiento de Warburg es un pensamiento esquizofrénico-paranoico. O sea, hay dos facetas, por lo menos, en este pensamiento: una que tiene que ver con la fragmentación (la esquizofrenia); y la otra que está relacionada con la voluntad de reunir los fragmentos (la paranoia). Pero es cierto que se bascula entre los dos polos: fragmentación, organización; las partes y el todo en constante circulación.

En el proyecto inacabado del *Atlas* de Warburg hay un intento de crear una cosmogonía propia y esto parecería perteneciente a la esquizofrenia. Por otro lado, el paranoico busca dar sentido a los indicios, construir un relato con los mismos. La diferencia reside, según Català, entre otras cosas, en que el esquizofrénico está prisionero de su “cosmos”, una vez creado permanece aislado en él; mientras que el paranoico explora

continuamente, con su lucidez perversa o no, los indicios, los hace avanzar constantemente: no se detiene en un marco, sino que los crea de forma sucesiva. Esto es lo que hace Warburg, y esto es lo que el pensamiento interfaz proporciona.

Esto nos lleva a relacionar con el hecho de que antes Jean-Martin Charcot había espectacularizado la histeria a través de fotografías y dibujos de sus pacientes, como un melodrama teatral. Buscamos así el equivalente de este espectáculo en otro medio: la esquizofrenia en el cine y la paranoia en la interfaz. En ese sentido, la interfaz, también como una epistemología patológica, muy cercana del pensamiento surrealista, estaría más decantada hacia esta, la paranoica.

De la misma manera, nuestra arqueología de la interfaz sigue de encuentro también a una arqueología de un pensar diverso que estaría siempre en las fronteras de la locura: de un lado, la posibilidad de utilizar el desajuste con lo establecido para avanzar en el pensamiento; en el otro, la pérdida del control y, por lo tanto, la caída en el delirio sin retorno. En ese sentido, nos deparamos con Salvador Dalí y su método paranoico-crítico y su capacidad en producir imágenes llenas de pliegues a partir de la realidad formada por diversas capas superpuestas. Warburg, como Dalí, se dieron cuenta de la fuerza de la imagen y descubrieran en ellas el poder de almacenar las contradicciones más profundas del alma humana y no se contentaron con ninguna de las “ciencias” ya fundadas hasta entonces.

En la análisis del *Atlas Mnemosyne*, que consumió los últimos años de vida de Warburg, tenemos la oportunidad de apreciar el modo en el que Warburg aprovecha de las posibilidades que la imagen como un vehículo para estructurar y exponer su pensamiento. Es donde encontramos aproximaciones entre las experiencias de Warburg con André Malraux y su *El museo imaginario*, Bertolt Brecht y su *ABC de la guerra*, Jean-Luc Godard con la serie *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), y Walter Benjamin con *El libro de los Pasajes*. En cada uno se hace presente, de forma distinta, un fuerte carácter de examen de las imágenes, de percepción de sus anacronismos de valorización de un escrutinio no-historiográfico y un claro planteamiento de un pensamiento eminentemente visual, a través del cual se articula una relación entre el hombre y el mundo y entre el particular y el universal.

## **Parte IV - Conclusiones**

### **Capítulo 8**

**8.1.** La imaginación creando una mente artificial / **8.1.1.** Dando voz a la loca de la casa / **8.2.** Ramon Llull y la visualización del conocimiento / **8.2.1.** Vico y la metáfora / **8.3.** Camillo y el espacio escenográfico del conocimiento / **8.4.** Warburg en las rayas de una epistemología de la patología / **8.4.1.** La esquizofrenia como potencia del pensamiento / **8.4.2.** El montaje como orientación de un pensamiento esquizo-paranoico / **8.4.3.** El pensamiento interfaz y la paranoia.



# **PARTE II**

## **METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO**





## CAPÍTULO 2

# LOS LABERINTOS DE ESPEJOS

### 2.1. OBJETIVOS GENERALES

La conexión entre imagen e interfaz ya está planteada, el objetivo es estudiar la introducción de un nuevo elemento que es la memoria que conlleva la imaginación, la metáfora y la técnica.

Hacer una “arqueología” en busca de fósiles del pensamiento que pueden culminar en una nueva propuesta de conocimiento basado en la interfaz.

### 2.2. OBJETIVOS CONCRETOS

Interesa, del punto de vista específico, establecer una base sólida y una visión teórica sobre la imaginación, metáfora, técnica y memoria como elementos constituyentes de la interfaz propuesta por Josep M. Català, como etapas que culminan en la producción de conocimiento. Eso incluye la revisión teórica y histórica de textos de clásicos como Ramon Llull, Giulio Camillo, Giordano Bruno, detectando en algunos de sus escritos lo que ya llamamos de “protointerfaz”. Y también como el pensamiento de Aby Warburg introduce una nueva forma de pensamiento basado en una epistemología patológica del conocimiento.

### 2.3. HIPÓTESIS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Es posible encontrar elementos de la fenomenología de la interfaz propuesta por Josep M. Català – la imaginación, la metáfora, la técnica y la memoria – configurados antes de los fenómenos de hibridación contemporáneos, en un periodo considerado pré-científico, para la construcción y gestación del pensamiento en busca de una de una epistemología en un siglo paranoico?

A partir de esa hipótesis surgen las siguientes preguntas:

¿Cuál es el papel que desempeña la función de la imaginación, la metáfora, la técnica y la memoria en la interfaz?

¿Cuáles son los paradigmas con los que nos enfrentamos en relación a la tecnología en un período en que la magia era sinónimo de conocimiento?

¿Qué papel posee la metáfora en la construcción del pensamiento abstracto?

¿Es posible pensar en una metáfora creativa?

¿Que papel desempeñaron la convergencia entre las imágenes y la imaginación, en cuanto facultad intermedia del alma?

¿Qué nexos pueden pensarse entre imágenes, concepto, memoria e interfaz?

¿Que papel desempeñaron la convergencia entre las imágenes y la imaginación, en cuanto facultad intermedia del alma?

¿Hasta qué punto el pensamiento de Lull, de Bruno, de Camillo o Warburg influyeron en la concepción de los nuevos medios?

¿Hay una relación entre las investigaciones de Aby Warburg y sus delirios en un siglo eminentemente esquizofrénico y el surgimiento de una forma muy creativa del pensamiento?

## 2.4. ELOGIO A LA INTERFAZ Y LA NUEVA METODOLOGÍA DEL CONOCIMIENTO

*¿Qué es una investigación? Para saberlo, habría que tener alguna idea de qué es “un resultado”. ¿Qué es lo que se halla? ¿Qué es lo que se busca? ¿Qué es lo que falta? ¿En qué campo axiomático se situarán el hecho aislado, el sentido revelado, el descubrimiento estadístico? Sin duda esto depende en cada caso de la ciencia solicitada.*

**Roland Barthes**

*Escritores, intelectuales, profesores*

*Antes el pensamiento se aplicaba al objeto, formando con él una correlación inextricable; ahora el pensamiento surge del objeto*

**Josep M. Català**

*Viaje al centro de las imágenes*

La interfaz es un espacio de relaciones que surge del encuentro entre distintas partes, como un lugar de comunicación que no pertenece a ninguna de ellas en particular y sí a todas en general. Se puede llegar a comprender que ese pensamiento interfaz es el espacio genuino de ese campo de conocimiento desde el inicio del mismo. Escribiendo a respeto de la *Verdad y método* en el libro *La imagen interfaz*, Josep M. Català afirma que, muchas veces, el planteamiento metodológico viene a sustituir al planteamiento teórico, explícita o implícitamente y postula que la teoría y la metodología se encuentren es una forma de empezar a solucionar el problema de la ignorada condición problemática del método. Pero esta deseable fusión no equivale a la sustitución de un procedimiento por el otro, ya que la válvula de seguridad de la investigación que es el método no puede estar al abrigo de otros dispositivos similares que aseguren su propia integridad. Gaston Bachelard [1884-1962], por su vez, anota que un método científico es un «método que busca riesgo. Seguro de su conocimiento se arriesga en una adquisición. La duda está ante él no detrás, como en la vida cartesiana. [...] el pensamiento científico es un pensamiento comprometido. Constantemente pone en juego su propia constitución (Bachelard, 1973: 155), y finalizando y citando a Goethe: «cualquiera que persevere en una investigación se ve obligado, tarde o temprano, a cambiar de método» (Bachelard, 1973: 156). Y añade, «interpretaríamos mal el problema de los métodos científicos si viéramos en los métodos, en un exceso contrario de movilidad, una serie de procedimientos sin relación con el conjunto de verdades profundas, si juzgáramos su valor en función de un pragmatismo desusado, de un pragmatismo desmigajado» (Ibíd.). Ahora bien, posponer indefinidamente la seguridad del método no implica postergar igualmente el inicio de la labor investigadora, sino que significa tomar conciencia de que, detrás de esta

labor concreta que se emprende, queda una infinidad de posibilidades que obligan a obrar en consecuencia. Esta es la verdadera válvula de seguridad que mantiene abierto el sistema, en lugar de cerrarlo herméticamente para conferirle la autoridad que, a su vez, ese sistema debe transferir a la investigación correspondiente y que es una autoridad impuesta o, en todo caso, simplemente utilitaria y una metodología útil no tiene por que ser forzosamente científica (Català, 2010: 32).

La novedad que supone el concepto interfaz, desde la visión de Català, implica posicionarse en un determinado ámbito metodológico que se acomode a las propias modificaciones que la interfaz introduce en el campo de la epistemología. Concretamente, no es posible investigarla desde los parámetros metodológicos ortodoxos, así es necesario abrir nuevas perspectivas metodológicas, o encuentros, y una de esas perspectivas es la propia interfaz. Estamos por lo tanto delante de una paradoja: dentro del propio problema/objeto está la solución del problema. Es decir, no es posible una metodología de “afuera”, que aleje el distanciamiento del investigador. Pensar es estar, o entrar en el problema/objeto. No se piensa de afuera o estando afuera. Desde luego, la metodología debe ser precisamente no solo ensayística, sino una cuestión “interna” e inherente al proceso de investigación.

Hay metodologías de base que se conocen desde un principio y otras que se van descubriendo a medida en que se avanza en la investigación, como un producto de un descubrimiento paulatino. Antes todo el problema del pensamiento interfaz se confunde con el problema de la esencia de la interfaz. La metodología podría demostrar que todas estas presuposiciones y todas las oposiciones así acreditadas constituyen un sistema: se circula de unas a otras en el interior de una misma y única estructura de la interfaz. ¿Por que salir de ese mundo y dejar atrás las únicas herramientas que nos permiten entenderla?

Ese es el caso de esa investigación: la construcción de su metodología se basa en algunos preceptos que se entrelazan: una arqueología de la interfaz que confluirá en una análisis crítica, histórica e interpretativa del objeto, o sea, la interfaz, la hermenéutica que pone en movimiento el proceso de “interpretación”, por medio de interrogar el objeto de estudio a través del “montaje” y “ensayo”. Una metodología que reivindica pensamientos oprimidos en sus tiempos: Llull, Bruno, Camillo y Warburg, entre otros.

Toda investigación académica debe culminar en un “modo de exposición” de los resultados, que esencialmente se solidifica en una forma textual específica. En nuestro caso elegimos hacerlo por medio del ensayo, por una razón muy clara: el ensayo en esencia es también una postura metodológica para acercarnos de un determinado objeto de estudio.

El concepto de interfaz, desarrollado específicamente por Català, nos lleva a un abismo metodológico y epistemológico, y podemos en ese rol incluir ontológico, que es

el propio concepto. ¿Cómo se articula el funcionamiento con el conjunto del discurso teórico por medio de la interfaz? Mejor aún, ¿cómo trabaja, desde el interior de la interfaz, su propio concepto? Una paradoja en que el propio concepto y sus despliegues también actúan como una metodología del propio estudio. Pero, el “abismo” tal vez sea el más notable de los intersticios, donde hay espacio para desarrollar el concepto de interfaz.

Si, es una paradoja, pero acreditamos que es una paradoja necesaria, pues al fin y al cabo es el propio investigador en relación íntima con el propio objeto quien pone las paradojas en movimiento y, con ello, hace aparecer nuevos planos de realidad para explorar. Es como ir abriendo puertas, “fisura”, como lugar de pensar, que será generador de una atmósfera de reflexión en que aparecen no solo nuevas dimensiones de conocimiento, herramientas, sino también «nuevos paisajes en el que florecen ideas inesperadas [...] nuevas estructuras de la realidad» (Català, 2017: 110-112).

Sin aventurarnos aquí hasta esta peligrosa necesidad, y en el interior de las normas tradicionales de la cientificidad hacia las que provisoriamente nos replegamos, volvamos a plantear la pregunta: ¿en qué condiciones es posible el interior de la interfaz contener su propia metodología? Jacques Derrida [1930-2004], refiriéndose a un concepto de Platón, escribe en *La farmacia de Platón*: «Ese *fármakon*, esa “medicina”, ese filtro, a la vez remedio y veneno, se introduce ya en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. Ese encantamiento, esa virtud de fascinación, ese poder de hechizo pueden ser – por turno o simultáneamente – benéficos y maléficos» (Derrida, 1975: 102-103). Así la propiedad del *fármakon* es su impropiedad, su indeterminación flotante que permite la sustitución y el juego de los elementos, dentro de la gráfica del suplemento. La farmacia reúne la droga, el veneno y/o remedio, indiferenciadamente. Abriga la vida y la muerte. Consciencia e inconsciencia. «El teatro no se deja resumir en ella en un habla: existen fuerzas, existe un espacio, existe la ley, existe el parentesco, lo humano y lo divino, el juego, la muerte, la fiesta» (Derrida, 1975: 216). Hay un aspecto que nos interesa destacar: la farmacia es esencialmente un espacio interfáxico, una vez que en su interior hay una tensión dialéctica, que no se aprehende más por oposiciones, alma/cuerpo, dentro/fuera, habla/escritura, entre otras formas. Lo que ocurre en el interior de este espacio ambivalente e indeterminado es un “estar en movimiento” de las ideas. «Una *dinamís* siempre sorprendente para quien quisiera manejarla como amo y súbdito» (Derrida, 1975: 144). Aquí es importante señalar que el desplazamiento y juego que los relacionan unos a otros, los invierten y los hacen pasar unos en otros. «La farmacia es el lugar donde se oponen los opuestos. Como el lugar de la *différance*» (Santiago, 1976: 38), y solo la diferencia puede producir diferencia, mejor dicho, la novedad sólo nace de un encuentro con el otro (interno o externo), las nuevas formas y herramientas que fomentan el pensamiento sólo pueden surgir de nuevos modos de experimentar el mundo y producir significado.

Desde el siglo xv, cuando el arquitecto Filippo Brunelleschi [1377-1446] inventó el dibujo en perspectiva, siempre se ha visto la perspectiva clásica como la precursora de una nueva ciencia, pues proveyó una metáfora para el conocimiento del mundo natural. La perspectiva que se inventó antes del nacimiento de la ciencia newtoniana y de las meditaciones filosóficas de Descartes abrirán las puertas para el establecimiento de la mentalidad Moderna, afirma Denise Najmanovich. La perspectiva lineal, surgida en el Renacimiento generó lo que podríamos llamar de la “ilusión del realismo”. En el *Quattrocento* a través de la perspectiva permitió la “geometrización de la representación espacial”, eso porque sobre la base de principios claramente sistemáticos se torna coherente con un nueva manera de percibir y concebir a la naturaleza. La geometrización del espacio posibilitó la creencia de un espacio independiente, y por lo tanto, la separación del sujeto (que quedaba oculto del otro lado del cuadro) y el mundo (que lo precedía y era independiente de él) (Najmanovich, 2008: 69).

Ese distanciamiento influenció efectivamente la creación de una metodología científica que prioriza la separación entre el investigador y el objeto de investigación. Esa sumisión de la ciencia a un único método científico, o a métodos cerrados, que aún en la actualidad se evidencia, no ha supuesto un grave inconveniente para la adquisición y gestión del conocimiento. La propia complejidad de lo real reveló los problemas de las limitaciones de un método basado en el distanciamiento del sujeto. Català resalta que esto se ha «producido especialmente en el campo de las ciencias sociales y culturales, cuya subordinación al método científico ha puesto de relieve las profundas carencias del mismo, puesto que de ninguna manera la simplificación, la objetivación o la cuantificación han originado en el caso de estas *ciencias*, como ha ocurrido con las ciencias puras, resultados prácticos (sobre todo tecnológicos) capaces de compensar la pérdida de densidad epistemológica que se deriva de tal metodología. Antes al contrario, y tal como prueba la historia del siglo xx, la confusión entre razón científica y razón humana ha llevado a las mayores catástrofes» (Català, 2005, 175-176).

Pensemos en el espacio euclidiano que divide las cosas en dos bandas, por ejemplo en un círculo, el espacio es sólo externo e interno. Separadamente, sin punto de contacto. Es lo que la geometría llama bilateral. Como anteriormente citamos, es un espacio marcado por la rigidez. No hay la mezcla, se está de un lado o de otro. Dentro y fuera, blanco o negro. Verdad o falso. Es una estructura binaria de pensamiento. En un “pensamiento euclidiano”, el sujeto opera en dos márgenes, pero sus márgenes no se tocan. Solo se recorre una margen y luego la otra. Si quiero recorrer al otro lado tengo que hacer un salto y recorrer de nuevo el mismo camino, sea antagónica o equivalentemente. Por cierto es posible abordar de dos modos diferentes un determinado objeto, pero sigue siendo un pensamiento dualista, operativo a la orilla de un lado. Metodológicamente actúa solo en unas de las superficies: dentro o fuera, margen derecho o izquierdo.

El pensamiento euclidiano es “idealista” e imagina las formas con total rigidez, así en la geometría plana las formas son absolutamente rígidas, lógicas, es decir, desde el punto de vista de construcción. La base de esa geometría es el plano y el concepto de línea recta. Por ejemplo, ¿qué es una circunferencia? Línea curva, cerrada, cuyos puntos son equidistantes de un punto fijo, el centro. Si hay una distorsión por menor que sea no es ya una circunferencia. De la misma forma que la recta: trazo que sigue una única dirección, sin curvas o ángulos. Otra rama de las matemáticas es la topología, que se dedica al estudio de aquellas propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalterados por transformaciones continuas. Así ella se interesa por conceptos como proximidad, número de agujeros, el tipo de consistencia (o textura) que presenta un objeto, compara objetos y clasifica múltiples atributos donde se destacan conectividad, compactibilidad o motricidad, entre otros. Por ejemplo, si tengo una esfera perfecta, si la aprieto o inmediatamente ya no es más perfecta – en el concepto euclidiano.

La topología nos permite comprender cómo determinadas orientaciones de superficie ponen de manifiesto la existencia de un campo interior que es siempre homogéneo al campo exterior, y recíprocamente (Joël Dor, 1994: 128). Sin duda, la banda de Möbius es el objeto topológico más simple que ilustra con mayor claridad esa propiedad [*Figura 1*].<sup>1</sup> Y puede servir de metáfora para explicar la metodología utilizada en el estudio del pensamiento interfaz.

La banda es un “aparato matemático” que también sirvió a Jacques Lacan [1901-1981] como metáfora para explicar lo que se pasa en una estructura psíquica: él nombró de “contra banda”. Es conocido que Lacan la utilizaba para facilitar la comprensión de algunos procesos particulares complejos del psicoanálisis. «Aquello que el discurso textual se muestra incapaz de expresar en todas sus dimensiones, aparece como posible mediante una analogía visual» (Català, 2005: 176). Así, al teorizar sobre el proceso de identificación, el psiquiatra buscaba ayuda en las formaciones topológicas: se trataba de establecer la posibilidad de que «el interior es siempre homogéneo con el exterior más allá de nuestra intuición espacial inmediata: lo que es interior puede devenir exterior porque siempre lo ha sido y recíprocamente» (Joël Dor, 1994: 132).

Esa situación, afirma Català, es análoga a la que nosotros planteamos para la conciencia crítica de la realidad: debemos estar a la vez dentro y fuera, pero en una posición en la que dentro signifique a la vez fuera y fuera sea a la vez dentro. El peligro que nos acecha en esta aventura no es nuevo, y se denomina “irracionalidad”. «Lo cierto es que el término *irracional* se aplica últimamente con cierto desparpajo, como arma arrojada contra todo el proceso de pensamiento que no se ajuste a la estricta racionalidad que ha imperado hasta el momento. Ya empieza a ser tiempo de reclamar que se aclare el uso de este concepto, tanto cuando se apela al mismo como alternativa a la razón dominante, como cuando se utiliza para ilegalizar cualquier intento de razonamiento distinto del tradicional» (Català, 2005: 176-177).

1. La Banda de Möbius fue creada por los matemáticos August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858.





**Figura 1. Maurits Cornelis Escher.**  
**Xilografía. *Cinta de Möbius II*. 1963.**

El espacio del pensamiento moderno nació de una “estética dicotómica” que escinde al sujeto del objeto, al conocimiento de la realidad, a la forma del contenido. Esta forma dualista y excluyente es más bien un monismo esquizofrénico, pues cada uno de los márgenes es pensado como absolutamente independiente del otro. Así se hace imposible pensar los vínculos o las conexiones. Esta forma de “ver el mundo” fue asumida como natural. El paradigma científico tradicional ha alcanzado los límites de su utilidad en la gran mayoría de las áreas del saber, y por lo tanto es necesario hallar otro. Según Najmanovich, las diversas epistemologías de la modernidad, ya sean empiristas o racionalistas, conciben el conocimiento como “representación”, o sea, como una imagen del mundo reflejada en el interior de un sujeto abstracto, cuya corporalidad, sensibilidad, cultura e historia son a lo sumo ornamentos de un proceso cuya esencia es siempre igual (Najmanovich, 2007: 77). El agotamiento del paradigma radica no sólo en su inconsistencia interna y epistemológica, sino, en su incapacidad para dar explicaciones adecuadas e intelectualmente satisfactorias de la realidad que nos circunda y de los fenómenos que percibimos; y esta incapacidad hace repercutir su esterilidad hacia el avance de los verdaderos conocimientos de que necesitamos. Frente a ese agotamiento y su incapacidad de generar conocimientos, lo más sensato es pensar en concebir otro, cambiar el “modo de pensar” a partir de nuevos postulados.

Entonces, se hace necesario aceptar la existencia de un nuevo espacio cognitivo – sobre el eje de un modelo mental que es la interfaz – que pueda dar cuenta de los fenómenos no lineales, auto-referentes y autopoieticos implicados en la percepción y en la producción de conocimientos. El pensamiento interfaz denuncia la pretensión de un conocimiento puramente objetivo. Ese nuevo “espacio de pensamiento” que se abre con el pensamiento interfaz asociado a la complejidad pasa a aceptar el desafío de un pensamiento que se vuelve sobre sí mismo sin que por eso sea en absoluto solipsista.

Català afirma que actualmente pensamos a través de los objetos, es decir que «tanto la tecnología considerada como un conjunto de objetos complejos, y los objetos producidos por la tecnología, constituyen plataformas mentales sobre las que se apoyan nuestro procesos de reflexión» (Català, 2017: 71).<sup>2</sup>

2. Entendemos “tecnología” como todas las extensiones de las posibilidades humanas, partiendo, por cierto, del lenguaje.

### 2.4.1. UNA METODOLOGÍA ORÓBORA

Si la interfaz es también la propia metodología, es decir una “teoría que en su interior contiene la propia metodología”, nos remete a la clásica iconografía alquímica del oróboros<sup>3</sup> [Figura 2], permitiendo matices de interpretación de la imagen como la metodología de la interfaz en el propio interior de la interfaz. La serpiente con su cola en su boca, devorándose continuamente a si misma, remitiendo a la naturaleza cíclica del tiempo y al eterno retorno, como también a una actitud extremadamente operativa antropofágica entendida como la asociación al acto de rumiar, asimilar y deglutir<sup>4</sup>, o sea de crear nuevos significados; el renacimiento de las cosas que nunca desaparecen, solo cambian eternamente. Esa imagen nos permite entender una de las potencias de operación de la interfaz, tanto como teoría como forma de pensamiento.

Debemos, por lo tanto, tener en cuenta que para desarrollar cualquier estudio de la epistemología de la interfaz debemos buscar “métodos” que se aproximen y comuniquen con esa misma epistemología, acercarnos de estratégicas o herramientas que puedan ser una “válvula de seguridad”, en la palabras de Catalá, que acoge y asegura la efectividad del emprendimiento.



Imagen 2. Xilografía de un oróboros de Lucas Jennis, en *Dyas Chymica tripartita*, del escritor alquímico Johann Grasshoff. 1625.

3. Según Izzi Massimo (2000) en *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Madrid: José J. de Olañeta, el oróboros “Es la serpiente cósmica de los inicios [es] representación de la totalidad, de la androginia primordial, ser activo y pasivo, devorador y devorado” (p. 489). Borges (1966) lo incluye en su *Manual de zoología fantástica*.

4. Es una referencia al movimiento antropofágico, una manifestación artística brasileña de la década de 1920, fundada y teorizada por el poeta paulista Oswald de Andrade.

Una de las “estrategias epistemológicas” que podemos utilizar es el “pensamiento complejo”, planteado por Edgar Morin y su “método”, una vez que en su interior evidencia cuestiones como pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad que también encontramos en el bojo de la interfaz. Haciendo un paréntesis ¿Entonces por que no ir directamente a Morin en vez de tangenciar en Català? ¿No es beber en una segunda fuente? De pronto podemos decir que Català bebe Morin, pero no es bien así lo que ocurre: Català no bebe sólo a Morin, eventualmente bebió, en algunas de fuentes que el propio Morin bebió. Pero, Català hace un “salto”. Sobre todo cuando pone en evidencia la configuración o un nuevo modelo mental a partir de la tecnología que evidencia nuevas formas de pensar. Las propuestas de Català no son, como puede parecer a primera vista, un pensamiento tecnológico, sino es pensamiento que incorpora los instrumentos de las tecnologías, todas, en el acto de pensar. «Un pensamiento de este tipo deberá ejecutarse bajo la forma interfaz, porque es la interfaz el dispositivo epistemológico preparado para desarrollar todas estas mediaciones, para romper con los mecanicismos que mantienen separadas las distintas disciplinas» (Català, 2010: 44).

Aquí, otro concepto que rescatamos de Morin es que defiende la necesidad de un “pensamiento multidimensional” para encontrar un “pensamiento dialógico” (Morin, 1990: 176), pero Català ve en la tecnología, que conlleva nuevas formas de ordenación visual, la capacidad de evidenciar y materializar, incluso como un soporte materializado,<sup>5</sup> ese pensamiento. No sería exagero decir que Morin piensa con herramientas analógicas y Català con herramientas digitales. Por eso la defensa en encontrar “hermenéuticas sutiles” que se ocupen de esas transformaciones, una vez que «con la interfaz, entramos en la era de la representación extendida. Deja de existir un único espacio de representación [...] para abrir la posibilidad de una infinidad de espacios potenciales» (Català, 2010: 240).

De la misma forma que la interfaz actúa ecológicamente, formando un ambiente que se auto-transforma, también el propio método de trabajo debe ser ecológico, es decir, debe plantearse de forma compleja una investigación que, así como plantea Català, se basa en una diversidad teórica que no quiere ser ecléctica para que no se confunda con decadencia o con superficialidad, es decir una posición que se podría denominar “transteórica” y que sería equivalente a la “transdisciplinariedad”, en un sentido técnico, como instrumento (Català, 2010: 46).

En *Naturaleza y espíritu*, Gregory Bateson [1904-1980] pregunta: «Qué pauta conecta al cangrejo con la langosta a la orquídea con el narciso, y a los cuatro conmigo? ¿E a mí contigo? ¿Y a nosotros seis con la ameba, en una dirección, y con el esquizofrénico retardado, en la otra? (Bateson, 2002: 18). A partir de Bateson, podemos entender que las redes son “pautas de conexión”, y también están allí, tejiendo al universo en una dinámica inagotable. En su otra obra, *Pasos hacia una ecología de*

5. Me refiero a “soporte como la evidencia física y tangible”, como un espacio de “puesta en cena” de un pensamiento basado en la “tecnología” de forma muy amplia. Es decir, un espacio donde ocurre la materialización de un pensamiento que puede ser el espacio de una proyección de una película, o la pantalla de un ordenador que se visualiza un *Web-Doc* o un *video juego* y también el propio espacio de una instalación. También debemos incluir en rol espacio físico el libro y otros instrumentos utilizados por los *geeks*.

*la mente*, nos lleva a la comprensión de que «un explorador nunca puede conocer lo que está explorando hasta que lo haya explorado» (Bateson, 1998: 16), o sea, para “explorar” es preciso una curiosidad abierta, sin fronteras, emotiva, a la vez que racional para aprehender y desplegar las formas, los patrones de conexión y hacer visibles las redes. De eso podemos sacar que para pensar en red es necesario desarrollar un “pensar ecológico”, donde la dinámica de la redes nos permita construir un modo de conocimiento fluido, capaz de albergar múltiples mundos en el mundo, en un devenir abierto en los intercambios.

Esa trayectoria implica ir de encuentro a diversas experiencias que las mentalidades dicotómicas habían desvalorizado, relegando a la invisibilidad, e incluso al rechazo que ahora pasan a formar parte de un paisaje vital que no se construye a partir de exclusiones *a priori*. Lo borroso, lo ambiguo, lo caótico, lo paradójico, la metamorfosis, la dinámica ecológica, lo irracional y la fluidez tienen ahora lugar como parte del conocimiento legítimo y no como experiencias desvalorizadas y soterradas, recordando a Paul Feyerabend, «Algunas de las más bellas teorías modernas fueron en su día incoherentes, carecieron de base y chocaron con los hechos básicos del tiempo en que se las propuso por primera vez. Tuvieron éxito porque se las usó de una forma que ahora se niega a los recién llegados» (Feyerabend, 1996: 108).

Es importante señalar aquí que los abordajes de la complejidad conjuntamente con el pensamiento interfaz, entendidos como enfoques dinámicos e interactivos, no admiten compartimentos estancos, separaciones absolutas, ni sistemas aislados. Así la metodología para acercarnos al pensamiento interfaz, parafraseando Henri Atlan (1990: 299), no es compatible con la “rigidez del cristal” ni con la “evanescencia del humo”.

¿Qué sería una epistemología de la interfaz? ¿Si es efectiva esa epistemología, cuál sería la metodología para investigar la interfaz? De inmediato podemos decir que pasa por el primer plano la propia condición humana, humanamente precaria y magnífica, de quienes la decidan, asuman y la pongan en práctica.

Una metodología para acercarse del pensamiento interfaz y sus lastres se impone como la posibilidad de encontrar la salida al círculo vicioso que supone que nuestra única opción está en elegir entre la rigidez del cristal objetivista y sus descripciones absolutas y el humo del relativismo que convierte al universo en una evanescente ilusión interpretativa.

En la modernidad el pensamiento estaba confinado al sujeto atávico de las reglas de la lógica clásica y el método, al paso que en contemporaneidad pensar es claramente una “actividad en red” que no procesa conocimientos sino que engendra sentidos en una dinámica ecológica que no es propiedad de ningún actor aislado sino del colectivo que se conforma en cada situación. Zygmunt Bauman, al eludir la desatinada confrontación entre “Modernidad vs. Posmodernidad”, ha planteado que estamos viviendo el tiempo de la *Modernidad líquida*. «Lo que se está produciendo

hoy es, por así decirlo, una redistribución y una resignificación de los “poderes de disolución” de la modernidad. [...] esa fue la fase de “romper el molde” en la historia de la transgresora, ilimitada, erosiva modernidad» (Bauman, 2003: 12). Están emergiendo nuevas formas de figuración. Los enfoques complejos caracterizados por pensar en términos de interacciones no lineales nos dan la posibilidad de salir del círculo vicioso y habilitar un pensamiento fluido, capaz de adoptar diversas configuraciones sin llegar a la rigidez del cristal y sin desvanecerse como el humo, es decir el propio pensamiento interfaz, donde el conocimiento no es un producto rígido y externo cristalizado en una teoría. «La complejidad es un concepto abierto que requiere que sea mantenido siempre en expansión, no vale pues convertirla en sistema, como hacen los ingenieros de lo complejo» (Català, 2017: 19). Para aventurarse en ese desafío no se puede admitir fronteras infranqueables o métodos *a priori*, es decir, siempre la actitud de transponer las alambradas conceptuales creadas por las disciplinas modernas que son regidas por la pretensión metódica.

Quisiera destacar aquí que la realidad actual está estructurada a través de nodos, de una multitud de puntos de inflexión y fluidez que adviene de las nuevas tecnologías, que al mismo tiempo nos exigen y nos ayudan a hacer un salto de una concepción del conocimiento-producto – el pensamiento euclidiano, la imagen plana y estática de la representación teórica – a otra que enfatiza el pensamiento configurativo – la geometría topográfica, con su potencial imaginativo y heurístico, capaz de iluminar amplios sectores de lo real. En este contexto, es fundamental volver a cuestionar quién piensa y qué significa pensar. «Cabría preguntarse si nuestra cultura es capaz de pensar – es decir, de pensar críticamente, a fondo – sobre *lo que es*, en lugar de hacerlo *sobre lo que debe ser*» (Català, 2005: 173). Català está hablando de una actividad reflexiva ejercida no desde un mundo ideal, que «rige tanto el método como el objeto, sino inscrita en lo que *verdaderamente* sucede. Y ello sin abandonar la capacidad crítica» (Ibíd).

Para entender el pensamiento interfaz es necesario colocar a modo de juicio que los sistemas de pensamiento que se configuraron en los modelos mentales anteriores, el teatro griego y la cámara obscura, cambiaran de una manera en que ya no podemos seguir concibiéndolos como lo hacíamos hasta entonces. En el modelo de pensamiento que hemos heredado, el concepto de límite se establece según oposiciones insalvables entre términos completamente puros en sí mismos y a la vez radicalmente independientes: el Yo y el Otro, adentro y afuera. Desde esta perspectiva dicotómica, el límite es siempre fijo y separa drásticamente un exterior y un interior. En los abordajes de la interfaz, el conocimiento se concibe como un proceso de interacción de los sujetos con el mundo, que nunca es sólo individual sino también social y mediado por la tecnología y la cultura. Eso estructura un sistema de pensamiento operativo, y

capaz de autorregenerarse, en lugar de un método encerrado en sí mismo. Los límites no son fijos, ni rígidos, no pertenecen al universo de lo claro y distinto: son sistemas de intercambio y en intercambio, que se caracterizan por una permeabilidad diferencial que establece una alta interconexión entre un adentro y un afuera que surge y se mantiene, o transforma, en la “dinámica ecológica” auto-organizadora (Najmanovich, 2001). En un largo, sin embargo, elucidario pasaje, Català afirma que,

[...] Lo cierto es que la manera más operativa de contrarrestar esta obsesión metodológica – error metodológico, podríamos decir –, consiste en lo que se podría denominar un *pensamiento-red* que trabaje en el interior de un paradigma conceptual determinado, extendiendo por el mismo la reflexión sin necesidad de pensar en los límites de la misma, sino que constituyen en realidad la forma misma del objeto siempre cambiante sobre el que se aplica el proceso de investigación. De esta manera, la reflexión actúa sobre un objeto que se muestra precisamente a través de sus límites, unas fronteras formales que varían sin cesar ante el impulso de la propia reflexión. Según esto, y para continuar con el modelo psicológico empleado antes, el paso de la neurosis a la curación no correspondería a un salto cualitativo, sino a un proceso de sutil decantación en el que la aceptación de los nuevos parámetros no tendría por qué, ni la realidad podría, acarrear el abandono de los fundamentos de la antigua racionalización, sino que constituiría un cambio conectados a los otros y por lo tanto nunca dejarían completamente de estar vigentes (Català, 2005: 181).

El desarrollo de una verdadera “investigación ensayística”, que actúe no de forma ecléctica, sino estructuradora, debe buscar en cada disciplina aquellas herramientas epistemológicas capaces de desentrañar algún aspecto de fenomenologías que son, por definición, polifacéticas. El ensayismo, como una opción metodológica, no oculta su dimensión errante, así el ensayo es un “viaje intelectual por un mundo de significados” y nos ofrece “una perspectiva para ver”. En ese sentido, el “punto de vista” del ensayo es también un punto de partida. El origen es decisivo en cuanto a partir de él se sientan las bases del texto así como su puesta en cena, o exposición del pensamiento mismo, una cuestión “interna” e inherente al propio proceso de investigación. Es un viaje permanente que puede ser interrumpido por una omnipresente accidentalidad. Lo que estamos planteando es que es necesario encontrar caminos, que sean solo un rastro, para superar las tradicionales separaciones entre las disciplinas científicas y humanistas, entre el arte y la ciencia, entre las ciencias sociales y la filosofía de la tecnología. Se trata de proceder, por lo tanto, por medio de un método reflexivo de carácter observacional y crítico. Si lo que procede es delimitar el alcance de un fenómeno en todas sus dimensiones, no se puede actuar de otra manera que a través de una dialéctica entre ensayo y error. «Los métodos tienen la particularidad esencial que permite, u obliga, a situarse al que los adopta en una región mental distinta a la que detecta en su objeto de estudio» (Català, 2017: 17).

## 2.4.2. EL OBJETO Y EL CONCEPTO

En el ensayo *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Mieke Bal, antes de dibujar una cartografía interdisciplinar, advierte cuál es el significado que da al concepto de “concepto”. Fijar el sentido del concepto resulta necesario antes de iniciar cualquier estudio o tesis que se aprecie, o, dicho con la terminología cartográfica, dibujar el territorio que abre (en cada disciplina) y que es en sí el concepto que se evidencia como necesario antes de embarcarse en una investigación. La etimología resuena por doquier, ya que la incursión en este terreno presenta riesgos y también aventuras, sobre todo en una época como la nuestra, en la que las disciplinas tienden a explorar y a desdibujar sus propios límites, es decir, en cierto modo porque el discurso parece haberse vuelto hacia sí mismo, convirtiendo el concepto en objeto de estudio. Los conceptos viajan, según Bal, «no sólo entre disciplinas, lugares y tiempos, sino también dentro de su propia conceptualización. En ese caso, viajan guiándose por los objetos que encuentran» (Bal, 2009: 66).

No se trata simplemente de agrupar conceptos, sumando esfuerzos para atingir a una “multidisciplinaria”, que al fin lleva a un eclecticismo vacío.<sup>6</sup> Bal evidencia que es importante respetar la interacción entre los objetos de estudio de las diferentes disciplinas y lograr la integración de sus aportes respectivos en un todo coherente y lógico, sin misturar los paradigmas. Esto evidencia incluso que cada disciplina tiene la capacidad de reformulación y redefinición de sus propias estructuras lógicas individuales que fueron establecidas aislada e independientemente del sistema global con el que interactúan.

La identidad polifacética de lo interdisciplinar es el espacio que se reconoce como descubrimiento para el viajero, en cuanto que le da una nueva perspectiva para comprender el mundo. «No se trata de aplicar un método, sino de provocar un encuentro entre varios métodos, indica Bal; un encuentro del que participa también el objeto, de modo que el objeto y los métodos se convierten juntos en un campo nuevo, aunque no firmemente delineado» (Bal, 2009: 11). Ese encuentro rompe la tendencia mecanicista que trata de engarzar la poleas supuestamente aisladas de la disciplina, del método y del objeto, proponiendo una herramienta fluida que use dialécticamente el resultado de unificar en una nueva forma esos vectores. Ello daría lugar a una metodología basada en el concepto, un concepto que, según Bal, sería “viajero”, en el sentido que su significado viajaría por distintas disciplinas, revelando en cada una de ellas un significado particular. Bal afirma que «los conceptos nos ofrecen [...] teorías en miniatura» (Bal, 2009: 35), es más: «Aunque los conceptos son producto de la filosofía e instrumentos de análisis, también son encarnaciones de las prácticas culturales que tratamos de entender a través de ellos» (Bal, 2009: 34).

6. El eclecticismo es una escuela filosófica que se caracteriza por escoger (sin principios determinados) concepciones filosóficas, puntos de vista, ideas y valoraciones entre las demás escuelas que se asumen que puedan llegar a ser compatibles de forma coherente, combinándolas y mezclándolas aunque el resultado pueda ser a menudo contrapuesto sin llegar a formar un todo orgánico.

Un concepto, como término dinámico en sí mismo, es un elemento complejo que se establece como nodo de un conjunto de ramificaciones: es el centro, provisional, de una constelación. «Los conceptos, incluso aquellos que sólo se han establecido tenuemente, quedando suspendidos entre el cuestionamiento y la certeza, oscilando entre la palabra ordinaria y la herramienta teórica, constituyen la piedra angular del estudio interdisciplinar de la cultura, sobre todo gracias a su potencial *intersubjetividad*. No porque signifiquen lo mismo para todo el mundo, sino precisamente porque no lo hacen» (Bal, 2009: 20). Los conceptos se reparten por las subjetividades anunciando, en cada una de ellas, una nueva y ligeramente distinta pero ligada a una teoría unitaria, podríamos decir a una mentalidad única. Esta mentalidad está situada debajo de la teoría cuyo funcionamiento delata los parámetros de ella misma. Los significados distintos pertenecen a una misma teoría, posiblemente articulada de forma parcial en cada caso, pero perteneciente a una misma mentalidad, más vasta y soterrada. De esta forma, «los conceptos distorsionan, desestabilizan y sirven para dar una inflexión al objeto» (Bal, 2009: 35), porque lo hacen complejo.

### 2.4.3. ELOGIO DE LOS INTERSTICIOS

Punto de vista o perspectiva se consideran formas de hablar sin una verdadera descripción, cuando en realidad revelan la verdadera posición del sujeto con respecto al objeto que estudia. Eso no quiere decir que debemos revocar el potencial reflexivo del estatuto de la tradicional visión externa a través del punto de vista o de la perspectiva. La cuestión se centra, por el contrario, en la posibilidad de contemplar desde un interior sin tener que abandonar las ventajas del punto de vista, sino reorganizar para dar mayor sentido y vigencia. Entonces ¿Cómo acceder a una inconsciencia consciente de sí misma? La respuesta a esta pregunta se encuentra en la posibilidad de representar y, por lo tanto, captar desde el propio punto de vista, el punto de vista interno, perteneciente al fenómeno específico que se pretende examinar (Català, 2005: 183).

Es cierto que hoy vivimos en un mundo que se caracteriza por sus interconexiones a un nivel amplio y global en el que los fenómenos físicos, biológicos, psicológicos, sociales, ambientales y culturales son todos recíprocamente interdependientes. De la misma forma, es cierto pensar que hoy en día estamos tanto físicamente como mentalmente situados en la era de las fronteras o encrucijadas de caminos. Se por un lado la tecnología ha llevado al creciente entusiasmo de las ideas del “pos humanismo”, por el otro ofrece poder emprender nuevas formas de pensamiento que amplían las posibilidades por finiquitada la tradición humanista que alimentó nuestra cultura durante siglos.



La frontera es lo que mejor representa la contemporaneidad y la posibilidad de transponer es que alimenta un nuevo pensamiento. Bachelard hace una observación muy pertinente: «La frontera del conocimiento sólo parece señalar una detención momentánea del pensamiento. Sería difícil dibujarla objetivamente» (Bachelard, 1973: 24).

Para describir el mundo de manera más adecuada, necesitamos también de una perspectiva más amplia, holística, sistémica y ecológica; necesitamos una nueva visión de la realidad, un nuevo “paradigma”, es decir, una transformación de nuestro pensar. Català propone una serie de elogios en *Viaje al centro de las imágenes* (2017), uno de ellos es a los intersticios. «Cualquier mirada compleja tiende a aglutinar factores dispares y encontrar las relaciones posibles y actuales que los afectan. Se forma entonces una ecología que se despliega por un espacio a la vez epistemológico y fenomenológico, es decir, capaz de generar una forma nueva de conocimiento y una nueva percepción. Se trata de un espacio que podemos denominar intersticial ya que está localizado en un lugar intermedio: un lugar de relación que, en vez de separar, fusiona de forma inédita los polos de la misma» (Català, 2017: 59).

#### 2.4.4. MODOS DE EXPOSICIÓN: LA FORMA ENSAYO

Ensayo significa reflexión libre que se pone a prueba mediante su cotejo con la realidad y la cultura. Se trata de reordenar un conjunto de conocimientos que permanecen dispersos pero de los que se intuyen sus relaciones comunes. Una vez establecidas estas relaciones, encontrarán una serie de herramientas de análisis que permitan efectuar los pertinentes exámenes empíricos a través de una comprensión amplia y profunda de lo que están estudiando.

Una vez presupuestado el acto de pensar, afirma Josep M. Català, el desarrollo del pensamiento puede darse como una “acción”, ligado a un “proceder sobre las cosas, o las ideas”, como sucede con el ensayo, que puede ser filosófico, o literario, pero también práctico.

Català hace algún tiempo ha abogado a respecto de modo ensayo como «la forma más adecuada para exponer en la actualidad el pensamiento, como mejor manera de describir la realidad compleja en la que estamos inmersos» (Català, 2017: 12-13) y refuerza que el ensayo es la sede del pensamiento genuino, precisamente porque su desarrollo se basa en un movimiento constante en todas las direcciones (Català, 2017: 19).

Desde que Michel de Montaigne [1533-1592] “inaugura” el género, una de las notas fundamentales del ensayo será el carácter ostensible y definitorio de la adopción de un punto de vista. El ensayo adquiere ahora una especial relevancia al mostrarse como el “modo de exposición” más adecuado a la fenomenología compleja, y por

supuesto de la interfaz. Su ductilidad, su capacidad por establecer relaciones entre elementos diversos, su apertura al imaginario, su intensidad expresiva etc., todo ello hace del modo ensayo una forma discursiva equivalente a la propia textura de la interfaz que se pretende investigar. El fenomenólogo *avant la lettre* nos dejó algunos apuntes de enorme interés para una “poética del pensar”. Català habla de una “ciencia poética”, como una ciencia que imagina y, sobretodo, que piensa: la ciencia poética se basa precisamente en esta combinación extraordinaria entre la imaginación y la reflexión. Así podemos decir que el ensayo es un “poética del pensar” que se inscribe en un horizonte de valores, en un continuo acto interpretativo e imaginativo. Otro aporte de Montaigne es: “el que piensa escribe”, que implica necesariamente una presencia actuante del “Yo pensante” que hace que el propio acto interpretativo de una exterioridad se internalice y se haga necesaria su aparición a la vez dentro y fuera del texto (modo de exposición). El ensayo *el que escribe es el que piensa* se trata además de la representación del acto mismo de producción: un hacer diciendo, un decir haciendo, arraigado en el presente, y una reactualización del enlace entre situación enunciativa y horizonte de sentido a través de lo enunciado (Weinberg, 2006: 60).

Georg Lukács [1885-1971] plantea la posibilidad de pensar el ensayo con el interpretar activo y el discurso crítico, Theodor Adorno [1903-1969] afirmará que el ensayo en Alemania estaba desacreditado por ser un “producto mestizo” carecido de una tradición formal convincente porque exhortaba a la libertad de espíritu (Adorno, 2003: 12), pero eso es la más íntima ley del ensayo, es la herejía, la continua ruptura con cualquier posibilidad de certidumbre, la posición disruptiva y antirretórica por excelencia.

En *Sobre la esencia y forma del ensayo. Carta a Leo Popper*, el joven Lukács establece, con extraordinaria lucidez, el terreno de elección de este género. El ensayo como forma parte de la renuncia al derecho absoluto del método y a la ilusión de poder resolver en la forma del sistema las contradicciones y tensiones de la vida. El ensayo, escribe Lukács, no obedece a la regla del juego de la ciencia y de la teoría, para las que el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas; ni apunta a una construcción cerrada, deductiva o inductiva. Por el contrario, el ensayo, partiendo de la conciencia de la no-identidad, es radical en su “no-radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario. Y al retroceder espantado ante la violencia del dogma, que defiende como universal el resultado de la abstracción o el concepto atemporal e invariable, reivindica la forma de la experiencia del individuo, al tiempo que se yergue contra la vieja injusticia hecha a lo perezoso, tal como apostilla Adorno en páginas de todos conocidas.

El ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo las cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ella, hallar expresión para su esencia» (Lukács, 2015: 110).

El ensayista sería un tipo de “especialista” de entender y del decir sobre su entender, que ofrece, como producto de su acto del pensar, un “diálogo intelectual sobre el mundo” en forma de un pensamiento nuevo y organizado que apoya a su vez, desde su especificidad, aquello por él juzgado. Montaigne se comparaba con una abeja que extraía polen para elaborar su propia miel.<sup>7</sup> «El ensayo resulta entonces el despliegue de la inteligencia a través de una poética del pensar y la puesta en práctica de nuestra capacidad de entender y dar juicio sobre la realidad desde una perspectiva personal» (Weinberg, 2009: 19).

El ensayo nos es una mera operación retórico-argumentativa, puesto que la propia selección y el recorte del tema a tratar constituyen ya una operación de radical importancia, detonante de toda operación ensayística. En efecto, al romperse el modelo autoritario y repetitivo de conocimiento, la concepción cerrada del mismo como necesariamente “constativo” empieza a ceder su espacio a una concepción abierta, “performativa”, en la cual el aspecto intencional, o para decirlo con un término de nuevo cuño, el “aspecto tensivo”, resulta fundamental (Weinberg, 2009: 127).

El ensayo tiene que estructurarse como si pudiera suspenderse en cualquier momento, anota Adorno, «hombre con los pies en el suelo u hombre con la cabeza en las nubes, ésa es la alternativa» (Adorno, 2003: 13). La discontinuidad le es constitutiva y halla su unidad a través de las rupturas y suspensiones. En él se da la mano la utopía del pensamiento con la conciencia de la propia posibilidad y provisionalidad (Jarauta, 2005: 39). De la misma forma que en el orden de los fragmentos, lo negativo es entendido como laboratorio de una experimentación, cuyo tiempo no es dado predecir. El ensayo sostiene la tensión entre el negativo de la experiencia y la forma de la utopía a la que aquel negativo se orienta. Aquí utopía no significa otra cosa que el límite crítico-escéptico contra proyecto que se postule como restaurador de un orden totalizante (Jarauta, 2005: 40-41).

Por su parte, la propuesta de Adorno es también clave, él insiste en referir-se al ensayo como “configuración” dinámica antes que como forma cerrada; en rigor, todo el hilo de su reflexión se ve tensado por esta cuestión, a su vez ligada a otro tema primordial, el de la apertura del ensayo (Weinberg, 2006: 92-93),

El ensayo no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal. Se hace verdadero en su progreso, que lo lleva más allá de sí, no en la obsesión de buscador de tesoros por los fundamentos. Sus conceptos reciben la luz de *terminus ad quem* oculto a él mismo, no de un *terminus a quo* evidente, y con esto expresa su método mismo la intención utópica. Todos sus conceptos han de exponer de tal modo que se presten apoyo mutuo, que cada uno se articule según las configuración con otros. En él se reúnen en un todo legible elementos discretamente contrapuestos entre sí; él no levanta ningún andamiaje ni construcción. Pero los elementos cristalizan como configuración a través de su movimiento. Ésta es un campo de fuerzas, tal como bajo la mirada del ensayo toda obra espiritual tiene que convertirse en un campo de fuerzas» (Adorno, 2003: 23).

7. La cita es: «Las abejas extraen el jugo de diversas flores y luego elaboran la miel, que es producto suyo, y no tomillo ni mejorana: así las nociones tomadas a otro, las transformará y modificará para con ellas ejecutar una obra que le pertenezca, formando de este modo su saber y su discernimiento. Todo el estudio y todo el trabajo no deben ir encaminados a distinta mira que a su formación. Que sepa ocultar todo aquello de que se ha servido y exprese sólo lo que ha acertado a hacer» (Montaigne, 169). [s.a.] Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B3sR3hHfTH-qtWWktamtaQ3luM-TQ/view>

El filósofo alemán pone un particular énfasis en el carácter “performativo” del ensayo, un tipo de pensamiento que no sería únicamente interno, sino que hace “performar” a través da realidad externa. No debemos olvidar que el «pensamiento es una fuerza, no una substancia» (Bachelard, 1973: 20).

Las estrategias de la enunciación (modo de exposición) se convierten, con la interfaz, en estrategias de la recepción, de manera que las tradicionales experiencias del sujeto frente a la obra en la narrativa clásica se visualizan con la interfaz, convirtiéndose en estructuras operativas: en una especie de retórica invertida. Esta fenomenología se basa en el desarrollo de las formas tecnológicas, por lo que es necesario reconsiderar las funciones de la tecnología, en especial la relación tiempo/movimiento, en las poéticas fotográficas y cinematográficas para comprender el funcionamiento de la forma interfaz. Toda esta problemática se pone especialmente de manifiesto en algunas formas del documental contemporáneo, como por ejemplo los “Dov-Web”, puesto que el cine documental ha constituido a lo largo del siglo XX el horizonte del realismo en los medios audiovisuales.

En 1947 el filósofo alemán Max Bense [1910-1990] distinguía el tratado del ensayo: «Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura» (Bense, 2004: 24-25).

El ensayo se maneja en su entorno el resultado de la “*ars combinatoria* literaria” en la cual ha ingresado la postura del puro reconocimiento de la fuerza imaginativa. Max Bense explica: «lo ensayístico es una combinatoria, un incansable generador de configuraciones en un determinado entorno. Todo lo que hay de uno u otro modo en la proximidad de este entorno, que constituye el tema del entorno, sostiene una posible existencia, entra en la combinación y origina una nueva configuración» (Bense, 2004: 29). Eso, según el filósofo dota el ensayo de un “valor científico”. Todos los grandes ensayistas han sido “combinadores” y han poseído una extraordinaria fuerza imaginativa (Ibíd).<sup>8</sup>

Para Bense el ensayo ocupa un *confinium*, eso es un espacio de frontera, «el ensayo produce de manera consciente el hecho concreto de una idea, reflejada en el propio ensayista (Bense, 2004: 31) y lo que tiene que ser “revelado”, no será la última palabra o una regla, será tal modo, que «por un lado responda a la demostración experimental de un efecto natural y por el otro a la producción (fabricación) de una bien determinada configuración en el caleidoscopio» (Ibíd), porque el ensayo sirve a la crisis y a su superación, «en tanto que lleva al espíritu y a la inteligencia a nuevas configuraciones de las cosas (Ibíd). Robert Musil [1880-1942] complementa ese pensamiento, pues el ensayo tiene la tarea de crear un orden, encadenamiento de ideas, lógico por lo tanto. No hay solución total, sino tan sólo una serie de soluciones particulares. Pero expresa e investiga (Musil, 1992: 343).

**8.** Bense cita algunos ejemplos de ensayos científicos: Goethe y “El granito”; Heinrich Scholz sobre los teólogos; Heisenberg sobre “El desarrollo y la mecánica cuántica” y “Modificaciones en la base de las ciencias naturales” son ensayos valiosos y vigentes de prosa científica en lengua alemana y Max Weber, uno de los últimos científicos naturales, ha otorgado en ambos estudios “Política como profesión” y “Ciencia como profesión”.

Se trata de proceder, por lo tanto, por medio de un método reflexivo de carácter observacional y crítico. Si lo que procede es delimitar el alcance de un fenómeno en todas sus dimensiones, no se puede actuar de otra manera que a través de una dialéctica entre ensayo y error. Ensayo significa reflexión libre que se pone a prueba mediante su cotejo con la realidad y la cultura. Se trata de reordenar un conjunto de conocimientos que permanecen dispersos pero de los que se intuyen sus relaciones comunes. Una vez establecidas estas relaciones, será posible analizar las distintas maneras en que la interfaz interviene en la comunicación contemporánea. De lo que se trata, pues, es de encontrar una serie de herramientas de análisis que permitan a otros investigadores efectuar los pertinentes exámenes empíricos a través de una comprensión amplia y profunda de lo que están estudiando.

#### **2.4.5. MONTAIGNE Y BENJAMIN: EL ARTE DE ENSAYAR TOMANDO PRESTADO**

En *De Montaigne a Walter Benjamin*, Claudia Kerik observa que el ensayo como género ha transitado entre los extremos que su misma naturaleza permite, como el del uso particular de la cita textual que aparece en el proyecto inacabado *Libro de los pasajes*, convertida en la materia del tejido argumental de la obra, desplazando al autor constructor de ese tejido al lugar de un comentarista de citas, empeñado en demostrar mediante la forma del libro la intención de su contenido, en un esfuerzo único por dignificar el valor de la escritura y la lectura fragmentarias (Kerik, 2010: 46). Montaigne nos dejó el ejemplo de su propio intento de someter su escritura a su yo. Para hacerlo, confiaba en el pensamiento de los otros a fin de dar relieve o respaldar su propia creación, «No hay, pues, que fijarse en las materias de que hablo, sino en la manera como las trato, y en aquello que tomo a los demás téngase en cuenta si he acertado a escoger algo con que real razón socorrer mi propia invención, pues prefiero dejar hablar a los otros cuando yo no acierto a explicarme tan bien como ellos, bien por la flojedad de mi lenguaje, bien por debilidad de mis razonamientos» (Montaigne, 1808: 349).

Así Montaigne abrió el camino para la utilización de la cita textual como un acto a la vista del lector, quien podrá juzgar por sí mismo la capacidad del escritor para elegir aquello que apuntale la demostración de sus razonamientos. La cita pasa a ser una herramienta del pensamiento manifestado, abandonando otros usos de la misma, como el de ser una demostración deliberada de los conocimientos del autor.

En las citas me atengo a la calidad y no al número; fácil me hubiera sido duplicarlas, y todas, o casi todas las que traigo a colación, son de autores famosos y antiguos, de nombradía grande, que no han menester de mi recomendación. Cuanto a las razones, comparaciones y argumentos, que trasplanto en mi jardín, y confundo con las mías, a veces he omitido de intento el nombre del autor a quien pertenecen, para poner dique a la temeridad de las sentencias apresuradas que se dictaminan sobre todo género de escritos, principalmente cuantos éstos son de hombres vivos y están compuestos en lengua vulgar; todos hablan y se creen convencidos del designio del autor, igualmente vulgar (Montaigne, 1808: 349).

Montaigne aclaró, con suficiente énfasis y memorable modestia, que el hecho de citar a otros autores no revelaba su propia erudición sino los límites de la misma, y que acudir a los otros era darles la palabra porque lo saben decir mejor que uno. Por otra parte, no titubeó para asumir la libertad de citar como la habilidad para apropiarse de los textos ajenos y convertirlos en algo distinto: «Con tantas cosas que tomar prestadas, me siento feliz si puedo robar algo, modificarlo y disfrazarlo para un nuevo fin». La práctica de citar textualmente para acompañar el propio pensamiento ha llegado hasta nuestros días como rasgo característico del ensayo, un género que se ha liberado del compromiso formal de dar cuenta obligada de textos y fuentes al lector.

La importancia que la cita textual ha jugado para darle forma al género ha llevado al mismo a extremos tales como el que Benjamin tocó para dejar un ejemplo único: el de un proyecto que hizo de la cita y su comentario uno de sus principales recursos para comunicar, construir y presentar su tesis personal: el *Libro de los pasajes* representa el grado más alto de polarización de algunos de los rasgos esenciales del ensayo moderno, escribe Kerik, el proyecto de Benjamin es una obra en movimiento, tal vez su mayor proyecto histórico-literario a respecto de la París del XIX y encontró en el montaje de textos una forma de reproducir la experiencia fragmentaria del hombre y del lector moderno.

Usando en ocasiones su propia voz como una cita, Benjamin consigue anular su propia autoridad como autor del libro, simulando ocultarse detrás de los textos que lo circundan. Para él, la importancia del concepto de cita, consiste, de manera muy semejante a la del concepto de aura, en que él se presta para unir lo (más) dispar. Es decir, tiene una suerte de función catalizadora. «Actúa como mediadora entre los distintos niveles y los asimila entre sí, con lo que forma parte de aquella “poderosa dialéctica”» (Voigt, 2014: 160-161). Benjamin escribe: «En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen, armados y despojan de su convicción al ocioso paseante» (Benjamin citado por Voigt, 2014: 172). Al insertar sus reflexiones bajo la forma de fragmentos, Benjamin consigue hacer de su pensamiento una cita más entre las citas, que no destaca ni invade el conjunto formal, sino que reverbera entre las demás.

Antonio Fernández Vicente en *Por un saber ensayístico o contra el rígido academicismo*<sup>9</sup> afirma que el proceder del ensayo es concéntrico<sup>10</sup>: «se lanza una pregunta y, a continuación, se profundiza de tal forma que se van enlazando ideas tangenciales incardinadas en la unidad de la pregunta originaria. Hay que subrayar que el más grande de los ensayistas para Lukács, Platón, se dedicaba en síntesis a “anudar preguntas”. ¿Quién imagina que en una publicación científica se acepte un *paper* estructurado conforme a la dialógica socrática?» (Vicente, 2014: 244).

El texto ensayístico privilegia una cosmovisión y los objetos, tan alejados y distantes en el tratado académico, devienen formas: se procede a la unión de lo exterior y lo interior. Lukács en la famosa carta a Leo Popper (1910)<sup>11</sup> expresaba así: «el ensayista tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio» (Lukács, 2015: 120). No es de extrañar que esa misiva es más que una consideración sistemática sobre el ensayo, un ensayo sobre el ensayo, una incursión intuitiva, también sea un ensayo en defensa de la propia actividad crítica practicada por Lukács. El carácter incompleto del ensayo remeda al viajero que, sin guía turística, se adentra en los territorios desconocidos sin marcos semánticos que interpreten por él lo que observa, afirma Antonio Fernández Vicente. El ensayo se articula siempre como errancia, quizás como “vagabundeo del significado”, conforme a la expresión de Harold Bloom (Vicente, 2014: 242). El ensayista, precisa Lukács, puede «contraponer tranquila y orgullosamente su creación fragmentaria a las pequeñas perfecciones de la actitud científica y de la frescura impresionista» (Lukács, 2015: 122-123). Se ocupa de destacar objetos entre el mundo de los objetos, les da forma y subraya, con Lukács, la «eterna pequeñez del más profundo trabajo mental» (Lukács, 2015: 108). El ensayo, nos aclara Francisco Jarauta, «piensa su objeto como descentrado, hipotético, regido por una lógica borrosa, indeterminada; su discurso es siempre aproximación» (Jarauta, 2005: 38). La lógica del saber ensayístico no es, por lo tanto, ni inductiva ni deductiva. Adorno en *El ensayo como forma* afirma que «sus conceptos ni se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último» (Adorno, 1962: 12).

Para Feyerabend, «un medio complejo que abarca desarrollos sorprendentes e imprevisibles exige procedimientos complejos y desafía el análisis basado en reglas establecidas de antemano y que no tienen en cuenta las condiciones, siempre cambiantes de la historia» (Feyerabend, 1986: 3). ¿Por qué no recuperar esa mirada dadaísta, esa epistemología oportunista y errante que se plasma en el ensayo?

9. Fernández Vicente inicia su ensayo con una provocación: imagine el lector que alguno de los célebres artículos ensayísticos que han sido escritos por los más excelsos pensadores fuesen sometidos a evaluación en alguna de las revistas académicas de mayor impacto. Reflexione acerca de si sería o no admitido el ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin, que tantas sugerencias ha alimentado en investigaciones posteriores.

10. Dicho de una figura o de un cuerpo que tiene el mismo centro que otro.

11. Leo Popper [1886-1938], crítico de arte, filósofo y esteta en el que Lukács cifra todas sus esperanzas de ver un modelo de filosofía.

## 2.4.6. ARQUEOLOGÍA DE LA INTERFAZ

Una de las preguntas de esa tesis es si ¿sería posible encontrar elementos de la fenomenología de la interfaz configurados antes de los fenómenos de hibridación contemporáneos, por ejemplo, en un periodo considerado pré-científico para la construcción e gestación del pensamiento? ¿Cuáles son los paradigmas a los que se enfrenta la humanidad en relación a la tecnología en un periodo en que la magia era sinónimo de conocimiento? En ese sentido la tesis también agrega una reconstrucción y análisis histórico del que puede surgir el propio objeto de estudio. Estamos por lo tanto tratando de una “arqueología de la interfaz”. Pero, ¿qué entendemos por una arqueología de la interfaz?

Una “arqueología del interfaz” parte del entendimiento de que eso puede ser herramienta para el uso y movimiento en un sistema de información, sea material o virtual. Es pensar como un dispositivo que actúa en una zona intersticial en que el conocimiento se hace efectivo a través de un nuevo modelo mental compuesto por múltiples espacios de potencia imagética. Y eso se ubica mucho más allá de la relación entre el usuario y la máquina, proporcionada por las nuevas tecnologías. Puesto que, aun sean un «producto de la técnica, esta por sí sola no puede comprenderlas porque ella misma, la técnica, es producto de una imaginación estructurada según los parámetros de la interfaz. La interfaz es la destilación contemporánea que las capacidades técnicas de nuestras sociedades avanzadas han hecho posible» (Català, 2005: 640).

La propuesta de hacer una “arqueología de la interfaz” se convierte en un “metadispositivo”, concepto que será planteado, en un diálogo en que la historia y la memoria se superponen. Una búsqueda de formas previas o gérmenes de la interfaz, gérmenes de su novedad. Una vez que conocemos la forma interfaz, encontramos en el pasado semillas, antecedentes de esta forma en ámbitos completamente distintos.

A partir del establecimiento de esta arqueología, se pretende delimitar la forma de la denominada “interfaz técnica/imaginativa”, que sería un dispositivo por reunir distintos elementos; es un elemento técnico porque a) está activado por una tecnología y b) porque es una “técnica” de conocimiento. Finalmente, se concreta en un aparato, que puede ser de diversos tipos. Ya sea un “dispositivo” que engloba la técnica, la representación, el pensamiento, lo antropológico, y también que pasa por: modelo mental, imagen-interfaz, modo interfaz en general y, finalmente, pensamiento interfaz que produce conocimientos, mediado por nuevos dispositivos narrativos que aparecen primordialmente como equivalente audiovisual de la forma ensayo. Y por eso implica



12. Hay varios autores que investigan la interfaz, recuperando antiguas interfaces de *websites* y *softwares*, con una mirada progresista y añadiendo reflexiones a un conjunto de enfoques muy vinculados entre sí, bajo el nombre de «arqueología de los medios». «Los investigadores han comenzado a construir historias alternativas de viejos medios que fueron suprimidos, negados y olvidados como procesos teleológicos porque no apuntaban, en el presente, a un medio en estado de “perfección” cultural» (Huhtamo y Parikka, 2011: 3). Aunque esos autores deben a su experiencia formativa a los escritos de Foucault (2002), quien afirma que la arqueología no busca la transición continua e insensible que une los discursos con aquello que los precede, los rodea o los sigue. Estos nuevos arqueólogos enfatizan tal heterogeneidad y alentan los «viajes» entre discursos y disciplinas (Huhtamo y Parikka, 2011: 13-14). Pero nos es eso que tratamos en nuestra “arqueología de la interfaz”. Estamos en busca de una pre-configuración de un “pensamiento interfaz”. El énfasis es esencialmente una forma de pensamiento, que puede ser hasta una destilación de un medio, pero no necesariamente es el medio.

en nuevas formas de representar la realidad y organizar el conocimiento, una vez que la «mayor pujanza de la interfaz reside en su condición de dispositivo hermenéutico formalmente abierto» (Català, 2010: 292), al mismo tiempo en que no es una máquina de producir verdad, sino de gestionar el saber, de engendrar conocimientos.

Walter Benjamin en *Excavar y recordar* (1932), presenta la figura de aquel que busca acercarse a su pasado como un arqueólogo: «Quien pretende aproximarse de su propio pasado sepultado tiene que comportar como un hombre que excava» (Benjamin, 2011: 128).

Para proponer una “arqueología interfaz”, se requiere un “actuar arqueológico”, buscar los aspectos negligentes y la posibilidad de asignar (nuevos) significados que se producen por este movimiento, para que interactúen entre sí e iluminen mecanismos complejos detrás de estos fenómenos “interfázicos”, precisamente en los intersticios: más que una frontera entre dos ámbitos, es ese lugar que queda entremedio, que es el espacio de actuación de la interfaz. Este “actuar arqueológico” se debe entender como una reapropiación de origen (arché) de lo que se presenta fenomenológicamente y también analíticamente en las capas de sedimentaciones de una tecnología que es la base operativa, donde surge una serie de ideas sobre las representaciones y las relaciones del ser humano con la sociedad y la cultura.<sup>12</sup>

Una investigación entre los intersticios de una “estratigrafía técnica imaginativa” a partir de su representación, o sea, como un acontecimiento, como concebía Michel Foucault [1926-1984], la irrupción de una singularidad única «en el lugar y en el momento en que se ha producido» (Foucault, 2002: 206) desde una perspectiva “cronológica y diacrónica”, en relación con las capas que se depositan antes y después, como de forma “sincrónica”, según sus relaciones de semejanza y contraste de aparición en diferentes épocas.

El método arqueológico en parte es metafórico y en parte operativo. Porque una cosa es ahondar en la superficie de las cosas para ver qué hay en las capas anteriores que suponen variaciones de lo actual, y otra suponer que unas capas llevan a otras en un desarrollo continuo. En la palabras de Benjamin «como un buen informe arqueológico debe indicar no sólo aquellas capas de qué provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos» (Benjamin, 2011: 129). Por ejemplo, en ciudades antiguas con historia, hay varias capas en el subsuelo correspondientes a otras épocas de la ciudad y a otras formaciones del concepto ciudad, pero eso no quiere decir que unas lleven automáticamente a las otras, en una relación causa y efecto. Sin embargo, sí es verdad que una idea nueva de ciudad surge de la antigua idea.

La arqueología de un medio nos muestra su evolución, que aparentemente es continua, pero en realidad esta continuidad está mediada por “invenciones” que producen saltos: interviene en cada momento la imaginación de la época. Es esta combinación de continuidad y discontinuidad que tenemos de tener en cuenta.

### 2.4.7. LA ARQUEOLOGÍA Y LOS LABERINTOS DE ESPEJOS

La arqueología del saber propuesta por Foucault no busca la «transición continua e insensible que une, en suave declive, los discursos con aquello que los precede, los rodea o los sigue» (Foucault, 2002: 234). En las palabras de Foucault, «no pretende eclipsarse ella misma en la modestia ambigua de una lectura que se deja tornar, en su pureza, la luz lejana, precaria, casi desvanecida del origen. No es más y ninguna otra cosa que una reescritura, es decir en la forma mantenida de la exterioridad, una transformación pautada de lo que ha sido y escrito. No es la vuelta al secreto mismo del origen, es la descripción sistemática de un discurso-objeto» (Foucault, 2002: 235).

Pensar en una “arqueología” es invertir la dirección de la marcha dentro de un sistema de un espejo que refleja otro, que a su vez refleja el anterior, formando un laberinto de espejos. Y en ese laberinto el historiador/investigador, para comprender el presente, debe crear una experiencia (*Erfahrung*) con el pasado, y sacar a la luz lo que se ha olvidado y que, al surgir de nuevo pueda ser incluido en este. Objetos petrificados en el pasado que deben saltar de la continuidad histórica, el corte de la línea de tiempo para ser reinterpretados, escribe Benjamin en *Sobre el concepto de historia*, texto elaborado en el año de su muerte (1940), «La auténtica imagen del pasado sólo aparece en un relampagueo. La imagen que no surge sino para eclipsarse por siempre en el instante siguiente. La verdad inmóvil que no hace más que esperar a quien la busca no corresponde, en modo alguno, a ese concepto de la verdad en materia de historia. Este se apoya, más bien, en versos de Dante que dice: una imagen única, irremplazable del pasado, se desvanece con cada presente que no ha sabido reconocerse aludido por ella» (Benjamin, 2012: 224).

En la “arqueología del saber”, es posible encontrar un marco referencial, una vez que esa arqueología es desarrollada como instrumento que permite distinguir “varias capas sedimentarias” y que deja ver las «distintas formas de encadenamiento, distintas jerarquías de importancias, distintas redes de determinaciones, varias teleologías, para una sola y misma ciencia, a medida que su presente se modifica; de suerte que las descripciones históricas se ordenan necesariamente a la actualidad del saber, se multiplican con sus transformaciones y no cesan a su vez de romper con ellas mismas» (Foucault, 2002: 6). Sus ideas nos es útiles por permitir tratar la interfaz como un objeto que tiene «fronteras mal dibujadas, métodos tomados de acá y de allá», o una «historia de los anexos y de los márgenes», de «conocimientos imperfectos» que no podría haber logrado la forma de la «cientificidad (historia de la alquimia más que de la química, de los espíritus animales o de la frenología más que de la fisiología, historia de los temas atomísticos y no de la física)», una arqueología que se encuentra entre los períodos pre-científicos, científico e pos-científico, que no está solamente

en las formas de pensamiento, pero también en la mentalidad de un determinado periodo que coloca todo el «juego de los cambios y de los intermediarios» en los pensamientos, en las representaciones, en las imágenes, en los temas y las «obsesiones que se ocultan o se manifiestan en los discursos, sino esos mismos discursos, esos discursos en tanto que prácticas que obedecen a unas reglas» (Foucault, 2002: 230-231).

#### 2.4.8. LA VELA DE ENCENDIDO DE LA INTERFAZ. HERMENÉUTICA E INTERPRETACIÓN

En *Notas sobre el método*, Josep M. Català afirma que toda investigación parte, consciente e inconscientemente, de un modelo mental que la organiza y propone sus prioridades. Como todo conocimiento tiene un Yo, se da siempre en el Yo, por lo tanto, todo conocimiento será siempre “subjetivo”, aun cuando tenga componentes que vienen del objeto exterior. Cada mundo está construido según las características de un determinado modelo mental y de cada modelo mental se destila una metodología (o una serie de ellas, concomitantes) que proponen resultados adecuados a ese mundo concreto (Català, 2014a).

El método científico tradicional no parte en busca de significados, sino de certezas, expresadas principalmente a través de leyes que carecen de significado, puesto que son inmanentes. Para la ciencia, el mundo no está formado por conjuntos de significados, sino por leyes naturales que no significan nada más allá de su propia funcionalidad. Una vez que delimitamos un objeto de estudio, en nuestro caso la interfaz, donde propiamente se inicia la investigación se procede a la interpretación. Su importancia es porque la interpretación es, eminentemente, un “acto de pensamiento” destinado a Yo pensantes, que contrapone radicalmente a las metodologías tecno-científicas que pretenden actuar fuera del pensamiento para producir conocimiento utilizable, “industrialmente utilizable”, más allá del pensamiento. Esas son constataciones de Català en su *Notas sobre el método* (2014a) a partir de la frase provocativa y no ingenua de Martin Heidegger [1889-1976] que la “ciencia no piensa” en el contexto sus meditaciones sobre la técnica.

La interpretación procede la desconstrucción del objeto, para volverlo a montar una vez comprendido. Ese objeto recompuesto por este proceso es un objeto que se ha transmutado en significado (formalizado) y por lo tanto se expande al saber: la ciencia produce conocimiento, la interpretación produce saber, tal vez sea esta la provocación de Heidegger.

Josep M. Català recurre a *Ruta de la interpretación* del teórico de literatura alemán Wolfgang Iser [1926-2007] para ayudar a formalizar las ideas en que el

relaciona la técnica hermenéutica con el nuevo dispositivo de la interfaz, «una vez que los nuevos dispositivos retóricos basados en la tecnología permiten, por fin, superar el crudo pragmatismo con unos medios capaces de matizar el fin a través de la comprensión profunda de su finalidad, y no en operaciones distintas sino en una misma actuación (Català, 2014a).

Los espacios de conversación de la hermenéutica, reinterpretada a partir de las nuevas tecnologías, hace con que Català, con extrema consciencia, afirme que ella nos lleva a la frontera de la tecnología dentro de un paradigma en que la que técnica y el humanismo que anteriormente se batieron en duelos, ahora, a partir de la interfaz, crean un dispositivo para extraer de ellos el impulso para un “pensamiento-acción”. La búsqueda de Català, y de sus planteamientos de la interfaz, es la de encontrar herramientas para poner el “pensamiento en acción”, un impulso que hace transponer los espejos teóricos como una Alicia. Eso se evidencia en la recuperación de las ideas del exponente de la hermenéutica romántica Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher [1768-1834]<sup>13</sup> – el hermeneuta moderno más importante de lo que desde entonces se denominó “círculo hermenéutico” – que buscaban una “ciencia crítica”, que emerge entre ciencia que no es puramente teórica, ni puramente práctica, sino una ciencia fronteriza ente la teoría y praxis – y por eso conduce directamente a la esencia del funcionamiento de la interfaz. Escribe Iser: «El círculo de la hermenéutica se extiende en virtud de múltiples interconexiones con características siempre nuevas de las partes, y esa expansión a su vez arroja nueva luz en la comprensión de las partes participantes» (Iser, 2005: 116). Ese continuo movimiento crea las “fluctuaciones” y sí éstas alcanzan un cierto nivel crítico, “perturban” la estructura que entra en nuevas interacciones y realiza nuevas conexiones, y así, las partes se reorganizan formando una nueva “entidad”. En términos metodológicos, pertinente a la interfaz, es como decir: «las técnicas de investigación se entrelazan para ir componiendo nuevas relaciones entre las partes y el todo que, a su vez, renuevan el significado de los mismos» (Català, 2010: 205). Es decir, el proceso interpretativo, el movimiento del todo a las partes y de las partes al todo tratando de darle sentido, es como una espiral, que va cambiando de dirección a cada paso y vuelve siempre a la misma posición, pero elevándose de nivel en un proceso que consiste en una alternancia de análisis y síntesis: sin observaciones significativas no hay generalización y sin conocimiento de generalización no hay observaciones significativas.

La importancia de Schleiermacher parece haber sido por tanto la de traer el problema de la comprensión al orden del día, imprimiendo un estatuto epistemológico. Pero su obra tal vez no hubiera tenido tanta repercusión si sus ideas no hubieran sido retomadas por Wilhelm Christian Ludwig Dilthey [1833-1911], que fue quien trajo definitivamente la hermenéutica para el campo de las ciencias humanas. De aquí, la importancia de los procesos que ponen en juego la dialéctica del diálogo. Un discurso donde la tesis, la antítesis y la síntesis son producidas por el sujeto.

13. Para Schleiermacher, la tarea de la hermenéutica era “entender el discurso tan bien como el autor, y después mejor que él”. Para lograrlo, debía poner en operación un movimiento circular entre la gramática del autor y su psicología.

El desarrollo de las técnicas hermenéuticas de Schleiermacher por sus seguidores implica una paulatina profundización en el orden geométrico iniciado por el pensador. Se trata de una vocación de formalizar metafóricamente, a través de figura geométrica, los procesos de pensamiento, lo que nos coloca claramente en la antesala de la interfaz (Català, 2014a): «El círculo opera como una retransmisión cuando el tema está dado (Schleiermacher); cambia a círculos concéntricos cuando el tema ha de constituirse (Droysen) y se convierte en espirales transaccionales cuando el tema ha de sacarse a la luz (Ricouer)» (Iser, 2005: 168).

La espiral recursiva es la estructura profunda del círculo hermenéutico que permite no sólo aclarar su funcionamiento, sino también describir su función con respecto a otros objetos que no sean textos. Debido a esto, Iser extrae un modo operacional básico que llama “espiral cibernética”, que sirve para explicar cómo la entropía se traduce en control, la manera en que lo fortuito se traduce en central, la manera en que el ascenso de la cultura se traduce al lenguaje conceptual y la manera en que las culturas se traducen entre sí, permitiendo un intercambio entre lo ajeno y lo conocido (Iser, 2005: 169).

La pretensión básica de la hermenéutica es llegar a la comprensión, así la metodología de la hermenéutica muestra la manera en que cambian los procedimientos interpretativos según lo hace el tema que se interpreta. El tema se ajusta al grado del registro interpretativo al que se traduce, y al mismo tiempo «requiere un cambio en la mecánica que se va a emplear, como se ve en la modificación continua mediante la cual se concibe de nuevo el círculo hermenéutico. Además, esta re-concepción está condicionada por la manera en que el tema se ofrece al acto interpretativo» (Iser, 2005: 168).

Lo que en la hermenéutica es un procedimiento metafórico, en la interfaz se convierte en plataforma esencial que revela el propio entramado que sustenta al concepto. Pero ello no quiere decir que en las técnicas hermenéuticas el recurso metafórico sirva sólo de apoyo circunstancial al proceso, puesto que éste tiene efectivamente, aunque sea de manera virtual, las formas que se le adjudican, sin las cuales no sería operativo. En la interfaz, estas formas no sólo adquieren una visualidad completa, sino que se convierten en figuras abiertas que van más allá de mostrar la forma del pensamiento correspondiente: implican también la posibilidad de su propia deconstrucción (Català, 2010: 206). Se hace válida, pues, la norma hermenéutica, según la cual «la interpretación debe tanto producir como cambiar sus propios marcos (ya que) la interpretación no es sólo una traducción de lo que está dado, sino también una traducción de uno mismo en lo que se trata de comprender» (Iser, 2005: 118).

### 2.4.9. LOS ESPÍRITUS CIENTÍFICOS O MENSAJES AL MUNDO DESCONOCIDO

Josep M. Català afirma que la “forma interfaz” es un nuevo modo de enunciación (modo de exposición)<sup>14</sup> y contempla los problemas de la representación y del significado del conocimiento. Al hacer tal declaración, Català busca poner en evidencia «una arquitectura cambiante y, por lo tanto, supone una inesperada conquista de la racionalidad en un panorama que aparentemente tiende a lo irracional en toda su manifestación» (Català, 2010: 336).

En *La formación del espíritu científico*, publicado en 1938, Bachelard demuestra que la tendencia natural del sentido común, e incluso del espíritu científico, es estructurar el conocimiento de las cosas a través de la imagen que construimos de ellas, llevándolas, en seguida, a una especie de representación geométrica<sup>15</sup>. Un discurso que comenzó en 1934, cuando publicó *El nuevo espíritu científico*. Ambos libros tienen una gran importancia epistemológica que continúa valiosa para discernir los problemas científicos contemporáneos. El filósofo admitió que en el instante en que un concepto cambia de sentido es cuando tiene más sentido. Cuando la ciencia cambia su orientación y organización conceptual su sentido debe ser determinado por una filosofía que acepte, ella también, volver a discutir sus principales conceptos, buscar nuevas fundaciones y reformular a sí misma.

Después de esta etapa, la representación geométrica y el pensamiento científico serían llevados a lo que Bachelard llamó de “construcciones más metafóricas que reales”, es decir, a través de la imaginación creadora, a través de la “abstracción el pensamiento científico” excederá la representación geométrica dando a conocimiento una dimensión mucho mayor. En las palabras de Bachelard: «Tornar geométrica la representación, vale decir dibujar los fenómenos y ordenar en serie los acontecimientos decisivos de una experiencia, he ahí la primera tarea en la que se funda el espíritu científico» (Bachelard, 2000: 7).

El filósofo detecta, en esa ruta del conocimiento, tres estados para el espíritu científico: a) Pre-científico (Antigüedad clásica, pasando por el Renacimiento, a la “nueva búsqueda” de los siglos XVI, XVII y XVIII). El periodo pre-científico está dominado por obstáculos epistemológicos, por lo tanto, es donde nació la ciencia, la visión concreta e inmediata del mundo fenoménico, transmitida por un lenguaje metafórico, por imágenes, oscureciendo el proceso de abstracción para la formación del espíritu científico; b) Periodo científico (Etapa de preparación: a partir de los siglos XVIII, XIX e inicio del siglo XX), donde el espíritu ya llevaría la representación de las imágenes a una representación geométrica a fin de mantener las riendas de su razón basadas todavía en la experiencia sensible; c) Nuevo espíritu científico – empezado en 1905, con la Teoría de la relatividad, de Albert Einstein [1879-1955] –, o estado

14. Enunciación sería el conjunto de condiciones de producción de un mensaje: quién lo emite, para quién, cuándo, dónde. Elementos que permiten interpretar el sentido último del enunciado, producto resultante de la actividad enunciativa.

15. Bachelard elabora el concepto de “geometrización” que está «mitad camino entre lo concreto y lo abstracto, en una zona intermedia en la que el espíritu pretende conciliar las matemáticas y la experiencia, las leyes y los hechos» (2000: 7). La geometría como representación figurativa de la realidad expone los grados de abstracción, a partir de lo visible (imágenes) a lo invisible y comprendido solamente por el razonamiento formal (fórmulas matemáticas).

abstracto, donde el espíritu se libera y la abstracción se convierte en soberana de la creación del conocimiento.

Desenrollar un ovillo de lana: usualmente podemos pensar en esa imagen para describir como la historia del conocimiento se construye históricamente, incluso hace parte de diferentes filosofías, desde el empirismo, a través del cartesianismo y el positivismo, la idea de los conceptos añadió gradualmente entre sí, entendiendo que el conocimiento diferente es expresión de una misma racionalidad.

El conocimiento científico no fue y no es lineal, tiene fundamentos que cambian según el contexto histórico. Reflejar un pensamiento pos-científico, más allá de lo que Bachelard llama “nuevo pensamiento científico”, sería necesario seguir un camino desde el presente, la ciencia actual, para entender el pasado de modo claramente progresivo, pero no en el sentido de ver en el pasado una preparación para el presente, sino desde el presente, cuestionar los valores del pasado y sus interpretaciones.

Bachelard hace una declaración cautivadora del papel del investigador: «El hombre de ciencia, de pensamiento tan tenaz y ardiente, de pensamiento tan vivo, está considerado como un hombre abstracto. Cada vez se desacreditan más todos los valores del hombre estudioso, del hombre laborioso. La ciencia sólo es una pequeña aventura, una aventura en los mundos quiméricos de la teoría, en los laberintos tenebrosos de experiencias ficticias» (Bachelard, 1973: 19).

Hacer el camino que Jürgen Habermas propone en *Conocimiento e interés*, «tenemos que remontarnos a través de fases abandonadas de la reflexión» (Habermas, 1989: 9). Se trata de una crítica de las estructuras de la ciencia objetivista que niegan el auto reflexión del sujeto como elemento fundamental de la construcción del conocimiento. Dado que todo el conocimiento es una objetividad creada a partir de los intereses, la ausencia de la auto-reflexión en el proceso de construcción del conocimiento es un factor importante que impide la creación del carácter emancipador de la ciencia. Lo que Bachelard destaca como la “somnolencia del conocimiento” que se convierte en obstáculo epistemológico para el desarrollo del pensamiento científico. «Para confirmar científicamente la verdad, es conveniente verificarla desde varios puntos de vista diferentes. Pensar una experiencia es entonces mostrar la coherencia de un pluralismo inicial» (Bachelard, 2000: 14).

Bachelard busca mostrar que las construcciones de la ciencia contemporánea no se pueden explicar adecuadamente en un discurso normal, pero sólo en un discurso técnico y matemático. Por lo tanto, el conocimiento científico sería lo contrario del conocimiento común: no verbal, pero matemático; no es realista, pero abstracto; no empírico, sino racional y debe estar libre de las primeras impresiones, del imperio de lo sensible y sumergirse en la abstracción y, por último, creando verdaderamente conocimiento, una vez que «para un espíritu científico todo conocimiento es una

respuesta a una pregunta. Si no hubo pregunta, no puede haber conocimiento científico. Nada es espontáneo. Nada está dado. Todo se construye» (Bachelard, 2000:16). Así, el espíritu científico debe unir la flexibilidad con el rigor (Ibíd). Desde este punto de vista, la epistemología defendida por el pensador francés bien puede ser definida en su conjunto como una epistemología del error, más que en la preocupación por la verdad. Bachelard lleva a cabo una epistemología de la sospecha, una epistemología del fracaso, que trata crítica e históricamente con las nociones fundamentales de la ciencia que se concentran prioritariamente en los fracasos y en las ambigüedades, en las rupturas, rectificaciones y reorganizaciones de la historia efectiva del conocimiento científico. «¿Sospechar para crear!», decía Bachelard.

Una característica de la ciencia contemporánea es el establecimiento de un racionalismo aplicado, o sea, de un racionalismo que no autoriza el conocimiento a partir de la única razón, de una razón idealista, pero que se aplica en la experiencia, el establecimiento de una técnica basada en la matemática. Ese racionalismo aplicado de las ciencias contemporáneas rompe con el empirismo y con el racionalismo de la ciencia clásica. Según las concepciones empírico-positivistas, el conocimiento proviene de la experiencia: hay un real dado en que la razón debe ser apoyada. Pero hay que tener en cuenta que el empirismo continúa en la ciencia y como visión científica hasta la actualidad.

Ahora hay que pensar en otro tipo de empirismo. Pero ¿qué entendemos por empirismo? Una cosa es la observación (empirismo primitivo de carácter práctico), la otra la objetividad, función empírica, construida especialmente en el siglo XIX, y otra el empirismo como idea filosófica, que engloba las otras funciones. No es erróneo afirmar que el empirismo considera que todo conocimiento proviene de la experiencia y, por añadidura, se diría que establece, por lo tanto, una alianza con el positivismo: todo conocimiento se basa en los datos que podemos observar. Evidentemente, estas doctrinas se han ido complicando con el tiempo.

Bachelard no tiene la intención de proponer o ajustar un método científico. Entre otras cosas porque parece creer que el método varía. «Una experiencia, para ser verdaderamente racionalizada, debe pues insertarse en un *juego de razones múltiples*» (Bachelard, 2000: 48). La epistemología sería así un “discurso de circunstancia”, y de la misma manera el espíritu científico, en permanente transformación. De este modo otra contribución clave de la epistemología histórica de Bachelard es el error en la construcción del conocimiento científico. Según él se ha afirmado que una hipótesis científica que no levanta ninguna contradicción no está lejos de ser una hipótesis inútil. «Lo mismo, una experiencia que no rectifica ningún error, que es meramente verdadera, que no provoca debates, ¿a qué sirve? Una experiencia científica es, pues, una experiencia que *contradice* a la experiencia común» (Bachelard, 2000: 13). Eso



refuerza la idea de que el conocimiento científico sólo es construido mediante la rectificación de estos errores, en sus palabras, «psicológicamente no hay verdad sin un error rectificado. Una psicología de la actitud objetiva es una historia de nuestros errores personales» (Ibíd). Si el objetivo no es validar una ciencia ya hecha, cómo desean partidarios de las corrientes epistemológicas lógicas, no se interpreta el error como una anomalía que debe eliminarse puesto que ahora asume papel positivo en la génesis del conocimiento y el problema de la verdad modifica. Català por su vez acredita que es «necesario reintroducir las contradicciones en el mismo seno del proceder científico, sobre todo, en aquellas disciplinas en las que el recurso al método científico es una imposición anquilosante» (Català, 2010: 326). La contradicción no es una debilidad, sino una fuerza.

Si el método científico es el resultado de una visión del mundo (Català, 2010: 326), la ciencia contemporánea, por lo tanto, no puede conocer a través de un lenguaje natural, ya que no se basa más en la sustancialidad. Y cuando estamos tratando de interfaz, o pensamiento interfaz, nos referimos a una nueva forma de gestionar el conocimiento. Hoy nos encontramos en un período que podríamos denominar post-científico, lo que no quiere decir que se haya sobrepasado la ciencia, sino que la vemos de otras formas. Y, en este momento, podemos, y debemos, percibir a autores como Giordano Bruno, Giulio Camillo o Ramon Llull desde otra perspectiva, que no es ni las propias de ellos (pre-científica) ni la científica, que significaría descartarlos completamente. El enfoque post-científico nos permite extraer de sus ideas de calidad visionaria, es decir, lo que hay en sus escritos de formas actuales de pensamiento.

#### **2.4.10. ARQUEOLOGÍA DE LA INTERFAZ. ¿QUÉ BUSCAMOS?**

En *Arqueología de los medios*, Siegfried Zielinski (2012) propone revisar el pasado no para buscar lo viejo, lo ya existente desde siempre, en lo nuevo, sino para descubrir cosas nuevas, sorprendentes, en lo viejo. La interfaz surge no solo como una nueva propuesta para pensar, sino de restaurar las viejas formas de pensar dentro de un nuevo paradigma y retorna el hombre y su subjetividad en el interior del pensamiento. Es un pensar que pone en acción el pensar, al proponer vínculos con otras formas de pensar. En nuestro caso se trata de cómo pensamos en alianza con la imaginación, la metáfora, la técnica y la memoria, cómo se amplían las posibilidades mentales mediante esta relación en la constitución del pensamiento interfaz.

Nuestra puerta de entrada es la imaginación, a través de Giordano Bruno, una vez que es posible producir rupturas con el concepto tradicional de espacio y que

puede estar en un mismo espacio de la magia o de la ciencia. La arquitectura del pensamiento de Bruno es un espacio de múltiples plataformas donde circulan todas las formas de saberes, marcando el regreso del sujeto al dispositivo de gestación de conocimiento a través de su “dispositivo” mnemónico creado para reformar la mente.

El filósofo de Nola introduce con sus ordenaciones de “lugar” una filosofía del espacio, que en su fase performativa revela un juego de potencialidades de las imágenes y de la imaginación en constante despliegue en un territorio propio de la mente. Bruno al materializar esos espacios cognitivos en los atrios, convierte esos espacios en “plataformas de pensamientos”, es decir, los atrios se asemeja a una interfaz, un sistema de signos que, en la espacialidad de la memoria, expone la primordial relación entre imágenes, pensamiento y subjetividad que se entremezclan para dar paso a arquitecturas que crean una forma de “inteligencia-artificio”, o una especie de “prótesis de conocimiento” que son la base de la producción de significados.

Es posible percibir semejanzas entre el concepto de imaginación de Bruno y de Bachelard, así como su interés por el “ensueño” pueden ser útiles para comprender otra facetas de la interfaz: su carácter transformador, la cualidad etérea de sus imágenes.

Al introducirse en un espacio de nuevas configuraciones epistemológicas del pensamiento, ese espacio sufre transformaciones y hace surgir cualidades mediante nuevas sugerencias de sentido. Eso se asocia muy directamente a la interfaz. Un territorio de constantes ordenaciones y conexiones que, sea por la acción de la imaginación y de la imagen, se efectúan a través de “zonas imaginarias” que, pueden ser materializadas en imágenes o en generación de conocimiento. La interfaz más allá de ser un pensamiento activo es un pensamiento en que es posible percibir su materialización, por ejemplo en la imagen interfaz.

En el “fósil del pensamiento” del Llull vamos en búsqueda la acción de la metáfora en la interfaz. En la contemporaneidad hoy no utilizamos las metáforas para aclarar otras cosas, sino que estamos viviendo en el propio territorio de la metáfora. La metáfora implica en la introducción de un dado “objeto” en un nuevo territorio y ese territorio tiene por lo menos un valor heurístico, que permite las ideas y que ofrecen un nuevo campo, que incluso a veces puede ser ontológico, una vez que realmente crea una visión de la realidad que antes no era posible ver, al mismo tiempo que la metáfora sería una manera de organizar la visión, crear nuevos contextos y proponer nuevas formas de articular la realidad.

La arquitectura del mundo y del pensamiento Llull están localizados en una tierra intermediaria. Un pensamiento que posee el peso de los “fantasmas de la unificación” y un “pensamiento de las diferencias”. En lo que concierne a Llull lo buscamos fue el pensamiento como una acción y un movimiento: uno tiene que ver con el uso de las imágenes para representar el conocimiento, así como con la cuestión añadida del movimiento. Las representaciones visuales de las ideas, el movimiento en sus

dos facetas y el deseo de producir espacios o dispositivos de “una mesa de disección” que promueve encuentros insólitos. Estamos frente a un territorio embrionario de la interfaz como la planteamos, un conocimiento emerge en el interior de los límites, penetrando en sus límites.

Lull creía poseer un “Arte de pensar” calcado sobre la estructura lógica del Universo, donde la “lógica” y la “naturaleza” pueden ser prácticamente indistinguibles en el mundo mental, esas ideas han sido impugnada frecuentemente como una fantasía poco científica y estaban en las rayas de la locura. Cualquier persona que entra en este espacio necesita entender una premisa: todas las ciencias están conectadas, por lo tanto, actúan una sobre la otra. El bosque y en su íntimo los árboles son herramientas de la búsqueda por el conocimiento.

La iconografía en la Edad Media vino a lograr su pleno desarrollo y en las manos del beato se tornó una forma de representación de ideas y conceptos. La iconografía empleada en el *opus* luliano, las ruedas, tablas, árboles, edificios, escaleras, es concebida como una plataforma dinámica y “dispositivo directo del pensamiento”, que ofrece lugares interrelacionados que organizan su contenido y ayudan a fijarlo en la mente o a operar a través de ella, es decir una tecnificación del pensamiento. Las figuras y diagramas lulianos son una construcción visual para facilitar la comprensión de sus proposiciones teóricas abstractas mediante el uso de analogías figurativas. Arqueológicamente, como propuesta de este trabajo, nosotros estamos delante de un génesis crucial de muchos de los ideales que guían el diseño actual de la información y de la visualización de datos. El proyecto luliano es embrionario del concepto de hipermedia, sustentado por una estructura que contiene un sistema multidimensional de conexiones y se convierten así en una arquitectura de conceptos visualizados, espacios en movimientos, a pesar de la proverbial inmovilidad.

De la misma forma, que en la obra de Giambattista Vico [1668-1744] encontramos como la relación entre la metáfora y la lógica poética que nos conduce a la propia noción de “ciencia”, como un intento de reflexionar el espacio interfásico que se abre entre el límite de la inmersión de la imaginación y la emergencia de la metáfora.

En el Renacimiento también encontraremos con el excéntrico Guilio Camillo que construyó un Teatro de la Memoria, “maquina hermética” que utiliza una serie de “imágenes conceptos” para revelar una espacialidad de diferentes épocas (desde la clásica, medieval, renacentista, barroca). El edificio de Camillo, comparten similitudes asombrosas y casi predictivas con la idea del ciberespacio, de la web y la lógica del *hyperlink* como un sistema apropiado para el archivo y la difusión de la posibilidad de acceso al conocimiento por medio de pliegues y despliegues. Es un dispositivo para conocer tanto el pasado, el presente como el futuro si tenemos en cuenta la reunión de un formidable y ramificado sincretismo de elementos culturales extraídos de heterogéneas

formas de saber. Mucho allá de una técnica, su Teatro es un dispositivo que ofrece al hombre una mejor comprensión del mundo, una vez que ubica al hombre en el centro del universo como medida de todas las cosas (escenario), desde donde observa a su alrededor toda la memoria acumulada y el conocimiento almacenado ordenadamente.

Insistimos en la hasta el Siglo XVI el pensamiento era libre, a partir de entonces, y en particular a partir de Descartes, el pensamiento necesita tener una razón para existir. La razón toma el mando, como si nunca hubiera tenido la razón. Todo que no existe dentro de la configuración de lo real, permeado por la razón, es algo que nos lleva a la locura e sus varias facetas. Hoy en día, el pensamiento de Bruno, Llull o Camillo hubiera sido considerado patológico. Por lo tanto la arqueología de la interfaz recorre transversalmente la idea de la locura y su relación con la sociedad. A partir de ese momento nuestra arqueología entra en el universo de la locura como una epistemología patológica en busca del conocimiento. Una locura creadora tan necesaria para el alma del genio que dota a la creación de una sensibilidad inigualable. Wilfred Ruprecht Bion (1997) sustenta que el lenguaje es empleado por los esquizofrénicos de tres maneras: como un modo de actuar, como método de comunicación y como modo de pensamiento. Será exactamente en la esquizofrenia de Warburg, que anuncia la dualidad de la locura entre el genio y la creación, que buscaremos un sistema de pensamiento que fue capaz de identificar, observar, medir y analizar los factores que determinan los cambios psicológicos (la esquizofrenia) de la humanidad.

La permanencia en la clínica del Dr. Binswanger es un divisor de aguas en el pensamiento de Warburg y que todo su proyecto posterior a la internación se configura como un pensamiento esquizofrénico que llevaría a un pensamiento paranoico en nuestra arqueología de la Interfaz. La conferencia *El ritual de la serpiente*, el “testimonio de su curación”, resulta ser de orden epistemológico y hasta metodológico, en ella el pensador hace de una “regresión” una “invención” a través de la locura.

Pero el proyecto patológico de Warburg también encontramos en su biblioteca, un espacio físico que pone en movimiento la mente del usuario. Una biblioteca como un laberinto del conocimiento. Nuestra arqueología nos lleva al proyecto inacabado del *Atlas Mnemosine*, que igual al proyecto de Benjamin, *El libro de los pasajes* que decanta en varias otras formas de montaje como producción, generación y exposición del pensamiento donde las imágenes se desplazan a través de sus transformaciones y conquistan nuevos significados, potenciadores de nuevas lecturas.

A partir de la patología del pensamiento del historiador de arte alemán, nuestra arqueología sigue de encuentro de múltiples pensar que estaría siempre en las fronteras de la locura. En ese sentido, nos deparamos con Antonin Artaud, Salvador Dalí y su método paranoico-crítico y su capacidad en producir imágenes llenas de pliegues a partir de la realidad formada por diversas capas superpuestas.



# CAPÍTULO 3

MARCO TEÓRICO. DEFINIENDO CONCEPTOS

## INTRODUCCIÓN GENERAL AL OBJETO DE ESTUDIO

*El universo es una esfera cuyo centro está en todas partes  
y la circunferencia en ninguna.*

Nicolás de Cusa

### 3.1. IMAGINACIÓN, MEMORIA Y CONOCIMIENTO

En *Iluminaciones filosóficas*, de Ignacio Gómez de Liaño, es posible encontrar una asociación importante entre el pensamiento, la memoria y la imaginación. Pensar es también un modo de relacionar, poner en conexión unas cosas con otras, crear relaciones entre diferentes clases de cosas para contemplarlas desde diferentes ángulos. Por eso, «la vida psíquica consiste en una incesante creación y eliminación de nexos: por semejanza, por contraste, por contigüidad o por concomitancia» (Gómez de Liaño, 2001: 171 § 41). El viaje dialéctico del Parménides, que describe el propio movimiento relacional y circular del pensamiento, es el ejemplo paradigmático de esta forma de entender el pensamiento. Giorgio Colli, en *Filosofía de la expresión*, define que,

El conocimiento es memoria solamente, nunca verdadera inmediatez. Las sensaciones, incluso las impresiones sensoriales y, en general, todo aquello que los filósofos han llamado de conocimiento inmediato, no son otra cosa sino recuerdos. Y el tejido de la conciencia – es decir, el conocimiento efectivo de un sujeto humano –, lo que sentimos, representamos, queremos, hacemos, nuestra alma o una estrella, es una simple concatenación de recuerdos que se enlazan para constituir el mundo exterior (Colli, 1996: 63).

Según Gómez de Liaño, la memoria es una técnica, como también lo son la reflexión y el razonamiento. La imaginación, por otro lado, se define como la facultad mediante la cual el principio consciente, o *sentiente-inteligente*, opera con representaciones. O sea, la realidad no es sinónimo de las cosas existentes, sino que es lo

presente de la percepción como siendo algo propio de lo dado (Zubiri, 1998), aunque éstas sean subsidiarias de las operaciones físicas. La imaginación es una función de impulsión o acción y también de contemplación, que se utiliza de formas representativo-cognitivas para la excitación, y su funcionamiento supone la memoria. La imaginación efectúa movimientos, realiza combinaciones, establece nexos que, físicamente, no son posibles (Gómez de Liaño, 2001: 170-171 § 36).

El filósofo Paul Ricoeur [1913-2005] inicia *Memoria e imaginación* estableciendo el tono de la importancia de la relación entre la memoria y la imagen, indicando que el problema planteado por esa imbricación entre la memoria y la imaginación fue delimitado por los griegos. De un lado Platón al hablar de «representación de una cosa ausente, defiende implícitamente que la problemática de la imaginación envuelve y comprende la de la memoria» (Ricoeur, 2010: 23), centrada en el *eikōn* (visible); mientras Aristóteles, enfocado en la representación de una «cosa percibida, adquirida o aprendida anteriormente, aboga por la inclusión de la cuestión de la imagen en la del recuerdo» (Ibíd). Así, la imaginación tiene la capacidad de producir imágenes de gran potencia, comprobada por los sueños, ya la memoria, según Bergson, no produce necesariamente imágenes, pero se apoya en ellas, se realiza en el presente a través de ellas. Sin embargo, esto no ocurre todo el tiempo, puesto que el reconocimiento, así como la actualización de los recuerdos en imagen, no tiene ninguna garantía, mientras que el imaginario asegura, ya que es de su naturaleza, la producción de imágenes.

Imaginar no es acomodarse. Indudablemente, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, ya la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado, siguiendo así el progreso continuo que le ha llevado de la oscuridad a la luz (Bergson, 2012: 57).

De la imaginación se ocupa también Jean-Paul Sartre [1905-1980], para quien la imaginación «es un acto mágico. Es un encantamiento destinado a hacer aparecer el objeto en el que estamos pensando, la cosa que deseamos, de modo que lo que estamos pensando es un encantamiento destinado a hacer aparecer un objeto en el que estamos pensando» (Sartre, 2005:1 75). Para Gilles Deleuze [1925-1995], la imaginación «no es un factor, un agente, una determinación determinante» (Deleuze, 1977: 13). La imaginación es el motor del conocimiento, una vez que las ideas son “ligadas” por la imaginación.

Nada se hace *por* la imaginación; todo se hace *en* la imaginación. Esta no es siquiera una facultad de formar ideas: la producción de la idea por la imaginación no es más que una reproducción de la impresión en la imaginación. Desde luego, posee su actividad, pero aun esta carece de constancia y uniformidad; es fantasiosa y delirante, es el movimiento de las ideas, el conjunto de sus acciones y reacciones. Como lugar de las ideas, la fantasía es la colección de elementos separados. Como vínculo de las ideas, es el movimiento que recorre el universo, engendrando dragones de fuego, caballos alados, gigantes monstruosos (Ibíd).

### 3.2. LA METÁFORA Y LA FORMACIÓN DE LOS CONCEPTOS

El sustantivo griego *metáphora* significa traslado, transporte o transferencia y está relacionado con el verbo *metaphorein*, que significa transferir o llevar. Aristóteles fue quien acuñó el término *metáfora* (del griego *metà* –“arriba, sobre, más allá” – y *phérein* –“llevar”), definiendo esta figura lingüística como una forma de parangón con el que se da a una cosa el nombre que pertenece a otra.

Es posible darse cuenta de que la metáfora es el mecanismo lingüístico para crear polisemias, un «tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita», o en una «aplicación de una palabra o una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación con otro objeto o concepto y facilitar su comprensión».<sup>16</sup> De la misma forma y de un punto de vista funcional, la metáfora está directamente implicada en el entendimiento conceptual y la formación del razonamiento abstracto, al relacionar un campo conceptual de estructura no inteligible con uno de estructura más concreta, cuya referencia resulta conocida para el individuo. Así es posible transportar las ideas por medio de un conducto en el discurso, y así la metáfora se convierte en un vehículo altamente funcional en la formación de ideas y la transmisión de conocimientos (Miralles, 2008: 38).

El estudio de la metáfora en disciplinas científicas demuestra que hay interconexión entre los sistemas de pensamiento y de expresión que los seres humanos utilizan para codificar su sabiduría» (Danesi, 2004: 100). Eso viene desde la *Scienza nuova* [Ciencia nueva] del filósofo napolitano Giambattista Vico. La obra nos ofrece un punto de vista teórico para “explicar” lo que es capaz de interpretar el papel de la metáfora en la formación de los conceptos. La concepción “viquiana” se basaba en la común observación del hecho de que los seres humanos tienen la capacidad innata de metaforizar cuando no saben referirse a algo. Entonces, el lenguaje metafórico era mucho más que una manifestación del estilo ornamental, más bien era la verdadera y propia columna vertebral del lenguaje y del pensamiento. En su segunda *Ciencia nueva* (1730), Vico destaca la imagen colocada en el frontispicio del libro, una pintura alegórica de Doménico Antonio Vaccaro [1678-1745], que lo ejecutó según las precisas indicaciones del filósofo.

Vico concibió la pintura como “idea de la obra” o como figura o imagen de la *Ciencia nueva*. En su libro hay una metódica “explicación” que «atestigua la importancia que atribuye a la ‘traducción’ de sus argumentos en imagen, una integración de la voz y también ésta debía a su vez completar la imagen» (Vitiello, 2008: 19-22). Una facultad de la mente humana que permite al individuo crear ideas, conceptos y representar la experiencia de la memoria, evocando y registrando imágenes mentales

16. *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española.



todas ellas particularidades de la realidad. Unos “actos de fantasía” que permiten transformar las propias experiencias concretas en un sistema de reflexión, o sea, la metáfora es la manifestación de esta transformación.

No sería apresurado decir que por primera vez Vico identifica la metáfora como indicio principal en la formación de los conceptos. La noción de *lógica poética* se presenta en cuanto que propone que el cerebro humano está predispuesto a intuir las cosas sintética y holísticamente, antes de expresarlas; y un elemento cognitivo que une todo el sistema de pensamiento cultural y al mismo tiempo que ella es la vía de salida de este sistema, porque es el producto de una intuición imaginativa de la fantasía humana (Danesi, 2004: 31). Entonces, la fantasía sería la facultad de formar imágenes referentes o no a la realidad. Ella puede ser “reproductiva” (evoca de nuevo representaciones formadas en la percepción de la realidad externa), “integradora” (completa un dato sensorial poco claro), o “creadora” (cuando es libre la asociación) (Danesi, 2004: 54). La metáfora está diseñada de manera a ser un índice del funcionamiento de los “actos ingeniosos” que permiten a los individuos transformar las propias experiencias concretas en un sistema de reflexión, a partir del uso práctico de la fantasía. La metáfora es la manifestación de esta transformación y de moldeamiento simbólico de la experiencia del mundo.

### 3.3. LA TÉCNICA

Hay una oscura y primordial convicción en el imaginario humano de que el conocimiento técnico sirve para realizar maravillas. La tecnología contendrá así desde el principio un ingrediente irracional de la magia, una forma de prototecnología, que también es posible encontrar en la actualidad. Si todo proyecto tecnológico es un resultado de una visión particular del mundo, lo cual a su vez comporta una ideología particular desde la cual se asume el mundo en que se vive, se piensa; y se desarrolla la tecnología en parte desde la ideología que se tiene para asumir el mundo, ¿será posible abordar el concepto de tecnología, desde el punto de vista de la tradición humanista, descartando de plano la idea extendida de que la tecnología es esencialmente neutra?

Desde la aparición de las cibertecnologías, el proceso tecnológico no solo se ha acelerado, sino que ha sido redefinido, justamente, porque todas las tecnologías anteriores han adoptado los instrumentos y los modelos de las cibertecnologías. Las telecomunicaciones, la informática, la internet, la realidad virtual, la inteligencia artificial, la robótica, la vida artificial o la bioingeniería son las nuevas estrellas de la tecnología contemporánea, de ese híbrido que llaman “tecnociencia” (Alonso y Arzoz, 2003: 29).

Sigfried Giedion [1888-1968], en *La mecanización toma el mando* (1978), busca factores que puedan explicar el desarrollo tecnológico histórico como una trayectoria social, intentando hallar una visión global de por qué hemos elegido la senda

tecnológica. El pensador señala el afán de automatización sin límites, que produce una tecnología desbocada.

Las palabras “técnica” y “tecnología” tienen significados distintos. Técnica puede significar el conjunto de procedimientos puestos en práctica para obtener un resultado determinado. Por su parte, la tecnología, en la ciencia moderna, presupone las técnicas como formas primordiales de la acción humana. Podríamos decir que fueron las humanidades las que concibieron a la tecnología y no la tecnología la que concibió a las humanidades. Así como la filosofía de la ciencia moderna debe incluir una epistemología general como fondo del conocimiento científico, escribe Carl Mitcham y añade: «Que la filosofía de la tecnología incluya a la filosofía de la técnica dependerá, sin embargo, de las valoraciones filosóficas específicas de la relación entre técnica y tecnología y reflejará dichas valoraciones (Mitcham, 1989: 13-14).

La filosofía de la tecnología de José Ortega y Gasset [1883-1955] se apoya en la idea de la vida humana como un fenómeno que supone una relación con las circunstancias, pero no de forma pasiva, sino como creador activo de esas circunstancias. La técnica está conectada, necesariamente, a lo que significa ser humano, «sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido nunca» (Ortega y Gasset, 1997: 15). Así, el hombre es técnico, es capaz de modificar su entorno en el sentido de su conveniencia para construirse un mundo interior y para modelar el planeta según las preferencias de su intimidad, o sea «si el hombre no tuviese inteligencia capaz de descubrir nuevas relaciones entre las cosas que le rodean no inventaría instrumentos ni métodos ventajosos para satisfacer sus necesidades» (Ortega y Gasset, 1997: 85).

### 3.4. LAS ARTES DE LA MEMORIA

La historiadora inglesa Frances Yates [1899-1981] abrazó la “supervivencia del antiguo” a partir de un camino nuevo: el estudio de la importancia de esta antigua teología en su fase hermética y desarrollando la tesis de que el hermetismo fue el núcleo del platonismo renacentista crucial para la reformulación de las bases del conocimiento europeo. Esta revolución se sintetiza en la mística de Giordano Bruno [1548-1600], a que Yates dedicó un extenso estudio publicado en 1964, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, donde investiga la importancia también de Marsilio Ficino [1433-1499], Giovanni Pico della Mirandola [1463 - 1494] y Cornelius Agrippa [1486-1535]. Para ella es donde “surgió” la figura del mago, el sujeto que también era un filósofo y un controlador de potencias celestiales.

De acuerdo con la investigadora aún quedaba resolver la cuestión de la importancia de las Artes de la memoria en la tradición hermética. En *El arte de la memoria*, publicado originalmente en 1966, Yates realiza un mapeo y una extensa exploración

de la fuerza de la imagen en la preparación de sistemas intelectuales y de visiones del mundo del Renacimiento europeo, a partir de la Antigüedad hasta el Barroco. Es ahí que Gottfried Wilhelm Leibniz abordará la memoria a partir de la lógica combinatoria. Al lado de Yates, Paolo Rossi, con su *Clave universal*, fueron los primeros a relacionar las Artes de la memoria con la historia de la cultura. De esta tradición antigua, Yates, firmó las bases para una historia cultural basada en discurso y en las estrategias de memoria.

Como una arqueóloga, Yates, investigó tratados mnemotécnicos, poemas, cartas, plan de teatro, grabados, entre otros, en búsqueda de “imágenes ocultas” y, por lo tanto, había que entender ese ocultismo como “sistema de una matriz cultural productora de imágenes”. Es posible afirmar que trabajó con un concepto “transversal” de imagen, lo que permitía “pasear” por diferentes “soportes” para realizar una hermenéutica histórica de la cultura visual del Renacimiento.

Yates se apropia de la tradición iconológica de Aby Moritz Warburg [1886-1929] – ella es vinculada a la Escuela de Warburg –, y se sitúa en el interior de esa tradición para entender las hibridaciones culturales que se observan en la formulación del hermetismo como fenómeno histórico y la memoria como sistema de organización y apropiación visual-espacial. El Arte de la memoria es concebida tanto como un sistema intelectual entrenado, como un “frame” a partir del cual nuevos sistemas de pensamiento y organización del mundo fueron creados por medio de una “tópica de la memoria como imagen”. Cuando la mnemotécnica encontró la tradición hermético-cabalística, esta tuvo sus posibilidades potencializadas.

Una propuesta de investigación de las Artes de la memoria, como la que efectúa Yates, es de difícil integración en los patrones del conocimiento académico, ya que éste no está preparado para gestionar ese tipo de estudios. Para proceder por ese camino es necesaria la colaboración de “expertos de diversas disciplinas”.

Se puede decir que las investigaciones serias de este arte olvidado no han hecho más que empezar. Tales materias no tienen tras de sí, hasta el presente, el aparato de una erudición moderna organizada; no forman parte de los programas de estudios habituales; y por eso se las margina. El arte de la memoria es un caso muy claro de materia marginal, a la que no se reconoce como perteneciente a ninguna de las disciplinas normales, habiéndosela pasado por alto porque era asunto de nadie. Y, sin embargo, se ha vuelto, en cierto sentido, asunto de todos. La historia de la organización de la memoria toca puntos vitales de la historia de la religión y la ética, de la filosofía y la psicología, de arte y literatura, del método científico (Yates, 2011: 448).

A lo largo del siglo XX ocurrió un proceso de auto-conciencia acerca del significado y de los discursos de la memoria, que a menudo han sido relegados a un segundo plano porque se consideran discursos subjetivos y no científicos. La investigación de

Yates tiene un carácter interdisciplinario y circula entre la teoría literaria, la historia y el estudio de las diferentes artes. Su trabajo abre una perspectiva que es una mirada singular sobre la cultura como un diálogo y al mismo tiempo un choque entre varios discursos mnemotécnicos y registro del lenguaje.

El tema de este libro ha de resultar poco familiar a la mayoría de los lectores. Pocos saben que los griegos, que inventaron muchas artes, inventaron también un arte de la memoria que, al igual que las demás artes, pasó a Roma, de donde descendió a la tradición europea. Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria “lugares” e “imágenes”. Por lo común, se la ha clasificado como “mnemotécnica”, capítulo de la actividad humana que en los tiempos modernos carece más bien de importancia (Yates, 2011: 9).

Sin embargo, para el mundo antiguo, carente de la prensa, el adiestramiento de la memoria es de extraordinaria importancia. Y la memoria en la antigüedad era educada a través de un arte que reflejaba el arte y la arquitectura del mundo antiguo y que posiblemente dependía de una intensa memorización visual que hemos perdido. «Aun cuando el lado mnemotécnico del arte está siempre presente [...] la exploración del arte de la memoria hay que incluir algo más que la historia de sus técnicas» (Yates 2011: 9).

Usando un “método histórico-descriptivo”, Yates muestra como una técnica muy antigua, que se desarrolló en Grecia, tiene ciertos sustratos culturales e incluso antropológicos que han permanecido a lo largo de la historia. Además, revela cómo la historia de esta técnica se convierte a lo largo de los siglos y puede ser utilizada para explicar el funcionamiento de nuestra memoria. Ella establece, por ejemplo, una relación de reciprocidad entre las palabras y las imágenes. La tradición del Arte de la memoria trae en sí referencias del arte imagético de la inscripción. Muestra, por ejemplo, que, en la Edad Media, ese Arte se mezclaba con ciertos elementos neo-platónicos y cabalísticos y también estaba en el origen enciclopedista tanto medieval como moderno.

La investigadora propone leer la historia de la cultura y del arte de una manera general desde el punto de vista de una “teoría de la memoria”. Por ejemplo, nos muestra cómo, en la iglesia, el nicho y la disposición de las imágenes están centrados en la construcción de la memoria de un determinado texto cristiano que debe ser transmitido a la persona que frecuenta la iglesia, que es una transposición de esa antigua técnica de la memoria en términos de escritura arquitectónica.

El mito Mnemosyne es el punto de partida para el inicio del Arte de la memoria; esto hace que sea la matriz de la invención de todas las artes y del conocimiento humano. Si tenemos en cuenta que la memoria colectiva transmite todos los rastros de la vida humana, no sólo los archivos agregados, ahora también se convierte en un dispositivo que genera conocimiento.

Es importante señalar que la palabra *Ars* (Arte) también puede ser la traducción para la *tekné* (técnica), o sea, ambas definiciones comportan la idea de la técnica al menos para crear o producir algo. En la antigüedad, durante el largo período en que no existía la posibilidad de almacenar y reproducir los pensamientos escritos mecánicamente, la transferencia de conocimientos era esencialmente oral. La memorización efectuada por un dispositivo que combinaba pensamiento para lugares (*loci*) e imágenes (*image*) y luego se convierte en una herramienta/texto para la producción y almacenamiento de conocimiento. Las bases de esa herramienta mnemotécnica son: orden, asociación y repetición, organizadas con los lugares de un viaje mental, implementadas por el *link* pensamiento/espacio. También se puede encontrar esta propuesta en Platón, que alegó que las imágenes hablan directamente al alma y por lo tanto son los mejores vectores de memorización.

Por primera vez, la cuestión de un paisaje mental aparece: el lugar se convierte en una creación humana, ya no es separable de la memoria del lugar. En una nueva arquitectura, las ideas son expresadas en imágenes, no sólo evanescencia, pero una herramienta en el ejercicio del pensamiento. Las visiones fantasmagóricas que habitan las arquitecturas imaginarias son experimentadas y vividas por el “usuario” para imprimir en su propia memoria el hilo de sus pensamientos. Así, la deriva permite al hombre entrar en un curso de la memoria, poniendo en movimiento todo un dispositivo que va a producir conocimiento. Esa idea es muy contemporánea por el estatuto que confiere, precisamente, en los conceptos de lugares e imágenes.

### 3.4.1. IMAGEN COMO CONCEPTO TRANSVERSAL

Aunque Yates nunca haya conceptualizado y explicitado su metodología de trabajo en los estudios de memoria, se puede constatar que la historiadora hace uso del método iconográfico y en el encuentra la base para la interpretación de los motivos visuales con los “topos literarios”, para interpretar los sustratos históricos en que “generan” sentido.

El concepto de iconología<sup>17</sup> puede convertirse en la clave para encaminar el análisis imagético, una vez que permite “caminar” por la interconexión conjunta de las imágenes visuales y no visuales que componen las sociedades. W. J. T. Mitchell afirma en *Teoría de la Imagen* (2009) que la iconología es una crítica ideológica a partir de la noción de imagen, que toma su objeto como imagen y observa las diversas interconexiones visuales y no visuales. La iconología permite la problematización de la cultura visual e inserta el cine en una dinámica de la historia de las representaciones y sus sucesivas crisis. Según Mitchell, al volver a las ideas de los primeros trabajos de Erwin Panofsky [1892-1968], es posible alcanzar y distinguir los núcleos de los

17. La noción de iconología se refiere a la tradición de los estudios de la Historia del arte alemán, en particular, desarrollados por Warburg, cuya percepción fue ampliada hasta una “ciencia de la imagen”. Erwin Panofsky en *Significado de las artes visuales* (2010) establece las bases heurísticas de la historia del arte, dividiéndola en tres etapas: la pre-iconográfica, iconográfica e iconológica.

entendimientos que una determinada sociedad desarrolla a partir de los procesos de significación generados por ella y esto podría ocurrir a través de la “iconología”. Las ideas Panofsky, en esta perspectiva, son un indicativo de que es posible una metodología eficaz que relacione texto e imagen para la comprensión de la “visión del mundo” de una dada sociedad.<sup>18</sup>

La historiadora inglesa amplió los principios históricos de la relación entre palabra e imagen, cuando exploró la tradición hermético-cabalística, convirtiendo los diversos elementos de la cultura escrita e imagética en “visiones del mundo”, que parten de una caracterización mnemotécnica de formas humanas en relación con el mundo. O sea, la construcción de “sistemas de imágenes” que externalizan-internalizan la creación de “marcadores/síntomas” capaces de constituir la memoria de lo que es importante en una dada realidad. Para la historiadora las “visiones del mundo” se encuentran en los tratados de la memoria y otras producciones culturales, una vez que estaban presentes en otras esferas de la producción cultural de las sociedades del Renacimiento. Por ejemplo, el teatro de Giulio Delmiro Camillo [1480-1544]<sup>19</sup>, que «representa un diseño renacentista de la psique, un cambio ocurrido dentro de la memoria, de la que los cambios externos reciben su impulso» (Yates, 2011: 194-195). Yates buscó estudiar lo que ahora llamamos “procesos de indexación” de los sentidos en una dada sociedad. Lo que se puede observar cuando asegura que,

Al hombre medieval se le permitía usar la facultad inferior de la imaginación para crear similitudes corporales que ayudasen a su memoria; era una concesión a su debilidad. El hombre hermético del Renacimiento cree poseer poderes divinos; tiene el poder de formar una memoria mágica mediante la cual aprehender el mundo, con la que reflejar el macrocosmos en el microcosmos de su *mens* Divina. La magia de las proporciones celestes fluye desde su memoria del mundo a las mágicas palabras de su oratoria, y su poesía, a las perfectas proporciones de su arte y su arquitectura. Algo ha ocurrido dentro de la psique que pone en libertad poderes nuevos; y el nuevo diseño de la memoria artificial pudo ayudarnos a comprender la naturaleza de este evento interior (Yates, 2011: 195).

La investigadora busca comprender las relaciones culturales de una forma amplia y como el tema de la memoria se inserta en ellas. Esta explotación de una “tradición hermético-cabalística”, de una “filosofía oculta”, de un “cabalismo cristiano” permitió a Yates encontrar un sustrato cultural a partir de la interpretación de una serie de obras literarias y pictóricas. Una de las cualidades de la investigación de Yates fue estudiar la gestación de las imágenes a partir de la apropiación de artes ocultas, abandonando cualquier idea reduccionista de la iconografía como un estudio de formas definidas.

El concepto de “imagen-talismán”, sistematizado por Yates en *Giordano Bruno e a tradição hermética* (1995), le permitió encontrar una clave metodológica para abordar

**18.** Si bien sea una propuesta racionalista para homogeneizar la forma como las imágenes y la astrología (que hacía parte del mundo del Renacimiento), Mitchell afirma que la tesis de Panofsky parece apuntar en la dirección importante del enlace entre el texto y la imagen como componentes de la formulación mutua de los temas y las formas de la cultura. A respecto de ese tema iremos profundizar en el capítulo 6 de esa investigación.

**19.** El tema “Camillo y su teatro” será tratado en el capítulo 6.

el sustrato cultural de la producción de imagen-texto. Para ella, Bruno continuó sus esfuerzos en el sentido de formar “memoria” o una “psique unificada” por una existencia basada en imágenes y signos, que pondría la memoria en contacto directo con la realidad. Esa “imagen-talismán” es una “potencia” a partir de la elaboración de “talismán” que se inserta en la obra de los artistas de la memoria, cuyo sentimiento era más que la impregnación iconográfica de «imágenes astrológicas en las que se basa la memoria» (Yates, 1995: 346). Esas imágenes están relacionadas a los poderes de la magia cabalística, insertada en el mismo funcionamiento de las imágenes en la cultura en que se inserían. Yates refuerza que no se puede mirar eso como un todo hasta situar las obras mnemónicas de Bruno en el contexto de la historia del Arte la memoria.

El nexo texto-imagen se produjo por la propia imposición del tema, es decir, la “reconstrucción”, a lo largo de los siglos, de sistemas de imágenes como “técnicas” para rememoración cambiadas por el hermetismo, que convierte objetos transformados en formas mágicas: «La adaptación hermética del uso de imágenes mentales se inscribe en la historia de la utilización de imágenes en la clásica arte de la memoria» (Yates, 2011, 346).

El “método histórico-descriptivo” de la historiadora – que también se utilizará en esa investigación – permite seguir el desarrollo de la “imagen” de la memoria desde la antigüedad, sus desplazamientos en el período medieval, las transformaciones en un “sistema de imágenes” por la escolástica hasta se evidenciar en el Renacimiento, a través de la apropiación de las tradiciones herméticas, que convierte en un “sistema de imágenes” en “talismánico”. La memoria en las varias etapas del Arte constantemente se transforma en “imágenes mentales” y tiene la capacidad para reflejar el mundo en el hombre y viceversa. Yates se apropia de Aristóteles para afirmar que «la imposibilidad de pensar sin un diseño mental es continuamente alegada para sostener el empleo de las imágenes de la memoria» (Yates, 2011: 52). La memoria pertenece a la misma parte del alma que la imaginación, una vez que es «un archivo de diseños mentales, procedentes de las impresiones sensoriales con la añadidura del elemento temporal, pues las imágenes mentales de la memoria no arrancan de la percepción de las cosas presentes, sino de las pasadas» (Yates, 2011: 53).

El arte de la memoria, al crear una conexión y penetrar “por entre” imágenes mentales, textuales y visuales, para producir “imágenes en la mente”, pasó a definir ciertos padrones de la cultura de los sujetos. Aunque no trate el tema, la historiadora revela un “mecanismo” propio de la memoria como un sistema de “cultura visual”, que presenta y representa la realidad para una dada sociedad a partir de imágenes de diversos tipos, como memoria.

Como una arqueóloga, Yates, investigó tratados mnemotécnicos, poemas, cartas, plan de teatro, grabados, entre otros, en búsqueda de “imágenes ocultas” y, por lo tanto, había que entender ese ocultismo como “sistema de una matriz cultural productora de imágenes”. Es posible afirmar que trabajó con un concepto “transver-

sal” de imagen, lo que permitía “pasear” por diferentes “soportes” para realizar una hermenéutica histórica de la cultura visual del Renacimiento.

La conexión con los fenómenos históricos alrededor de ese “sistema de imágenes especulares” demuestra que sus conjeturas presentan señales históricas de las luchas religiosas y espirituales del Renacimiento europeo, donde había la “glorificación” renacentista del hombre, o sea el hombre era «un gran Milagro, divino por su origen, capaz de volver a ser divino y con poderes divinos residentes en sí» (Yates, 1995: 296).

La imagen en ese momento es una fuerte aliada de los “investigadores/usuarios”, ya que “producir imágenes” era una táctica mágica en cualquier que fuera el soporte. Yates siguió en esta producción de imágenes, buscando desarrollar una variación de la “ciencia de las imágenes”. Era, por lo tanto, una iconología, el uso de la relación entre el texto y la imagen para la reconstrucción de los vínculos históricos, una “ciencia de las imágenes” para encontrar los patrones culturales que figuran como tema de la investigación histórica en una concepción transversal de la imagen.

### 3.4.2. RAMON LLULL Y LA *ARBOR SCIENTIAE*. METÁFORA Y ARQUITECTURA DE LA VISUALIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO

La Edad Media fue el suelo donde floreció el saber esotérico de la cábala y de la alquimia, y que produjo uno de los primeros hitos de un “pensamiento cibercultural”, con el místico catalán Ramon Llull [1232-1316].<sup>20</sup> Su *Ars Magna* (1305) se puede considerar como una máquina hipertextual que debería demostrar la existencia de Dios, fruto de un pensamiento en que combinaba la técnica con la imaginación y la memoria.

Por las manos del filósofo catalán nos encontramos con el arte de la memoria basado en la alegoría del *Arbor Scientiae*. Allí se estructura un conjunto de conocimientos agrupados en los bosques, siendo la imagen del árbol una metáfora para el crecimiento de la naturaleza y del conocimiento. Ella «ilustra un fenómeno central en la historia cultural, la naturalización de lo convencional, o la presentación de la cultura como si fuera la naturaleza; de la invención como si fuera descubierta» (Burke, 2003: 82). Llull también concibe una forma diferente de representar el mundo, buscando en la procedencia cabalística una representación alfanumérica, e introduce una “técnica” de pensar, un método: pero no es el primero. Quizá la diferencia esencial sea su uso de las imágenes, de técnicas visuales. El pensador catalán presenta el movimiento de las imágenes y la abstracción (imaginación) en la especulación mental.

A diferencia del arte clásico, no se requiere el esfuerzo de incitar a la memoria por medio de similitudes corporales dramáticas y emocionales, pero daba lugar a una interacción fructífera entre el arte de la memoria y de las artes visuales. Llull concibió una máquina lógica, constituida por círculos concéntricos que contienen palabras que,

20. Báez Rubí (2005: 16) afirma que “Ramon Llull nació en Palma de Mallorca en 1232 y murió en 1316. Por su vez Joaquín Xirau en *Vida y obra de Ramon Llull: filosofía y mística* afirma que Llull nació probablemente en el año de 1233.



dispuestas en una orden determinada, formaban preguntas y respuestas. Al mover estos mecanismos imaginarios, se crea una combinatoria de letras que recrean el mundo. Eso da al “lullismo” un carácter casi algebraico o científicamente abstracto por “liberar” el pensamiento de constricciones esencialistas. Esas combinaciones no figurativas son una manera de alcanzar el conocimiento mediante dispositivos simbólicos.

Esta transición para un arte “combinatorio” es un momento clave en la mecanización del conocimiento. Hoy, cuando hablamos que los formatos digitales y las redes han cambiado radicalmente los modos de crear y exponer el pensamiento, parece que estamos frente a un pensamiento cibercultural que es relativamente reciente. Los dispositivos de Lull ya presentaban determinadas concepciones de la tecnología, de la misma manera que hemos de admitir razonablemente que el pensamiento cibercultural es al menos anterior a la propia existencia de la cibercultura contemporánea, y sin el cual esta no hubiera sido posible (Alonso y Arzoz, 2003: 72). Él imaginó la posibilidad de automatizar el pensamiento. «Su máquina de pensar, dos círculos concéntricos divididos en casillas que giran entre sí, constituye la primera propuesta práctica para entender el razonamiento como un *Ars combinatoria*» (Alonso y Arzoz, 2003: 45). A reducir el conocimiento a sus partes mínimas, pensar no significaría otra cosa que combinar, lo que le permitía supuestamente razonar mecánicamente la existencia de Dios.

### 3.4.3. GIULIO CAMILLO Y EL TEATRO DE LA MEMORIA

El Arte de la memoria tuvo su apogeo en Italia entre los siglos XV y XVI, y mucho debe al concepto del “teatro de la memoria”, de Giulio Camillo. Este filósofo renacentista propuso el modelo de un espacio teatral compuesto por 49 escalones, donde estarían fijos textos e imágenes basados en mitos y arquetipos, filosofía, número, las estrellas y los planetas, cuya posición en el teatro determina el significado de cada imagen. El practicante del arte de la memoria [*usuario*], al penetrar en este flujo y moviéndose en las múltiples direcciones en que las informaciones suscitaban, entraría en un mundo de transformación interior [*inmersión*], en el sentido de una mejora creciente que, al principio, sería de orden retórica, para, más tarde, evolucionar para el “espiritual, mágico, divino”, un espectáculo “imitable y memorable”.

*L'Idea del Teatro* se puede considerar una “tesitura” por entre textos, imágenes, ideas que remiten a la imagen de un “gran teatro de la memoria y de la sabiduría, en el cual textos e imágenes se entrecruzan a todo instante, mientras revelan sentidos y dejan nuevamente (...) en una chispa momentánea, instante en que la imagen se convertiría en signo del divino, se conectaría a la esencia celeste que ella encarna y se convertiría en intercambiable con esa esencia (Almeida, 2005: 27-46).

La construcción de su teatro marca el momento en que la memoria se desplaza del interior de la mente para el mundo exterior. La memoria natural, por más elaborada que fuera su organización – gracias a las técnicas de la memoria artificial – no dejaría de ser un lugar mental, un mecanismo o una capacidad que se escondía en las profundidades de la estructura de la mente humana. Camillo la sacó de ese pozo, anticipando en unos 400 años la revolución de los ordenadores, que constituiría un segundo, y mucho más afortunado, intento en ese sentido. Es un teatro que buscaba representar el mundo, pero no transformarlo. El “usuario”, al ingresar en este espacio de representación, entraba también en un proceso de búsqueda de conocimiento.

Robert Fludd [1574-1637] continuaría las concepciones de Camillo inspirado por Cornelius Agripa [1486-1535]. Cruza el llullismo con la hermética y propone, como mago hermético cristiano, la idea renacentista del teatro como una forma “especular” del cosmos en el alma humana y en la vida social. Fludd, sin embargo, afirma que los “lugares” de las memorias deben ser “reales”. Propone una memoria artificial basada en dos artes: el “arte circular”, que utiliza imágenes de los seres que no están compuestas de cuatro elementos (ángeles, demonios, efigies de las estrellas, dioses y diosas) y “el arte cuadrado” (hombres, animales y objetos). La primera corresponde al segundo nivel de las cosas celestes de la tradición oculta, mientras que la segunda incluye el plano terreno.

El Arte de la memoria de Fludd combina estos dos “artes”. Fludd deja claro que sus edificios de la memoria reflejan el cielo en la tierra y viceversa para “interactuar” las potencias celestiales y el hombre.<sup>21</sup> Sus edificios de memoria son una correspondencia con el concepto de escenario (palco). Esos edificios serían un “sistema” establecido o confluencia de los lugares (*loci*) de las potencias celestiales (imágenes) y el hombre (realidad). El orden zodiacal es en realidad una forma de memoria del universo y, por extensión, el hombre mismo.

#### 3.4.4. GIORDANO BRUNO Y LA MAGIA DE LA IMAGINACIÓN

Para Giordano Bruno, bajo influencia de las ideas de Llull, la memoria es el Arte de actuar sobre la imaginación. Él reúne el proceso creativo, manipulación de mitologías personales y comunicación del universo imaginario por medio de *links*. Sus diversos dispositivos pueden conectarse entre sí, ya sea por las palabras ya sea por la música y también a través de encantamientos, o por las imágenes y los signos impresos por la memoria. Bruno hace de la memoria, especialmente la alimentada por la imaginación, una fuente de energía psíquica.

**21.** La idea de “interactuar” es una de las bases de la interfaz. Esto será desarrollado en la investigación. Ella crea una relación entre dos espacios que hasta este momento no se mezclaban. Hay un sistema muy bien separado, pero abre una fenda entre los mundos. En ese “intervalo” hay un espacio para la actuación de la interfaz.

Para Paolo Rossi (2010) el Arte de la memoria se convierte en – como en Giulio Camillo y Giordano Bruno, los símbolos, los dioses, los daímones, las personificaciones, no son percibidos como simples relaciones abstractas, sino como elementos representativos, afectivos o intelectivos – un medio para hacer que coincida la mente y el universo, un medio para hacer corresponder mente y universo, microcosmos y el macrocosmos. Ya no es más una técnica basada en el estudio de las asociaciones mentales y sobre el poder evocativo de las imágenes, algo bien distinto de aquel obvio y tradicional de la psicología.

Son espirales que desvelan un acceso a la trama metafísica de la realidad que muestran una vía para la profundidad del ser. Emblemas, consignas, imágenes y sellos de cosas inefables. El artista de la memoria no es más el constructor de una técnica útil a los oradores y abogados; es similar con el mago, es parecido con el mago, o sacerdote de la nueva religión hermética o nueva religión egipcia. Es el intérprete de la realidad del universo y de su destino, el dueño de la “clave universal” (Rossi, 2010: 17-18).

Gómez de Liaño señala que la sintaxis del método bruniano es topológica (topo-análisis mnemónica). Esta parte de la gramática mnemónica da las reglas para componer lugares (*loci*) e itinerarios. Gracias a ellas el usuario del método puede recorrer y visitar fácilmente las imágenes alojadas en los diferentes lugares del itinerario y operar ordenadamente con ellas. Y añade que «de ahí que las estructuras topológico-mnemónicas tengan forma de diagramas. Estos se llaman: atrios, cámaras (ya accinentes ya concinentes)» (Gómez de Liaño, 2001: 453 § 165).

La Morfología del método bruniano comprende dos clases de reglas: las que sirven para *traducir* cualquier concepto a imágenes mnemónicas – lo que hace que éstas se asemejen a los jeroglíficos –, y las que sirven para que una imagen se *grave* en la memoria. Con vistas a este último fin, las imágenes han de estar empapadas de efectividad y emotividad. Las dos condiciones fundamentales de la Morfología son la luz y el calor: aquélla como referente de la *formalización* de los términos icónicos o imágenes; ésta como referente de la *vivificación* de esos mismos términos (Gómez Liaño, 2001: 453 § 163).

La mnemónica debe potenciar y afinar las diferentes facultades del hombre como la imaginación, la memoria y el entendimiento. Esto es lo que pretendía Bruno con su mnemónica de tipo mágico, a la que confería poderes extraordinarios capaces de desarrollar las facultades cognoscitivas. El sistema que Giordano plasmó en *De Imaginum* es el ejemplo más claro de mnemónica aplicada que poseemos.

La mnemónica enseña a devolver a las imágenes su coeficiente original de afectividad, así como establecer y fijar, entre los objetos, conexiones que faciliten la memorización y la formación de composiciones personales. Aporta un modo específico para tratar las respuestas emocionales que acompañan a las representaciones, y proporciona, junto a una jerarquía sistemática de imágenes e ideas, la posibilidad de relacionarlas, de combinarlas y de conectarlas metódicamente (Gómez de Liaño, 2001: 437-438, § 62).

El Arte de la memoria prefigura la llegada de las imágenes en movimiento. En estos espacios físicos o artificialmente creados se pueden encontrar, en una propuesta arqueológica, “acoplamientos dialécticos” de espacios-imágenes que se convierten en una inteligencia emotiva desde las narrativas mentales creadas a lo largo de esta caminata. Del mismo modo que revela un marcador (síntoma), un lugar (*loci*), individualizado e intimista de los antiguos palacios de la memoria que hoy, con la llegada de las nuevas tecnologías, se convierte en porosos y colectivos. Estos nuevos palacios de memoria permiten el paso para la construcción de un gran número de posibilidades y dispositivos con infinitas combinaciones, renovando el concepto de “laberinto”.

Un deambular significativo entre “puzzles simbólicos” con un itinerario conectado por la “realidad expandida” de los nuevos paisajes virtuales y hecho de “links” y de “hiperlinks”. El Renacimiento es el periodo histórico en el que se alcanza el *momentum* necesario tanto para el desarrollo tecnológico occidental como para comenzar de manera estricta y sistemática su reflexión. A partir de este período la tecnología comienza a formar parte no ya de una faceta de la cultura sino de un proyecto general para el ser humano (Alonso y Arzoz, 2003: 91).

### 3.4.5 LAS ARTES DE LA MEMORIA EN LA CONTEMPORANEIDAD

¿Por qué es de actualidad el interés por la investigación de la historia de las artes de la memoria? En primer lugar, porque las artes de memoria son un instrumento de que se puede servir para ordenar el conocimiento y el discurso y, en segundo, porque implica un movimiento de cambios de paradigma en la historia, es decir, actúa como un marcador en el modo de pensar en cada período, que se establece como una “caja negra” de las representaciones del mundo. Los desarrollos del Arte de la memoria, sus variaciones y modificaciones, pueden verse como el resultado de los avatares ideológicos e históricos por los que atraviesa el alma. Al mismo tiempo, podemos encontrar en esas artes una “preconfiguración” de la futura imagen en movimiento. En la actualidad nos encontramos ante una transformación transcendental de la memoria debido a los cambios tecnológicos. Otro punto importante del rescate de las Artes de la memoria en el momento actual en que, insertados en el universo de la cultura digital, los modos de vida incorporan las tecnologías de la información y de la comunicación.

En este contexto, un punto para cuestionar es el acceso a la tecnología y a los medios computacionales y cómo ellos pueden influenciar nuestra forma de pensar y de organizar contenidos y comunicarlos. Del mismo modo, nos permite preguntar cómo los medios pueden influir en el enfoque del arte de la memoria como un

proceso. Yates considera más apropiado el uso de la expresión “arte de la memoria”, para definir lo que es en realidad un “proceso”, en lugar de una “técnica”.

Vivimos en la “cultura de software”, o sea, una cultura donde la producción, distribución y recepción de la mayor parte de los contenidos son mediadas por software. Recuperando las ideas de Lev Manovich, ese “software cultural” – cultural en sentido de que es usado directamente, cultural no en el sentido que éste es usado directamente por cientos de millones y que él transporta “átomos” de la cultura – es solo la parte visible de un universo de software mucho más grande.

El software está profundamente arraigado en la vida contemporánea – económica, cultural, creativa y políticamente – de manera obvia y casi invisible. Mientras que muchos escriben acerca de cómo se utiliza el software, y las actividades que éste apoya y forma, el pensamiento sobre el software en sí se ha mantenido en gran medida técnico en buena parte de su historia. Para este entendimiento, se puede recurrir a una cadena de textos en la historia de la informática y de los nuevos medios, se puede participar de la rica cultura del software, y también del desarrollo de una nueva cultura, fundamentalmente transdisciplinaria y de una alfabetización informática.

Todos esos entendimientos proporcionan la base para los estudios del software<sup>22</sup>. Al principio, podríamos pensar en algo como una progresión histórica, pero esa arqueología también presupone una genealogía de afiliaciones, no necesariamente una historia lineal. Para los procedimientos técnicos de rescate de estas interfaces se puede pensar en términos de disección, que incluyen el estancamiento del flujo observable, del proceso de deconstrucción, de demarcación de los territorios de experiencia y de significación, lo que lleva a la comprensión de la lógica de funcionamiento de las interfaces.

Con la llegada de los “multimedios”, el regreso de las artes de la memoria será aún más espectacular. Este trabajo de recuperación que estamos haciendo del antiguo concepto de almacenamiento de conocimiento y de la imaginación manipulada por medio de “imágenes activas” ubicadas en lugares reales o imaginarios, en arquitecturas mentales de nuestra propia memoria, ocurre hoy por intermedio de íconos dinámicos en la arquitectura de los ordenadores.

Los ilimitados sitios creados por el Arte de la memoria a lo largo de 2500 años, al mismo tiempo muy concretos y también muy fluidos, habrán sido como el Palacio de la Memoria, los jardines de los conocimientos, las ciudades solares o cósmicas, las colinas sagradas, el teatro del mundo, las linternas mágicas, salas cinematográficas y – a partir de ahora – los teatros virtuales, esos nuevos espacios de representación con sus íconos, sus ventanas, sus portales, sus lazos y sus hipertextos.

El Arte de la memoria, asimilada de distintas maneras en cada época a lo largo de los siglos, ha sufrido muchas transformaciones, pero ha conservado en su esencia la cuestión de la interrelación entre imágenes y lugares, como base para estructurar los procesos de concepción y el mismo sistema en que los usuarios, los espacios y las

22. Matthew Fuller,  
*Software studies series*  
*introduction.*

<http://web.archive.org/web/20100803154024/http://mitpress.mit.edu/catalog/browse/browse.asp?type=6&serid=179>

imágenes son partes en un conjunto ordenado para estructurar y permitir el acceso a contenidos. Las múltiples posibilidades del ciberespacio surgen como una forma contemporánea de una construcción mnemónica: una memoria ampliada del teatro para la dimensión de toda la humanidad. Más bien, la memoria es una parte accesible y capaz de manipulación.

### 3.5. ABY WARBURG Y EL RETORNO DE LA IMAGINACIÓN Y EL PENSAMIENTO PATOLÓGICO

A principios del siglo XX, la propuesta del *Atlas Mnemosyne* del historiador alemán Aby Warburg organizará una especie de diálogo directo entre la imagen y el movimiento en busca de un significado que se construye y se reconstruye a cada montaje. Se puede decir que la estructura del *Atlas* del padre de la iconografía moderna es un dispositivo “interfázico”, ya que la tensión del montaje dentro de este dispositivo engendra conocimiento y es a la vez un trabajo de imaginación.

El arte de la memoria señala la idea de un pensamiento visual o pensamiento por medio de imágenes. Al empezar sus búsquedas, Warburg fue uno de los primeros exploradores de la “readaptación” de las artes de la memoria y continuará este trabajo con su investigación. Él inicia el *Atlas Mnemosyne*, nombre dado a un proyecto ambicioso e inacabado: un atlas iconográfico que tenía la intención de catalogar y reconstruir la memoria visual de Occidente, en su cadena de *Pathosformel*. En tal proyecto se podría encontrar similitudes con el Teatro de Giulio Camillo, buscando y redescubriendo, en los orígenes de las invenciones vanguardistas, dispositivos de muchos miles de años de artes antiguas de la memoria.

A la luz de esta nueva exégesis, él construyó una interrogación reflexiva a respecto de los mecanismos de conocimiento y el pensamiento de las imágenes. Esta interrogación abre un método y un estilo completamente nuevo. Warburg perfeccionó una verdadera metodología de la “película” en la historia del arte, ya que entendemos por película no el dispositivo técnico convencional para la grabación y proyección, sino un conjunto de propiedades u operaciones de las cuales el cine constituye únicamente la aplicación material y la configuración espectacular (Michaud, 2013: 9).

El pensador alemán centró su atención en las representaciones de las figuras en movimiento e hizo del desfile de las imágenes una herramienta analítica. Su proyecto, a lo largo de la década de 1920, estuvo consagrado a la elaboración de una metodología de montaje. Warburg cambió la idea misma de la representación, que debería entenderse, a partir de ahí, no como una forma de pensar, sino como “comparecimiento”, es decir, ya no se trata sólo de comprender, pero de producir efectos.

Aunque su disciplina no tuviera un nombre, como el “filólogo de los objetos y sus imágenes” le gustaba repetir, en su trabajo él destruye la idea de imágenes evolucionistas en la historia cultural y declaraba impracticables las periodizaciones tradicionales.

El *Atlas* fue concebido como una sucesión de mapas diacrónicos, destinados a acompañar la migración de las imágenes a lo largo de la historia de las representaciones. Pero no se limita sólo a describir estas migraciones: él las produce, o sea, busca producir un efecto, incluso en las capas más sencillas de la cultura moderna. Por lo tanto, Warburg piensa la imagen como una estructura cinemática, en el ámbito de la problemática del movimiento, es decir, del montaje. Las cadenas de imágenes están dispuestas como ideogramas, de modo a producir un nuevo lenguaje en la historia del arte, que es similar a la sintaxis visual de Sergei Eisenstein [1898-1948], es decir, una imagen es siempre un organismo complejo, no natural y resulta de un montaje de espacios heterogéneos (Michaud, 2013: 325-326). Así, Warburg pensó con imágenes consteladas y montajes que involucraban la cuestión del movimiento como fundamento de la reflexión y también como una nueva dimensión en las disposiciones bidimensionales del *Atlas*.

El montaje – al menos en el sentido que nos interesa aquí – no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de “planes” discontinuos organizados en secuencias. Es, al contrario, una manera de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo de la obra en toda la secuencia de la historia (Didi-Huberman, 2013: 474).

Por ello, la memoria ofrece decisiva sustentación para el análisis de estos movimientos, con lo que llegamos al engrama. Las imágenes para Warburg son tanto objetos materiales como formas de pensamiento, modos de concebir, de pensar con las imágenes. Por lo tanto, las imágenes producidas por interferencia del hombre en la cultura están vinculadas con su capacidad de simbolización, es decir, la *cultura* es el resultado de la interferencia en la realidad social, y al mismo tiempo en la memoria social, que podrá culminar con las nuevas ideas de *archivo*.

Para Warburg, las imágenes son siempre formas de una memoria social, elementos del imaginario, memorias artísticas y emocionales. En la *Introducción a la Mnemosyne*, de 1929, afirma que

[...] la memoria tanto de la personalidad colectiva como del individuo: no creando sin más un espacio para el pensamiento, pero sí fortalecimiento en los polos extremos del comportamiento psíquico la tendencia a la contemplación serena o a la entrega orgiástica. Ello pone mnémicamente a contribución el acervo común jamás perdido, mas no con una tendencia primariamente protectora, sino dando cauce en la obra de arte a todo el ímpetu de la personalidad pasional-fóbica, estremecida por el misterio religioso en el que cree, que es así capaz de crear estilos, del mismo modo que, por otro lado, la ciencia que se va abriendo camino conserva y da curso a una estructura rítmica en la que los monstruos de la fantasía se convierten en guías de la vida que deciden el futuro (Warburg, 2010: 3).

Así, este dispositivo o aparato revela una manera de ver la investigación de la tradición de las imágenes y la interpretación del problema histórico, por lo que es un “diagnóstico” del «hombre occidental luchando para curarse de sus contradicciones y para encontrar, entre lo antiguo y lo nuevo, su propia vivienda vital» (Didi-Huberman, 2013: 236).

Este método mnemotécnico, al cubrir una construcción social que él hace resurgir, puede ser la raíz de la construcción de una espacialidad para las imágenes. Al disponer estas imágenes en un panel, tal cual las mesas rituales, «una forma visual del saber, una forma sabia de ver» (Didi-Huberman, 2013: 236), revela la exposición de un pensamiento. Es una manera de intentar añadir “dimensionalidad” a un aparato o dispositivo del ejercicio de conocimiento.

Se cree que Warburg opera con un nuevo modelo de la temporalidad. El tiempo y el movimiento que Warburg pone en juego no es sólo el movimiento de un punto a otro, pero el salto, el montaje, la repetición y la diferencia, en la confluencia entre la memoria y el cuerpo, en que las cosas son, al mismo tiempo, arqueológicas (fósiles, la supervivencia) y actuales (gestos, experiencias). Entender esa superación de la linealidad de los procesos históricos se traduce en una historia y cultura espaciales. Estos ajustes son capaces de replantear la posición de la imagen frente a la cultura, la sociedad y la propia memoria.

#### 4. MODELOS MENTALES Y MECANISMOS DEL PENSAMIENTO

Un modelo mental es un mecanismo del pensamiento mediante el cual se intenta explicar cómo funciona el mundo real. Es un tipo de símbolo o representación de la realidad externa que juega un papel importante en la cognición. En *The Nature of Explanation* (1943), Kenneth Craik establece tres elementos claves para diseñar un agente basado en conocimiento:

Un hombre observa algún evento o proceso externo y llega a alguna “conclusión” o “predicción” expresada en palabras o números que “significan” o refieren o describen algunos acontecimientos externos o procesos que ocurrirán si la comprensión del hombre está correcta. Durante el proceso de razonamiento, también puede haber evaluado el mismo o palabras o números. Aquí hay tres procesos esenciales. I) la traducción del proceso externo en palabras, números u otros símbolos; II) la llegada a otro símbolo por el proceso de “razonamiento”, deductiva, la inferencia etc. y; III) “reconversión” de estos símbolos en proceso externo (como en la construcción de un puente para el diseño) o, al menos, el reconocimiento de la correspondencia entre estos símbolos y eventos externos (como se dando cuenta de que la predicción se cumplió) (Craik, 1943: 50).

El concepto de modelo mental, creado por Kenneth Craik y expandido en Philip Johnson-Laird<sup>23</sup>, «nos introduce necesariamente en un espacio funcional que no está

**23.** La posición de Johnson Laird es funcionalista en relación con el problema mente-cerebro: los fenómenos mentales no dependen de cómo el cerebro está constituido sino de cómo está funcionalmente organizado.



directamente localizado en el conjunto de mecanismos cognitivos, ni en su correlato cerebral» (Català, 2010: 76).

La concepción de modelo mental de Johnson-Laird es de carácter cognitivo. La idea de modelo mental de Josep M. Català proviene de una mención que hacía Derrick de Kerckhove sobre el teatro griego. El modelo mental para Català es una “forma simbólica” que organiza el pensamiento y el conocimiento de manera general. Es más cultural que cognitivo y, desde luego, no se refiere a la forma en que validamos el conocimiento, sino en cómo nos situamos con respecto al mismo.

Según Johnson-Laird (1983) la percepción constituye una fuente primaria de las representaciones mentales y las personas no perciben el mundo tal como es en sí sino como una representación del mundo. Lo que percibe el individuo depende, por una parte, de lo que hay en el mundo y, por otra, de lo que está en su mente. Por eso, el autor afirma que los límites de nuestros modelos definen los límites de nuestro mundo. «En esa perspectiva las representaciones son cadenas de símbolos que se corresponden con el lenguaje natural, modelos mentales son análogos estructurales del mundo y las imágenes son modelos vistos de un punto de vista particular» (Johnson-Laird, 1983: 165).

O bien, como ha indicado Català, hablando de la interfaz, exponer el pensamiento. Y, a partir de eso, construir el conocimiento anclado en los desplazamientos propuestos por la mnemotécnica warburguiana. Esa idea de desplazamiento es algo que el concepto de interfaz también propone: «un pensamiento complejo de carácter multidimensional especialmente preparado para producir conocimientos multi, inter y transdisciplinarios» (Català, 2010: 22). El espacio mental que recubre el campo de comunicación sólo se actualiza cuando se conoce la naturaleza de ese ámbito de comunicación, una vez que la «interfaz se convierte en un nuevo tipo de imagen que representa el modo de exposición característico de un modelo mental que paulatinamente se va imponiendo en lo que denominamos posmodernidad» (Català, 2010: 12).

#### **4.1. MODELOS MENTALES DEL TEATRO GRIEGO A LA INTERFAZ**

El modelo basado en la forma interfaz consigue una conexión entre el espectador y los dispositivos, a diferencia de los modelos anteriores, como en el teatro griego, proveniente de la tradición cultural griega. El teatro como modelo mental se desprende de las ideas de Aristóteles sobre el teatro, pero también a la propia estructura arquitectónica del teatro. Como pensaba Aristóteles, había una arquitectura que separaba espectadores en un lado (el real) y la ficción en el otro. Platón en cierta manera lo complica, «el mito de la caverna es un modelo filosófico, pero también un

contra-modelo de espectáculo teatral» (Català, 2010: 124). El teatro griego formaliza la separación entre realidad y ficción, entre el espectador y el espectáculo y al mismo tiempo corre paralela a la separación que el pensamiento griego establece entre sujeto y objeto. En la palabras de Català es una doble partición en el ámbito del imaginario social: «por un lado, en el campo del conocimiento intelectual, el sujeto y el objeto se distancian para garantizar las operaciones racionales, mientras que, por el otro, el de las emociones, sujeto y ficción se separan de los movimientos irracionales para que queden encauzados a través de una maniobra, la identificación aristotélica, que controla una reunión temporal enfriada y asumible a esos ámbitos. El intelecto y la emoción quedan así estructurados a través de una forma que tiene en el teatro griego su plasmación material, su modelo» (Català, 2010: 127-128).

El teatro griego formaliza una estructuración mental, fruto de una serie de configuraciones sociales, filosóficas, entre otros porque la propia epistemología ha estado regida, en gran medida, por las disposiciones básicas de ese modelo mental, que se convirtió así en estructurador del imaginario, más allá de sus funciones dramáticas concretas (Català, 2010: 128). «La cámara oscura no era simplemente una máquina inerte y neutral o un conjunto de premisas técnicas retocadas y mejoradas con los años; al contrario, estaba inscrita en una ordenación más amplia y densa del conocimiento y del sujeto observador» (Crary, 2008: 51).

Más tarde, durante el Renacimiento, la cámara oscura introduce al espectador en el dispositivo.<sup>24</sup> Hubo una “tecnificación” de lo real y a su modo fue convertido en espectador de representaciones del mundo. El modelo de la cámara oscura es, entonces, la suma de un dispositivo técnico y de un concepto imaginario. Hasta el siglo XIX, se creía que el modelo de visión humana era análogo al de la cámara oscura. Al configurar una identidad extremadamente discursiva y determinante en relación al mundo, la cámara oscura definía la posición interiorizada de un observador en relación al mundo exterior. El modelo de subjetivación en el mundo clásico parece haber encontrado en la cámara oscura una excelente metáfora para la constitución de un sujeto racional que tiene el conocimiento como la verdad. La modernidad marcaría esa ruptura con la visión racional y estática de la cámara oscura. La verdad es entonces relativizada, y el cuerpo surge como instrumento esencial para la comprensión de lo real. Tal vez el mayor descubrimiento en ese campo haya sido el hecho de que el cuerpo humano era productor de diferencias en el propio funcionamiento de la visión. La visión se vuelve no sólo una visión encarnada, sino también múltiple y caótica. Como escribe el crítico de arte y profesor de la Universidad de Columbia, en Nueva York, Jonathan Crary, «La percepción visual, por ejemplo, es inseparable del movimiento muscular del ojo y del eslabón físico involucrado en la búsqueda de foco en un objeto o simplemente manteniendo los párpados de los ojos abiertos» (Crary, 2008: 72). «La cámara oscura no era simplemente una máquina inerte y neutral o un conjunto de premisas técnicas

**24.** Un pequeño orificio en la pared de un cuarto oscuro proyecta la imagen externa en la pared opuesta. Este fenómeno natural fue reproducido de forma artificial con la construcción de habitaciones y posteriormente aparatos que proyectaban la imagen: era la introducción de la técnica.

retocadas y mejoradas con los años; al contrario, estaba inscrita en una ordenación más amplia y densa del conocimiento y del sujeto observador» (Crary, 2008: 51).

La cámara oscura supondrá la aparición de un nuevo modelo mental de ordenación del conocimiento ya que fue el modelo utilizado para explicar la visión, y para representar la relación del sujeto perceptor y la posición de un sujeto cognoscente respecto del mundo externo. Según Crary, durante los siglos XVII y XVIII, «permitió explicar, tanto para el pensamiento racionalista como para el empirista, cómo la observación conduce a deducciones verídicas sobre el mundo» (Ibíd).

El tercer modelo mental, en formación actualmente, es la interfaz, objeto principal de esa investigación, una forma que supera la distancia entre el espectador y el medio. Aristóteles proponía la identificación como forma de relación; y en la cámara oscura, y luego en el cine, se produce una relación en el interior del aparato. Por otro lado, la organización en perspectiva de las imágenes establece una clara distancia espectacular que se conjuga dialécticamente en la cámara oscura y en el cine: la interfaz viene a resolver estas complicadas y ambiguas relaciones, cambiando completamente de paradigma y se transforma en un espacio dispuesto para la “interactividad”, mucho más que los componentes físicos que son un apoyo y pueden intentar reproducir las funciones del espacio relacional, pero «lo primordial es el espacio relacional en sí» (Català, 2010:146).

En este complejo multidimensional, el pensamiento interfaz además de producir conocimiento, resuelve el problema de división entre investigación teórica y empírica. En este sentido en el estudio de la interfaz no es posible abordar este pensamiento con los parámetros metodológicos habituales, como vimos en la metodología. Es decir, necesita nuevas perspectivas de investigación, como el “método viajero” de Mieke Ball (2009), que tiene en su propuesta la transdisciplinariedad, ya que «no se trata de aplicar un método, sino de provocar un encuentro entre varios métodos, un encuentro del que participa también el objeto, de modo que el objeto y los métodos se convierten juntos en un campo nuevo, aunque no firmemente delineado» (Ball, 2009: 11). En suma, «la transdisciplinariedad en relación con los fenómenos complejos aspira a crear conocimientos-puente, a construir puntos de *encuentro*, *confluencias* y *ósmosis* que den curso a metaconocimiento» (Vilar, 1997: 26). Esa nueva forma de ordenación visual y mental en que la interfaz se convierte nos obliga a reconsiderar aspectos de la epistemología y del método científico tradicional. Así, por ejemplo, hay espacio para llevar a discusión las propuestas de las neurociencias y la psicología cognitiva como la que propone Roger Bartra (2007 y 2014), de la misma forma que reactiva el olvidado papel del sujeto en todas estas formaciones.

## 5. VISIONES Y LAS DIMENSIONES DE LA INTERFAZ

Autores como Carlos Alberto Scolari (2004, 2018), Lev Manovich (2006), Josep M. Català (2005, 2010) y Steven Johnson (2001), entre otros, ya plantearon los conceptos de la interfaz, que podría de entrada parecer un neologismo de la revolución digital de fines del siglo XX; otros, sin embargo, argumentan que se trata de una herramienta o “prótesis” y “extensión” del cuerpo. En ese sentido, el ratón o mouse, el teclado o la pantalla que forman parte de la interfaz del ordenador permiten la comunicación entre el usuario y el procesador de la máquina, al mismo tiempo que se hace referencia al software o dispositivo informático que permite la comunicación entre el usuario y la máquina y que determina las acciones que pueden realizarse a partir del software. Con la aparición de la interfaz de usuario, muchas de estas tareas se simplificaron convirtiéndolas en “acciones transparentes”, aunque Scolari (2004) trata de romper esa idea y realiza una crítica de la razón instrumental y un trabajo teórico de desconstrucción del mito de la transparencia de las interfaces. Él afirma que sólo una lectura en clave interpretativa y contractual de los procesos de interacción permitirá superar el “instrumentalismo” presente en las actuales teorías de la “interacción persona-ordenador que consideran la interfaz una «*simple extensión o prótesis del cuerpo y la interacción una actividad natural y automática*. Se trata, en definitiva, de superar el *mito de la transparencia* de las interfaces, desmontando los complejos dispositivos semióticos, que se esconden detrás de la aparente automaticidad de la interacción» (Scolari, 2004: 31).

Si tenemos en cuenta que la interfaz es un espacio comunicacional entre un sistema y un usuario, y entendiendo la comunicación como un proceso que genera un código común para activar el proceso de transmisión y, finalmente, que el sistema y el usuario utilizan dos lenguajes diferentes, entonces la interfaz tiene que recurrir irremediablemente a la metáfora para poder traducir el lenguaje complejo del sistema al lenguaje conocido del usuario y generar un código común que permita la comunicación. La interfaz como área de comunicación se convierte a sí misma en un dispositivo metafórico (Scolari, 2004). Podemos pensar que la interfaz actúa como “agente modelador de la percepción”, situado entre lo real y lo virtual, un espacio tecnológico y al mismo tiempo cognitivo en que sucede el proceso de interacción (Scolari, 2004).

Johnson (2001) defiende el papel cultural de interfaz, como hizo Lev Manovich en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (2006), cuando afirmó que la interfaz actúa como un «código cultural que lleva los mensajes en una diversidad de medios de comunicación» (Manovich, 2006: 113) y “modela” cómo el usuario ve el

ordenador en sí, determinando el modo de pensar en cualquier herramienta multimedia a la que se accede por medio del ordenador.

La propuesta de una “interfaz cultural” se basa en la idea que la distribución de todas las formas culturales está pasando por el ordenador y en ese sentido vamos “entrando cada vez más en la interfaz” con elementos fundamentalmente culturales, o sea, «una interfaz entre el hombre, el ser humano, el ordenador y la cultura: son las maneras en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos» (Manovich, 2005: 120). Manovich desarrolla sus investigaciones sobre los lenguajes en los contenidos digitales, además de la preocupación en el campo digital, específicamente en la arquitectura de distribución de contenido en la pantalla del ordenador, de forma intensa y poco presente de los campos de los procesos cognitivos. Se puede decir que él se basa en los conceptos de la semiótica para plantear que la interfaz del ordenador actúa como un código que transporta mensajes culturales en una diversidad de soportes.

Un código puede también suministrar su propio modelo del mundo, su sistema lógico e ideológico, y los mensajes culturales o lenguajes enteros que se crean posteriormente con ese código se verán limitados por ese modelo, sistema o ideología que lo acompaña. La mayoría de las modernas teorías culturales se basa en estas nociones, a las que me referiré de manera conjunta como a la idea de “no transparencia del código” (Manovich, 2006: 113).

La historia de “esta” interfaz es corta, pues se remonta a solo dos o tres décadas, en que se desarrollaron las metáforas de las “ventanas” y su capacidad de solapar la representación icónica de objetos, la organización de contenidos en menús etc. Esos elementos son la base de todas las interfaces utilizadas actualmente y se basa necesariamente en el desarrollo de metáforas, formas de organizar el contenido, manejo del espacio y del tiempo, todas heredadas de otros medios y de otras tradiciones culturales como la escrita, la pintura, la fotografía y el cine.

Se puede argumentar que el desarrollo de la interfaz pasó por etapas similares al desarrollo de los medios de comunicación. Inicialmente se empezó con el “texto”, en el sentido de que se utilizaban comandos compuestos por combinaciones de tecla y, poco a poco, se fue decantando el sistema hacia lo visual, es decir, la metáfora. El hipertexto es una forma híbrida, puesto que combina el texto y la visualización del texto o el texto como imagen, ya que puede ser fragmentado por medio de los *hyperlinks*.

La evolución de las interfaces se sitúa entre dos extremos y una mezcla extraña: una, como “tablero virtual de controles” y la otra como espacio de inmersión mediática, que trata de reproducir la experiencia inmersiva de libros y películas que se sitúan entre la estandarización y la originalidad (Manovich, 2006: 143-144).

Josep María Català busca estudiar el fenómeno más allá de la idea de un dispositivo tecnológico que utiliza software y modelos de interacción, creando y transponiendo

el concepto para la condición de un modelo mental. Y, como resultado, propone una nueva forma de engendrar el conocimiento a partir de la articulación de las complejas sutilezas que nuestro tiempo introduce en el pensamiento y eleva el concepto de interfaz, a un «modelo mental antropológico que acoge en su seno una nueva visión de la comunicación humana» (Català, 2010: 148). Esa es la senda principal de esa investigación.

## 5.1. LA INTERFAZ Y EL PENSAMIENTO CONTEMPORÁNEO

El punto de partida de Català para el estudio de la interfaz es la crítica a la valoración de la imagen en la sociedad contemporánea. Es decir, vemos la imagen como sujetos que somos, y le aplicamos una verdadera “máquina” interpretativa. Sobre todo, porque las imágenes están constantemente diciendo algo que se nos escapa, de la misma manera que nos abren el acceso a otros mundos – al mismo tiempo que dan fe de nuestra imperfección. O, como escribe Didi-Huberman: «Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación del sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta» (Didi-Huberman, 1998: 77). La era de la “imagen del mundo” se disuelve en la interfaz. Es cierto que en la interfaz el conocimiento es imagen, las ideas adquieren forma visual. «La razón se impone sobre el ser y lo subjetiva [...] el sujeto se incorpora en la propia imagen del conocimiento que resulta de la fusión de sí mismo con la representación subjetivada. El sujeto se vuelve objeto y el objeto sujeto, en un conjunto plegarse y replegarse (Català, 2010: 143).

Este “diluir” es una perspectiva interesante a ser observada en las transformaciones que está induciendo la interfaz en el impacto que produce a nivel del pensamiento en su relación con el conocimiento y la realidad. «Esta es una de las características fundamentales de la interfaz, característica que se expresa a través de su condición esencialmente fluida» (Català, 2010: 86). Esto se materializa en un determinado «espacio visual virtual con propiedades interactivas» (Català, 2010: 13) y propone una problemática muy compleja también a nivel epistemológico, tecnológico, psicosocial, ético y estético. Y la comunicación es transformada en una ciencia que es más epistemológica que ontológica, es decir, más una ciencia del “como” que una ciencia del “que”.

En este sentido, es esencial comprender la interfaz como un concepto mucho más amplio que el de un simple dispositivo de comunicación con la máquina, pero sí como un “espacio de relaciones que aparece cuando diferentes partes activas confluyen como modelo de conocimiento”. Y eso se expresa como forma de acercarnos a la realidad, como forma de conocer a nuestro entorno, como así también una

manera de relacionar los distintos campos del saber y organizarlos para entender la compleja realidad que nos rodea.

Al proponer el “modo interfaz”, Català coloca a la comunicación de vuelta a la esencia humana: observar, pensar, reflexionar. Es decir, la comunicación como capacidad de comprender lo real, teniendo el imaginario como constitución humana y la convivencia con la tecnología como aparato para pensar y construir conocimiento.

La interfaz es un dispositivo en que, a la medida en que actuamos, nos lleva a cambiar la plataforma, para que sea posible pasar a otro nivel. Esto nos hace darnos cuenta de que el “modelo de comunicación emisor y mensaje” ha dejado de tener significado en nuestra sociedad y que las ciencias de la comunicación requieren un espacio de relación que resulte de la reunión de estas distintas partes. Un lugar de comunicación que no pertenece a ningún campo en particular, sino a todos en general.

Desde *La violación de la mirada* (1993), Català señalaba la existencia de un discurso de formalización del pensamiento a través de los medios de comunicación, como ocurrió con la escritura hasta llegar a la sociedad de hoy, que, más allá de la interacción social, está basada en los flujos de información, de los cuales sólo una pequeña porción se convierte en conocimiento, y mucho menos en sabiduría.

La interfaz se convierte en un nuevo tipo de imagen que representa a un “modo de exposición”, con la propuesta de un “modelo mental antropológico-comunicativo”, en el que la relación con el conocimiento y con la realidad se materializa en determinado espacio visual-virtual permitiendo la interactividad.

[...] es una estructura que se encuentra más allá de la conciencia individual y social. Forma parte de la cultura, pero no como elemento directamente incorporado a ella, sino como sustrato organizador de los componentes de la misma. [...] Determinaría pues una relación del hombre con el mundo que sería cultural e histórica, pero que se situaría en el reverso de las formaciones culturales e históricas propiamente dichas (Català, 2010: 151-152).

En *La imagen compleja* (2005) y *La imagen interfaz* (2011), Josep M. Català presenta reflexiones de una nueva epistemología que lleva en consideración las hibridaciones, flujos e intersecciones típicas de la realidad contemporánea y la aparición de formas de representaciones más fluidas e interactivas, cuestionando las certezas y la objetividad de la ciencia, al tiempo que ofrece una mirada hacia lo sutil, lo subjetivo y la frontera.

La forma interfaz abandona de manera más impactante su dimensión *instrumental*, ligada a procedimientos concretos del ordenador, y se convierte en forma de pensar, en modo de exposición auto controlado. Nuestro pensamiento ha estado siempre adaptado a la existencia de un punto ciego que le impedía ser consciente de su propia articulación, de los mecanismos limitados que lo sustentaban. Es más, su correcto funcionamiento dependía de esta ceguera, del desconocimiento de los propios límites (Català, 2010: 326-327).

Todo lo que estamos tratando – interfaz, ensayo, tecnología y pensamiento, complejidad – forma las bases de un pos-cartesianismo que está aún por delimitar.

¿Dónde está la ruptura? Quizá se encuentre en la aparición de la fotografía y el cine: con ellos aparece una nueva forma de conocimiento y de relación con la realidad. Con el cine, además, el movimiento adquiere caracteres epistemológicos. Todo eso prepara el porvenir, el siglo XXI. Ahora no se trata de dudar para encontrar la verdad, ya que es difícil pensar fuera de la verdad, sino de situar la duda como motor de una máquina hermenéutica que no tiene fin.

El pensamiento interfaz establece un «procedimiento que permita un paradójico ejercicio de construcción y desconstrucción funcionando al unísono. Es una tarea que parecía imposible en el ámbito lingüístico, pero que se hace en el ámbito de lo visual. Es una tarea que requiere encontrar un modo de exposición adecuado a la complejidad de la misma y que sirva de dispositivo destinado a sustituir los modos de exposición de las ciencias actuales, basadas en la ignorancia del punto ciego y, por lo tanto, en la actividad del mismo (Català, 2010, 328-329).

Pero es importante, sin embargo, plantear un nuevo problema. ¿Cómo puede haber una nueva ciencia? Quizá lo correcto no es buscar una nueva ciencia, pero pensar en la ciencia de una manera nueva, «levantar el velo que ha compuesto esta especial textura de la realidad contemporánea, pero no para descubrir, al otro lado, una realidad alternativa, sino para comprobar que el mismo tejido que oculta tiene en su reverso las formas de su propia alternativa» (Català, 2010: 375).

## 5.2 LA INTERFAZ COMO MODO DE EXPOSICIÓN Y LA PSICOLOGÍA COGNITIVA

A mediados de la década de 1950, y contrariamente a la opinión tradicional de que la memoria es sólo una reproducción de la realidad percibida, la memoria pasó a ser pensada como la integración activa de las distintas funciones y como un fenómeno estructuralmente complejo. Se enfatizó la idea de un cierto dinamismo psíquico y de construcción de la realidad, que se basa tanto en Freud (la memoria influenciada por la fantasía inconsciente y el deseo), como en ciertos trabajos neurocientíficos que revaloran el tema proponiendo una renovación empírica y conceptual que apoya la visión contemporánea de la memoria en la psicología cognitiva y en el redescubrimiento de la neurociencia. Con el sociólogo mexicano Roger Bartra, ese abordaje se convierte en una importante vía para entender a la memoria como un fenómeno estructuralmente complejo y dinámico, tanto en su ámbito consciente como en el inconsciente. La memoria deja de ser pensada simplemente como “registro-conservación-y-evocación” para ser considerada como un fenómeno creativo, dinámico y, sobre todo, como una función ligada a la construcción de la realidad.



El ámbito de las ciencias de la comunicación es un espacio propicio para negociaciones de los vínculos derivados de distintas disciplinas y el consiguiente flujo de conocimientos que transitan entre unas y otras. Ese flujo crea elementos vertebradores de los espacios de intersticios donde cada disciplina aporte lo necesario para que allí se encuentre con las otras y nazcan nuevas perspectivas para la producción de un nuevo conocimiento – que surge de un «determinado estilo de pensamiento y un modelo mental, la interfaz, sintetizado en un dispositivo tecnológico» (Català, 2010: 51). Estos dispositivos tecnológicos operan de acuerdo con una auto-conciencia del usuario dentro de un sistema en el que experimenta el conocimiento o una especie de auto-reflexión, a través de modelos mentales que desprenden una fenomenología aplicable a las interfaces. La interfaz como modo de exposición actúa dialécticamente y constituye «una forma de *hablar*, pero es una forma técnica de hablar, la destilación de una serie de vectores que provienen de distintas dimensiones y que a la vez informan esas dimensiones con su manera propia de organizar el conocimiento» (Català, 2010: 11), pero no corresponde directamente a un sistema de pensamiento y no tiene que ver estrictamente con la tecnología que soporta los medios; y su fenomenología sirve de patrón para explicar muchas otras formaciones para la producción, la construcción y desarrollo del pensamiento que presupone el conocimiento humano.

Lo que plantea Català en este nuevo modelo de conocimiento es una superación de la concepción lineal y secuencial del conocimiento, que se convirtió en anacrónica y gastada. En esa nueva propuesta hay un acercamiento epistemológico a estructuras de red, no lineales, interactivas, compuestas de capas superpuestas similares a las herramientas informáticas utilizadas para la comunicación. O sea, la “forma interfaz”, que a su vez proviene del “pensamiento interfaz”, tiene un carácter de la representación visual y multimedial por su estructura que se puede pensar que es una forma de prótesis, en el concepto que Bartra llama de exocerebro.

Según Bartra, hemos inventado y desarrollado todo un sistema simbólico y cultural por nuestra incapacidad de adaptarnos plenamente a nuestro entorno natural de una manera biológica. Bartra defiende que para compensar una deficiencia biológica de la especie, creamos una especie de prótesis, o “exocerebro”, que sería «una red cultural y social de mecanismos extra-somáticos estrechamente vinculados al cerebro» (Bartra, 2007: 22), de los cuales dependemos profundamente.

La interfaz, por imponer una ruptura y una nueva lógica de construcción del conocimiento, se convierte en una nueva forma de estructurar el pensamiento en el mundo contemporáneo de las convergencias, que pueden estar asociadas a la metáfora de las redes neuronales, redes informáticas, redes de comunicación – nuevos modelos mentales de conocimiento estrechamente relacionados con la política, la economía, la cultura, la información – situados en un campo interdisciplinario (o multidisciplinario) complejo

o, como habla Català (2010), «ahora ha llegado el momento de reconocer su destino complejo en un mundo asimismo complejo». El fenómeno de la convergencia mediática y de las nuevas formas de representación visuales, cada vez más extensivas y amplias, que en una lectura superficial solamente tienen un carácter tecnológico, borra las fronteras entre los medios tradicionales, trasciende el espacio de los dispositivos y de los lenguajes informáticos y se convierte en un fenómeno comunicativo de orden simbólico y cultural. Pero lo que está dentro de este proceso es la idea de la posibilidad de que estos mecanismos sean transformados en mecanismos de producción de conocimiento.

La tecnología es la base operativa, que a su vez surge de una serie de ideas sobre la representación y las relaciones del ser humano con la sociedad y la cultura. La interfaz, tal como se entiende primariamente, es un determinado dispositivo que permite “dialogar” con el ordenador. Pero, evidentemente, ya estamos hablando de algo distinto: de un dispositivo en el sentido amplio, de una manera de relacionarse con las representaciones, pero también con los aparatos: ¿Dónde termina la técnica y donde empieza el concepto? ¿Dónde termina el concepto y donde empieza la técnica? En sociedades complejas como las nuestras, se establece una relación dialéctica entre estos ámbitos.

Català comenta que «los aparatos, la técnica, es lo que permite que un concepto sea operativo: en este sentido la interfaz es, a la vez, una nueva forma de imagen (la imagen-interfaz), un nuevo modelo mental, y de ambos se destila una nueva forma de pensar, pero también de recordar».<sup>25</sup> La técnica actual, digital, sobre todo la relacionada con el ordenador, es la que hace posible que todo esto pueda convertirse en una forma de actuación, en una operación interactiva. O sea, podemos pensar de forma distinta porque tenemos un tipo de representación audiovisual que no solo nos muestra una realidad o algo imaginario, sino que nos permite operar con ello. Todo forma un conjunto, un dispositivo a la manera en que Agamben (2016) y Foucault lo describían,

Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos de los dispositivos pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos (Foucault, 1985: 128).

25. Josep M. Català en mensajes electrónicos (e-mail). 2015.

## 6. EL MOVIMIENTO DEL RETORNO Y LAS AMPLIACIONES TEÓRICAS DE LA INTERFAZ

Para pensar la interfaz como plantea Josep M. Català, un punto de partida es reconocer la existencia de una realidad compleja que se manifiesta a través de síntomas compuestos por múltiples facetas y capas en las representaciones audiovisuales contemporáneas. La forma interfaz es un modelo mental contemporáneo que articula las concepciones a través de las cuales se expone y gestiona el conocimiento de la cultura contemporánea.

Según Català, la interfaz se compone de «múltiples espacios en potencia», que suministran la acción dialéctica también de los espacios en los que puede «fragmentarse la plataforma básica de la interfaz debido a su carácter multimediativo o a los espacios estéticos o *dramatúrgicos* que producen la propia presentación de contenidos, o, mejor dicho, que producen los contenidos al adoptar la forma interfaz, al penetrar en la interfaz y expresarse a través de la misma» (Català, 2005: 582). Vista de esa perspectiva, la idea de la interfaz se transforma en un espacio dramatúrgico de producción de conocimiento, que a través de “dispositivos tecnológicos-mentales” teatraliza el pensar con una asombrosa capacidad transmutatoria. Ella convierte en espacios dramáticos el universo físico y el virtual y constituye un instrumento privilegiado para pensar «a través del movimiento, la fluidez y las transformaciones que alcanza incluso a la propia plataforma de actuación y que, por lo tanto, fundamenta en la básica inestabilidad de todo el conjunto, cuyos elementos se modifican entre sí» (Català, 2005: 574).

Aquí es posible pensar la interfaz como “pliegues”, concepto que remete al libro *El Pliegue: Leibniz y el Barroco*, de Gilles Deleuze (2014). El pliegue es un concepto que Deleuze toma de Leibniz, que por su vez saca del Barroco y corresponde a un grado de inestabilidad que el Barroco expresa. El ensayista e historiador José Antonio Maravall Casesnoves [1911-1986] aboga en *La cultura del Barroco* (1975) que no debemos entender ese período como una época emplazada «entre dos fechas perfectamente definidas». Las épocas históricas no se aíslan unas de otras por el filo de un año, pero se separan unas de otras a lo largo de una zona de fechas, «más o menos amplia, a través de las cuales maduran y después desaparecen, cambiándose en otras, pasando indeclinablemente a otra su herencia» (Maravall, 1975: 24-25).

¿A qué se debe que un período alejado en el tiempo se haya convertido para muchos en una referencia para pensar la modernidad y más allá a la contemporaneidad? El Barroco se convirtió en un “objeto” para la investigación histórica y también en un punto de referencia para pensadores como Deleuze, en tanto el período se transformó en un “espacio” desde donde pensar los diversos momentos aparentemente críticos que atravesó la humanidad. En la concepción de Deleuze, el Barroco es, antes de todo, un trazo que sigue al infinito. En sus palabras: «Siempre hay un pliegue en el pliegue, como

también hay una caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea» (Deleuze, 2014: 14). Con el Barroco, el pliegue se libera de los límites y coerciones que se presentaron en el estilo Clásico, Románico y Gótico.

El concepto de pliegue es una herramienta teórica energética para comprender la realidad subjetiva de hoy y que se asocia a la idea de la interfaz, como se plantea en esa investigación. Pliegue que se cruza y entrecruza en el plan de la inmanencia filosófica donde el pensamiento se orienta a pensar.

El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya habían todos los pliegues procedentes de oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito (Deleuze, 2014: 11).

El concepto de Deleuze también puede ser otro referencial que se asocia a la obra de Català (2010) como herramienta teórica para pensar la experiencia subjetiva del pensamiento contemporáneo relacionado con la interfaz. El pliegue exprime un territorio subjetivo, o sea, él expresa el carácter co-extensivo (que ocupa el mismo espacio o periodo en el tiempo) por dentro y por fuera. Es tanto la subjetividad como es territorio existencial. Ya la subjetividad aquí se entiende como un proceso por el cual produce ciertos “territorios” existenciales en una formación específica histórica. Ella también puede convertirse en un concepto “operador” importante para pensar en la producción, a lo largo de la historia, de los diferentes modos de la relación del hombre y de la constitución del mundo, en diferentes formas de subjetividades que conducen a la producción de conocimiento. Trazar, inventar y crear líneas. Línea que se transforma en curvas que se transforman en pliegues como “efecto de superficie”.

En *¿Qué es la filosofía?*, en cooperación con Félix Guattari, Deleuze define filosofía como el “arte de crear conceptos” y la creación de esos conceptos está directamente ligada a un problema que el filósofo se ve confrontado. No es un problema exclusivo del filósofo, pero también de su tiempo. En otras palabras: es preciso crear nuevos conceptos para los problemas que cambian con el tiempo. Hay una relación de presuposición recíproca entre concepto y el problema relacionado. En toda creación conceptual el trazado de un plano de inmanencia es un elemento inherente a la toda creación conceptual. Ese plano de inmanencia no es un concepto pensado, es un “espacio/paisaje” donde se teje «la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento...» (Deleuze y Guattari, 1997: 41). También no es un método o un estado de conocimiento sobre el cerebro y su funcionamiento. El plano de inmanencia sería el “no pensado” en/de pensamiento «un desierto de arenas movedizas que los conceptos vienen a poblar...» (Deleuze y Guattari, 1997:45), actualizando el movimiento infinito en cual se des-

plaza el pensamiento mientras pura variación. Los conceptos no existen en algún lugar listo para que sean descubiertos. Necesitan ser creados con algo que coloque una necesidad absoluta de pensar que, según Català, «es el nivel por el que se mueve el pensamiento verdadero» (Català, 2014: 42).

La idea de un plano de inmanencia trazado es romper con la imagen del pensamiento que remete el propio pensamiento a presupuestos implícitos y subjetivos basados en la forma individual de un sujeto empírico. Así, el plano de inmanencia es caracterizado por una topología trazada por “emisiones de singularidades” que hace del pensamiento una “máquina” de experimentación permanente: pensar tornase una pura potencia de inventar, aunque Català (2014) afirme que Deleuze expone una técnica del pensar más allá de sus verdaderas posibilidades. ¿Qué sería pensar más allá de sus verdaderas posibilidades? En un dado momento no había una herramienta que possibilitase esa forma de pensar. De ahí que la interfaz sea, obviamente, una técnica profundamente imaginativa.

Las curvas, las superposiciones, las conexiones y los pliegues son esas formas retóricas que se pueden relacionar a la interfaz. Ella está relacionada, evidentemente, con el intervalo puesto que delimita una región fronteriza, situada entre dos lugares: es como una tierra de nadie. Es la idea de las curvas que forman los pliegues, puesto que allí confluyen los elementos que intervienen en el movimiento general de la imagen.

El movimiento es fundamental. La interfaz en un “espacio/paisaje” es constituida de un “va y viene” implicando también en la idea de un retorno. Y es posible pensar que la interfaz actúa en un área de sombras, sombras de los pliegues, en el sentido que está relacionada con ellas.

Lo que se está planteando es que la interfaz se asocia a la propuesta de pliegue de Deleuze, como una curvatura de líneas infinitas y móviles que se desplazan en el plano de inmanencia – que en su superficie es poblada por singularidades anónimas. Así, el pliegue es una herramienta o una lente que tensiona los límites del pensamiento. Sin embargo, no en un sentido literal, como si fuera una imposición del pliegue en un ato de plegar; pero un plegar que implica situaciones que abren campo para nuevas concepciones que no se muestran perceptibles en los nuevos reordenamientos del pensamiento contemporáneo. El pliegue busca «un equilibrio básico conseguido a través de un desequilibrio estructural necesario» (Catalá, 2005: 628).

Aunque la interfaz actúe en un área más allá de la superficie, o sea, en los intersticios y en las sombras provocadas por los pliegues – que son considerados en esta investigación como una “constelación” y un espacio de acontecimientos (conocimientos).

En las ideas de Deleuze hay el inconveniente que él trabaja a la sombra del estructuralismo y con una voluntad excesivamente cientificista, puesto que busca “formas estructurales sin sujeto”.

Pero si le añadimos la subjetividad, la interfaz podría considerarse como una “máquina” fluida que actúa por lo tanto a través de “circuitos” previos, cientificistas. Estos “circuitos” no actúan al margen del sujeto ni lo constituyen fundamentalmente, sino que es este el que los transita y se forma a través de ellos. Este cambio de perspectiva es importante para entender la regeneración humanista de la ciencia y la técnica que simplifica la interfaz (Català, 2016).

Los pliegues presentan la paradoja de ser a la vez estables y cambiantes y también son compuestos por las varias dimensiones que, al relacionarse entre sí, componen “constelaciones” que se transforman a través de flujos del pensamiento. Es decir, son fenómenos objetivo-subjetivos que tienden a la objetividad, pues la suma de sus diversos procesos existentes no está intrínsecamente ligada al sujeto, sino que, más allá de la apreciación subjetiva que lo ha delimitado, tienen un carácter objetivo.

La importancia del concepto de pliegue asociado a la interfaz es justamente la de nos impulsar a pensar y a resistir a un pensamiento presentado como “claro, plausible y previsible”, revelando que el pensamiento en la contemporaneidad está permanentemente inacabado. La interfaz al expresar tanto un territorio subjetivo cuanto el proceso de producción de este territorio afirma el propio mundo como potencia de invención: es en él que el nuevo se produce.

## 6.1. HENRY BERGSON Y GILLES DELEUZE: LA MEMORIA Y EL ESQUEMA IMAGEN-CEREBRO-REPRESENTACIÓN

Las reflexiones del filósofo Henri Bergson [1859-1941] acerca de la memoria es una respuesta a las inquietudes de su tiempo, ya sea en *Materia y memoria* (1896), *La Evolución creadora* (1907) y *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1927), pero ¿cómo estas reflexiones pueden interpelar a nosotros hoy en día, después de más de un siglo de esas formulaciones filosóficas? María Cristina Franco Ferraz, en *Bergson hoje: a virtualidade, o corpo, a memória* (2007), establece que curiosamente esa vigencia se encuentra en lo que tenemos de más actual: las “tecnologías dichas de la virtualidad” (“real sin ser actual”). Ella afirma que «una de sus más notables marcas se refiere al énfasis asignado a la virtualidad, a la idea de que lo real no se debe confundir con la pura y simple actualidad, comportando siempre una gran porción de la virtualidad» (Ferraz, 2007: 39).

Diversos aspectos de la crítica bergsoniana siguen siendo relevantes en las versiones científicas actuales del fenómeno de la memoria y en las “tecnologías” que tienden a apoyar y reforzar una “visión física” del fenómeno de la memoria y la conso-

lidación de una concepción “no-espiritualizada” del cuerpo, llevando a cabo la idea de que la memoria es de la misma naturaleza que la materia, lo que para Bergson (2006) es inconcebible ya que “la memoria es espíritu”.

El concepto de memoria de Bergson estrechamente asociado con la virtualidad también gana un interés especial a la luz de estos conceptos derivados de las neurociencias y «para dimensionar la reducción efectuada del fenómeno de la memoria a la esfera bioquímica del cuerpo, y, en particular, una concepción computacional del cerebro, anclado en la teoría de la información» (Ferraz, 2007: 46). Es interesante observar que el fenómeno de la memoria está asociado en el cine a los más diversos medios soportes<sup>26</sup>, y todos ellos sirven al proceso de “mapeo cerebral”, «referencia evidente a la expansión cultural del ámbito de las neurociencias en la cultura contemporánea» (Ferraz, 2008: 183). Es en este punto donde Bergson dirigía su reflexión, en la relación entre el cerebro y la memoria, para comprender cómo ella afecta el sentido de la percepción y la relación que establecemos con el mundo material en el que estamos insertados.

La memoria planteada por Bergson ofrece condiciones para pensar una “política de imágenes-recuerdos” para nuestro tiempo. No es la idea de una memoria como conservación, pero una memoria que puede ser capaz de evocar “imágenes-testigos”. No sólo el testimonio del presente que ellas eran, pero de otros presentes que todavía pueden ser. Comprender la presencia de la imagen como un elemento que transita entre el pasado y que es un apoyo para entender el presente y prever el futuro. Una imagen que es movimiento, duración.

El libro *Materia y memoria. Ensayo en relación al cuerpo y el espíritu*, publicado en 1896, es una reflexión sobre la memoria y una tentativa de afirmar «la realidad del espíritu y la realidad de la materia, e intenta determinar la relación entre ambas a través de un ejemplo preciso, el de la memoria» (Bergson, 2006a: 25) y también una reacción a las ideas de psicólogo francés Théodule Ribot [1839-1916], que planteaba en *Las enfermedades de la memoria* (1881) que la memoria se vinculaba a una región concreta del sistema nervioso, localizada en el cerebro, demostrando su naturaleza material. Ribot desarrolla una teoría del envejecimiento simétrica a la teoría de Darwin, mientras Bergson, libre de las propuestas dualistas (realista e idealista) en boga en el pensamiento filosófico y científico de la primera mitad del siglo XX, se oponía a esa reducción. Para él, la memoria era de naturaleza profundamente espiritual y el cerebro servía para introducir memorias, siendo pues de naturaleza práctica. Así él ofrece una reflexión que comienza a partir de la lectura del mundo a través de imágenes y concepción de este mundo a través del cuerpo. La totalidad del universo no puede ser completamente descifrada por el hombre, debido a que su instrumento de razonamiento es una parte de él,

26. *¿Olvidate de mí!*, de Michel Gondry (2004), es un ejemplo. La historia trata sobre una pareja separada que, mediante un proceso de borrado de memoria, se han borrado uno al otro y que luego vuelven a conocerse.

[...] el cerebro es una imagen, las conmociones transmitidas por los nervios sensitivos y propagadas en el cerebro son también imágenes. [...] Es el cerebro el que forma parte del mundo material, y no el mundo material el que forma parte del cerebro [...] Ni los nervios ni los centros nerviosos pueden pues condicionar la imagen del universo (Bergson, 2006a: 35).

En distanciamiento de la tradición filosófica guiada por la “visión espacial de la memoria”, de acuerdo a la investigación de la época, Bergson se negó a pensar el cerebro como un órgano de la representación, de la especulación del conocimiento puro, refiriéndolo incesantemente a la acción. Para él, el cerebro no contiene y, por lo tanto, no puede retener fragmentos del pasado. Bergson vincula esa visión del cerebro (tan cara en aquella época) a una «determinada concepción del tiempo, a una cierta noción del pasado derivada de un gesto de la abolición del tiempo como puro movimiento y cambio continuo, ininterrumpido, indivisible» (Ferraz, 2007: 50).

Por lo tanto, muestra cómo la “espacialización del tiempo” – fuerte en nuestra tradición de pensamiento – también está vinculada a una idea igualmente “espacializada” sobre el cerebro y sus funciones. Esta tradición de pensamiento, para Bergson, se da porque creemos en la ilusión de que el pasado es abolido – ilusión que utiliza la acción humana.

¿Se trata de recobrar un recuerdo, de evocar un periodo de nuestra historia? Tenemos consciencia de un acto *sui generis* por el cual nos desprendemos del presente para resituarnos primero en el pasado en general, luego en una cierta región del pasado en general, luego en una cierta región del pasado: trabajo de tanteo análogo al enfoque de una cámara fotográfica (Bergson, 2006a: 148).

## 6.2. BERGSON Y LAS METÁFORAS

Si la filosofía es esencialmente la “invención” de conceptos, Bergson los inventa y crea conexiones entre ellas a través de una serie de metáforas imagéticas (algunas relacionadas con la pintura o con la fotografía), especialmente cuando se trata de “la supervivencia de las imágenes”.

El recurso de las metáforas es un medio de utilización del lenguaje para hacer expresar lo inexpresable, para advertir al lector acerca de la singularidad de lo que debe ser dicho. Las metáforas en Bergson tienen el doble significado, uno más inmediato y funcional, que consiste en la síntesis de un argumento complejo a través de una asociación de elementos en general desconectados; y el otro más estructural, que tiene la característica de doblar la metáfora sobre sí misma para extraer un contenido filosófico capaz de crear relaciones no más entre aquellos elementos del discurso



– el acto “sui generis” de “reemplazar en el pasado” y los intentos “semejantes a la búsqueda de un enfoque” –, pero entre los conceptos que son requeridos para él: la “memoria” y la “percepción”.

Por ejemplo, la noción de imagen y sus relaciones mutuas tiene el doble aspecto de la metáfora. Así surge una de las dificultades de la comprensión de la naturaleza del concepto de la imagen, o cual sentido, entre los diversos movilizados en el texto. «La materia, para nosotros, es un conjunto de imágenes» (Bergson, 2006a: 25): ya aquí aparece el primer punto de reflexión sobre lo que se denomina de “concepto” de imagen.

Y por “imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación” (Bergson, 2006a: 25-26).

No hay dualidad entre imagen y cosa, como si la imagen fuera un producto de nuestra conciencia, algo producido por las cosas mismas. Sólo hay imágenes, que actúan y sufren reacciones, relacionadas entre sí en el universo, y a través del movimiento que ellas producen. Sin embargo, en el interior de esas imágenes que constituyen el universo, hay una imagen privilegiada que funciona como un centro de la irradiación de movimiento. Esa imagen es el cuerpo. El cuerpo, también siendo imagen, no produce imágenes, así como las cosas. Aquí, el punto clave es que la relación entre las diferentes imágenes ocurre a través del movimiento, y que el cuerpo irradia el movimiento.

Las imágenes generan movimiento a través de la acción y la contracción. Las imágenes exteriores transmiten el movimiento al cuerpo en forma de condicionante; el cuerpo devuelve el movimiento a las imágenes exteriores en la forma de acción. Es a través de acciones y reacciones que opera el movimiento. Mostramos cómo nuestros cuerpos se relacionan con otras imágenes: la restauración de movimiento.

La percepción es nada más que la acción posible del cuerpo, es decir, la percepción es una facultad que está directamente relacionada con la acción. El movimiento es el operador que establece la relación entre las diversas imágenes, y más importante aún, entre el cuerpo y el espíritu, porque es a través del movimiento de las imágenes sufren afección, y de este mismo movimiento que percibe devuelve el movimiento de retorno a las cosas. Por consiguiente, los conceptos de imágenes y movimiento están relacionados de tal manera que se hace difícil distinguir el límite de cada uno.

La “materia” a que el filósofo se refiere en *Materia y memoria* (2006a) dice respecto al cuerpo y su atributo fundamental, el “espacio”, ya «la memoria mantiene la calidad no corporal de la vida, que es el tiempo. Pero no cualquier tiempo, porque el tiempo presente se confunde con la experiencia del cuerpo» (Kehl, 2009: 137-138). El presente, escribe Bergson, es “ideo-motor”, mientras que el pasado no es nada, sino idea. Así la memoria tiene una gran importancia y debe ser una potencia absolutamente independiente de la materia. Bergson afirma, «si el espíritu es una realidad, es

aquí pues en el fenómeno de la memoria que debemos contactarlo experimentalmente» (Bergson, 2006a: 86). En referencia al recuerdo, escribió que «el recuerdo puro es, en efecto, en hipótesis, la representación de un objeto ausente» (Bergson, 2006a: 88), al mismo tiempo que sostiene que el cerebro no produce ni contiene representaciones y que su función consiste meramente en seleccionar imágenes y recuerdos útiles a la acción del cuerpo. El recuerdo se forma a partir de un proceso de síntesis que hace el pasado re-presentarse en el ahora de la imagen. Una puesta en escena que evoque la presencia de lo ausente, «el acto concreto por el cual retomamos el pasado en el presente es el *reconocimiento*» (Bergson, 2006a:104).

Sería, por lo tanto, un proceso imaginativo, poniendo en juego el recuerdo como imagen y la memoria como imaginación. Cabe recordar que la corriente intelectualista de la época creía que el hombre podría conocer todo a través de su capacidad intelectual, porque el cerebro es una parte del mundo material también. La visión de Bergson sobre la memoria, en este contexto, fue revolucionaria, ya que afirmó la realidad del espíritu, o algo más “allá de la materia”, que sería un agregado de imágenes.

### 6.3. BERGSON Y LA MEMORIA

Esta nueva “teoría de la memoria” se basa en la idea de que ella es una fuente primaria del conocimiento de la realidad y «constituye el principal aporte de la conciencia individual a la percepción, el costado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas» (Bergson, 2006a: 29).

Ecléa Bosi, en el libro *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1987), afirma que Bergson tenía una visión de la memoria cómo “una manifestación espiritual”, una vez que el filósofo sostiene que «con la memoria estamos verdaderamente en el dominio del espíritu» (Bergson, 2006a: 247) y la materia sería, de hecho, la única frontera que el espíritu puede conocer.

El sentimiento difuso de la propia corporeidad es constante y coexiste, en el interior de la vida psicológica, con la percepción del entorno físico o social que rodea al sujeto. Bergson observa, también, que ese presente *continuo* todavía se manifiesta, en su mayor parte, por movimientos que definen acciones y reacciones del cuerpo sobre su ambiente. Se establece, de ese modo, el nexo entre *imagen del cuerpo y acción* (Bosi, 1987: 6).

Cuando las sensaciones llevadas al cerebro regresan a los músculos y nervios que realizan los movimientos del cuerpo, tendríamos un “esquema motor de la imagen-cerebro-acción”. Cuando la trayectoria es unidireccional, es decir, cuando la imagen suscitada en el cerebro permanece en él, “durando”, tendría un “esquema perceptivo

imagen-cerebro-representación”. A pesar de las diferencias entre los dos procesos, tanto uno como el otro dependen, esencialmente, de un esquema corporal que vive en el momento presente y se realimenta de ese mismo presente en que mueve el cuerpo en su relación con el entorno. A partir de este punto, podemos percibir que

[...] la percepción aparece como un intervalo entre acciones y reacciones del organismo; algo así como un “vacío” que es poblado de imágenes que, trabajadas, asumirán la calidad de signos de la conciencia. [...] el sistema nervioso central pierde toda la función productora de las percepciones (tal cual sería un esquema biológico determinista) para asumir solamente el papel de un *conductor*, en el esquema de la acción, o de un *bloqueador*, en el esquema de la conciencia. La percepción difiere de la acción, así como la reflexión de la luz sobre un espejo diferiría de su pasaje a través de un cuerpo transparente (Bosi, 1987: 7).

La oposición entre el “percibir” y “recordar” es el eje del esfuerzo científico de Bergson: el universo de los recuerdos no es el mismo que el universo de las percepciones y de las ideas. Para Bosi, el pensador está preguntando sobre el pasaje de la percepción de las cosas al nivel de la conciencia. La afirmación de que «no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos» (Bergson, 2006a: 48), que podría ser simplemente el resultado de una interacción del ambiente con el sistema nervioso, es enriquecida al entrar en el juego perceptivo la idea de que los recuerdos impregnan las representaciones.

A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos, mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples “signos” destinados a recordarnos antiguas imágenes (Bergson, 2006a: 48).

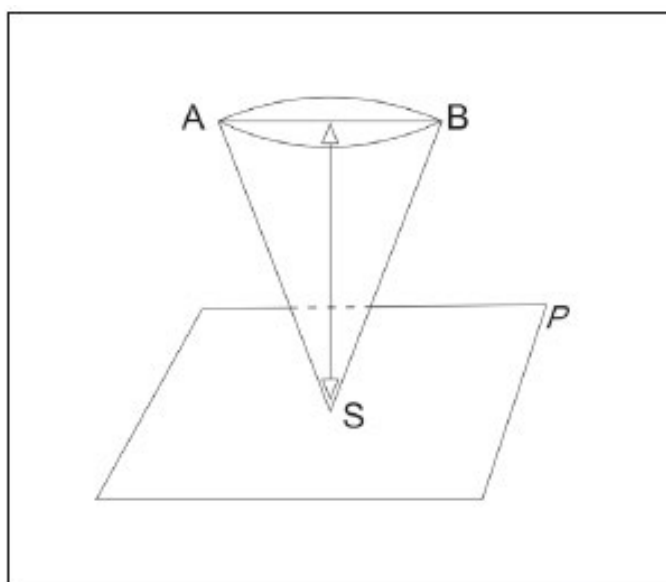
Así, la memoria permite la relación del cuerpo presente con el pasado y, al mismo tiempo, interfiere con el proceso “actual de las representaciones”. «Por la memoria el pasado no sólo sube de las aguas presentes, mezclándose con las percepciones inmediatas, así como empuja, “cambia de lugar”, estas últimas, ocupando el espacio todo de la conciencia. La memoria aparece como una fuerza subjetiva al mismo tiempo profunda y activa, latente y penetrante, oculta e invasiva (Bosi, 1987: 9).

No se puede hablar sólo de “percepción pura”, cuando el recuerdo entra en escena. Bergson distingue entre esta última y la otra, que él denomina “percepción concreta y compleja”, porque la percepción pura del presente, sin ninguna sombra de la memoria, sería más bien un concepto-límite que una experiencia corriente de cada uno de nosotros (Bosi, 1987: 9). La percepción concreta tiene que acoger el pasado que de alguna manera se preservó; la memoria es esta reserva a cada instante aumentada y que contiene la totalidad de nuestra experiencia adquirida.

Para poner de relieve la diferencia entre el espacio profundo y acumulativo de la memoria y la dimensión poco profunda y puntual de la percepción inmediata, el filósofo la representó como un cono invertido [*Figura 1*]: los recuerdos que “descienden” para el presente estarían en su base y los actos perceptivos que se cumplen en

el plan del presente y dejan pasar los recuerdos quedarían en el vértice. Para explicar esta correlación entre memoria y percepción Bergson plantea la hipótesis del endósmosis<sup>27</sup>: “estos dos actos, percepción y recuerdo, se penetran siempre, intercambiando algo de sus sustancias por un fenómeno de endósmosis” (Bergson, 2006a: 80). La idea es que en el momento en que ocurre la percepción de la materia, se establece una corriente (en el sentido eléctrico) que viene de fuera (de la cosa) para adentro (conciencia), debido a la intensidad de la relación establecida.

Si represento a través de un cono SAB la totalidad de los recuerdos acumulados en mi memoria, la base AB asentada en el pasado permanece inmóvil, mientras que el vértice S, que representa mi presente, en cualquier momento avanza sin cesar, y sin cesar también toca el plano móvil P de mi representación actual del universo. En S se concentra la imagen del cuerpo; y esta imagen, formando parte del plano P, se limita a recibir y a devolver las acciones emanadas de todas las imágenes que componen el plano (Bergson, 2006a: 164-165).



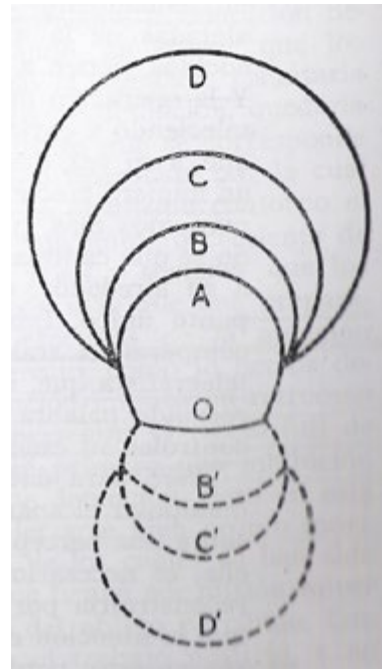
**Figura 1. Modelo de Bergson. Para tornar más evidente la diferencia entre el espacio profundo y cumulativo de la memoria y el espacio raso y puntual de la percepción inmediata.**

Para Bosi (1987), Bergson quería entender las relaciones entre la conservación del pasado y la articulación con el presente, la confluencia de la memoria y de la percepción. En *Pasaje gradual de los recuerdos a los movimientos. El reconocimiento y la atención*, Bergson crea un diagrama compuesto por varios semicírculos en contraposición para representar, simétricamente, los niveles de expansión de la memoria y los niveles de profundidad espacial y temporal donde se encuentran los objetos evocados [Figura 2].

[...] el más limitado, llamado A, es el más próximo a la percepción inmediata. No contiene más que el objeto percibido mismo, llamado O, con la imagen consecutiva que viene a cubrirlo. Detrás de él, los círculos B, C, D, cada vez más amplios, responden a esfuerzos crecientes de expansión intelectual. Es la totalidad de la memoria, como veremos, la que entra en cada uno de esos circuitos, puesto que la memoria está siempre presente, pero esta memoria, cuya elasticidad le permite dilatarse indefinidamente,

**27.** Corriente de fuera hacia dentro que se establece cuando los líquidos de distinta densidad están separados por una membrana.

refleja sobre el objeto un número creciente de cosas sugeridas, a veces los detalles del objeto mismo, a veces los detalles concomitantes que pueden contribuir a iluminarlo. Así, luego de haber reconstituido el objeto percibido a la manera de un todo independiente, reconstituimos con él las condiciones cada vez más lejanas con las cuales forma un sistema. Llamamos B', C', D' a esas causas de profundidad creciente, situadas detrás del objeto, y virtualmente dadas con el objeto mismo. Se ve que el progreso de la atención tiene por efecto el de crear de nuevo no solamente el objeto percibido, sino los sistemas cada vez más vastos a los que puede relacionarse; de suerte que a medida que los círculos B, C, D representen una más alta expansión de la memoria, su reflexión alcanza B', C', D' capas más profundas de la realidad (Bergson, 2006<sup>a</sup>: 119-120).



**Figura 2. Diagrama de Bergson compuesto por varios semicírculos en contraposición para representar los niveles de expansión de la memoria y los niveles de profundidad espacial y temporal.**

En el esquema arriba se puede ver como cada círculo del objeto (A, B, C, D) es una capa más distendida de la memoria y a su vez una capa más profunda del objeto, de la realidad. Bergson se va a interesar justamente por la capa más pequeña, la que está formada por el círculo y un doble de sí mismo (AO). A esta imagen con su doble el irá llamar de “imagen cristal”, una imagen doble, una actual y otra virtual. Es el círculo más pequeño en el que la imagen virtual se va a hacer indiscernible de la virtual, hay coalescencia.

Por lo tanto, Bergson creía en la existencia de una memoria pura, inalterable, que se opone a la memoria-imagen y a la percepción, aunque ninguno de ellos por sí solo produce, como afirma

La percepción nunca es un simple contacto del espíritu con el objeto presente; está completamente impregnada de los recuerdos-ímagenes que la completan al interpretarla. El recuerdo-imagen, a su vez, participa del “recuerdo puro” que comienza a materializar, y de la percepción en la que tiende a encarnarse: considerada desde este último punto de vista, se definiría una percepción naciente. Por último, el recuerdo puro, independiente de derecho sin dudas, no se manifiesta normalmente más que en la imagen coloreada y viviente que lo revela (Bergson, 2006a:147).

Acerca de la memoria, el filósofo, dijo que el papel del cuerpo no es almacenar los recuerdos, sino escoger, para traerla a la conciencia distinta. Así, crea en la existencia una reserva de memorias que reside en nuestro espíritu y que el cuerpo tiene el poder de acceder a ella nunca de manera completa, pero fragmentada.

Nuestra “verdadera memoria”, como lo llamó Bergson, que sobrevive en el espíritu, no remonta solamente a nuestras experiencias, sino a las de nuestra especie. Así como no podemos abarcarla plenamente, tenemos acceso a la reminiscencia de esa memoria colectiva que vive en nosotros.

La concepción bergsoniana de la memoria, en sus vínculos con la materialidad del cerebro y con la virtualidad, presupone un distanciamiento de una visión espacializada de la memoria (que haría del cerebro un local de almacenamiento y un lugar de archivar el pasado). Para él, la memoria está en el presente, pero con el pretexto de la virtualidad. En esta perspectiva, estamos inmersos en la duración, en una temporalidad que dura. Nuestra memoria no es en absoluto una regresión del presente al pasado, sino el curso del pasado al presente. El cerebro está estrechamente conectado a la posibilidad de vacilación o de variar las respuestas a las promesas y amenazas que piden la acción de los vivos.

Así la materia sería el conjunto de imágenes que nos rodea y la memoria es una especie de regente de todo el proceso, donde permanecen activos el pasado y el presente, circunscribiendo los límites de nuestra interpretación. A este tipo de imagen Bergson denominó “imagen-recuerdo”, identificando sólo la parte inteligible de la relación con los objetos, en lugar de experimentar las imágenes, identificar, tratando de recuperar su claridad y, sobre todo, su utilidad en nuestras vidas. Por lo tanto, de las imágenes-recuerdos nace nuestro reconocimiento de los objetos, su comunicabilidad,

[...] A través de ella [imagen-recuerdo] se volvería posible el reconocimiento inteligente, o intelectual más bien, de una percepción ya experimentada; en ella nos refugiamos todas las veces que remontamos la pendiente de nuestra vida pasada para buscar una cierta imagen (Bergson, 2006a: 95).

Se entiende que la imagen-recuerdo puede retener movimiento sígnico, en la medida en que ese movimiento nos muestra fragmentos de referencialidades de situaciones pasadas. Nuestra comprensión, en este sentido, absorbe estos fragmentos haciendo posible almacenar el pasado como memoria. Esta actitud de la memoria se obtiene a partir de nuestras experiencias y nuestros hábitos, que configuran perspectivas comunicacionales, estéticas, éticas y políticas al mismo tiempo. A pesar de que los recuerdos puros están contaminados por la impotencia del pasado, y por ello no son inertes, secos, débiles o aislados. Mantenidos en el plan de la virtualidad, siempre pueden encontrar brechas para actualizarse. Es el pasado que es impotente, no ellos, los recuerdos, que permanecen con vida en el plano virtual, que tiene la condición ontológica y no meramente psicológica.

Lo que se “almacena” es la acción del pasado y no el propio pasado. Son ciertas configuraciones del movimiento que pueden ser recuperadas. Esa recuperación implica un esfuerzo (memoria-hábito) atribuido a la acción de la voluntad. Lo que se preserva (memoria espontánea) no es cual o tal hecho, pero todos los acontecimientos de una forma integral.

Bergson define los mecanismos cerebrales como terminaciones de las imágenes pasadas en el presente, movimientos que constituyen el punto de ligación del pasado con el real y con la acción. Cortando este enlace, la imagen pasada pierde su capacidad de actuar sobre lo real, pero no significa que deja de existir,

Pasamos, a través de grados insensibles, de los recuerdos dispuestos a lo largo del tiempo a los movimientos que delinear la acción naciente o posible en el espacio. Las lesiones del cerebro pueden afectar estos movimientos, pero no los recuerdos (Bergson, 2006a: 93).

El pasado se conserva y, además de conservarse, actúa en el presente, pero no de forma homogénea. Lo que se “almacena” es la acción del pasado y no el pasado mismo. Son ciertas configuraciones de los movimientos que se pueden recuperar. Bosi señala la distinción entre “percepción pura” y “memoria”, y sus modos de interacción.

Por un lado, el cuerpo guarda esquemas de comportamiento de que se vale muchas veces automáticamente en su acción sobre las cosas: es la *memoria-hábito*, memoria de los mecanismos motores. Por otro lado, ocurren recuerdos independientes de cualquier hábito: recuerdos aislados, únicos, que constituyen auténticas resurrecciones del pasado [...] La memoria-hábito se adquiere por el esfuerzo de la atención y por la “repetición” de gestos o palabras (Bosi, 1987: 11).

Aunque Bergson no se ocupe explícitamente de ese factor, la memoria-hábito es un proceso que viene dado por las exigencias de la socialización. Es un ejercicio que, retomado hasta la fijación, se convierte en un hábito, en un servicio para la vida cotidiana, o una forma de un adiestramiento cultural. En otro extremo, el recuerdo puro, cuando se actualiza en la “imagen-recuerdo”, trae a la superficie de la conciencia un momento único, irreversible, de la vida.

De ahí, también, el carácter no mecánico, pero evocador, de su apareamiento a través de la memoria. Sueño y poesía son, a menudo, hechos de esa materia que estaría latente en las zonas profundas del psiquismo, a que Bergson no dudó en dar el nombre de “inconsciente”. La imagen-recuerdo tiene fecha cierta: se refiere a una situación específica e individual, mientras que la memoria-hábito ya se ha incorporado a las prácticas del día a día. La memoria-hábito parece hacer un todo con la percepción del presente (Bosi, 1987:11).

La memoria para Bergson sería una organización móvil. El elemento de base que en un momento toma un aspecto y, en otro, un nuevo aspecto del pasado. Así, en cada uno de los espectadores del mismo hecho, la memoria sería capaz de producir una diversidad de sistemas. De la correspondencia entre los varios círculos de la memoria, los aspectos simultáneos que un objeto puede mostrar al espíritu sería otra

lección que puede extraerse de esquema bergsoniano. Él quiere demostrar que «el pasado se conserva completo e independiente en el espíritu; y que su modo propio de existencia es un modo inconsciente» (Bosi, 1987: 14). Todo recuerdo “vive” en un estado latente y de potencia antes de ser actualizado por la conciencia. Ella dirá: «El recuerdo es la supervivencia del pasado. El pasado, manteniéndose en el espíritu de cada ser humano, aflora a la conciencia en forma de imágenes-recuerdo. Su forma pura sería la imagen presente en sueños y fantasías» (Bosi, 1987: 14-15).

En este juego de fuerza entre la memoria y la materia, la materia aparece como algo genérico e indiferenciado, espeso y opaco. Sin embargo, en un punto, el «obstáculo es superado: en aquél vértice del cono invertido, el punto móvil de la percepción que avanza en el presente del cuerpo, pero entreabre la puerta a las presiones de la memoria» (Bosi 1987: 16). En el estudio de Bergson se enfrentan, por lo tanto, la subjetividad pura (el espíritu), que es afiliada a la memoria, y la pura externalidad (la materia), afiliada a la percepción.

Para el filósofo ha llegado el momento de reintegrar la memoria en la percepción, como un fenómeno que ocurre junto con la percepción, de mostrar que la memoria desempeña un papel central en el conocimiento, y no secundario, como comúnmente se pensó en la filosofía empirista. La memoria es precisamente el punto de convergencia entre la conciencia y las cosas, entre el cuerpo y el espíritu y «si toma la memoria, es decir una supervivencia de las imágenes pasadas, esas imágenes se mezclarán constantemente con nuestra percepción del presente y podrán incluso sustituirla» (Bergson, 2013: 79). Él afirma categóricamente que «es necesario tener en cuenta que percibir acaba por no ser más que una ocasión para recordar» (Ibíd). La diferencia entre memoria y percepción es de grado y no de género. Aunque realice una distinción entre la percepción pura y la memoria pura, esto no quiere decir que pueden ser concebidas como alejadas, puesto que la memoria es inseparable de la percepción.

Desde entonces es abolida toda diferencia entre percepción y el recuerdo, puesto que el pasado es por esencia *lo que ya no actúa* y desconociendo este carácter del pasado uno se vuelve incapaz de distinguirlo realmente del presente, es decir de lo *actuante*, no podrá pues subsistir más que una diferencia de grado entre la percepción y la memoria, y tanto en una como en la otra el sujeto no saldrá de sí mismo. Restablezcamos, por lo contrario, el verdadero carácter de la percepción; mostremos, en la percepción pura, un sistema de acciones nacientes que se hunde en lo real a través de sus profundas raíces: esta percepción se distinguirá radicalmente del recuerdo; la realidad de las cosas ya no será construida o reconstruida, sino tocada, penetrada, vivida; y el problema pendiente entre el realismo y el idealismo, en lugar de perpetuarse en discusiones metafísicas, deberá ser zanjado por la intuición (Bergson, 2006a: 82).

A partir de las proposiciones bergsonianas de que la diferencia entre el cuerpo y el espíritu no ocurre en el espacio, pero en diferentes eventos en el tiempo, vamos a la idea de “duración” y “movimiento”. Según la psicoanalista brasileña Maria Rita



Kehl, la idea de “duración”, «implica la sensación subjetiva de indivisibilidad de los movimientos de nuestro cuerpo, tanto en el espacio cuanto en el tiempo. La duración es una especie de ilusión necesaria para mantener la sensación de la continuidad de nuestra existencia; ilusión, sí, porque el movimiento es realmente indivisible, no existe el momento» (Kehl, 2009: 138). Pero la duración, medida psicológica de la vivencia del tiempo, no se define por la simple suma de todos los instantes. Para Kehl, la duración sería una sensación subjetiva (“interior”) del tiempo, «la duración no existe fuera de lo que dura» (Kehl, 2009:139).

En *Duración y simultaneidad* (1922), Bergson ya había propuesto que «el tiempo que dura no es mensurable», puesto que él no determina la extensión, uno se da cuenta de que no determina la medida, «hacia delante y hacia atrás, de las percepciones del pasado y las determinaciones del futuro que constituyen la sensación subjetiva de la duración» (Kehl, 2009:139). Un ejemplo empleado por Bergson para explicar esas condiciones es la experiencia de escuchar a una melodía: aunque las notas se sucedan en el tiempo, una tras otra, para el oyente la melodía parece indivisible.

#### 6.4. BERGSON Y DELEUZE: EL MOVIMIENTO Y LOS INTERSTICIOS DE LAS IMÁGENES

En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, originalmente publicado en 1927, cuando Bergson empezó su carrera filosófica, es el libro inicial de una serie de trabajos que tiene como tema central la conciencia como duración. El filósofo limita el movimiento a la interioridad del sujeto. El problema del movimiento se introduce a partir de las siguientes tesis: «el movimiento, en cuanto tránsito de un punto a otro, es una síntesis mental, un proceso psíquico y, por tanto, inextenso» y «el movimiento es un acto simple e indivisible de la conciencia» (Bergson, 2006b: 83). En resumen, hay dos elementos a distinguir en el movimiento: el espacio recorrido y el acto por el que se le recorre, las sucesivas posiciones y la síntesis de esas posiciones (Bergson, 2006: 84). El espacio y la duración constituyen el dualismo presente en la obra de Bergson. Las palabras “mentales” y “conciencia” se refieren inmediatamente a la interioridad del sujeto. La realidad del movimiento, por tanto, es una cuestión metafísica.

Para Bergson, es necesario darse cuenta de que el movimiento es un acto de conciencia y no más una representación. En este sentido, podemos decir que la conciencia es inmanente en el acto, en la medida en que el propio acto de pasaje es sentido internamente por la conciencia que lo produce y lo ve como un cambio.

Estamos insertados en un universo de imágenes, donde cada imagen «no es más que un sendero sobre el cual pasan en todos los sentidos las modificaciones

que se propagan en la inmensidad del universo (Bergson, 2006a: 51), y «cada imagen actúa sobre otra y reacciona ante otras, en «todas sus caras» y «por todas sus partes elementales» (Deleuze, 2010: 90). Por lo tanto, estamos frente al plano de la “inmanencia de las imágenes”, como ha indicado James Arêas, en *Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze*,

[...] donde la imagen existe en sí, y donde ese en sí de la imagen es materia: la materia no es más algo oculto detrás de la imagen como un soporte, pero, al contrario, la identificación radical y absoluta de la imagen y del movimiento. Tal identificación es conexas, por lo tanto, de la identidad de la imagen-movimiento y de la materia (Arêas, 2007: 99).

Antes del nacimiento oficial del cine con la exhibición de las películas *La salida de la fábrica* y *La llegada de un tren en la estación*, de los hermanos Auguste y Louis Lumière, en 28 de diciembre de 1895 en París, el filósofo Bergson preparaba su libro *La evolución creadora* (1896) y proponía una imagen de pensamiento como duración, con la intención de presentar el falso problema de la experiencia como una sucesión de instantes independientes.

La tesis presentada en la *Materia y memoria* y en *La evolución creadora* es sustentada en la idea de que «entre el pasado y el presente no hay ningún hiato en la experiencia vivida del tiempo». En la duración, dirá Adrián Cangi, «nada del pasado se pierde: el presente es la prolongación del pasado hacia el “admir”. El cambio constante es percibido de ese modo como la transición continua» (Cangi, 2007: 88), y añade,

Si la materia no deja de cambiar de forma y de modo continuo, y cada instante solamente es la inercia perceptiva que nos enfrenta con una visión estable, la percepción solidifica en las discontinuidades formales a la continuidad fluida. Se acerca, de ese modo, a definir la forma como una imagen instantánea que funcionaría como una “imagen media del movimiento” o como “imagen distorsionada”. Expone así, críticamente, “el carácter cinematográfico de nuestro conocimiento de las cosas”. Este conocimiento se sustenta en la idea de que toda percepción, intelección y el lenguaje operan con un movimiento abstracto y simple, artificialmente creado, que permitiría tomar la “instantaneidad”, como una mutación del devenir interior de las cosas, por un movimiento general, uniforme e invisible. Tal mecanismo se situaría en el fondo del aparato del conocimiento con el fin de imitar mecánicamente el devenir (Cangi, 2007: 88-89).

La concepción de memoria en Bergson es indispensable para abarcar el complejo concepto de duración. La memoria pura u ontológica posibilita la coexistencia o la contemporaneidad del pasado y del presente. Gilles Deleuze, incluso, desarrolla el tema de la memoria aplicada a la imagen cinematográfica en *La imagen-tiempo* (2009), *Cine I. Bergson y las Imágenes* (2009) y *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo* (2011). A grandes rasgos, esos textos explican el cine a partir de dos nociones claves: “imagen-movimiento” y “imagen-tiempo”. Con las dos, Deleuze quiere explicar el cine hasta la Segunda Guerra Mundial como un conjunto que se concentra en acción y movimiento, a diferencia del cine de la post guerra, que se ha vuelto reflexivo y privilegia la presencia del tiempo.

Deleuze, al elaborar una clasificación de las imágenes cinematográficas, considera la tesis de que el cine piensa con imágenes-movimiento en el cine clásico y con imágenes-tiempo en el cine moderno. El cine clásico siempre deseó ampliar el vínculo natural de la percepción humana con el mundo. Efectuaba lo que para las otras artes era sólo una posibilidad.

La imagen automática es una imagen que se mueve, no es un cuerpo real que se mueve como la danza o una imagen inmóvil como la pintura. [...] La realidad expresada por las imágenes cinematográficas llega directamente a la plena movilidad y fluidez de todas las cosas. El cine, no obstante, no nos da sólo imágenes, él las rodea con mundos. Mundos cinematográficos-perceptivos, afectivos, pulsionales y activos – extraídos del universo centrado de las imágenes-movimiento que constituyen la propia esencia de la realidad. Imágenes, materia, movimiento y luz constituyen los fragmentos de caos con los cuales el cine erige en bloques espacio-temporales el conjunto de fuerzas visuales y sonoras (Aréas, 2007: 103).

Bergson en el ensayo *El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista* (1942) en el capítulo cuarto de *La evolución creadora*, al parecer sólo encuentra en el cine un aliado falso y ambiguo, pues reproduce equivocadamente la experiencia cotidiana del movimiento y así sería una ilusión constante y universal de la consciencia, «con el cine, el mundo pasa a ser su propia imagen, no es que una imagen se convierta en mundo» (Deleuze, 2010: 88-89). Pero cuestiona el por qué él impone un «nombre tan moderno y reciente (cinematográfica) a la más vieja de las ilusiones» (Deleuze, 2010: 14).

En esta crítica al mecanismo cinematográfico, y de aplicar al cine la noción de imagen-móvil, inventada en la *Materia y memoria*, para hacer del cine el arte de “tiempo puro”, lo que indica Deleuze es que el universo bergsoniano tiene correspondencia en el universo de la experiencia cinematográfica. Deleuze utiliza los escritos del filósofo francés para visualizar en el cine una potencia que el propio Bergson no había alcanzado en su pensamiento, componiendo de esta manera el concepto de imagen-movimiento.

En 1896, Bergson escribía *Materia y memoria*: era el diagnóstico de una crisis de la psicología. Resultaba ya imposible oponer el movimiento como realidad física en el mundo exterior a la imagen como realidad psíquica en la conciencia. El descubrimiento bergsoniano de una imagen-movimiento, y más profundamente de una imagen-tiempo, conserva todavía hoy una enorme riqueza, y cabe sospechar que aún quedan por despejar muchas de sus consecuencias. A pesar de la muy sumaria crítica que Bergson hará del cine poco después, nada puede impedir la conjunción de la imagen-movimiento, según él la considera, con la imagen cinematográfica (Deleuze, 2010: 11).

En cine, el modelo que privilegia el movimiento se establece a través del montaje, funcionando como la principal herramienta de dominio del tiempo sobre el movimiento. Esto significa que la liberación del tiempo implica en una crisis del esque-

ma sensorio motor – de una acción obtenida como una extensión de una percepción –, lo que permite nuevas relaciones entre el cine y el pensamiento, relaciones esas que no pueden ser compuestas bajo el modelo de imagen-movimiento. Hay entonces una “imagen-tiempo”. La memoria es lo que posibilita pasar de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo. En la primera, se obtiene una imagen indirecta del tiempo, propia de las filosofías que conciben el tiempo como el número del movimiento o como sucesión cronológica que separa el antes y el después. Esto se debe a que se considera que cada imagen-movimiento se encuentra en estado presente y, por lo tanto, que el tiempo se deduce del montaje que une las diversas imágenes.

Bergson desarrolla esta idea de 1907 en su libro de 1934, *El pensamiento y lo moviente*. Instalarse en la transición supone “renunciar a los hábitos cinematográficos de nuestra inteligencia” y abandonar las paradas imaginarias, como movimiento oculto, del mecanismo cinético del pensar que imitan el movimiento real.

Esta percepción de la oscuridad y de la contradicción, que Bergson ve en el cinematógrafo, desaparece si podemos instalar en transición más que en una serie de estados o posibles cortes posibles. Estos cortes móviles, bajo una perspectiva temporal, serían equivalentes a un mundo de “imágenes entre imágenes”, a la variación universal de las imágenes sin ejes, centros o direcciones previas. Eses cortes corresponden a un plano de inmanencia, «no es mecanismo, es maquinismo. El universo material, el plano de inmanencia, es *la disposición mecanicista de las imágenes-movimiento*» (Deleuze, 2010: 91).

Deleuze identificó la “imagen del pensamiento como duración” en tres grandes tesis de Bergson: a) La propia noción de “materia” ya implica la noción de movimiento y la imagen. La materia es “imagen-movimiento”. El movimiento como un acto de caminar, el espacio caminado es indivisible. Y el movimiento, una duración determinada, es una imagen proporcionada de inmediato, por lo que la película hace que el movimiento sea una imagen instantánea (*Materia y memoria*); b) El movimiento no es el pasaje regulado de una forma a otra de acuerdo con una orden de instantes privilegiados. Él se recompone según cortes inmanentes o instantes. El tiempo es una variable independiente del movimiento (*La evolución creadora*); c) el movimiento es el resultado de un corte móvil de la duración y expresa el cambio en duración, «es decir, del todo o de un todo. Lo cual implica que el movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo» (Deleuze, 2010: 25). Corresponde al abierto que asimila el ser vivo para dar ritmo al universo. El todo crea una dimensión sin partes como puro devenir sin interrupción, sin embargo, pasa por los estados sólo pensables como grados artificiales o conjuntos relativamente cerrados (*La evolución creadora*).

Para Deleuze el movimiento tiene, pues, “dos caras”. Una parte es lo que ocurre entre objetos o partes, la otra es lo que expresa la duración o el todo. Bergson anticipa la creación de tres tipos de imágenes de pensamiento,

1) No hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo... (Deleuze, 2010: 26).

Al liberar el tiempo de su sujeción en el movimiento y al decir que el movimiento expresa el cambio en la duración mientras presente, prepara la comprensión de lo que llama de “memoria-pura” o un “entrar a través de la duración” (Cangi, 2007: 90). El pasado se conserva en sí como en general. El tiempo se despliega a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva.

En el punto de vista de Deleuze, el tiempo consiste en una división que creará una composición cristalina y que revela la propia génesis del tiempo, como un tiempo no cronológico. Así, el presente pasa, y el pasado se conserva en sí, dotado de una realidad virtual distinta de la existencia psicológica. La imagen-recuerdo no prolonga la percepción en movimiento de la acción, pero se aprovecharía espiritualmente de las potencias virtuales, disponiéndolos entre la percepción y la acción para contraer la variación entre una y otra.

«Para que la imagen-tiempo nazca, por el contrario, es necesario que la imagen actual entre en relación con su “propia” imagen virtual» (Deleuze, 2009, 362-363). Esto significa que no es suficiente que las imágenes ópticas y sonoras remitan a una imagen virtual externa; ellas en sí, como imágenes actuales, deben tener su propia imagen virtual, a tal extremo que ya no hay encadenamiento de lo real con lo imaginario, sino “indiscernibilidad de los dos” en un perpetuo intermedio (Deleuze, 2009: 363). Es lo que Deleuze llama de “imagen-cristal”. «La imagen, por lo tanto, tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo» (Deleuze, 2009: 110-111). Y, además, «así, pues, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu, sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza» (Deleuze, 2009: 111).

La imagen-cristal se despliega en su propia imagen virtual y crea mundo, es el efecto del cristal, esto significa que se constituye en su propio dinamismo puro. Ya no se trata de una situación de relación de la imagen actual con otras imágenes virtuales o una vinculación del real con lo imaginario, pero de la indiscernibilidad entre lo real y lo imaginario que resulta en la propia imagen. Porque es una imagen de pensamiento (pensamiento que está en la imagen).

Para Bergson y Deleuze, el pensamiento distingue como imagen de sí mismo el pensar “acerca de” las cosas y pensar “entre” cosas,

“Entre” es una fuente inmanente de movimiento-duración de la cual emergen potencias creadoras, en términos de imágenes-movimiento e imagen-tiempo. De ese modo, habrá imágenes del pensamiento centradas en la percepción motora y otras descentradas o aberrantes, liberadas de cualquiera subordinación motriz. Eso supone para el pensamiento un salto de la percepción atenta, del movimiento estructurado por el hábito asociativo y estratigráfico. Preparan el pensamiento, de ese modo, para la percepción de lo que estalla como novedad y para abordar el acontecimiento como imagen trascendental (Cangi, 2007: 91).

En sus estudios sobre el cine, Deleuze muestra el pasaje entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, la entrada de lo sensible incondicionado con lo “todavía-pensado” que aparece como acontecimiento creador. Esa pelea que la filosofía tiene en su historia con la imagen, Deleuze la convierte en una imagen de pensamiento capaz de componer un “cosmos” – o composición rítmica –, sin renunciar al movimiento del acontecimiento y a la fuerza propia de una realidad inmanente.

En los estudios sobre el cine, lo que resulta determinante de una nueva imagen del pensamiento, es el reconocimiento de un movimiento centrado que libera el tiempo de su subordinación al movimiento, creando discordancias, anomalías o aberraciones en nuestras experiencias perceptivo-motrices (Cangi, 2007: 93).

Si la motricidad sensorial esconde la apreciación de una supuesta articulación lógica de pensamiento en la imagen-movimiento ligada a la representación, el movimiento aberrante funciona como una apertura infinita que puede ser pensada como anterioridad sobre todos los movimientos definidos como normales – lógica y fenomenológicamente – por la motricidad.

Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las *escalas*, de la disipación de los centros, del falso-raccord<sup>28</sup> de las propias imágenes (Deleuze, 2009: 59).

La experiencia cinematográfica desde su creación invoca, en razón del automatismo de la imagen, un universo poblado por mundos perceptivos, afectivos y activos. El automatismo de la imagen cinematográfica se puede entender de tres maneras: a) el registro y la proyección sería un sentido técnico o una base tecnológica de la imagen automática; b) la pertenencia de las imágenes cinematográficas por una variedad de autómatas, se refiere al contenido propio de estas imágenes; c) estética se refiere a la manera que ella es percibida y pensada. Para Deleuze, el cine se abre a una experiencia directa de tiempo a través de las potencias falsificadoras del mecanismo propio del conjunto de heterogeneidades.

Tal idea nos situaría en el umbral de la imagen moderna del pensamiento que fue arastrado a lo largo de su historia filosófica al error, la ilusión, la estupidez y el delirio, como obstáculos que el cinematógrafo pudo elaborar por medio de procedimientos de creación específicos (Cangi, 2007: 94).

**28.** *Raccord*: la relación que existe entre los diferentes planos de una filmación a fin de que no rompan en el receptor o espectador la ilusión de secuencia.

Deleuze retira la imagen dogmática de la historia de la filosofía para ponerla como paradójica y estratigráfica. “Paradójica” por ser portadora de un doble efecto actual-virtual y “estratigráfica” porque sólo avanzamos través de extractos definidos por los intereses perceptivos. El cine fue capaz, como un mecanismo, de restituir, como Bergson quería, y de instalar en la duración por el intervalo, es decir, restituir al movimiento orgánico ilusorio de presentar el tiempo en su estado puro.

Al pensar en la tensión perceptiva que existe entre el cine de Dziga Vertov [1896-1954], «el en-sí de la imagen. El cine-ojo, el ojo no-humano [...] el ojo en la materia, que no está sometido al tiempo, que ha “vencido” al tiempo, que accede al “negativo del tiempo”, y no conoce otro todo que el universo material y su extensión» (Deleuze, 2010: 123) y el cine de Jean Epstein [1897-1953], «el ojo del espíritu, que estaría dotado de perspectiva temporal y aprehendería el todo espiritual» (Ibíd), Deleuze definió el “intervalo” en la estriba de la teoría vertoviana, no como el abrirse de una desviación, «la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes lejanas (inconmensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana)» (Ibíd).

La imagen del pensamiento producida por la máquina cinematográfica es inseparable de un nuevo régimen de signos y una enunciación propia del cine. En los años 20, el cine reemplazó las percepciones sensorio-motoras por las percepciones del intervalo, que suponen las percepciones ópticas y sonoras puras. De este modo, se produce un tipo de imagen-pensamiento genética y diferencial. La *imagen-tiempo* duplica la apuesta colocada por medio de la noción de intersticios (Cangi, 2007: 95).

Deleuze define “intersticio”, a partir del Jean-Luc Godard, «entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él [...] Siempre se puede objetar, evidentemente, que sólo hay intersticio entre imágenes asociadas» (Deleuze, 2009: 240). El método de Godard no trata de una “asociación” entre imágenes, pero una “diferenciación”,

Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio *entre* las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo. [...] En otros términos, lo que está primero en relación con la asociación es el intersticio, o es la diferencia irreductible lo que permite escalonar las semejanzas (Ibíd).

Ya no se trata de seguir una cadena de imágenes, incluso por encima de los vacíos, sino de salir de la cadena o de la asociación. Por lo tanto, interrumpir la imagen del pensamiento como cadena que hace unas esclavas de las otras en el circuito imaginario de un espacio dado. Tratar de provocar dos percepciones, afecciones o acciones, en un acontecimiento. «Tanto la noción de intervalo como de intersticio

busca en la imagen del pensamiento la conexión con el exterior y supone el principio del empirismo trascendental. Este principio opera por fisura y conexión disyuntiva del sensible e inteligible» (Cangi, 2007:94).

El cinematógrafo, que instigó a la filosofía a pensar su propia imagen como la historia del devenir, en el pensamiento de Deleuze es un “lenguaje artificial” que produce “potencias de lo falso”, desviando, así, de la exigencia de la representación verdadera y totalizadora. Bergson es un gran aliado de Deleuze para pensar el cine según su relación con el movimiento y el tiempo y estudiando un fuerte componente: la imagen.

Poner el tiempo en línea es una condición para la creación de nuevas imágenes y nuevos conceptos, inspirados por un nuevo tipo de imagen. El cine moderno abre una nueva dimensión mental que expone que “estamos en el tiempo” en lugar de “el tiempo está con nosotros”. De este modo, el cine tiene una nueva ligación con el pensamiento, el propio pensar y la creación de imágenes involucra siempre el tiempo en su pensamiento y en su creación. Deleuze nos permite pensar el arte (y el cine en particular) como una constante (re) contextualización de todo lo que la memoria evoca, extendiendo, así, la frontera de los posibles, y la frontera del propio pensamiento.







# **PARTE III**

**LOS ENCUENTROS CON  
LOS PERSONAJES  
Y LA ARQUEOLOGÍA DE  
LA INTERFAZ.**



## CAPÍTULO 4

# PRIMERO ENCUENTRO GIORDANO BRUNO Y GASTON BACHELARD

### IMAGINACIÓN Y LA INTERFAZ

Entre finales del siglo XIX e inicio del XX diversos hechos ocurrieran que cambiaran nuestra manera de ver el mundo. Dos hombres fueron fundamentales en ese cambio: Einstein y Picasso. Ellos trabajaron sobre dos conceptos fundamentales y controvertidos para la época: la simultaneidad y el debate entre percepción y abstracción.

En ese capítulo vamos a reflexionar sobre cómo la imaginación puede ser la puerta para la construcción de nuevos espacios de representación y de pensamiento. Por lo tanto la imaginación será reflexionada como un de los elementos constituyentes de la interfaz, al mismo tiempo que es posible producir rupturas con el concepto tradicional de espacio y abrir ventanas para reflejar sobre otros mundos posibles.

La interfaz sería entonces una consecuencia de esas rupturas y fragmentaciones vanguardistas: se fragmentaban para de nuevo volver a recomponerse. Sería una nueva manera fluida de organizar la imagen y también el pensamiento. El “modo interfaz”, más general que la imagen interfaz, puede presentar solución o diferentes soluciones para las tensiones que se produce en la sociedad contemporánea, en la que ocurre ese cambio de la percepción. Sería una manera de organizar los conocimientos y los saberes relacionados con la fluidez.

La imaginación es la fuerza propulsora y una herramienta conceptual para conducir un estudio que busque comprender mejor el objeto de investigación: la relación entre la imaginación y la interfaz. De esta manera es necesaria una restauración cuidadosa de un patrimonio arqueológico de la interfaz, principalmente en Giordano Bruno [1548-1600] y su “idioma de la imaginación”, utilizando las resonancias de Gómez de Liaño, como un primero vértice de la “interfaz tecno-imaginativa” y la imaginación como ensoñación, de Gaston Bachelard.

#### 4.1. LA LOCA DE CASA

En la *Primera Conversación*, Teodoro habla a Aristeo: «La imaginación es una loca a la que le gusta hacer locuras» (Malebranche, 2006: 30). La frase muy común en la época es atribuida a Santa Teresa de Jesús [1515-1582]. El filósofo francés Nicolás Malebranche [1638-1715] dedica la totalidad del Libro II de la *Recherche de la Vérité* al estudio de la imaginación, que consiste en la «capacidad que tiene el alma de formar sus propias imágenes de objetos» (R.V. II, I: 1). Para el filósofo, la imaginación posee inevitablemente un carácter esencialmente orgánico, pues consiste en el efecto que tiene en nuestra conciencia el dinamismo automático de nuestro sistema nervioso, y, por lo tanto, opera según la conexión de sus fibras y sus predisposiciones para asociar sensaciones o imágenes.

La imaginación ha cargado durante siglos la idea de ser la “loca de casa” en las orillas del real, «precisamente porque son creencias radicalísimas se confunden para nosotros con la realidad misma», plantea Ortega y Gasset (1964: 384) y él reflexiona sobre “ideas *con* que nos encontramos”, a que llama de “ocurrencias”, y las “ideas *en* que nos encontramos”, que parecen estar ahí ya antes de que nos ocupáramos en pensar.

En 1857 Charles Baudelaire [1821-1867] y su editor fueron condenados a pagar una multa por ofensa moral por la publicación de *Las flores del mal*. Es cuando redije *Nuevas Notas sobre Edgar Poe* y pasa a abogar una teoría de la imaginación. Para él, la imaginación sería la facultad de “absorción de la vida exterior” en oposición a cualquier “fantasía” subjetiva trivial y promueve la imaginación a una facultad “científica”, una objetivación de las semejanzas. Baudelaire diría que «la imaginación es una facultad casi divina que percibe en primero lugar [...] las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» (Baudelaire, 1976: 329).

Contrariando la idea que la ciencia de los primeros tiempos – sobretodo a partir de Descartes<sup>29</sup>, que da la espalda a la imaginación como herramienta cognitiva e inaugura una tradición que consideraba la imaginación en oposición al pensamiento racional –, Albert Einstein (“la lógica te llevará de A a B. La imaginación te llevara a cualquier lado”) y Carl Jung (“la imaginación y la institución son vitales para nuestra comprensión del mundo”), en el siglo XX, empezaron a reconocer que la imaginación desempeña un papel cognitivo crucial en el desarrollo de la ciencia, por lo que se propone una rehabilitación dentro de los paradigmas de la ciencia.

Y así, creyendo en la “loca de la casa”, parece que nunca ha habido una preocupación para investigar la casa en que ella habita o el espacio donde la loca se mueve y habla. Es más, tampoco ha interesado el suelo donde fue construida la casa. Así tenemos que renunciar a ese prejuicio secular y construir nuevas perspectivas y hacer plausible la necesidad de una razón que reconstruya “las creencias” que constituyen “el terreno

29. Descartes rechaza la tradición aristotélica de las divisiones del alma (superior/inferior) cuando apunta el dualismo entre *phantasia aisthetique* y *phantasia logistiquie* y distancia la imaginación del pensamiento: “Imaginar es básicamente contemplar la figura o la imagen de una cosa corporal”.

sobre que acontezca” un nuevo pensamiento. Mucho más allá de la “loca de la casa”, la imaginación es un concepto que ayuda a definir los parámetros de la interfaz.

Lo mismo ocurre con la “forma interfaz”, aún más, en el *pensamiento interfaz*. Al introducirse en un espacio de nuevas configuraciones epistemológicas del pensamiento, ese espacio sufre transformaciones y hace surgir cualidades mediante nuevas sugerencias de sentido. Por lo tanto, esas transformaciones deben ser trabajadas como tal, con una nueva coordenada de lo real. Lo simbólico es el clásico construye y constituye una serie de elementos que sirven para entender la realidad y nos orientan en nuestro hacer a las cosas lo que hacemos. La imaginación no promueve esa construcción, ella es abierta y por eso produce situaciones ilimitadas y fluidas, también una de las características de la interfaz.

#### 4.2. PLANO DE INMANENCIA Y EL SUELO DE LA CASA DE LA LOCA

El concepto es una noción esencial en el pensamiento y en la filosofía, por ejemplo en las reflexiones de Deleuze y Guattari, «la filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos [...] Los conceptos [...] necesitan personajes conceptuales que contribuyan a definirlos» (Deleuze y Guattari, 2011: 8). Se todo acto del pensamiento es una creación y una invención ¿cuál es la diferencia? Los autores son más puntuales en afirmar que el filósofo es el amigo del concepto y está en poder del concepto. O sea « la filosofía no es un mero arte de formar, inventar o fabricar conceptos, pues los conceptos no son necesariamente formas, inventos o productos. La filosofía, con mayor rigor, es la disciplina que consiste en crear conceptos (Deleuze y Guattari, 2011: 11). En el momento en que Deleuze crea la noción de “imagen del pensamiento”, él plantea que cada filosofía crea sus propios conceptos. Esos conceptos nunca se crean a partir de la nada y se extienden hasta el infinito. Es lo que esclarece Jean-Luc Nancy en *Pliegue Deleuziano del pensamiento*, al afirmar que «hacer un concepto, en ellos [Deleuze y Guattari], no es aspirar la empiria bajo una categoría: es construir un universo propio, autónomo, un *ordo et connexio* que no imita el otro, que no lo representa, que no lo significa, sino que lo efectúa sobre su modo propio (Nancy, 2002: 43). Nancy continúa: «el pensamiento de Deleuze no se juega en el ser-en-el-mundo, sino en la efectuación de un universo, o de muchos». O sea, «crear conceptos siempre nuevos, tal es el objeto de la filosofía. El concepto remite al filósofo como aquel que lo tiene en potencia, o que tiene su poder o su competencia, porque tiene que ser creado» (Deleuze y Guattari, 2011: 10).

La potencialidad de la interfaz es crear espacios que se siguen ordenando hasta el infinito. O sea, el conocimiento como la interfaz nos es algo cerrado, y se produce en varias y constante reordenaciones.

Volviendo a *¿Qué es la filosofía?*, nos deparamos que la filosofía presenta tres elementos constituyentes de la trinidad filosófica: a) el Plano *pré-filosófico*, que ella debe trazar; b) el *Plano de inmanencia*; y c) los personajes pró-filosóficos que ella debe inventar y darle vida. De la misma manera que la creación de los conceptos implica en la construcción de un puente sobre el mismo plano, «componentes semejantes acarrearán la creación de un concepto nuevo de espacio perceptivo, con otros componentes por determinar (no darse golpe, o no darse demasiados golpes, formará parte de estos componentes)» (Deleuze y Guattari, 2011: 24-25). Un concepto no tiene una existencia aislada, es decir, todo concepto presupone otros conceptos dentro de su propio campo. Cada imagen del pensamiento produce su propio campo. Para justificar, Deleuze y Guattari, crean la noción del “plano de inmanencia”.

¿Qué significa un “plano de inmanencia” en la filosofía de Deleuze y Guattari? «El plano de inmanencia es como una sección del caos, y actúa como un tamiz» (Deleuze y Guattari, 2011: 46). El plano de inmanencia es fundamental para la creación filosófica, por lo tanto es el suelo y al mismo tiempo el horizonte de la producción de conceptos. «El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento... No es un método, pues todo método tiene que ver eventualmente con los conceptos y supone una imagen semejante» (Deleuze y Guattari, 2011: 41). Forma parte de cualquier filosofía y toda filosofía concibe su plano propio. Por ejemplo, el concepto de interfaz no puede ser completamente entendido fuera del plano que le otorga consistencia y vida propia, a pesar de que debemos tener cuidado para no confundirla con el propio plano. Es decir, el plano de inmanencia del concepto de interfaz, en momentos de singularidad, puede ser la propia interfaz.

En esta investigación en que pretendemos pensar la interfaz a partir de los ámbitos de la imaginación, de la metáfora, de la memoria y de la técnica es importante destacar que, a la medida en que avanzamos investigando el tema, es necesario seguir construyendo varios “planos de inmanencia” distintos, para dar cuenta de todos los ámbitos de la interfaz, o construyendo nuevos conceptos para que se va concretizando la idea de interfaz.

Cuando señalizamos que debemos tener cuidado para no confundir el plano de inmanencia con la interfaz es porque, por su carácter de fluidez, puede convertirse en su propio plano de inmanencia, como en una banda de Möbius. Si la interfaz puede ser replegada al infinito, en algún momento surgen dos caras simultáneas. Dicho de otro modo, si tomamos esa investigación a partir de la interfaz, como un espacio de “entre-territorios”,

o “bisagra”, y aceptando como cierto que eso puede acontecer a lo infinito, en algún momento un mismo plano estará contido en la constitución del propio concepto.

Pero es importante señalar que en seno del concepto de la interfaz esta la propia interfaz, o sea en su plano de inmanencia. Deleuze dá señales de que los «conceptos son acontecimientos, pero el plano es el horizonte de los acontecimientos, el depósito o la reserva de los acontecimientos puramente conceptuales» (Deleuze y Guattari, 2011: 40). Eso implica pensarnos la idea de simultaneidad en el pensamiento, o sea, un espacio donde se configura la convivencia de dos pensamientos, que incluso pueden ser antagónicos, que caminan en paralelo, sin la necesidad de interconexiones. Cuando hablamos que la interfaz presupone conexiones no estamos hablando de una regla axiomática. La interfaz permite hacer las conexiones entre distintos planos y pensamientos, pero no es una regla absoluta. Es posible la convivencia de ambas sin que estas se choquen. El choque es una de las premisas de la interfaz, mira bien, una de las premisas, no la única.

Por lo tanto estamos afirmando que hay un sinfín de planos, con diferentes curvaturas, y su agrupación y separación dependen de las opiniones formuladas por los personajes. Cada personaje también es infinito, tiene múltiples características, prolifera y da paso a otros personajes en distintos planos. Al igual que los personajes, los conceptos también son infinitos, ellos resuenan y se conectan por puntos móviles en una diversidad de maneras, bifurcándose sin cesar. Es decir, el plano de la inmanencia es esencialmente un campo donde se producen, circulan y se entrecocan los conceptos, pero un campo infinito (o un horizonte infinito) y virtual. Si los conceptos necesitan de un campo virtual previo, el plano no subsiste sin los conceptos que lo habitan.

Todo concepto es una cifra que no preexistía. Los conceptos no se deducen del plano, hace falta el personaje conceptual para crearlos sobre el plano, como hace falta para trazar el propio plano, pero ambas operaciones no se confunden en el personaje que se presenta a sí mismo como un operador distinto (Deleuze y Guattari, 2011: 77).

De ese modo, el plano de inmanencia está repleto de ilusiones, conforme el poblamiento de los personajes. Para crear lo visible es necesario inventar la sensibilidad, a partir de la exacerbación de sus límites. Esa exacerbación es el propio personaje estético, es decir, las condiciones de creación de la nueva imagen. El personaje estético opera en el plano de composición derivado del arte. Quizá deberíamos saber qué quiere decir Deleuze por personaje. ¿Quién son los personajes a que estamos haciendo referencias?

El personaje conceptual, según Deleuze y Guattari, necesita de un territorio o plano determinado y un lenguaje propio y particular, donde solo inserido él hace sentido. Es sobre ese territorio que se van mezclar categorías distintas para se crear un personaje. En el caso de esa investigación estamos intentando componer un territorio, un lenguaje y por último un universo para recibir tanto el concepto de la interfaz como la creación de un personaje.



Tenemos en cuenta que lenguaje (los conceptos) y territorio (plano) no son más que un campo estéril si en ese espacio no habitar aquél que irá transitar y hablar en ese universo. Los personajes conceptuales nacen constantemente y varían con los planos de inmanencia, «son los “heterónimos” del filósofo, y el nombre del filósofo, el mero seudónimo de sus personajes» (Deleuze y Guattari, 2011: 65). Son ellos que *«tienen este papel, manifestar los territorios, desterritorializaciones y reterritorializaciones absolutas del pensamiento»* (Deleuze y Guattari, 2011: 71). Por lo tanto, podemos decir que los personajes son potencias de pensamiento.

Los personajes parecen ora preceder al plano, ora sucederle. ¿Cuál es la diferencia entre los personajes conceptuales y las figuras estéticas? Los personajes conceptuales “son potencias de conceptos” y las figuras estéticas «son potencias de afectos y de perceptos. Unos operan sobre un plano de inmanencia que es una imagen de pensamiento-Ser (*noúmeno*), los otros sobre un plano de composición como imagen de Universo-*fenómeno* (Deleuze y Guattari, 2011: 65-67). Según los filósofos,

Los personajes conceptuales constituyen los puntos de vista según los cuales unos planos de inmanencia se distinguen o se parecen, pero también las condiciones bajo las cuales cada plano se encuentra llenado por conceptos de un mismo grupo. [...] todo concepto es una cifra que no preexistía. Los conceptos no se deducen del plano, hace falta el personaje conceptual para crearlos sobre el plano, como hace falta para trazar el propio plano, pero ambas operaciones no se confunden en el personaje que se presenta a sí mismo como un operador distinto (Deleuze y Guattari, 2011: 77).

«Pensar no es un hilo tensado entre un sujeto y un objeto, ni una revolución de uno alrededor de otro. Pensar se hace más bien en la relación entre el territorio y la tierra» (Deleuze y Guattari, 2011: 86). La interfaz es un pensamiento *Fiat lux*, o sea un pensamiento de acción y que pone en acción la idea. Pero no es solo poner en acción, a un paso allá del pensamiento, poner en acción es colocar en movimiento. Es un pensar activo que no está apenas en el nivel cognitivo y, sí, en un nivel práctico que “hacer acción”. En eso está la complejidad del pensamiento interfaz. La interfaz más allá de ser un pensamiento activo es un pensamiento en que es posible percibir su materialización, por ejemplo, en la imagen interfaz.

El pensamiento en la interfaz es la “bisagra” de una batalla histórica, donde hasta hoy no hubo ganadores, pero muchos perdedores. “Al héroe todo y al perdedor la desgracia”. Sin entrar en el núcleo de la cuestión, el vencedor siempre fue el que construyó una mentalidad tecnocientífica que coloca abajo el empírico.

Plantear un “pensamiento en acción” es proponer un pensamiento tecnocientífico que admite el empírico y sus combinaciones. Y esa combinación es una manifestación de un pensamiento equizo-paranoico, una vez que la interfaz se sitúa en el

momento en que se puede pensar el hombre en el interior de un sistema para pensar, entre la magia y la técnica.<sup>30</sup>

Según Deleuze y Guattari, no es que el arte piense menos que la filosofía, sino que el arte piensa por afectos y perceptos. El plano de composición del arte y el plano de inmanencia deslizan el uno en el otro de tal forma que algunas entidades quedan habitando cierta extensión del otro, o sea, hay una integración fluida entre ambos. El concepto puede venir a ser concepto de afecto, así como un afecto, afecto de concepto. Kafka, Pessoa o Artaud son ejemplos de autores que no hacen una síntesis de arte y de filosofía, pero lanzan manos de ese procedimiento, sin intentar realizar un tipo de síntesis entre arte y filosofía, pero apuestan en un cierto hibridismo que no viene a borrar la diferencia de territorios. Es decir, operan en la propia diferencia, en la vecindad de territorios. Esos autores crean sensaciones que llevan consigo “potencias de conceptos” al confrontar el pensamiento y pensar aún el impensable. ¿Quién puede negar que Kafka hace una profunda reflexión sobre el territorio y la casa en *La transformación* de Samsa o en *El Castillo* de K?

Si insistimos en el tema es porque encontramos aportes o substrato para pensar la interfaz. Una de las contribuciones es la idea de hibridación y diferencia que no viene a borrar los diferentes territorios en que se sustentan los conceptos. Es pensar que entre los territorios es posible la formación de un nuevo concepto, por lo tanto, una forma de generar un nuevo conocimiento. Pero ¿qué es un territorio?

«El territorio se ha convertido en tierra desierta, pero un Extranjero celeste viene a refundar el territorio o a re-territorializar la tierra» (Deleuze y Guattari, 2011: 87); Esa provocación de los pensadores nos asegura y da aporte para pensar que en esa tierra deserta hay espacio para asentarse “el extranjero celeste” que proponemos que sea la interfaz. El “extranjero celeste” en nuestra concepción es un retorno a una fase “pre-científica” en que ese agente de los cielos produce “acontecimientos” por la intervención o mediación de un “mago” (Bruno) o un “sabio” (Bachelard) que es poseedor de un cierto conocimiento o, mejor dicho, el sujeto que sabe “manipular” y crear vínculos.

Si es cierto que Dios, el todo poderoso, que creó la tierra y organizó el caos – un todo no organizado de las fuerzas – y el vacío, y en postrera etapa creó el hombre y la mujer, como su imagen y semejanza, para habitar el espacio creado ecológicamente, podemos pensar la experiencia del fruto prohibido como la primera intención de conocer la realidad organizada en planos diversos, con duraciones relativas y potencialidades específicas. Es a partir de Adán y Eva, en su manifiesto del pecado, que el hombre toma cuenta de la realidad de otro mundo que también fue creado por Dios, organizado y cerrado.

La expulsión del hombre/mujer del Paraíso abre las puertas del inconsciente, y es a partir del pecado original que ocurre la toma de la conciencia de una realidad

**30.** Esa configuración nos lleva también a una epistemología patológica. Ese tema quedara más evidente en el capítulo referente a Aby Warburg.

constituida de un mundo perdido y la pérdida de la inocencia. La actuación de hombre en la tierra, en su condición de lo real, es el desierto de toda forma, movimiento, vibración y umbral. La Tierra se torna el “desierto de lo real” con sus tendencias dinámicas y migraciones de flujos que llevan el hombre/mujer a crear otro espacio intermedio, como manera de ascensión al Paraíso perdido: el Purgatorio. Un entre-mundo o entre-territorio para alcanzar la gloria, y es de la confluencia entre lo real y el divino (virtual) que el hombre se torna creativo. El purgatorio, entonces, es el primero esbozo de la idea de interfaz. O sea, un espacio entre fronteras lleno de elementos virtuales [Figura 1]. La expulsión lleva el individuo que se desprende del virtual a la actuación en lo real y a manipular el virtual. En esa investigación lo que nos interesa es la recuperación del Purgatorio como un espacio de intermedios entre el divino y la tierra. Un espacio que es fruto de las complejas relaciones entre el real y el imaginario.

Entre el Cielo y el Infierno, el Purgatorio surge como la esperanza de la salvación. Un puente que consigue dar cuenta de la realidad y al mismo tiempo abre espacio para pensar el divino y echar la basura a la obscuridad.

Volvamos al foco de ese apartado en que buscamos en Deleuze y Guattari elementos para el pensamiento de la interfaz. Por lo tanto, buscamos el concepto de sus personajes y los territorios donde se asientan los conceptos.

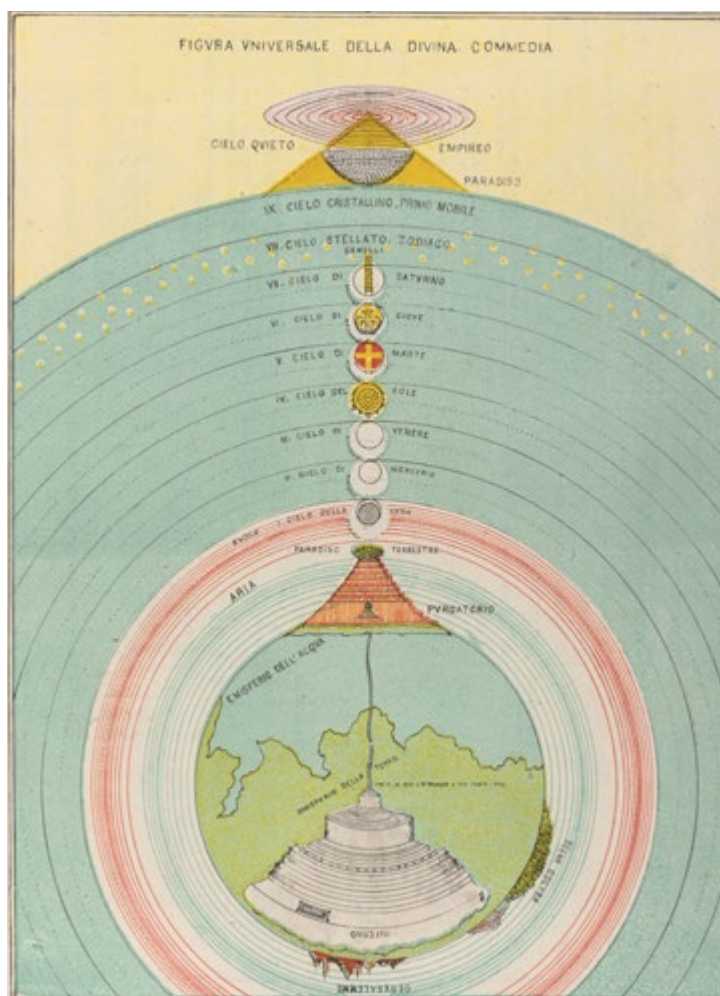


Figura 1. La estructura de la *Divina Comedia* - Michelangelo Caetani. Dante concibe el Paraíso teniendo en cuenta la concepción geocéntrica medieval del universo.

El territorio es compuesto de un conjunto de códigos. Eso implica en decir que, agotado un territorio, ocurre una desterritorialización, pero también una “descodificación”. Al desterritorializarse se sale de una secuencia y se entra en la serie, porque la desterritorialización es el instante del “entre-territorios” o una “línea de fuga”, como en la obra de Kafka, cuando el autor las produce con la intención de fugas de los territorios, de las leyes o de la moral, entre otras. El concepto de entre-territorios es muy adecuado para la interfaz.

Georges Didi-Huberman en *La inmanencia estética* (2003), en un artículo a respecto de los dibujos de Víctor Hugo [1802-1885], apunta que el enunciado de la inmanencia, en Spinoza, está conectado a un vocabulario de la fluidez [*effluere*] y del pliegue [*complicare, explicare*]. La inmanencia asume el aspecto de un flujo generalizado, el pliegue de cada cosa sobre el ángulo del movimiento, una materia porosa destinada a la turbulencia, una “potencia de metamorfosis”. Didi-Huberman propone que la forma elemental de ese “movimiento de inmanencia” es una ola en toda la potencia, “movimiento después de movimiento”, o bien ola sobre ola. Todo esto también se ajusta a la descripción de la imagen interfaz. Intenta trabajar ya en este campo.

Si partimos de la premisa de que el conocimiento en la interfaz, nuestro tema principal, se construye a partir de movimientos dialécticos – u ola, como describe Didi-Huberman – estamos presumiendo que en la construcción del pensar hay líneas múltiples que atraviesan y convergen en una “efectuación” y una “contra-efectuación” de un problema.

### 4.3. LA FUGA Y LOS FLUJOS “TENSODINÁMICOS”

A ser correcta nuestra interpretación de Deleuze, cuando hablamos en “devenir”, “línea de fuga”, “desterritorialización” o “contra-efectuación”, esos son conceptos que presuponen “movimiento”, o la “acción” de un movimiento. Es solo por medio de “movimientos” que se efectiva el conocimiento. Por lo tanto, la “desterritorialización” es una operación en el interior de una arquitectura que acoge las divergencias: solo lo que diverge se contra-efectúa y se renueva, y se entiende a sí mismo como acontecimiento. Es aquí donde hay la necesidad de convertir a la conciencia en una experimentación de vida.

Las líneas de fuga son conceptos, es decir, son “conceptos en potencia” y al mismo tiempo son materialización de conocimiento adquirido y valorado de forma científica o empírica. Pero lo más importante no es la trayectoria de las líneas sino el confronto de las líneas. Después de ese confronto, hay el surgimiento de una nueva línea.

Las funciones y los conceptos, los estados de cosas actuales y los acontecimientos virtuales son dos tipos de multiplicidades que no se distribuyen sobre una línea de errancia, sino que se refieren a dos vectores que se cruzan; uno en función del cual los estados de cosas actualizan los acontecimientos; y el otro según el cual los acontecimientos absorben (o mejor aún adsorben) los estados de cosas (Deleuze y Guattari, 2011: 154).

Si pensamos en la operatividad de la interfaz, en su faceta epistemológica, nos daremos cuenta de que se trata de una operación que propicia un salto del finito al infinito. Queremos decir con eso que a partir de un “sistema cerrado”, donde se impone un único “problema”, se van creando líneas – o hipótesis a respecto de un determinado problema – que pueden transitar entre el real y lo abstracto, lo empírico y lo científico. Cuando hablamos de líneas, no caracterizamos solo la idea rectilínea, pero las líneas en toda su potencia de formas que buscan vínculos con otras líneas. Son líneas activas, líneas de fuga, extremadamente móviles que actúan en todas las direcciones, líneas autónomas y activas que buscan conexiones. La función de esas líneas en la interfaz es la búsqueda de conexiones. Podemos “visualizar” ese proceso en la “fuga”, un estilo de composición contrapuntista, polifónica e imitativa que tuvo en Johann Pachelbel [1653-1706] una gran contribución para su desarrollo. La fuga tuvo su ápice en las obras de Johann Sebastián Bach [1685-1750], quien también lanzó manos de esa forma de composición. Como por ejemplo en *Fugue in G minor BWV 578*.<sup>31</sup> Según Josep Català, la forma de fuga es una manera de percibir las transformaciones de la interfaz. O sea, la operatividad de la interfaz se aproxima de las estructuras musicales, como la de la fuga. [Figura 2].

31. [https://www.youtube.com/watch?v=p1XD1MSES\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=p1XD1MSES_8)

De manera general la fuga es un estilo de composición polifónico basado en un tema principal, que tuvo su origen en el Barroco. En esa composición musical el tema



Canadian Brass Series  
**FUGUE IN G MINOR**  
(THE LITTLE)

J. S. BACH  
Transcribed by Ronald Brown  
Arranged and edited by  
The Canadian Brass

Trumpet II (in B♭)

Copyright © 1975 Canadian Brass Publications, Inc. Toronto  
Reproduction by permission: MCA Music Group, Inc.

Figura 2. Bach, “Little” Fugue in G Minor BWV 578

principal es repetido por otras voces que entran sucesivamente y continúan de manera entrelazada. J. S. Bach, a través de esa técnica estilística, dio origen al Canon, que explora la fuga como una forma de variación sobre el tema. Comienza un tema (un problema) por una voz aislada (que sería el usuario en el interior de la interfaz); en seguida, una segunda voz canta el mismo tema, pero transpuesto (otra perspectiva del problema).

Como en la fuga, el operador en la interfaz actúa manteniendo su individualidad y subjetividad. Al entrar en contacto con otras “líneas de fuerza” – que se efectúan del choque entre las líneas con sus potencias características – se crean varios pliegues que definen una nueva cartografía y trazan múltiples mapas que se constituyen de la suma de las perspectivas o definiendo el límite de lo pensable. Retornando a Deleuze y Guattari,

Los conceptos son acontecimientos, pero el plano es el horizonte de los acontecimientos, el depósito o la reserva de los acontecimientos puramente conceptuales: no el horizonte relativo que funciona como un límite, que cambia con un observador y que engloba estados de cosas observables, sino el horizonte absoluto, independiente de cualquier observador, y que traduce el acontecimiento como concepto independiente de un estado de cosas visible donde se llevaría a cabo (Deleuze y Guattari, 2011: 40).

La única fuerza que se afecta a sí misma desde el exterior es aquella fuerza de los flujos “tensodinámicos” – o movimientos “peristálticos”, en las palabras de Deleuze – que presionan desde el afuera hasta penetrar en el interior. A esas fuerzas «se llamará más comúnmente el plegamiento, el pliegue. El adentro es el pliegue del afuera. Y es el pliegue de afuera el que es constitutivo de un adentro, adentro más cercano que todo medio de interioridad, que todo pliegue interior» (Deleuze, 2015: 25).

Los “flujos tensodinámicos” son como una energía primaria que alimenta la estructura de las interacciones, o los nodos de las interacciones. Son líneas, para usar la terminología de Deleuze, que cuando se encuentran provocan un choque. Por su fluidez, esos flujos hacen con que ocurra una actualización permanente de la estructura del pensamiento y del espacio que opera la conciencia del usuario a través de un confronto dialéctico del pensamiento.

El flujo “tensodinámico”, como expresión del pliegue, hace, a través de una operación, con que todo el espacio de la interfaz se torne navegable, un espacio que amalgama una sucesión de “ventanas” o *links* a partir de los flujos. Por ser esponjoso, el territorio de la interfaz, donde ocurren los pliegues y despliegues, es un espacio propicio para acoger las tensiones que se confrontan. Las condiciones del pliegue son, en definitiva, las condiciones de la inmanencia en su afectarse a sí misma. Al mismo tiempo acoge también el sujeto en su interior, donde flotan esos contextos potencializados, de tal forma que los procesos de subjetivación que allí afloran se cumplan en la adhesión de la dinamicidad de la interfaz.

Los flujos “tensodinámicos”, al producir los pliegues y despliegues, pasan a existir en la potencia, en tanto que características de los pliegues mismos. Y la poten-

cia de los flujos “tensodinámicos” se confunde con la amplitud de lo que se despliega, y la fuerza, con la capacidad de “inherencia”.

Ningún paquete de datos por si solo constituye conocimiento en grado alguno: son líneas estabilizadas, hasta que los flujos “tensodinámicos” provoquen el choque. A partir de ese choque, el conocimiento, o potencias de conocimiento, pasa a crear vinculaciones. La estructura al ponerse en movimiento hace con que nuevas configuraciones sean creadas, nuevas preguntas y posibles respuestas surjan a partir de la acción de los flujos “tensodinámicos”, convirtiendo-se así en infinitos centros que hacen eco mutuo y resuenan la pregunta inicial.

A partir de entonces los flujos “tensodinámicos” ya no se remiten a un centro, como tampoco se enfrentan a las premisas iniciales. A partir del primero choque solo se enfrentan y se relacionan a otras fuerzas, a que afectan y por ellas son afectadas. Es ese el principio dinámico de la relación entre las fuerzas, no una relación de si tiene más o menos fuerza, sino que la fuerza está subordinada a la cuestión cualitativa. Por ejemplo, no se trata de privilegiar una fuerza de carácter científico en detrimento a una fuerza de carácter empírico, sino de percibir las distintas “cualidades” de las dos.

En *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*, hay una cita que expresa bien lo que estamos pensando sobre las relaciones de fuerzas y sobre la capacidad de transformación del encuentro de los flujos,

Pero lo bueno es la vida naciente, ascendente, aquella que sabe transformarse, metamorfosearse según las fuerzas que encuentra, y que compone con ellas una potencia cada vez más grande, aumentando cada vez más la potencia de vivir y abriendo siempre nuevas “posibilidades”. Es cierto que no hay más verdad en una que en otra; no hay sino devenir, y el devenir es la potencia de lo falso de la vida, la voluntad de potencia. Pero existe lo bueno y existe lo malo, es decir, lo noble y lo vil (Deleuze, 2011: 191).

En los flujos “tensodinámicos”, para Deleuze, importante no es el pliegue abstractamente considerado, sino la relación con la que entabla vínculos o la profundidad determinada por el pliegue y aquello que el pliegue hace inherente, interiorizándolo. Hay fuerzas, por ejemplo, que sólo pueden responder a otras fuerzas de misma amplitud, o son capaces de producir una respuesta dentro de un mismo sistema. De la misma forma que hay otras fuerzas que se complementan con otras, aunque antagónicas, y tienen la capacidad de una convivencia en un mismo espacio y hasta mismo ser complementarias. Es lo que Deleuze llama de “abrir siempre nuevas posibilidades”.

Es importante tener en cuenta que en esa lucha o en ese confronto de fuerzas hay un sujeto que no se puede dejar de lado, que es el operador de la interfaz. Todo ese confronto es operado por él, quien tiene importancia decisiva en delimitar esa relación entre el interior y el exterior. Es a través de ese sujeto que se crea la relación entre el interior y el exterior, y viceversa. Es la construcción del sujeto “abigarrado” que, en la operabilidad de las fuerzas, o potencia de conocimiento, se convierte

en el “sujeto operador”, ya que es él quien construye los “planos de inmanencia” y territorios para que ocurra la acción de los pliegues y despliegues, por las fuerzas de individuación y de diferenciación.

Cuando hablamos de un sujeto que tiene la capacidad de hacer pliegue y despliegue y por último repliegue, identificamos un sujeto dinámico, una vez que desplegar y repliegue son operaciones que articulan diferentes líneas, o diferentes flujos “tensodinámicos”.

El pliegue en Deleuze significa que es una fuerza con la capacidad de crear una potencia diferencial, una fuerza que se apropia y afecta otras fuerzas. La capacidad del pliegue depende de la potencia de las fuerzas encontradas en el flujo “tensodinámico”. El despliegue depende de la energía liberada del confronto de las fuerzas enfrentadas que van promover “vinculaciones”, lo que es diferente de “conexiones”. Vincular presupone ligadura y lazos, mientras que “conectar” tiene la concepción de ligar. Conectar sería el primer paso de la vinculación. En el caso de la interfaz, vincular es la fuerza y conectar es el primer contacto, que puede o no llevar a una vinculación.

En la interfaz ningún “acontecimiento” surge si no está en vínculo con otro espacio, sin que haga una actualización del pliegue que se forma en las conexiones, que al mismo tiempo son zonas de singularidades como zonas de heterogeneidades que llevan a la vinculación. Es de esos confrontos que se amplían su relacionalidad, la conectividad y se firman en un suelo de inmanencia, o acá, en nuestro caso, se firma y constituye el suelo de la “loca”.

Es a partir de un movimiento que actúa del exterior al interior y que después retorna al exterior que se efectiviza el suelo de la casa de la “loca”. El suelo de que hablamos es el territorio constituido donde el pensamiento puede materializarse. El territorio, al constituirse, es donde ocurre la actualización del pensamiento. La constitución de ese “territorio”, en nuestro caso de la interfaz, es el momento en que el “usuario” se pre-dispone a entender un cierto problema, el momento en que él reconoce la existencia de un problema.

La interfaz no es un espacio constituido y efectivado a partir de axiomas, sino que acoge la pluridisciplinariedad. Es lo que Català defiende: un dispositivo epistemológico preparado para desarrollar todas esas mediaciones, para romper con los mecanicismos que mantienen separadas las distintas disciplinas. Él alerta que «el peligro del uso del conjunto de diversas disciplinas es el eclecticismo [...] mi planteamiento metodológico pretende fundarse, sin embargo, en la utilización de distintas disciplinas, sin caer en el eclecticismo» (Català, 2010: 45). Esa observación tiene sentido, porque como detectó Català, parece ser un método ligado a un periodo de decadencia, pero expone que

[...] Lo que reprocha verdaderamente al eclecticismo es el no reunir estas piezas dispersas en un todo común, en un sistema coherente, una amonestación que no deja de resultar sospechosa ahora que son los grandes sistemas los que están realmente en decadencia (Català, 2010: 45).



La interfaz que proponemos es un espacio creado por un sujeto/usuario que desea investigar un determinado problema, pero no se trata de un método, sino de una forma epistemológica de construcción de conocimiento. La interfaz de que estamos hablando es un espacio de producción que se crea a partir de un problema, no un espacio en que se coloca un problema a la espera de una solución.

Cuando hablamos del suelo de la loca, nos referimos a un territorio en que la imaginación, en la interfaz, se efectiva. Un suelo que se configura como una cartografía, por su conjunción de líneas que crean conexiones mediante convergencias, prolongaciones, encuentros y pliegues. El pensamiento no se produce a sí mismo, sino que nace de los encuentros con lo que es extraño, con el otro que fuerza a pensar.

#### **4.4. LOS CONCEPTOS COMO HERRAMIENTAS DE LA INTERSUBJETIVIDAD**

Cuando se piensa a través del lenguaje, estructuramos el mundo, pero también creamos una estructura que cierra otras posibilidades. ¿Al hablar de interfaz, nos referimos a un sistema o a una estructura? Al proponer pensar un nuevo suelo para la “casa de la loca”, necesitamos ir más allá de la idea de estructura, que implica elementos que forman una constelación porque está detenida.

Jean Piaget [1896-1980] ofrece la siguiente definición para una estructura: «se basta a sí misma y no requiere, para ser captada, recurrir a toda suerte de elementos extraños a su naturaleza» (Piaget, 1999: 5). Escribe también que «es un sistema de transformaciones que, como tal, está compuesto de leyes (por oposición a las propiedades de sus elementos), y que se conserva o enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas terminen fuera de sus fronteras o recurran a elementos exógenos» (Ibíd). Hay tres ideas básicas: a) Totalidad, puesto que los procesos de composición entre los elementos sólo pueden llevar a la resultante que es un todo; b) Transformación, porque una actividad estructural solo puede consistir en un sistema permanentemente cambiante; y c) Autorregulación, porque todo cambio enriquece en forma ordenada y no caótica, cualidad que se logra mediante las mismas leyes internas que lo regulan.

El sistema también implica en una cuestión fija, pero él podría ser más dinámico y tener movimiento en su interior. Ambos, sistema y estructura, inmovilizan y crean límites en un espacio de articulación infinito. Tal vez la solución sería hablar de un “sistema ecológico de duración” que avanza y dejar resonar la voz filosófica de Heráclito, donde pensar es una transformación constante, movimiento del río y del hombre donde ni uno ni otro desea o puede parar. Un estado donde la dimensión de

la duración y espacio, como plantea Bergson, se torna presente en el transcurso, y la «duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. Para ello no tiene necesidad de absorberse por entero en la sensación o en la idea que pasa, pues entonces, por el contrario, dejaría de durar» (Bergson, 1999: 76-77).

#### 4.5. GREGORY BATESON Y LAS NUEVAS FORMAS DE ORGANIZACIÓN DEL PENSAMIENTO

Elton van Vogt [1912-2000], en la novela de ciencia ficción *Voyage of the Space Beagle* (1950), crea la expresión “nexialismo”, aludiendo a una “ciencia” que no sería solo una simple suma de disciplinas que componen el conocimiento humano, sino una ciencia de interrelaciones y *nexus* entre todas las demás. El héroe Elliot Grovessnor, que inspiró seriados como *Star Trek*, a pesar de no tener una habilidad específica como los otros tripulantes de la nave, tenía la capacidad de integrar diferentes ciencias (psicología, química y física, entre otros) en la búsqueda de soluciones que conduzcan a la supervivencia de toda la nave en su misión exploratoria del espacio sideral.<sup>32</sup>

No voy expandir la cuestión sobre la referencia al nexialismo de Elton van Vogt, pero de ese autor tomo de préstamo sólo el término “nexialismo” y no la acepción total que él expone en su novela *El viaje del Beagle espacial*. «El nexialismo es un enfoque totalmente nuevo de aprendizaje y de asociación» (Van Vogt, 2000: 40). Explico: el término “nexialismo” es muy útil y muy cercano de la idea de transdisciplinariedad. En un primero momento se acerca a una novela sobre un supuesto anti-aristotelismo, por ejemplo en su novela *World of Null A The Null-A (El mundo de los No A)*<sup>33</sup>, en que Gilbert Gosseyn se ve sometido a pruebas increíbles destinadas a revelar al fin que es un superhombre con un doble cerebro.

En *El Viaje del Beagle Espacial*, cuando Grovessnor «inició su conferencia sobre los reflejos condicionados y su desarrollo desde los días de Pavlov, hasta ser una piedra angular de la ciencia del nexialismo» (Van Vogt, 2000: 41) «he llegado a entender que la ciencia del nexialismo puede ofrecer un nuevo enfoque para la solución de problemas. Como es un enfoque holístico de la vida, llevado a la enésima potencia, puede ayudarnos a tomar una decisión rápida en un momento en que se requiere una decisión rápida...» (Van Vogt, 2000: 84). En esa estructura resulta que el nexialismo es una especie de exacerbación de la teoría de los reflejos condicionados del fisiólogo ruso Ivan Petrovich Pavlov [1849-1936], basada en una concepción mecánica y

**32.** La reflexión a seguir es fruto del trabajo de orientación del profesor Josep M. Catalá a respecto de ese tema. Por lo tanto uso sus citas y observaciones, incluyendo las que creo ser pertinentes al tema. Esa discusión ocurrió vía e-mail (27/01/2017).

**33.** Una novela de cien mil palabras que comenzó a ser publicada en el ejemplar de agosto de 1945 de *Astounding Science Fiction*.

técnica del conocimiento. En una lectura más atenta de la novela, por lo que parece, de lo que se trata es de “aprender” todas las ciencias durante el sueño como quien se traga una píldora. Nosotros proponemos el nexialista como un sujeto que, en su estado de ensoñación, parece estar cierto de que los procesos de comprensión solo pueden ser conscientes y reflexionados (y eso es algo que no parece tener en cuenta Grovessnor). Es estar en un estado “despierto”, en que sea capaz de construir “nexos trans-disciplinares”, por la acción de la imaginación. En esa propuesta de interfaz que proponemos, los procesos de comprensión sólo pueden ser conscientes y reflexionados, y eso no parece tener en cuenta Grovessnor, quien, en lugar de estar rodeado de libros, está rodeado de cachivaches.

Por lo tanto, en esa investigación, el término “nexialista” se refiere al sujeto capaz de comprender el trasfondo de cada ciencia para producir puentes entre ellas, con lo que supera los límites de las distintas especializaciones. Grovessnor supone que, una vez “adquiridos estos conocimientos”, se producirán conexiones inconscientes entre ellos? Quizá sea lo que esperan los apóstoles de la inteligencia artificial. En su reflexión sobre ese tema, Català apunta que Grovessnor, el nexialista, en el fondo, es más cienticista y positivista que todos los demás científicos, puesto que considera que el conocimiento se puede adquirir mediante un proceso de memorización inconsciente, cuando sabemos que de lo que se trata es de comprenderlo.

En ese sentido, Català hace otra provocación: “Esto es lo que separa la idea de Inteligencia Artificial y la de humanismo. Es cuando se juega los cuestionamientos: “¿Qué le faltará siempre a un ordenador para ser verdaderamente inteligente? O dicho de forma menos negativa: ¿Qué deberá tener la IA para poder ser realmente inteligente? La alianza entre la ciencia y las humanidades quizá pueda resolver este asunto”.

Català asevera, en ese contexto, que de todas formas este planteamiento ofrece la oportunidad de aclarar ciertas ideas relacionadas con las correspondencias entre tecnología, pensamiento y conocimiento. Y es eso lo que buscamos en esta investigación. Estamos en esa búsqueda cercanos a las ideas de Català al intentar responder a los cuestionamientos: ¿qué es, por lo tanto, la interfaz? ¿Una “máquina” de aprender como las del nexialismo, o una “máquina” de pensar? La propuesta de esta investigación va en dirección de la última proposición. La interfaz no es puramente una “máquina de pensar”, sino un “espacio de producción de conocimiento”.

Mas volvamos a nuestra cuestión inicial, que es tema de este apartado: *Gregory Bateson y las nuevas formas de organización del pensamiento*. Discurrimos anteriormente sobre los planteamientos de Deleuze y Guattari al respecto de los “conceptos”, el “plano de inmanencia” y de “personajes conceptuales”, aunque los autores traten de esos asuntos a nivel lingüístico, pero es posible echar mano de estas ideas como un “abrelatas” para los problemas conceptuales que propone la interfaz. Giordano Bruno, Gregory Bateson [1904-1980] y Grovessnor, un personaje de ficción de Van

Vogt, en épocas distintas, tienen elementos que proponen ideas muy similares y complementarias para la formulación de una “ecología de la mente” o “ecología de las ideas”, conceptos que hoy sería útil para comprender la arquitectura de la interfaz.

«Un explorador nunca puede conocer lo que está explorando hasta que lo haya explorado» (Bateson, 1998: 16). Podemos encontrar en esa afirmación una forma de pensar muy similar a la idea de ensayo. Supongo que ahí está la esencia de lo que estamos discutiendo: cómo pensamos – pero en nuestro caso se trata de cómo pensamos en alianza con la tecnología, la imaginación, la metáfora y la memoria, cómo se amplían las posibilidades mentales mediante esta relación. ¿Hay entre la mente y los dispositivos un espacio relacional que sea posible visualizar en las interfaces?

La trayectoria intelectual de Bateson hizo que se le calificara de varias maneras: epistemólogo, antropólogo, biólogo, teórico de la comunicación, entre otros, y sus planteamientos se sitúan histórica y filosóficamente en una era científica tomada por el pensamiento racional, en que el conocimiento científico era el único aceptable.

En *Pasos hacia una ecología de la mente* (1998), Bateson expone, en una serie de ensayos, nuevas perspectivas de pensar sobre la naturaleza del orden y la organización de los seres vivos – en torno a las premisas de una “ecología de la mente” o “ecología de las ideas”. Asegura que es necesario un cambio de las creencias perceptivas básicas, o “premisas epistemológicas”, para tomar conciencia de que la realidad no es necesariamente lo que se cree que es. Es un método interdisciplinar distinto del sentido habitual, que se refiere al término como una forma de cambiar informaciones entre las disciplinas, pero en el sentido de encontrar directrices comunes a muchas disciplinas (Bateson, 1998: 15).

En el ensayo *Patología de la epistemología*,<sup>34</sup> presentado en 1969 en Hawái en el marco de la Segunda Conferencia sobre Salud Mental en Asia y el Pacífico, él apunta las características esenciales de un sistema, que según él es el mismo de la mente: a) el sistema operará con y sobre diferencias; b) el sistema consistirá de redes cerradas por las que se transmiten diferencias y transformaciones de diferencias (lo que transmite una neurona no es un impulso, sino una diferencia); c) muchos hechos dentro del sistema serán provistos de energía por la parte que responde, más que por el impacto de la parte que lo acciona; y d) el sistema será auto-correctivo, buscando el mantenimiento de la homeostasis y/o en dirección de huida. La autocorrección implica ensayo y error.

Esas ideas pueden ser aplicadas directamente en la fenomenología de la interfaz. En 1938, Bachelard pone en manifiesto la importancia del error en *La formación del espíritu científico*: solamente “por el error se hace surgir el conocimiento”. Para el filósofo hay zonas oscuras, obstáculos al conocimiento posibles de ser desafiados y superados. No es distante del pensamiento de Josep M. Català (2010: 326) que propone la importancia de reintroducir las contradicciones en el mismo seno del

**34.** Para Bateson la patología se define como la pérdida del equilibrio sistémico, o sea, procesos patológicos a nivel ecológico.

proceder científico, una vez que el método científico en general es el resultado de una visión del mundo. Pero es cierto que el conocimiento sólo avanza cuando se equivoca o, dicho de otra manera, nos aproximamos científicamente a la verdad en la dinámica de la rectificación. El concepto de la interfaz también nunca estará finalizado, una vez que para pensar la interfaz a través de la propia interfaz pueden surgir nuevos aportes.

Bateson revive la vieja pregunta, ¿piensa una computadora?, o la cuestión ya formulada por Alan M. Turing [1912-1954] en la conferencia de 1947 “¿Puede pensar una máquina?”<sup>35</sup>. Bateson es taxativo: ¡no! Lo que piensa y actúa por ensayo y error es el “sistema hombre”, más computadora más medio ambiente, o sea, un “sistema total”. La mente, por lo tanto, sigue manejando tales conceptos.

Será necesario recuperar algunos planteamientos de Bateson para comprender mejor la idea de “sistema total”. El concepto de “ecología”, donde evidencia la influencia de la teoría de los sistemas y de la cibernética, sería el «estudio de la interacción y sobrevivencia de ideas y programas (diferencias, complejos de diferencias etc.) en circuitos» (Bateson, 1998: 483).

**35.** Turing pasa a la historia de la ciencia por haber inaugurado el paradigma de la inteligencia artificial o la metáfora del computador, según la cual un ordenador digital puede servir de modelo capaz de simular efectivamente la mente humana.

El sistema cibernético elemental con sus mensajes en circuitos es, de hecho, la unidad más simple de la mente; y la transformación de una diferencia que recurre a un circuito de ideas elemental. Hay sistemas más complicados que acaso merezcan más ser llamados sistemas mentales, eso es lo que estamos considerando. Toda unidad que presente el rasgo de actuar mediante el ensayo y el error será denominada legítimamente un sistema mental (Bateson, 1998: 489).

**36.** La manera de delinear el sistema es trazar la línea fronteriza sin cortar ninguna de las vías y sin dejar cosas sin explicar. Si lo que uno trata de explicar es determinada conducta, por ejemplo, la locomoción del ciego, entonces será necesario tomar en cuenta la calle, el bastón, el hombre; la calle, el bastón, y así sucesivamente una y otra vez. Pero cuando el ciego se sienta a almorzar, el bastón y sus mensajes carecerán de pertinencia, si lo que queremos comprender es su ingestión de comida (Bateson, 1998: 489-490).

La “naturaleza” o la “realidad” es descrita como una serie de “sistemas”<sup>36</sup> o “circuitos” muy complejos, ordenados de modo que unos contienen a otros. O sea, constituyen sus “contextos”, al punto de establecer una “jerarquía de contextos”, donde todos desarrollan dependencias y determinismos mutuos, por medio de relaciones no necesariamente lineales, y juega un papel de primer orden el fenómeno de la retroalimentación; todo ello con el objetivo último de la supervivencia, de la “conservación”, lograda a través del mantenimiento de los equilibrios u homeostasis.

Estos circuitos o sistemas funcionan a través de la transmisión de información, que se expresa por medio de la comunicación de “diferencias”, que para el pensador no son otra cosa que “ideas”. Volvamos a la pregunta ¿qué es la mente para Bateson? Si “una diferencia es una idea” y hay un número infinito de diferencias, a su vez la diferencia debe ser considerada como la unidad de información y de “insumo psicológico” (Bateson, 1998: 514). Esa es la esencia de la concepción de mente para Bateson: la “mente”, “sistema cibernético” y “ecosistema” se convierten en sinónimos: cualquier unidad que contemple el procesamiento de información y funcione a través de ensayo y error.

Al plantear eso, el concepto de mente al mismo tiempo que nos ofrece nuevas perspectivas para un abordaje transdisciplinar, restaura una visión integradora y sinté-

tica donde, por demasiado tiempo, ha prevalecido una concepción atomizadora de la realidad. «La mente individual es inmanente, pero no solo en el cuerpo. Es inmanente también en las vías y mensajes que se dan fuera del cuerpo; y existe una mente más amplia, de la que la mente individual es solo un subsistema» (Bateson, 1998: 492).

Bateson, a partir de la afirmación del lingüista Alfred Korzybski [1879-1950] de que “el mapa no es un territorio”, propone las siguientes observaciones:

¿Qué aspectos del territorio pasa al mapa? Sabemos que un territorio no es un mapa. [...] si el territorio fuera uniforme, nada de él entraría en el mapa, salvo sus fronteras, que son puntos en que cesa de ser uniforme por comparación con otra matriz de mayor dimensión. Lo que pasa al mapa, de hecho, es la *diferencia*. [...] ¿Pero lo que son las diferencias? Una diferencia es un concepto muy particular y obscuro (Bateson, 1998: 482).

Y propone encontrar la diferencia entre el papel y la madera que no está en el papel, ni en la madera, mucho menos en el espacio que media entre ellos y tampoco en el tiempo y el espacio que media entre ellos. Plantea: «la diferencia que se produce a lo largo del tiempo son lo que llamamos de “cambio”» (Bateson, 1998: 482) e idea en su sentido más elemental es sinónimo de “diferencia”.

[...] El mundo mental es solo mapas de mapas de mapas, al infinito [...] cada paso, a medida en que la diferencia se transforma y propaga por su vía, la materialización de la diferencia antes de ese paso es un “territorio”, del que la materialización después del paso es un mapa. La relación entre mapa-territorio se efectúa a cada paso (Bateson, 1998: 485).

O sea, lo que traslada del territorio al mapa son transformaciones de la diferencia y que esas diferencias son ideas elementales. La mente, para Bateson, sería entonces inmanente en el sistema biológico más amplio, el ecosistema. O, si trazo las fronteras del sistema en un nivel diferente, entonces la mente resulta inmanente, no solo en el cuerpo, pero en la estructura evolutiva total, tanto social totalmente interconectable y en la ecología planetaria.

Creo que es correcto llamar “diferencia” a lo que produce cambios, y los cambios son formas de movimientos. En ese sentido estamos muy próximos a una de las premisas de la interfaz: el movimiento, o la fluidez que alcanza incluso la propia plataforma de actuación y que por lo tanto se fundamenta en la básica inestabilidad de todo el conjunto, cuyos elementos modifican entre sí.

Cualquier sistema que es capaz de transmitir diferencias está formulando ideas, y por ende está “en proceso de pensar” a través de las relaciones establecidas con otros sistemas. El concepto de ecología, por ser más dinámico y orgánico, sería más perceptible en la transformación o la “asimilación transformativa del conocimiento”, por la que no es tan importante el acarreo de la información de un lugar a otro como el hecho de que esta información se transforma durante el proceso y pasa a actuar mediante distintas facetas. No estamos por lo tanto ante un sistema mecanicista, sino

en un “espacio ecológico de duración”, una zona de constante transformaciones de todos los elementos, incluida la propia información que inicia el proceso (Català, 2005: 571). Recordemos que el concepto de interfaz que proponemos se refiere a un dispositivo que produce conocimiento y que entendemos el conocimiento como un conjunto de espacios de reflexión.

Trabajar un problema con la interfaz es ir construyendo esta serie de plataformas que interactivamente se van proponiendo como pasos hermenéuticos, en conjunción con una o varias máquinas-ordenadores –, uno o varias bases de datos, uno o varios medios-multimedia – y uno o varios usuarios. [...] que pone en interacción toda una serie de factores diversos, relacionados con un fenómeno o un problema y que más que soluciones, pretende producir estados de comprensión efectiva de los mismos (Català, 2005: 574).

No solo de los elementos que componen su entorno como también los elementos que hay dentro. En eso estaría el avance en pensar el suelo de la casa de la loca, o un espacio ecológico en que las transformaciones cambian el propio territorio de la ecología al introducir la idea de movimiento. Al hablar de ecología estamos hablando de un movimiento constante, un espacio que contempla no solo una transformación, pero un efecto constante de la transformación que se alimenta a sí mismo y construye nuevos territorios ecológicos.

Como veremos adelante, Giordano Bruno reelaboró sistemas tan diversos como la monadología, el panteísmo, el evolucionismo, el materialismo dialectico, el idealismo o la teoría de la relatividad y con su filosofía ha creado un sistema esencial de la sabiduría, sistema ecológico de pensar la memoria y la imaginación constituida por un lenguaje vivo de la realidad y de la mente. Creó “máquinas de interfaz” a través de las construcciones de los sistemas de memoria que estaban destinados a ser un dispositivo intelectual, con vista a la reforma de la mente que utiliza las imágenes y, por consiguiente, la imaginación.

#### **4.6. GÉNESIS DE LOS CONCEPTOS OCCIDENTALES DE LA IMAGINACIÓN**

En *Meditación de la técnica* (1977), Ortega y Gasset sugirió la hipótesis de que el hombre se distingue del animal no tanto por su inteligencia como por su memoria, y sobre todo por su capacidad imaginativa. La capacidad de trazarse un espacio interior en el que, protegido de las alteraciones que conlleva la vida en la naturaleza, pudiera jugar con las imágenes de las cosas, combinarlas y, de ese modo, formar y reformar su idea de realidad, redescubrirse y redescubrir el mundo.

En los años 60 Jacob Bronowski [1908-1974] en la conferencia “La mente como instrumento para el entendimiento”, en la Universidad de Yale, dictó que cada vez más tenemos la conciencia de lo que pensamos del mundo, es más, que el animal humano puede percibir y «todos ya nos habían hechizado con la idea de que el mundo está ahí y que nuestros modos de percepción no influyen mucho la manera como lo interpretamos; que nosotros podemos llegar a la naturaleza del mundo sin tener que preocuparnos demasiado por el instrumento que utilizamos» (Bronowski, 1983: 9). Lo más interesante sobre el hombre es ser él un animal que practica el arte y la ciencia, y, en todas las sociedades conocidas, practica las dos juntas» (Bronowski, 1983: 11). Así “imaginación” es la palabra que deriva de la creación de imágenes en la mente.

El estudio de la imaginación, según Gilbert Simondon [1924-1989], debe efectuar una búsqueda de sentido de los “objetos-imágenes”, ya que la imaginación no es solamente la actividad de producción o de evocación de las imágenes, sino también «el modo de recepción de las imágenes concretizadas en objetos, el descubrimiento de su sentido, es decir de la perspectiva de una nueva existencia para ellas» (Simondon, 2013: 20). Para Simondon, en *Imaginación e invención* (2013), casi todos los objetos producidos por el hombre son en cierta medida “objetos-imágenes”<sup>37</sup>, o sea, ellos son portadores de significaciones latentes, no solo cognitivas, sino también connotativas y afectivo-emotivas.

Percibimos que hay una amenaza pos-moderna de abolir la imaginación humanista y que coincide con la discusión de la “desaparición del hombre” y con el tema de la identidad.

Nuestra tarea en ese apartado es rastrear la génesis histórica de los conceptos occidentales de la imaginación y sin pretender hacer un recorrido histórico-teórico sistemático iremos buscar síntomas y aspectos que la imaginación desempeña en distintas concepciones filosóficas desde la Antigüedad, en que podemos percibir la complejidad de la función en las diversas aportaciones y en sus distintos niveles, sin eclecticismo, pero entendiendo que la imaginación es un objeto que puede tener distintas modalidades y capas de significados. Es decir, nos proponemos investigar algunos conceptos formativos de la imaginación que surgieron por primera vez en las tradiciones griegas y bíblicas y que más tarde evolucionaron a través de los períodos medievales, modernos y postmodernos de nuestra historia cultural.

De ahí la elección de Platón [428-348 a.C.], Aristóteles [384-323 a.C.] y Giordano Bruno para representar el paradigma pre-científico o mágico, Immanuel Kant [1724-1804] y Johann Gottlieb Fichte [1762-1814] para representar el paradigma moderno y científico, y Gaston Bachelard para representar el pos-moderno o pos-científico.

La imaginación y la historia de la filosofía de Occidente han sido la historia del logos, fundamentalmente a través de la razón. La capacidad de “imaginar” se ha entendido de dos maneras: 1) como una facultad *representativa* que reproduce imá-

37. El objeto-imagen es un verdadero intermediario entre el concreto y abstracto cuando condensa varias funciones en unidad (si corresponde a una única función, permanece abstracto) y emplea soluciones que lo ligan a la red de las realidades contemporáneas, su realidad de imagen es entonces paradigmática: permite comprender otras realidades conexas con las cuales se articula y de las cuales es solidaria (Simondon, 2013: 21).



genes de alguna realidad preexistente y 2) como una facultad *creadora* que produce imágenes que a menudo reclaman a un estado original en su propio derecho (Kearney, 1994: 15). Desde los antiguos griegos a los modernos, esas son las nociones básicas sobre la imaginación. Esas nociones nos llevan a crear juicios diversos y al mismo tiempo reconocer ciertas características comunes en sus distintas versiones, pero la imaginación no es un “Argos Panoptes”, el monstruo de cien ojos, ni los “Cíclopes”, de un solo ojo, citando a Kearney.

Una lectura genealógica del desarrollo de la imaginación es paradigmática. Es necesario tener en cuenta que la comprensión de lo que es la imaginación en diferentes épocas se relaciona con una forma específica con que la gente conceptualiza la relación entre la imaginación y la realidad.

Si en un sentido muy lato se entiende por imaginación la función de producir imágenes, obtenemos así una primera aproximación y se nos ofrece el universo de las creaciones, productos de la imaginación: el universo de las imágenes, pero considerar que la imaginación es la facultad de “producir figuras mentales ante las cuales somos espectadores” es una forma muy reduccionista de comprender el concepto.<sup>38</sup> Pero hasta llegar a esa idea vamos intentar esclarecer: ¿Qué trayectoria tiene el concepto? ¿Qué nexos pueden pensarse entre imágenes, concepto, memoria e interfaz?

Para una aproximación más atenta a la peculiaridad de la actividad de la imaginación como una función compleja, se exige un acercamiento desde diversos ángulos. Josep M. Català nomina la interfaz como el «espacio de las relaciones, un espacio que aparece cuando diferentes partes activas confluyen en un punto. Del encuentro de los diferentes vectores surge un ámbito de comunicación que no pertenece a ninguno de ellos en concreto» (Català, 2010: 30). Y eso se asocia al que María Noel Lapoujade, en un intento de producir una *Filosofía de la imaginación* (1988), indica que la imaginación es un ámbito en que pueden estar en un mismo espacio la magia o la ciencia. Algo que admite hermenéuticas diversas – en ciertos aspectos incompatibles –, como la psicología y la trascendentalidad, el psicoanálisis o la filosofía del *cogito* consciente.

¿Hasta “dónde” hablar de imaginación creadora? ¿Qué y cómo trazar el límite entre una y otra forma de imaginar? Los procesos de imaginación y su participación en diversas formas de actividades psíquicas son más complejos y lábiles de lo que la clasificación dicotómica puede cubrir. El límite entre “dos” formas de imaginar conduce a pensar algo así como “dos imaginaciones”, la reproductora y la creadora. Esta clasificación busca contar con el cartabón para decidir cuándo determinadas imágenes son innovadoras o reproductoras. Quizás en casos extremos – un centauro o un árbol – la distinción resulte operante, aunque más bien parece ociosa porque el más torpe sentido común es más que suficiente para no confundirlos. Con mayor razón la distinción reproductora y creadora resulta inaceptable en casos en que la decisión acerca del límite se torna compleja. ¿Cuándo se vuelve difícil de distinguir

38. En otro apartado veremos que la “imaginación es la capacidad de deformar la imagen”, según Bachelard.

entre reproductora y creadora? Precisamente en los entornos del pretendido “límite”. ¿Hasta dónde una imaginación es “creadora” y hasta dónde es “reproductora”? ¿Cuáles son los alcances de cada una? ¿En qué consiste su especificidad? ¿Cuál es el criterio riguroso para trazar la dicotomía? (Lapoujade, 1988: 108).

Es preciso abandonar la distinción entre imaginación reproductora y creadora en cuanto artificial e inconsistente. La imaginación es un conjunto de actividades múltiples, es una estructura procesal compleja, integrada al dinamismo psíquico que se presenta como un *fluir* total, indivisible, continuo, único (Lapoujade, 1988: 21).

La investigadora Lapoujade defiende la tesis de que la imaginación emerge como una actividad temporal, orientada en dirección al porvenir. San Agustín propone un profundo análisis de la memoria, del tiempo vivido, donde alude a una imaginación mnémica en que cierto sentido anticipa Bergson. Y refuerza que la imaginación es una función psíquica compleja, dinámica, estructural; cuyo trabajo consiste en producir (en sentido amplio) imágenes que pueden acontecer provocadas por motivaciones de orden diverso: perceptual, mnémico, racional, instintivo, pulsional, afectivo, entre otros. Consciente o inconsciente; subjetivo u objetivo. «La imaginación puede operar volcada hacia o subordinada a procesos eminentemente creativos, pulsionales, intelectuales etc.; o en ocasiones es ella la dominante y, por ende, guía los otros procesos psíquicos que en estos momentos se convierten en sus subalternos» (Ibíd).

Cuando pensamos que nuestro real contemporáneo ha potencializado entre otras cosas lo ambiguo, polifacético, inseguro, Umberto Eco [1932-2016], en su *Obra abierta* (1976), sugiere en uno de los ensayos del libro, “Zen y Occidente”, que la imaginación aparece como una fuerza humana idónea para penetrar en esa realidad que surge como un conjunto procesal indefinidamente abierto. Philippe Malrieu en *La construcción de lo imaginario* pone énfasis especial en la que llama “la imaginación interrogativa”. Haciendo referencia a la creación en la pintura, sostiene que la imaginación insiste que «ante todo, en formular oscuramente una pregunta: ¿Qué es este olivo? ¿Qué veo en los remolinos de las olas? ¿Qué veo en este rostro? La imaginación consiste al principio en un deslumbramiento frente a las cosas percibidas» (Malrieu, 1971: 101 y 277).

En este pasaje, Malrieu se refiere a la creación pictórica, pero su concepción puede revestir alcances más generales. Es decir: la imaginación desborda el dato generando imágenes que se superponen a lo conocido y la imaginación inicia un proceso creativo de imágenes que expresan la perplejidad, el asombro. Eso lleva Lapoujade a asegurar que la imaginación es una función de “pro-vocación” y “transgresión”, «las imágenes ante lo insólito [...] promueven el asombro, el *Thauma*; por lo que, así, la fuerza de la imaginación crece hasta convertirse en un *umbral del filosofar*» (Lapoujade, 1988: 114). Ese “umbral del filosofar”, que propone Lapoujade, es un espacio de actuación de la interfaz en que la imaginación juega como el instrumento para indicar diversas áreas de reflexiones y, en caso de un objeto desconocido, la función

de la imaginación se convierte en la dominante y funge como vía para acceder a un espectro abierto de problemas que se plantean en distintas áreas de la reflexión de la interfaz, y de su carácter “dialéctico” y de su actividad antinómica. Al hablar de la dialéctica de la interfaz no se trata de abolir los antagonismos, superándolos, sino precisamente, la interfaz actúa en el reino de la polivalencia.

#### 4.6.1. PLATÓN Y EL PENSAMIENTO VISUAL

En el mito de la caverna, Platón superpone varios temas y podemos detectar un primitivo esbozo de un pensamiento visual o un pensamiento en imágenes, así como una teoría del espacio. La teoría platónica de la imitación y la imaginación se relaciona polarmente con el fenómeno doctrinal de la sofística, la cual a su vez se mueve dentro de la esfera de influencia del inventor o fundador del arte de la memoria basada en lugar e imágenes, Simónides de Ceos, según el texto inaugural de Cicerón en *De oratore*, cuando discurre sobre la memoria. Es al poeta Simónides que la antigüedad atribuye la famosa definición que “la pintura es una poesía silenciosa y la poesía es una pintura que habla”. El poeta marcaría el momento en que el hombre griego descubre la imagen y el primer testigo de la teoría de la imagen.

Otro aspecto central del pensamiento de Platón que marca el destino de la filosofía posterior tiene que ver directamente con los problemas de la imagen y el espacio. En *El idioma de la imaginación* (1982), Gómez de Liaño señala que una lectura atenta del mito de la caverna nos lleva a percibir dos tipos de espacios: el del antro, en cuyas inmediaciones arde un fuego (cerrado en sí mismo y apartado del resto de la realidad salvo por una abertura), y otro un espacio abierto, más elevado del campo e iluminado por el sol y donde se está en comunicación directa con la cosa en su realidad total. Hoy, lo que sería realizado con unas gafas de realidad virtual, en aquél tiempo la conexión de la cueva con el campo solar ocurre por el esfuerzo físico del cautivo, que durante tanto tiempo estaba entumecido e impedido en el interior de cuculiforme.

Josep M. Català, tratando del mito y realidad virtual, afirma que el filósofo «situó el problema de la imagen en el ámbito de un modelo mental que actuaba como una *instalación* compuesta por conjuntos arquitectónicos (la caverna), planteamientos teatrales (la boca de la cueva), puntos de vista (el espectador inmovilizado), proyecciones (las sombras) y reflejos (luz del fuego)» (Català, 2005: 147). Esa interpretación nos podrá ayudar a situar con más rigor la posición de la filosofía platónica en el seno del arte de la memoria por su espacialidad configurada como una “instalación” ya que el espacio y las imágenes son imprescindibles en los fundamentos del

arte de la memoria inventada, adoptada por los sofistas, recogida por la tradición retórica romana y coronada siglos después por Lull y Bruno, entre otros.

Volviendo a Platón, es cierto que la visión domina su filosofía, es decir la visión nos conduce sin remedio a lo visto, a la figuración, a la configuración y a la imagen. En ese momento vamos caminando en considerar en sentido amplio que “imaginar es ver”. Dicho de otra forma, “la imaginación traduce en lenguaje psíquico el proceso fisiológico por el que el ojo nos entrega la visión”. Es una actividad que consiste esencialmente en la aprehensión de un “objeto figurativamente”, en un primero contacto.

La vanguardia de Platón, por así decir, reside en el hecho de que él introduce, dentro de las diversas operaciones de la psique, la imaginación como una función específica de alma y la imagen como un tipo bien definido de realidad. En el pensamiento platónico, la verdadera realidad es, ante todo, el «modelo intelectual en el que se definen las condiciones formales de la realidad sensible, la cual no es más que una imitación o sombra de aquél» (Gómez de Liaño, 1982: 109).

#### 4.6.2. ARISTÓTELES Y LA IMAGINACIÓN A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

Cuando Aristóteles afirma que “imaginar es formar una opinión que corresponde exactamente a una percepción directa”, está hablando que todo pensamiento ha de basarse en alguna imagen mental para poder pensarla, pues “las imágenes mentales son semejantes a los objetos percibidos, excepto en que éstos carecen de materia” en la imagen mental. «Así como no hay apetito o tendencia hacia alguna cosa sin imaginación, dice Aristóteles en *De anima*, de la misma manera toda imaginación implica razonamiento o sensación» (Gómez de Liaño, 1982: 144).

Es cierto que por más intelectual que se quiera, el pensamiento es una especie de imaginación. La imaginación, como todo, es una cuestión oscura, pero eso no impide Aristóteles afirmar que el pensamiento es una especie de percepción.

Aristóteles en el tratado *Del alma*<sup>39</sup>, al reflexionar sobre la imaginación<sup>40</sup>, propone que la imaginación es “el proceso por el cual decimos que se nos presenta una imagen”. Distingue, primeramente, la percepción del pensamiento, a pesar de sostener que la imaginación “implica siempre la percepción”, pero se distingue de ella ya que es posible “producir figuras mentales”, ante las cuales somos espectadores. De la misma forma que alerta para no confundir la imaginación con la sensación, en cuanto puede imaginarse un objeto sin que esté presente, como en los sueños y sus productos pueden ser verdaderos o falsos. Por último, en este pasaje Aristóteles le asigna a

39. Utilizamos en esa investigación la edición, *Tratado Del Alma*. Buenos Aires, Espasa: 1944.

40. Hay una dicotomía en la traducción de la palabra imaginación, por ejemplo en las traducciones de Marcelo D. Boeri (Colihued: 2010) y Antonio Ennis (Espasa: 1944) donde aparece imaginación como “intelección”, que se refiere a comprender, un proceso que es intelectual. La imaginación puede ser una forma de comprender, puesto que ya partimos de la base, nosotros, de que la interfaz es una forma de pensar-comprender a través de imágenes.

la imaginación un carácter dinámico que vale la pena recordar, pues la caracteriza como “movimiento”.<sup>41</sup> Por otro lado, en *Poética*, él retorna sobre algunas facetas de la imaginación, sobre todo en lo que atañe a las metáforas y su importancia<sup>42</sup>, donde la metáfora consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro; la transferencia puede ser del género a la especie, de la especie al género, o de una especie a otra, o puede ser un problema de analogía<sup>43</sup> (Lapoujade, 1988:32).

¿Dónde sitúa Aristóteles a la imaginación en la geografía del psiquismo? Según Ignacio Gómez de Liaño, la sitúa, en cuanto que se distingue de la percepción pura y del juicio, entre la percepción sensible, a la que necesariamente implica, y el juicio, ya que ella misma va implicada en él. Aristóteles define la imagen como una modalidad del pensamiento y como una afección que está siempre al alcance del individuo, ya que “es posible producir figuras mentales como hacen los que utilizan imágenes al ordenar sus ideas en un sistema mnemónico”.<sup>44</sup>

En ese sentido, esa cita ofrece el especial interés de que atestigua la utilización de imágenes mentales dentro de un sistema mnemónico, sin duda, en lugares, *topoi*, o tópicos. Para Aristóteles en toda imagen producida por la imaginación hay un momento de ausencia, frente a la sensación de que en cuanto tal implica la irrecusable presencia del objeto.

Por ello, Aristóteles, enfrentándose con su maestro, afirma que “la sensación es verdadera”, en tanto que las imágenes pueden ser falsas, pero no necesariamente. Sólo son falsas cuando traicionan no la forma intelectual, sino la impresión sensorial que evocan. La relación entre imaginación y opinión la expresa Aristóteles cuando afirma que “imaginar es formar una opinión que corresponde exactamente a una percepción directa” (Gómez de Liaño, 1982: 143-144).

Como vimos arriba el concepto de “imaginación” de Aristóteles sienta las bases de la forma racionalista de entenderlo: como basado en la percepción, incluso en el caso de que se imagina algo que no existe, que estaría formado por el agregado de cosas existentes. También considerar que la facultad de “producir figuras mentales ante las cuales somos espectadores” es una forma muy reduccionista de comprender el concepto de la imaginación sobre todo cuando estamos hablando de la Interfaz.

### 4.6.3. FICHTE Y LA IMAGINACIÓN

Johann Gottlieb Fichte en *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia* (1794) valida la idea que la imaginación tiene un carácter de no poseer ningún “punto de vista fijo” y acentúa que solo la razón pone algo fijo y explica que «en virtud de que ella es la primera que fija a la imaginación, la imaginación es una facultad que oscila

41. El concepto de movimiento, en la física de los aristotélicos, no coincide con el movimiento de la física de los modernos. En general, se considera movimiento el paso del ser en potencia al ser en acto.

42. Aristóteles. *Acerca del alma. De anima*. Libro III, cap. 3.

43. Aristóteles. *Poética*. 1457b y 1459a.

44. Aristóteles. *Acerca del alma. De anima*, 427B. En la edición de Aristóteles. *Tratado Del Alma*. Traducción directa del griego de Antonio Ennis S. I. Buenos Aires, Espasa: 1944, pág. 203. “Porque aquella modificación podemos tenerla cuando queremos (podemos evocar algo ante los ojos, como hacen los que usan la mnemotecnia, y los que fingien imágenes de los objetos)”.

pendularmente en el punto medio que hay entre la determinación y la no-determinación, entre lo finito y lo infinito y, por consiguiente, determina ciertamente  $A+B$  a la vez por el determinado  $A$  y por el indeterminado  $B$ ; tal es la síntesis de la imaginación, de la que acabamos de hablar. Precisamente esta oscilación pendular designa a la imaginación por su producto; ella lo produce justo durante su oscilación y por su oscilación» (Fichte, 2005: 142). Es a partir de eso que podemos encontrar una sutil metáfora: la imaginación es una actividad “flotante” o “oscilante”<sup>45</sup> y con poder de “gestora de antagonismos” que, además, logra sintetizar.

Quien señala la importancia que Fichte atribuye a la imaginación es la investigadora María Noel Lapoujade. El filósofo alemán eleva la imaginación a un papel decisivo en cuanto pone y supera los límites del *yo* originario, para así construir un *no-yo* y en ese mismo proceso ganarse a sí mismo como *yo*. Esta función es continuada en el psicoanálisis de Freud y Lacan. Uno de los padres del “idealismo alemán” al pensar la imaginación y los movimientos dialécticos articula tres momentos esenciales. Cito Lapoujade textualmente

[...] *Tesis*. Ante de todo, a través de su capacidad productiva (Imaginación productiva), pone límites en el seno del *yo*, que hacen posible que el *yo* se encuentre, se conciba en sí mismo. En otras palabras, *el yo sólo puede reconocerse como tal en cuanto se limita*. Así, su encontrarse no es sino su actividad productiva de la imaginación que pone sus límites. *Antítesis*. En este mismo acto, el *yo* deviene antagonístico a su propio producto, su propio límite, que traza una grieta en su seno, lo desgarrar y escinde. (A este momento Fichte lo denomina *Antítesis de la Imaginación*.) *Síntesis*. Sin embargo, este movimiento se inicia productivamente poniendo límites, lo cual genera el antagonismo de una escisión que, no obstante, resulta reunida en cuantas limitaciones en el seno del *yo* unido; o, dicho en otros términos, en cuantos los procesos antitéticos y sintéticos de la imaginación se reproducen infinitamente. Llegado a este punto, Fichte introduce una distinción entre *determinación* y *determinabilidad*. Si los antagonismos resultan de haber puesto los límites como “firmes, fijos e invariables”, entonces se ha trazado una determinación en el *yo*. Pero, *si los límites son lábiles, variables – como son precisamente los límites que pone la imaginación – se trata de la determinabilidad del yo, pero no su determinación. Y la actividad de la imaginación consiste en reproducir infinitamente este acto de poner límites a ser franqueados, generar antagonismos para ser superados en un movimiento ulterior de síntesis. La imaginación no pone ningún límite fijo, porque – continúa Fichte – “ella misma no tiene ningún punto de vista fijo”*. La única que pone algo fijo es la razón que – además – se fija a sí misma (determina) (Lapoujade, 1988: 158-159).

Es por medio de la imaginación en actuación en el seno de la interfaz que se concilia lo contradictorio a través de un movimiento dialéctico que hace superar las contradicciones. ¿Cuándo la interfaz pone límites? Al poner a la vista una estructura en forma de una pregunta y encuentra en esta forma el camino hacia una respuesta. «Esta respuesta que viene dada por un cambio en la estructura de los elementos que se conjuntaran en la pantalla, no es definitiva, sino que ella misma se convierte en otra pregunta que, a su vez, lleva a otra respuesta igualmente provisional» (Català, 2010: 297).

45. En el texto de María Noel Lapoujade hay la expresión “flotante”. En la traducción que utilizamos, de Juan Cruz (2005) “flotante” aparece como “oscilante”. Creo que las dos versiones son correctas y no ponen abajo el concepto.

Aclarando: la interfaz no es solo una “forma de pensar”, sino una forma de “disponer el pensamiento”. Una forma de pensamiento. Català afirma que «no pesamos con, sino a través de ella. La interfaz es una manera de articular los pensamientos» y lo primordial es tener en cuenta que la característica de la interfaz es esta posibilidad de ofrecer una “disposición del pensamiento” (Català, 2010: 269-270). En resumidas cuentas, la interfaz actúa mediante la articulación de conocimientos, de información ya procesada, como en Bruno, que utiliza en su proyecto las “imágenes de archivo”, o sea “imágenes arquetípicas”, de conocimientos, de información ya procesada, mediante la puesta en conjunción de medios etc. Es, si quiere, una forma de “pensar el archivo”.

Como hablamos arriba, la imaginación actúa en el seno de la interfaz al realizar una suerte de “movimiento centrífugo” sin límites, resultante de procesos de fusión a través de lo que logra borrar límites. En ese proceso de fusión, la imaginación propone una unión entre procesos o ideas. En el lenguaje bruniano, como veremos, el hombre capta lo real como una red, y esa es la capacidad ilimitada de, en una densa trama de vinculaciones, encontrar “vínculos”, de crear nexos, fusionar, vincular y ver el mundo como una “totalidad vinculada por la imaginación”.

#### 4.6.4. OTROS PENSADORES Y LA IMAGINACIÓN

La imaginación en Francis Bacon [1561-1626] asume la función de vínculos. “La imaginación, no estando ligada a las leyes de la materia, puede, a su grado, unir todo aquello que la naturaleza ha unido”. La filosofía de Immanuel Kant marca el momento en la historia de la filosofía en que la imaginación hace irrupción como una función decisiva en el concepto de las “facultades” del sujeto. Kant establece explícitamente en su *Antropología* la distinción entre imaginación creadora y reproductora. Llegados a este punto en que la imaginación alcanza un papel protagónico en la filosofía, augurante de diversas concepciones posteriores.<sup>46</sup> Lapoujade afirma que la crítica kantiana de la razón, que obliga a permanecer en sus límites, a moderar sus impulsos, «deja entreabierto la grieta por la que otra actividad pugnaré por salir a luz. Se trata de una función a la que sí le es lícito, más precisamente, le es inherente transgredir todos límites: nos referimos a la actividad de la imaginación» (Lapoujade, 1988: 24).

El hombre transgrede aun su mundo, lo inventa y lo recrea. Kant en su *Antropología*, dedica un párrafo a la función temporal de la imaginación.

Kant compara la imaginación con la memoria, para adjudicar a la memoria el papel de tornar presente los acontecimientos, en tanto que *el movimiento temporal inherente a la imaginación es la pre-visión*. Este aspecto de la doctrina Kantiana de la imaginación, en

46. Lapoujade trata de forma mucho más detallada la relación entre Kant y la imaginación en *Filosofía de la imaginación* (1988), México: Siglo XXI Editores.

particular la orientación prospectiva de la actividad de previsión, es relevante. Nuestra propuesta al respecto afirma que la imaginación puede ejercer una función de anticipación, y esta capacidad reviste grande importancia teórica (Lapoujade, 1988: 99).

Sigmund Freud [1856-1939] admite que la imaginación participa activamente en los sueños, desde luego desempeña un papel significativo en el aparato anímico; pero además la imaginación es descubierta por Freud como un factor importante en las neurosis, y dada su afinidad con los procesos de creación, también es colocada por él en lo seno de la creatividad en el arte.

Henri Bergson en el capítulo II de *Materia y memoria*, “Del reconocimiento de las imágenes. La memoria y el cerebro”, insiste en su concepción de la imaginación como “memoria imaginativa”, acentuando así el nexo entre imaginación y memoria. Pero además, agrega Bergson, la imaginación participa en el proceso perceptivo tornando familiar, reconocible, el percepto. Así la tarea de la imaginación reproductiva es la de enriquecer con imágenes el proceso perceptivo y la evocación del recuerdo. Sí bien Bergson profundizó en el examen de la imaginación, en su concepción aparece aun como subalterna a la percepción y la memoria, careciendo de vuelo relativamente autónomo. Lo que lleva Gilbert Durand [1921-2012] a hacer duras críticas a Bergson en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* ya que él «no liberó completamente la imagen del papel subalterno que la obligaba a ocupar en la psicología clásica» (Durand, 1981: 18).

#### 4.7. GIORDANO BRUNO Y EL GIRO DE COPÉRNICO

Paolo Rossi (2010) escribe en el ensayo *A ciencia e o esquecimento* que entre el “redescubrimiento de los antiguos” y el “sentido de lo nuevo” que caracterizan a la llamada cultura del Renacimiento, el término *Novus* surge obsesivamente en centenas de libros filosóficos y dedicados a las ciencias, como por ejemplo: *Nova de universis philosophia* [Francesco Patrizi, 1591], *Machine novae* [Fausto Veranzio, 1595], *De mundo nostro sublunari philosophia nova* [William Gilbert, 1600], *Astronomia nova* [Johannes Kepler, 1609], *Novum organum* [Francis Bacon, 1620], *Scienza nuova* [Giambattista Vico, 1725], entre muchos otros. Es un periodo en que el hombre descubre un mundo poblado por hombres desconocidos, nuevos animales y nuevas plantas, nuevas estrellas y nuevos movimientos astrales desconocidos para los antiguos astrónomos. O sea, el Renacimiento fue un gigantesco laboratorio, genial y desorganizado, y sus creaciones filosóficas producen una mezcla donde confluyen lo medieval y lo moderno, el delirio mágico, la renovación de lo antiguo y los gérmenes de lo moderno. El Renacimiento rompe, científicamente, con los límites de la finitud espacio-temporal del mundo.



Es a partir del momento en que el hombre pasa del mundo cerrado al universo infinito, como bien sostiene Alexander Koyré (1990), que iremos empezar nuestra “arqueología de la interfaz”. Es un instante de una complicada historia en que nuestro protagonista Giordano Bruno,<sup>47</sup> condujo la imagen del mundo desde la imagen del mundo cerrado hasta la imagen de un universo infinito – y que para apoyar sus “visiones del cosmos” de un nuevo mundo “vacío infinito”, formulado por Nicolás Copérnico [1473-1543], que es una “sede natural” para un sistema solar y para una pluralidad de sistemas.

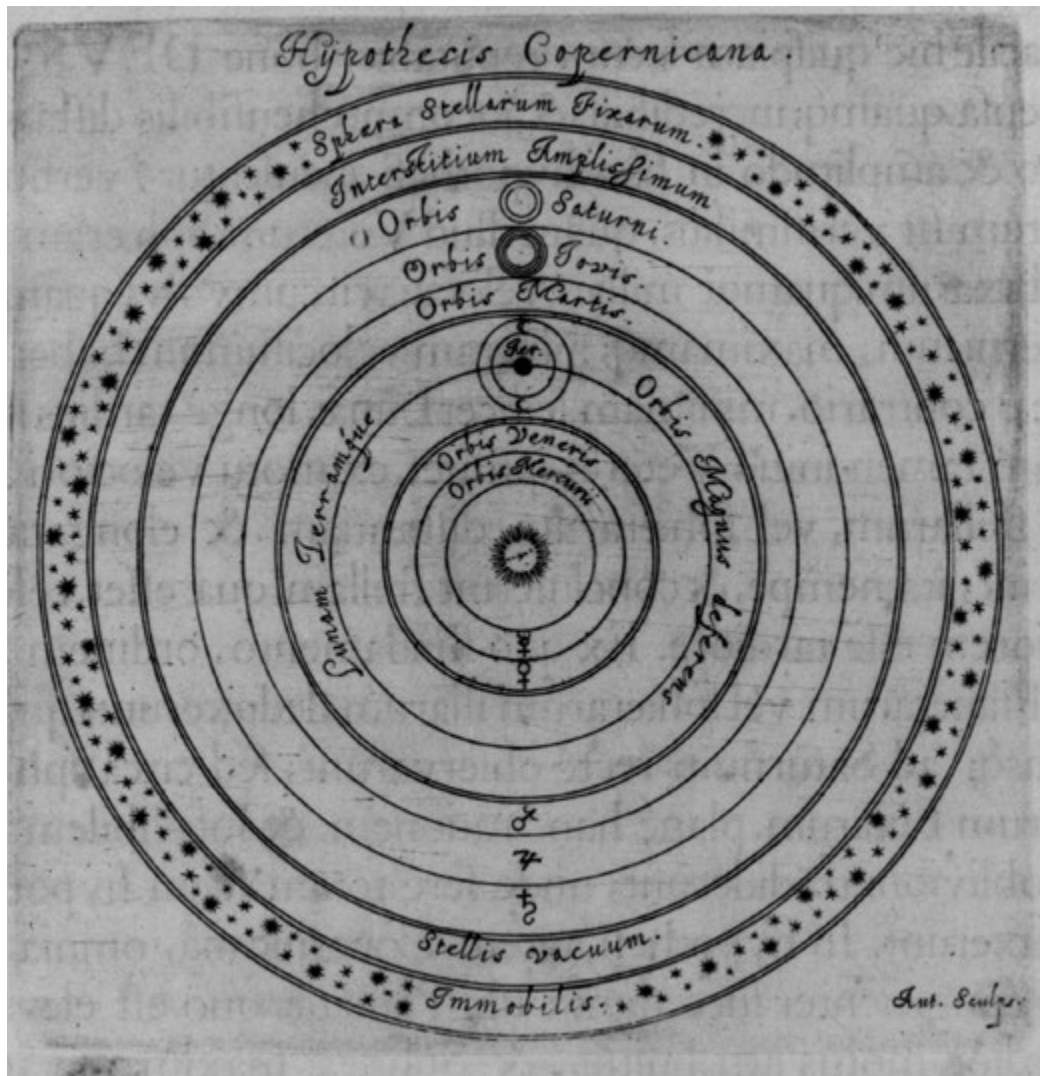
Antes son necesarias algunas aclaraciones sobre la visión de Copérnico y Bruno sobre la idea de un universo infinito para no incurrir en lo que la historiadora Yates, en *Ensayos reunidos, I. Lulio y Bruno* (1966), destaca como siendo evidentemente un profundo mal entendimiento de toda la visión de Bruno: «suponer que la teoría copernicana significaba para él un “avance” de conocimiento científico sobre el cual construyó una filosofía desprendida de influencias religiosas y fundamentos, enemiga de la tradición medieval» (Yates, 1966: 281).

Cuando el astrónomo y matemático polaco publicó en 1543 *De revolutionibus orbium coelestium*, exponiendo su sistema astronómico heliocéntrico en oposición al tradicional sistema geocéntrico de Claudio Tolomeo [100-168 d.C.], demostraba con argumentos geométricos y matemáticos sólidos el movimiento rotacional de la Tierra alrededor del Sol. Con eso, proponía una nueva imagen de la realidad objetiva y cambiaba paralelamente el contenido y la fisonomía de la ciencia del espíritu, además de barrer la cosmología geocéntrica que había dominado por tantos siglos. Pero un punto es preciso quedar claro: el heliocentrismo de *De revolutionibus* permanece en un universo cerrado, en un cosmos circunscrito a la esfera cristalina de las estrellas fijas [*Figura 3*].

Hubo que pasar 23 años para que el *De Revolutionibus* tuviese una segunda edición, un escaso eco que tuvo la obra de Copérnico. Casi 40 años después de la publicación de la obra, el mundo científico continuaba profesando doctrinas inmutadas en su esencia durante casi 20 siglos. Bruno fue el primero en postular con coraje y determinación sus consecuencias más extremas, afirmando que el mundo no es para nada finito ni algo encerrado en una esfera que lo rodea por todas partes, como los mismos Copérnico y Kepler seguían sosteniendo. Cuando escribe la *Cena de las cenizas* en 1584, su primer diálogo en lengua italiana, Bruno ya había madurado la idea de que nos encontramos en la superficie de un globo lanzado, como los otros planetas, a una rotación incesante alrededor del Sol.

Bruno no hesita en reforzar que importa poco Copérnico y que él «no veía por los ojos de Copérnico ni por los de Ptolomeo, sino por los suyos propios en lo que hacía referencia al juicio y determinación» (Bruno, 2015: 36-37). Copérnico presenta como una aurora que penetra en la oscuridad secular de la ignorancia, pero cabe al

47. Filippo Bruno nasce en 1548 en el distrito de San Giovanni del Ciesco, Nola, Nápoles, en las pendientes del monte Cicala y en el seno de una familia no adinerada. Cambiará su nombre por el de Giordano a los 17 años, cuando ingresa en la Orden de los Dominicos.



**Figura 3.** Para Bruno el diagrama de Copérnico no era más que un jeroglífico, que en su interior esconde potentes misterios divinos que él habría desvelado.

nolano la tarea de romper definitivamente los límites y las fronteras del universo, lo que lo convierte en ser más “copernicano” que el propio Copérnico.

Giordano fue un hombre de su tiempo, el Renacimiento, y eso trasparece en sus obras que corresponden bien con las confusiones y las contradicciones. Él no se ve a sí mismo como un “reformador”. Según Eduardo Vinatea (2009), el prólogo de *De umbris idearum* (*Las sombras de las ideas*), publicado originalmente en 1582, es la primera de las obras de carácter mnemotécnico y luliano en que Bruno expone lo que metafóricamente llama de “escritura interna” y el principio de la infinita fecundidad del pensamiento. Afirma Vinatea que ese lenguaje puede plasmar en el alma todos aquellos contenidos que la memoria natural no alcanza, ampliando los límites del entendimiento mediante el uso de imágenes y símbolos. La imaginación tiene como soporte en el hombre un alma inquieta, un *spiritus phantasticus*, semi material.

Giovanni Gentile (1920), citado por Koyré, califica Bruno como un héroe del Renacimiento por iniciar los tiempos modernos con su programación de la libertad de pensamiento, ideal consagrado con su martirio, “una consecuencia necesaria al progreso del espíritu humano”. En *Del mundo cerrado al universo infinito*, Koyre (1990) también eleva el nolano al estatus de principal representante de la doctrina del “universo descentralizado e infinito”. Eso no impide Koyré de trazar duras críticas al “Bruno filósofo” y afirmar que la fusión de Nicolás de Cusa [1401-1464] con Lucrecio [99-55 a.C.] no produjo una mezcla muy consistente. Y aunque su tratamiento de las objeciones clásicas contra el movimiento de la Tierra es bastante bueno, lo mejor que haya recibido antes de Galileo, es con todo un científico muy pobre, no entiende las matemáticas y su concepción de los movimientos celestes resulta un tanto extraña. El bosquejo que ha hecho de su cosmología, repite Koyré, resulta unilateral y no es totalmente completo, pero destaca que la visión de mundo de Bruno es vitalista y mágica. Tenemos que entender que esa visión está insertada en una concepción pre-científica muy distante de la mentalidad moderna. Para nosotros eso parece muy extraño y sin sentido, sin embargo, hay una concepción “profética”, razonable y poética que no podemos dejar de admirarla y percibir que las relaciones entre ideas, imaginación e imágenes son “perspectivas de futuro” que se materializan para nosotros en las nuevas configuraciones y articulaciones visuales en la contemporaneidad. Una primera aproximación del tema es, por ejemplo, la concepción el proyecto Wikiverse, a cosmic web of knowledge<sup>48</sup>. En cierto sentido Bruno en sus atrios, materialización de imágenes dentro de un espacio, preuncia los nuevos espacios de las instalaciones como los concebimos hoy.

Es importante resaltar que el universo hermético en que Bruno vivía no había proscrito lo divino. El nolano en su actuación efectuó extrapolaciones no siempre legítimas o científicas<sup>49</sup>, él mismo, en el prologo del *Candelaio*, se define “académico de ninguna academia” o “*academicum nullius academia*”.

#### 4.7.1. BRUNO: EL MUNDO DE LAS IMÁGENES Y LA INTERFAZ

Bruno deja aún mucho que pensar sobre el problema de la imaginación como “función” entre las “facultades del sujeto”, pero antes es importante entender el contexto en que se sitúa la obra del “académico de ninguna academia” en su tiempo y como ese se refleja hoy en el estudio de la interfaz. Diferentes investigadores como Paolo Rossi (1989), Nuccio Ordine (2006), Gómez de Liaño (2007), Frances Yates (1966, 2011), defienden que la imaginación en Bruno se manifiesta en una profunda convicción de que el hombre (imagen del macrocosmos) puede aprehender, contener

48. <http://www.ciol.com/explore-wikiverse-a-cosmic-web-of-knowledge/>

49. Bruno nunca fue científico o astrónomo, él era un teólogo – muchas veces sus “observaciones” se basaron en sus “fantasías” y procedimientos de tipo analógico.

el macrocosmo con el poder de la imaginación. Vamos, entonces, buscar analizar el espacio y la imagen que Bruno asigna a la imaginación e intentar descubrir el valor del “instrumento mnemónico” creado para reformar la mente.

El aparato intelectual de Bruno se erige como un valioso vehículo de pensamiento aún en la actualidad, y contribuyó decisivamente para cambiar el curso de la historia de las ideas y de la ciencia, capaz de reconstruir, ante nuestros ojos complejos, estructuras y relaciones conceptuales, puesto que logra capturar la esencia y el espíritu primordial del pensamiento en imágenes. Los métodos mnemónicos de su extrañas “máquinas inteligentes” – a la margen de la historia del pensamiento – nos llevan a plantear cuestiones tan fundamentales como sobre las funciones de la memoria, la noción del tiempo, los valores prácticos atribuidos a las imágenes y la facultad psíquica de la imaginación.

¿Que papel desempeñaron la convergencia entre las imágenes y la imaginación, en cuanto facultad intermedia del alma? ¿Cómo se logró la conciliación de los términos inicialmente enfrentados de imagen y de idea?

Respondiendo a esa indagación arriba, Bruno siempre ha insistido en el poder y en la potencia de la imaginación, a la que coloca como instrumento principal en los procesos mágico-mnemotécnicos, puesto que «esa potencia es la efectora de las imágenes o, por ella, el alma es la efectora de las imágenes» (Bruno, 2007: 371).

Haciendo abstracciones de los aspectos medulares de la filosofía de Bruno, como son el mundo de las imágenes, mitos, símbolos, vínculos, el problema de los simulacros, los signos, los sellos, la magia, la invención, la pregunta es: ¿Qué nos queda de su aporte respecto de nuestro propósito de realizar una arqueología de la interfaz? Nos limitamos a indagar cuál es el papel que desempeña la función de la “imaginación en la interfaz”.

Bruno nunca olvida que lo específico y propio del conocimiento humano no es la iluminación intuitiva, sino la reflexión racional basada en imágenes de las cosas. Lo que se ofrece a la contemplación del hombre es, ante todo, un campo poblado de “vestigios” de los objetos ideales, “vestigios que son sombra del sol intelectual”. Él a menudo afirma que la actividad intelectual o se da con imágenes o no se da en absoluto. La imaginación, identificada por Bruno con la razón en su más amplia acepción, es la denominación genérica del conjunto de los sentidos internos, de suerte que constituye la función intermediaria de todo conocimiento, del mismo modo como la imagen sirve de eslabón entre el objeto fenoménico y el concepto intelectual (Gómez de Liaño, 1982: 234-235).

Bruno realizó un compendio de un lenguaje para pensar, hecho de imágenes y sostiene que las operaciones del entendimiento presuponen las imágenes. En *De imaginum*, encontramos que «[...] por lo que Aristóteles dice obligado por la verdad, aunque no por una ciencia segura y razón clara: conviene al que quiere saber que especule con imágenes. Asimismo, que entender es o imaginación o imaginar algo» (Bruno, 2007: 352).

O sea “no entendemos a no ser que especulemos con imágenes”<sup>50</sup>, el filósofo de Nola separa la función de la imaginación de la operación específicamente intelectual donde las imágenes son un instrumento indispensable al ejercicio de su actividad. Así, la «facultad de reflexión es ensanchada por las imágenes claras y potentes de las cosas, que vienen a nuestra contemplación» (Bruno, 2007: 337). La imaginación es el sentido de los sentidos, puesto que el propio espíritu imaginativo es el sensorio más común y el cuerpo primero del alma. «El espíritu imaginativo, reclama [ser] el vehículo primero del alma, término medio entre lo temporal y lo eterno, por el que, sobre todo, vivimos; un individuo único hace y recibe todas las cosas que son propias del sentido» (Bruno, 2007: 371-372).

Aunque Bruno no fue del todo consciente de los alcances de su propuesta, sí logró ver que la reflexión racional es “ensanchada”, potenciada, ampliada por los trabajos de la imaginación y en su inspiración agustina es tajante en su afirmación de la “ilimitación de lo imaginable”. Lapoujade afirma que «la imaginación es una función utópica, una función que permite trascender el tiempo. [...] La imaginación es una función intencional, sintética y temporal» (Lapoujade, 1988: 39-42).

Para nuestra arqueología encontramos en las ideas de Bruno elementos que se aproximan de nuestra propuesta de interfaz, por ofrecer una idea operativa del concepto de la imaginación, estrechamente vinculada a un saber universal, o sea una función mediadora de extraordinaria amplitud, ya que es la facultad capaz de establecer vínculos entre las cosas más diversas.

#### 4.7.2. LOS UNIVERSOS INFINITOS

La construcción del universo bruniano sobre la noción de “infinito” es un aguafiestas en el sistema cosmológico de Aristóteles. Por lo tanto podemos decir que la interfaz es un concepto a-aristotélico. El pensador de Nola desmonta el sistema aristotélico parte por parte para sostener sus “mundos infinitos”. Es un universo impensable en los términos antiguos, una vez que rompe con el modelo geocéntrico de un mundo terminado y finito. Giordano Bruno va a buscar al viejo Aristarco de Samos y su sistema heliocéntrico y también en las teorías de Copérnico y adopta la tesis de la rotación de la Tierra alrededor del Sol.<sup>51</sup>

Bruno se precave cuando toma a cargo las definiciones de “mundo” y de “universo”. ¿Por qué? Es en esas diferenciaciones que empieza la construcción de la idea de “infinito”. El universo es el “Todo”, como señala Anne Cauquelin (2015), es una totalidad infinita, es decir, no circunscripto, sin ningún centro ni jerarquización. En este espacio infinito y neutro, nuestro mundo concluido y otros mundos pueden cohabitar como tantas pequeñas esferas girando alrededor de los planetas como la Tierra alrededor del Sol.

50. Cfr, *De anima*, 427, 431, 432.

51. Aristarco de Samos [310 a.C. - 230 a.C.] fue un astrónomo y matemático griego y es la primera persona, que se conozca, que propone el modelo heliocéntrico del sistema solar. Del modelo heliocéntrico de Aristarco solo nos quedan las citas de Plutarco y Arquímedes.

Cuando, en siglo XVI<sup>52</sup>, Giordano Bruno desarrolla su “método” de memoria, su “idioma de la imaginación”, según Gómez de Liaño, en obras como *Del umbris idearum* (*Las sombras de las ideas* [1582]) o *De imaginum, signorum et idearum compositione* (*Sobre la composición de imágenes, signos e ideas con vistas a todo género de invención, disposición y memoria* [1591]), él expone todo un sistema general de ordenación de las facultades psíquicas y morales, de clasificación de materias, y de organización del pensamiento, además de, naturalmente, un elaborado método de afianzar la memoria y educar la imaginación sobre la base de imágenes y lugares mentales. És posible percibir en el pensamiento de Bruno lo que hoy llamaríamos de transdisciplinariedad, donde varios pensamientos y líneas culturales y religiosas convergen en su proyecto de reformar la mente, y de “convertirla” a la unidad omnicompreensiva, dentro de su proyecto “hermético” de renovar la antigua religión egipcia de la mente y el mundo.

En realidad, el nolano creó “espacios de convergencias” de distintas disciplinas: la *anamnesis* platónica y la *hypomnesis* sofística, el arte de la memoria de los retóricos romanos y la versión de arte de Alberto Magno [¿-1280] o Tomás de Aquino [1225-1274], que la vinculan a recordatorios de virtudes y la prudencia, la gnoseología aristotélica y la visión mística de Plotino [204-270 d.C.], la escritura interna del *Fedro* y los caracteres figurados de las *Enéadas*, la teúrgia, la imagen de los gnósticos y el *topos* del Logos filoniano, el lulismo. En ese caso, sobre todo en *Del umbris*, guarda una clara relación con el lulismo [*Figura 4*].<sup>53</sup>

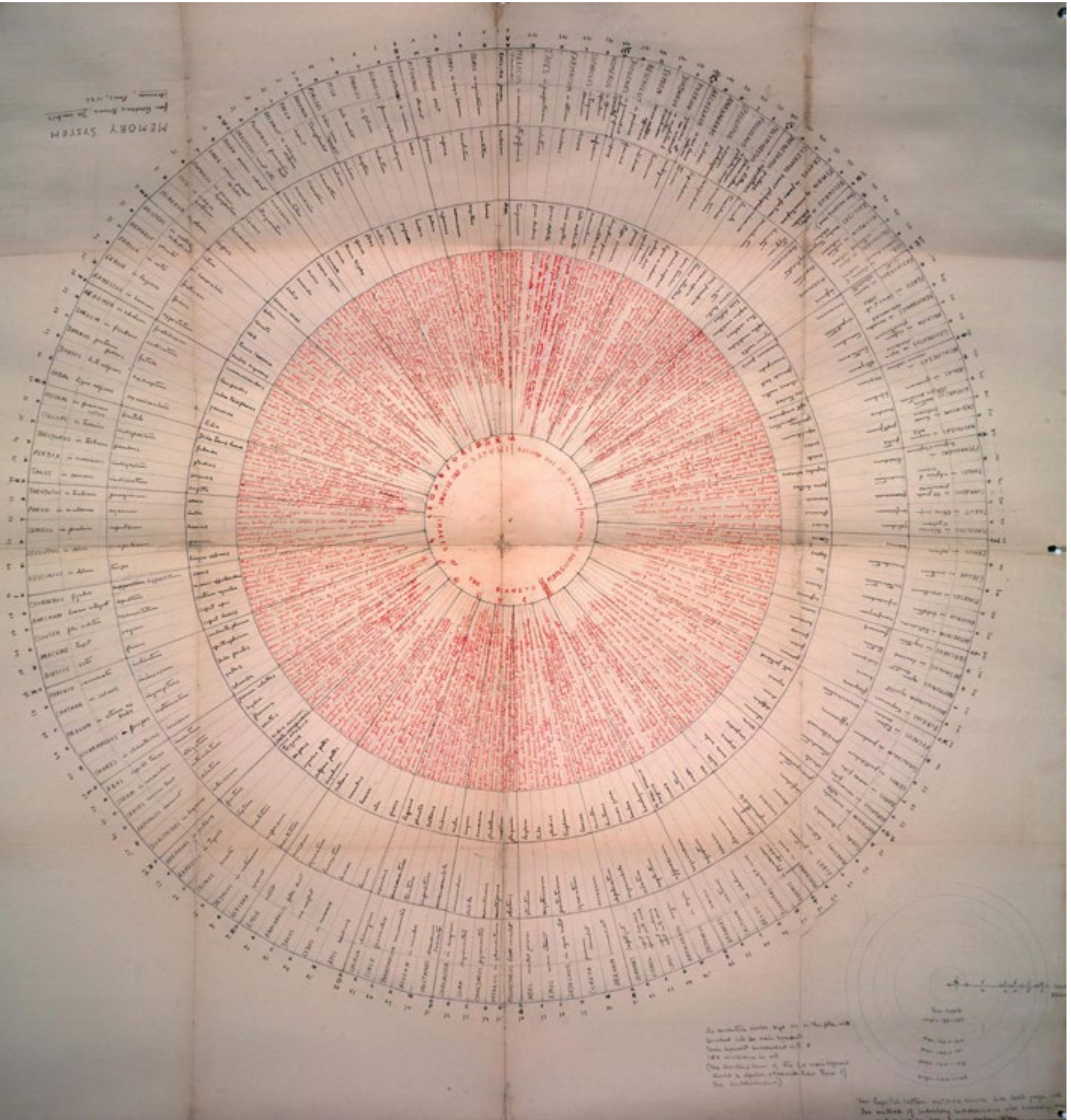
La técnica clásica de la memoria supone una forma de reconstruir órdenes temporales cartografiándolos en configuraciones espaciales, sobre todo estructuras arquitectónicas, con varios *loci*, o “lugares de memoria”, habitados por imágenes – y en ocasiones hasta palabras – impactantes. También es una forma de cartografiar una interpretación oral, una oración de memoria, sobre una estructura visual. Es decir, «la memoria es una “imagentexto”, un sistema de código-doble para el almacenaje y recuperación mental que puede utilizarse para recordar cualquier secuencia de cosas, desde historias, a discursos o listas de cuadrúpedos» (Mitchell, 2009: 170-171). Cuando hablamos de “lugar” en la memoria, no referimos a un punto o un espacio literal, sino a una ubicación y una red. La memoria distribuida en una tela de asociaciones; algunas de los cuales pueden involucrar el espacio físico, muchas son convenciones construidas y mantenidas, y todas sólo se activan en la mente de las personas que construyen tales telas de asociaciones.

La historiadora Frances Yates, que realizo uno de los primeros análisis de la obra de Bruno, cita que *Del umbris idearum* (*Las sombras de las ideas*) es la clave de toda la filosofía hermético-religiosa de Giordano. En esa obra el filósofo se ocupa del campo de los nexos imaginativos, de la conexiones entre imágenes, figuras y letras [*Figura 5*]. Aquí nuestra atención se centra en la construcción de un “mecanismo lógico” y un “mecanismo psicológico” que conllevan una inmensa extensión del saber o de un

52. Nueve años después la muerte de Giordano Bruno, Galileo Galilei [1564-1642] apuntaba al cielo con su telescopio y las imágenes que ofrecía el telescopio y las reconstrucciones racionales provenientes de la nueva geometría ofrecieron visiones inéditas acerca del mundo y una confianza en un instrumento que sirve para potencializar la visión, nacido en el mundo de los mecánicos. El instrumento es una fuente de conocimiento y obligaba abandonar el antiguo punto de vista antropocéntrico, que considera la visión natural del ojo humano como un criterio. El realismo pictórico también recibe contribución del desarrollo de la perspectiva y el perspectivismo habría de pasar de ser una perspectiva univocista al afirmar la existencia de una pluralidad de puntos de vista.

53. Materia de la que Bruno gustaba decir que conocía mejor que el propio Llull. Sobre Ramón Llull iremos tratar en el capítulo 5.

nuevo «*inventio* que había sido la mayor aspiración del lulismo y las técnicas sobre el uso de los lugares y de las imágenes que derivaban de los textos de la retórica antigua y de los tratados sobre la mnemotecnia artificial del Renacimiento» (Rossi, 1989: 25).



**Figura 4.** Sistema de la memoria basado en *De umbris idearum*, de Giordano Bruno. Paris 1582.

Por último, pero no menos importante, el deseo tan moderno de establecer y definir “el método”, ese deseo que una generación después de la de Bruno llevará a cabo, bajo tan buenos auspicios como platónicos a su manera, René Descartes [1596-1650] con *El discurso del método* [1637]. Paolo Rossi en *El nacimiento de la ciencia moderna en Europa* (1998) afirma que Descartes, cuya filosofía se ha convertido para los modernos en el símbolo de la claridad racional, anteponía en su juventud los resultados de la imaginación a los de la razón; se entretenía, como habían hecho muchos magos del siglo XVI, construyendo autómatas y «jardines de sombras»; insistía, como tantos otros representantes del lulismo mágico, en la unidad y armonía del cosmos.

Giordano creó una arte de la memoria constituida de un lenguaje de la realidad y de la mente que gira alrededor de la imaginación y la imaginería simbólica, en particular, por la importancia que las representaciones y las imágenes mentales tienen en su filosofía, que a veces denomina de *magia*.



Figura 5. Ilustración de *De Umbris Idearum*, publicado en 1582. Un ejemplo de la asociación entre imágenes y letras como recurso mnemónico.



### 4.7.3. EL OFICIO DE LA MAGIA EN BRUNO

¿Como funcionaba el sistema mnemónico bruniano? Yates (2011) explica que mágicamente, pero es una magia altamente sistematizada. Esa búsqueda de un sistema correcto fue una compulsión de la mnemónica bruniana,<sup>54</sup> por estar basada en la central de energía de los sellos, las imágenes de las estrellas, que están más unidas a la realidad que las imágenes de las cosas del mundo sublunar, y que transmiten las fuerzas astrales, “las sombras” hacen de intermediarias entre el mundo ideal superior y las estrellas y los objetos y eventos del mundo inferior. La imagen acude a la llamada del filósofo a fin de darle luz, pues la imagen que atesora el recuerdo ha sido escogida entre muchas otras posibles.

Si nombramos que Bruno es actual es porque su pensamiento gira alrededor de la imaginación y de una imagería simbólica, en particular, por la importancia que las representaciones y las imágenes mentales tienen en su filosofía, que él denomina magia. Pero la magia no era un fin en sí mismo, sino un medio para llegar al Uno que hay detrás de las apariencias (Yates, 2011: 249). El concepto de imagen se asocia comúnmente a una representación visual esquemática, pero en nuestra vida mental desplegamos continuamente imágenes mentales o imaginarias. La principal facultad de la imagen es su capacidad mágica de mediación entre lo físico y lo mental, lo perceptivo y lo imaginario. Como un Arte de manipular símbolos, es el único método que puede representar el movimiento serial de las posibles modificaciones de una situación empírica.<sup>55</sup> En este sentido, el mundo de los sellos, imágenes y atrios realiza una auténtica construcción de un universo mental, una organización analógica de los símbolos. O más bien constituye la vía de acceso a un universo mental polarizado y tenso. Ese universo también está asociado a los movimientos, ligados a estructuras exógenas, y se ha convertido en fuerzas y energías en estado suspenso según el modo potencial.

La magia, en el contexto bruniano, debe ser entendida como una técnica (Arte) de manipulación de la “naturaleza” y la capacidad humana de obrar maravillas y comprender la naturaleza: «mediante signos, imágenes y simulacros el hombre puede influir en la naturaleza y en la divinidad» (Gómez de Liaño, 1982: 277). Cuando hablamos de naturaleza es preciso tener claro que el pensamiento renacentista concibe de forma más amplia la idea de “naturaleza”, una vez que abarca todos los tipos de existencias no cuantificables, desde dioses, héroes y demonios hasta los “elementales” de Paracelso [1493-1541].<sup>56</sup> El concepto moderno expurgó estas entidades, mientras que en el Renacimiento ella estaba superpoblada, y la magia alardeaba de aprovechar sus cualidades excepcionales de la misma forma que todo puede ser manipulado por la imaginación (Culianu, 2007: 156-157).

En ese universo mágico, el hombre es el ser “convertidor”, un “médium” por decirlo así, por su universal esencia, de la circulación entre los diferentes planos del

54. A pesar de sus constantes afanes por construir un sistema, Bruno da muestras de una clara incapacidad para ordenar con coherencia sus multiformes especulaciones, lo que se puede disculpar por las condiciones de vida que sufrió y por su temprana muerte (Gómez de Liaño, 1982: 223).

55. Sturlese, R. (1992). “Per un’interpretazione del De Umbris di Giordano Bruno”. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/24307856>

56. Los elementales eran como niños cósmicos, entidades traviesas, sin un concepto claro sobre el bien y el mal, ya que existieron antes de la caída de Satán, y, por lo tanto, antes del nacimiento del mal. Aún viven en la Tierra, y que pueden ser convocados mediante el *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*. Relata Theophrastus Phillippus Aureolus Bombastus von Hohenheim [1493-1541].

cosmos, y es un ser convertidor gracias a las imágenes, ya que en éstas dan cita a lo universal y a lo particular, a lo intelectual y a lo material. «Nada puede entrar en la memoria si no pasa por las puerta de la imaginación, si no se transforma en imagen, y la imagen a su vez se tiñe de afectividad y emotividad. Nada se puede efectuar en el psiquismo o en la naturaleza como no sea mediante imágenes» (Gómez de Liaño, 1982: 237).

La figura del “mago” sería equivalente a un sabio con poder de obrar y capaz de realizar vínculos.<sup>57</sup> El mago en el Renacimiento es entonces un experto del “determinismo natural” y por conocer las existencias de brechas, sabe de los momentos adecuados en que se pueden producir cambios en los acontecimientos del universo. La condición humana tiene unos límites que el mago puede trascender. Empleando una definición bruniana, *Magus significat hominem virtute agendi*, el mago es aquel que sabe penetrar en una realidad infinitamente compleja, en un sistema de correspondencias – mediante invocaciones, números, imágenes, nombre, talismanes –, una cadena ininterrumpida de anillos ascendentes. El mago con la tarea de vincular el cielo con la tierra lo hace a través de un lenguaje y crea una plataforma para el lenguaje, lo que nos hace recordar la sentencia de Ludwig Wittgenstein [1889-1951], de que “imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida”.

El mago sería en nuestro concepto de interfaz un “operador”, o si se quiere, un “usuario” que vincula y maneja dispositivos diversos de una “inteligencia-artificio”, que en su despliegue por mareas conceptuales produce nubes de interacciones para se materializar en determinadas formas de conocimiento. La metáfora del “mago” puede ser productiva por expresar la idea de un individuo incluido dentro del sistema, puesto que es así cómo funciona la interfaz, en la que se trasciende la simple interactividad, que aun supone una separación entre el individuo y la “máquina”. Las experiencias construidas por el “sabio” vienen mediadas por el «conjunto de aparatos que, lejos de ser simples accesorios, se convierten en parte de la misma actividad constructiva del pensamiento» (Sánchez Rodríguez, 2009: 96). Eso nos lleva a considerar que en la interfaz ya no somos espectadores, lo que significa que en el ámbito de la interfaz se reproduce una determinada forma de imaginación, que es aquella que se trabaja y se desarrolla, que es la base de un proceso reflexivo. Es desde ese proceso que se efectiva el conocimiento. O, dicho de otra manera, la mente tiende a captar a la unidad mientras que la imaginación en movimiento forja sin cesar imágenes varias. En ambas hallase la facultad racional, compuesta del todo, como corresponde a aquellos en que convergen el uno con la multitud, lo mismo con lo diverso, el movimiento con la estabilidad, lo inferior con lo superior.

Insistimos, cuando hablamos que la interfaz es una “productora de conocimiento” y que ese puede ocurrir a través de la imaginación, no hablamos de una “máquina” o estructura de *inputs* y *outputs*. Cuando nos referimos a la interfaz como una “máquina” estamos hablando de un determinado dispositivo de “gestionar el saber”

57. Como eran los “Trismegisto” en Egipto, los “Cabalistas” entre los Hebreos o los “Sophi” en Grecia. Ignacio Gómez de Liaño hace una descripción detallada en el ensayo “Mago: Demonios y vínculos” en *Mundo. Magia. Memoria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007: 233-298.

y de “engendrar” conocimiento. El planteamiento de que en la interfaz no se trata de llegar a conclusiones definitivas, sino produciendo “aclaraciones”, es lo que afirma Català a quien cito textualmente,

Los enunciados que organizan cualquier proceso de conocimiento, científico o estético, son complejos, están compuestos de diversos procesos, de lo que podríamos denominar *conversaciones*, que pueden ser tanto coincidentes como contradictorias. En consecuencia, desde esta perspectiva compleja que pone en funcionamiento toda las partes integrantes de un proceso y no solo las que parecen más convenientes, se hace necesario plantearse una *disposición* de ese conocimiento, una forma de exposición del mismo que dé la medida de la constelación de factores que lo forman: sólo así, a través de una *disposición* del saber (un mapa dinámico, por lo tanto no exactamente un mapa, sino una disposición del espacio que posee una dirección determinada), este puede ser convenientemente discutido. Es de esta forma que la transdisciplinariedad empieza a encontrar la escena adecuada donde desarrollarse (Català, 2010: 296).

#### 4.7.4. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MENTE ARTIFICIAL

La concepción renacentista de un universo “animista” y movido por las leyes mágico-mecánicas (Yates, 2011) preparaba el camino para la concepción de un “universo mecánico” uniendo las ideas del arte de la memoria y la imaginación en *De imaginum, signorum et idearum compositione* [1591]. La mnemotecnia clásica del *Ad Herennium* de Cicerón o de Quintiliano para el uso retórico cede lugar para una construcción de una “mente artificial”, mediante la cual la inteligencia humana podrá comprenderse a sí misma (Gómez de Liaño, 1982), y donde la imaginación funciona como un vehículo del alma y el órgano que media entre lo temporal y lo eterno o entre el mundo sensible y el mundo divino.

La imaginación, sentencia Bruno en *De magia*: «es la puerta de entrada principal para todas las acciones, pasiones y efectos que se encuentran en el animal; y la vinculación de ésta ocasiona las vinculaciones de aquella potencia más profunda que es la cogitativa» (Bruno, 2007: 296). Giordano piensa de manera constelada, a través de vínculos. En el ensayo *Distracciones y especulaciones nolanas*, Ignacio Gómez de Liaño afirma que el arte de la memoria es para Bruno la construcción de una mente artificial, «no hay puertas que sirvan de entrada, pues la mente artificial de Bruno es una mente con ventanas, o mejor, *allí* está uno como en una ventana. En realidad, la ventana pliega el interior y el exterior del edificio (Gómez de Liaño, 2007: 22). Esa mente artificial es la ordenada de especulación del mundo.

En el universo de Bruno la sustancia es el lugar infinito que como infinita materia engendra y hace salir de su superficie las especies todas, los adjetivos todos. Sustancia y materia llama también Bruno al lugar de la memoria, pues la materia o el lugar en la cosmología y metafísica de Bruno no son más que la prolepsis<sup>58</sup> de la empresa que se va a llevar a efecto en la mente artificial [...] A la mente artificial de Bruno sólo le interesa lo que de superficial muestra el tiempo y no lo que comporta de inferencia lógica *sui generis* [...] es la exaltación del ojo<sup>59</sup> [...] la conversión del hombre *en* espejo viviente y en lugar: el hombre *es* aquello a lo que se mira, aquello a lo que aloja. [...] Esta mente que ve en sí misma todas las cosas paga a la imagen su tributo, y, aunque en Bruno tienda a la agilidad del fantasma, se hace prisionera de la imagen (Gómez de Liaño, 2007: 23).

No es que la mente artificial de Bruno sea un duplicado del universo, sino que es realmente un “implicado”, mente y cosmos sólo se entienden “conspirando”.

Podríamos pensar que la imaginación posibilita la creación de “plataformas de significados” que se desarrollan en el tiempo y lugar. Esas plataformas de significados tendrían una realidad más cognitiva que física, pero en el terreno cognitivo podrían estudiarse como imbuidas de características plenamente físicas, espaciales. Catalá habla de plataformas de significados. Una vez que sería a partir de ellas que se «producirían el significado de los procesos mentales complejos, de manera que éstos, en sus manifestaciones concretas, podrían seguir exhibiendo una relación directa con los estados cerebrales o neuronales, pero tal conexión no tendría mucho que ver con ese significado. El significado intrínseco de las operaciones mentales se produciría a partir de las potencialidades de esas *plataformas de significados*» (Català, 2010: 93).

Ese supuesto bruniano, donde las fuerzas astrales que gobiernan el mundo externo operan también en el interior, donde se las puede reproducir o aprehender a fin de que apliquen una memoria mágico-mecánica, parece ponernos curiosamente en las inmediaciones de las “máquinas inteligentes”, que son capaces de realizar, por medios mecánicos, muchas funciones del cerebro humano (Yates, 2011: 248).

El acercamiento a Bruno en la creación de una “máquina inteligente” que haga posible la construcción de una “mente artificial” ni siquiera comienza a explicar los esfuerzos del filósofo de Nola. Esa concepción de la gestión de todos los órdenes del saber en un solo cerebro, sea humano o artificial, será una de las fantasías más recurrentes en la novelas de ficción, en la ciencia ficción o en la narrativa de cine en torno a la tecnología. La ficción científica es una de las vías a través de la cual la imagen recobra su poder de porvenir, es decir, su función profética; es la imagen del mundo real captada en su tendencia e impulsada más lejos, realmente anticipada, captada por adelantado según el aspecto cognitivo y emotivo, no solamente calculada. Lo que falta a la prospectiva para ser una anticipación real es el poder cualitativo, esa *physis* para dar al porvenir su verdadera dimensión como desarrollo en curso (Simondon, 2013: 24).

**58.** Recurso para detener la línea de tiempo en la narración. Conocimiento anticipado de algo.

**59.** Leonardo da Vinci compara al espejo y la ventana. También es un gran constructor de un ojo artificial e inventivo. Inventivo porque ese ojo singular es el lugar de las invenciones y de los encuentros.

#### 4.7.4.1. LA ESTRUCTURA DEL IDIOMA-SISTEMA *DE IMAGINUM*

*De imaginum* es compuesto de cuatro partes, más un proemio y un apéndice. La primera parte es constituida por lo que se podría llamar de “Filosofía general del idioma de la imaginación y la memoria”, de su sagrada “lengua de los dioses”, y también de los principios filosóficos en que se basan el sistema, explicando sus fundamentos y requisitos semiológicos.

En la segunda parte, o “Morfología”, se exponen y justifican filosóficamente, con una teoría de la imagen y de la luz, las reglas para la construcción de imágenes mentales. Estas imágenes son los jeroglíficos o caracteres figurativos de que se compone el idioma-sistema.

La tercera parte desarrolla la “Sintaxis de la lengua”, y en ella Bruno expone una sintaxis de tipo espacial, que enseña a construir sistemas de lugares mentales y como recorrerlos. Los lugares de la memoria son, para emplear la conocida comparación de Cicerón, como tablillas de cera en las que se graban los signos o caracteres. Constituyen, pues, el soporte material de las imágenes y definen, asimismo, el orden en que están colocados los artículos que se quieren recordar, contemplar o comunicar con las inteligencias ocultas.

En la cuarta parte “Semántica” se integra su sistema-idioma. Tratase de un vasto léxico organizado por temáticas o campos semánticos e ideológicos de acuerdo a principios astrológicos y talismánicos firmemente establecidos por la tradición. Ese idioma-sistema, que no se reduce a los límites de un arte como ya vimos, constituye un método y también una elaboración semiológica, dado que es en los signos de cosas donde Bruno, anticipándose a los semiólogos de nuestro tiempo, asegura que está fundado el poder del entendimiento y la analogía de los distintos planos del Ser (Gómez de Liaño, 1982: 276-277). No tenemos la intención de entrar en las cuestiones de la semiótica de los signos en Bruno, sólo destacar el viejo interés filosófico en los signos en general – lingüísticos o extralingüísticos – que resurgió con Charles Sanders Peirce [1839-1914].

#### 4.7.5. LAS SOMBRAS DE LAS IDEAS

Bien dice Lacan que el hombre deviene humano cuando simboliza. Català agrega: «el hombre simboliza cuando y porque imagina. Para Lacan, es el espacio del símbolo el que da consistencia a lo real, por lo tanto es obvio que nada existe (nada es significativo) antes de entrar en lo simbólico. Y entrar en lo simbólico quiere decir, no sólo aparecer como configuración, sino adoptar una configuración simbolizada» (Català, 2005: 269).

Bruno, con su método de *Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*, enseña, mediante determinados “artificios imaginativos” de ordenación y concatenación combinatoria de especies, a contraer lo múltiple en lo unitario. Las sombras de la idea son las diferentes formas que adopta la facultad imaginativa/fantástica o “alma racionante”, y que pueden especificarse en las imágenes simbólicas mnemotécnicas consideradas en su potencia cognoscitiva, a través de la cual se organiza el conocimiento, escribe Eduardo Vinatea en el prólogo de *Las sombras de las ideas* (2009).

Los “artificios imaginativos” del Arte de la memoria cría una “arquitectura mental discursiva”, que tiene la intención de construir un edificio en la mente a través de imágenes, localizadas en un espacio y tiempo propio, a través de una fuerza de atracción imaginaria. Eso implica que nos enfrentamos a un tipo de imagen que visualiza directamente los conceptos o que permite la visualización de su funcionamiento.

Otra característica que podríamos evocar de la imaginación en el interior de la interfaz sería haciendo ejercicio de “metamorfosis”, acciones transformadoras por excelencia. Recordemos la alquimia, la ciencia de la transmutación, que en el nivel experimental buscaba la transmutación de sustancias toscas en sustancias sutiles. El saber alquímico es un despliegue de universos imaginarios que se sostiene en la imaginación creadora de imágenes, metáforas y alegorías. La alquimia describe procesos de transformación psíquica humana, más allá de los procesos de transmutación, y sería como la energía de la imaginación. La construcción de imágenes mnemónicas en Bruno tiene como regla fundamental que las imágenes juegan, combinan – sea por su referencia sensorial evocativa, asociativa y dinámica – y son capaces de “innúmerables metamorfosis”, de tal modo que una imagen es capaz de producir infinitas combinaciones. O sea, las imágenes que surgen de esas combinaciones son formadas por distintas capas y se encuentran en constante interacción con la memoria.

Como un decálogo, en su tesis, Bruno plantea: 1) la sombra es un vestigio de la luz y participa de ella, pero no es la luz plena; 2) la sombra se compone de luz y de tinieblas; 3) las sombras, objeto de la facultad apetitiva y cognoscitiva, se despliegan en una graduación, que pasa por lo supra esencial, lo esencial, las cosas existentes, los vestigios, las imágenes y los simulacros, hasta llegar a la misma sombra; 4) la sombra consiste en movimiento y alteración, pero en el intelecto y en la memoria, está en reposo; 5) las operaciones mentales han de realizarse teniendo en cuenta la escala de la naturaleza o la gran cadena del ser; 6) a través de la semejanza compartida, se puede acceder de las sombras a sus vestigios, y de éstos a sus imágenes especulares; 7) La naturaleza, dentro de sus límites, puede hacer todo de todas las cosas, y el intelecto o razón puede conocer todo de todas las cosas; 8) la belleza se manifiesta en la variedad de las partes; 9) la cadena áurea esta suspendida entre el cielo y la tierra, y por ella asciende y descende el alma; y 10) las sombras de las ideas no son ni sustancias ni accidentes. No son configuraciones ni disposiciones, ni facultades innatas o adquiridas, sino aquello por lo cual y a través de lo cual, se producen y existen ciertas disposiciones, configuraciones y facultades (Vinatea, 2009: 13)

#### 4.7.6. LOS SELLOS Y LOS ATRIOS: EL LENGUAJE PARA PENSAR POR IMÁGENES

Las ideas del nolano se encuentran dentro de la perspectiva de los tratados de memoria en los que era muy corriente esbozar una “psicología de las facultades”, el proceso por el cual, según la psicología escolástica, las imágenes procedentes de las impresiones sensoriales pasan desde el *sensus communis* por otros compartimientos de la psique. Es posible percibir, por ejemplo, como Johannes Romberch [1480-1532] ilustra con el diagrama de una cabeza de hombre que deja ver los compartimientos de la psicología de las facultades [Figura 6 y 7]. Aunque Bruno piensa en un diagrama similar, su exposición va contra la división de la psique en los compartimientos de la psicología de las facultades. Su pensamiento es una especie de manifiesto sobre la primacía de la imaginación en el proceso cognitivo, negándose a verlo como dividido en muchas facultades, sino como un todo unido.

Influido por Plotino, distingue cuatro grados de conocimiento: sentido, imaginación, razón e intelecto. Bruno abre las puertas entre ellos y abole las divisiones arbitrarias. Y al final de *Sello de los sellos* (1583), deja claro que según su visión todo el proceso de la cognición no es realmente más que uno solo, y que éste es, fundamentalmente, un proceso imaginativo (Yates, 2011: 308).

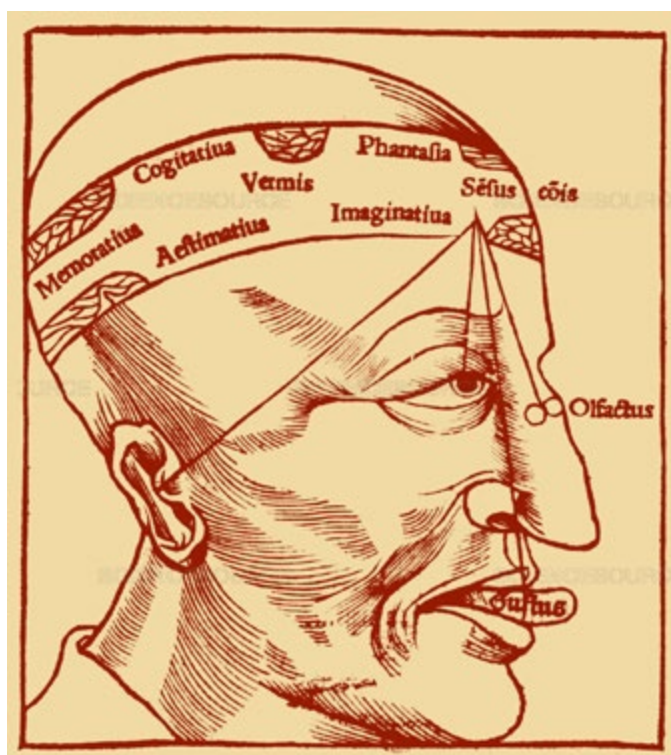
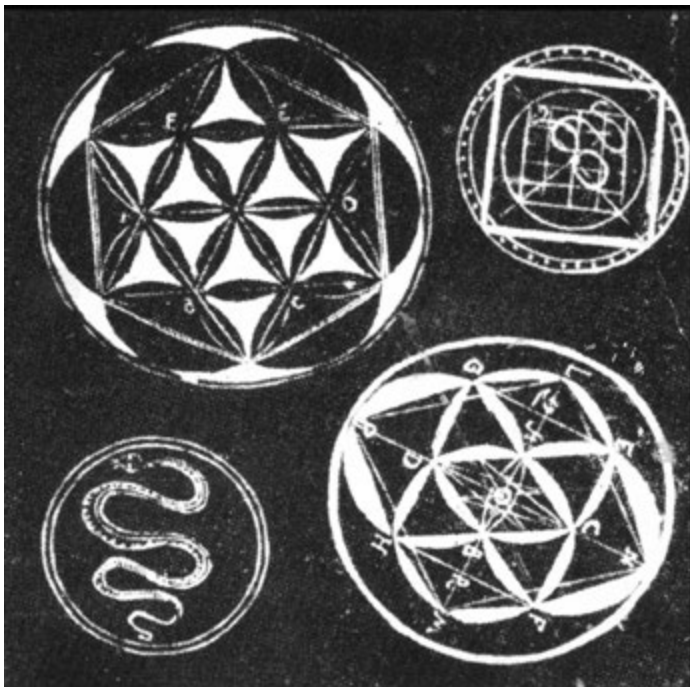


Figura 6 y 7. A la izquierda el Diagrama de la psicología de las facultades según Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memoriae* [1533]. A la derecha los grafos de las facultades mentales y de los sentidos. Cf. G. Leporeus, *Ars memorativa*. Paris, 1520 f. 4 v. Cf.

Los términos “imagen”, “idea”, “signo”, necesitan esclarecimiento en la perspectiva bruniana: “imagen”, además de su significado común, se refiere a un tipo muy en boga durante el siglo XVI, el tipo emblemático o jeroglífico; y por “idea”, diferentemente de la noción platónica de “esencia inteligible” o “arquetipo transcendente” al mundo, se refiere más bien a una «imagen talismánica provista de virtualidades astrales, y también la de sistema o campo ideológico ordenador de los signos e imágenes de las cosas» (Gómez Liaño, 1982: 272-273). Marcelo Pakman, en *Textura de la imaginación* (2014: 42), nomina el signo como “avatar secular del alma”, pero en la perspectiva bruniana es un término que se emplea genéricamente para todas las cosas que designan, ya como vestigio, ya como sombra, algo que nació como sombra de las cosas y que fue expendiendo de las mismas cosas para implantar su propio reinado.

Alicia Silvestre en el prólogo del *El sello de los sellos* (2007) escribe que los “sellos” son síntesis atemporales de teorías, concentraciones conceptuales que no podrían ser expresadas de otro modo, sino aludiendo a la parte intuitiva y no meramente lógica de nuestro cerebro. En ellos se integra una visión holística del pensamiento: la parte imaginativa se une con la racional.

Bruno llama de “sello” a las estructuras abstractas que pueden dominar cualquier pensamiento complejo y proporcionan la explicación en los detalles tan bien como la síntesis expresada en una imagen concreta. También podemos entender como los signos, diagramas o figuras mágicas que como lugares pueden emplearse para la memoria [*Figura 8*]. El filósofo, en el capítulo III de *Sobre la composición de imágenes, signos e ideas para todos los géneros de invenciones, disposiciones y memoria*, describe “signos” como el término que se emplea genéricamente para todas las cosas que designan, ya como vestigio, ya como sombra.



**Figura 8. Los círculos de Giordano Bruno. Grabado en madera. Praga, 1588. La lectura siempre se ha de efectuar de izquierda a derecha y de arriba abajo; es decir, siguiendo el recorrido orbicular del sol.**



*Sello* (un cierto diminutivo de signo) designa la parte más notable del signo y el signo en su acepción más comprimida, así como con la sola cabeza o con la sola mano designamos al hombre o la operación del hombre. *Indicio*, al igual que el *signo* y el *sello*, es aquello cuya función no es tanto representar [y] significar, cuanto mostrar, así como el índice no significa a la cosa en sí misma, sino que solamente invita y apela a la mirada y a la visión de aquella. *La figura* difiere de todos los términos precedentes, porque la idea son vestigios o sombras, relativas tanto a lo intrínseco como a lo extrínseco, la figura empero solamente a lo intrínseco (Bruno, 2007: 346).

Podemos ver en estos sellos los antecesores directos y perfeccionados de los actuales mapas conceptuales, que con limitaciones dan fe de los recorridos de nuestra mente analógica. Pero la analogía es solo uno de los mecanismos de los que el cerebro se vale a la hora de memorizar y almacenar (Silvestre, 2007: XXXIII).

#### 4.7.6.1. LA ARQUITECTURA DEL PENSAMIENTO NOLANO

El método arquitectónico de la sabiduría del filósofo de Nola no es solo una colección de “cuadros y estatuas mentales”. El Arte de la memoria de Giordano Bruno, con sus espacios sagrados de la mente y sus imágenes fantásticas, constituye el tenaz intento de ser fiel y dar realidad a las insinuaciones herméticas elevadas a categoría de “programa” [Figura 9].

Los espacios brunianos son “espacios de pensamiento”; al recorrer esos espacios, el “usuario” entra en un sistema arquitectónico complejo. Esa forma arquitectónica siempre fue la base del Arte de memoria, lo que Bruno hizo fue servirse de ella de una manera inusual, por cuanto la distribución de las habitaciones de la memoria está enredada en una geometría mágica y todo el sistema es activado desde arriba por una suerte de mecánica celeste.

En el sistema de Bruno hay veinticuatro *atrios* o habitaciones, cada una de las cuales está dividida en nueve lugares de la memoria, que contienen imágenes en su interior. A estos atrios y a sus nueve divisiones se los ilustra con diagramas en las páginas de texto. Hay también en el sistema quince “campus”, cada uno de los cuales se divide en nueve lugares; y treinta “cubículos”, que ponen al sistema en la línea de la obsesión del “treinta” (Yates, 2011: 349).

El usuario al recorrer un itinerario en el atrio (un espacio “réplica” del mundo físico)<sup>60</sup> hace como un religioso al recurrir la *Vía crucis* (un itinerario pre definido dentro de la norma cristiana apostólica romana), o sea tanto en el atrio como en la *Vía crucis* los *loci* y sus *imagenes* sirven para activar procesos de identificación y proyección empática. Vale destacar que en los atrios del nolano la caminata es libre, aunque siga un itinerario, el usuario tiene un tiempo para hacer.

60. Gómez de Liaño en *La variedad del mundo*. Madrid: Siruela, 2009 en el capítulo “El real sitio de la Idea (El Escorial)” páginas 75-82, trata de ese tema.



Para Yates (2011: 350) Bruno usa para su enciclopedia de clasificaciones las listas alfabéticas que se pueden encontrar en los libros de texto de la memoria. En ese sistema también encontramos todo el arte, la ciencia, la invención, las actividades humanas conocidas. Por lo tanto, los atrios incluirán todo cuanto puede ser dicho, conocido o imaginado.

El método bruniano de la memoria no tiene su lugar en la “facultad de conocer”, pues parte no se propone el conocimiento mediante conceptos naturales, aun cuando en él intervengan, en libre juego, las facultades de la imaginación y el entendimiento, las cuales pertenecen en principio a la jurisdicción de la razón pura teórica. Otra parte se compone de experiencias imaginativas y de representaciones espaciales, es decir, de datos sensibles que la imaginación elabora en forma de esquematismos de orden y configuración. De ahí que el modelo más elevado que se propone en el método sea una mera idea que cada uno debe producir a sí mismo, y según la cual debe juzgar y regular su particular uso de las representaciones. Por no descansar en conceptos, esa idea no es más que un ideal de la imaginación, la cual se manifiesta, fundamentalmente, como facultad de exponer (Gómez de Liaño, 1982: 437-438).

No hay que olvidar que Bruno intentó a lo largo de su obra filosófica y mnemónica crear un sistema perfecto y un método definitivo capaz de estructurar los contenidos del pensamiento hasta reformar o arquitecturar el psiquismo, a fin de que éste quede bien dispuesto para dar cumplida acogida a la luz intelectual. El psiquismo es una estructura eminentemente procesal<sup>61</sup>, y es un dinamismo complejo de miembros ordenados y jerarquizados, donde cada uno desempeña una función determinada por la estructura misma donde nada es estático en la psiquis. En ese contexto hay una necesidad de erradicar términos como “facultad”, que implica «la posesión de una capacidad determinada, acabada, dada, estática, que en un momento determinado puede “echarse a andar”» (Lapoujade, 1988: 16-17). El psiquismo se muestra en constante movilidad, como en Bergson con su concepción del *fluir* continuo: “la duración”.

Es cierto que el método bruniano se propone llevar a efecto, entre otras cosas, una reforma moral. *Del imaginandum* es, ante de todo, un método perteneciente a la vida subjetiva del individuo particular que, sin embargo, pretende, al igual que los juicios estéticos, una validez universal. Se sirve de la imaginación y del entendimiento (razón teórica), con vistas a disponer moralmente al individuo (razón práctica), mediante un sistema armonizador y animador del libre juego de las facultades y los sentimientos. Más creemos que hay algo más de importancia en este método.

61. María Lapoujade en *La noción de imaginación*, utiliza el término “El psiquismo es estructural” remitiendo a las propuestas de la *Psicología de la Gestalt* (Wertheimer, Köhler, Koffka, divulgada por Guillaume, expuesta por Heidebreder).

[...] Abrir espacios de nuestro interior, a hacer vacíos en la mente, a habilitar el espíritu a fin de que, franqueado, pueda acoger en su clara transparencia las representaciones de los objetos, de suerte que estando bien despejados el campo de juego de las mismas, el individuo pueda disponer con un uso más libre y amplio de sus capacidades (Gómez de Liaño, 1982: 438).

#### 4.7.7. FENOMENOLOGÍA ESTÉTICA DE LA “MÁQUINA”

¿Cuál es la relación de un sistema basado en imágenes y la interfaz? Josep M. Català, hablando de filosofía e interfaz, afirma que «la tarea del pensamiento interfaz establece un procedimiento que permita un paradójico ejercicio de construcción y desconstrucción funcionando en unísono. Es una tarea que parecía imposible en el ámbito lingüístico, pero que se hace posible en lo visual» (Català, 2010: 328-329).

Es importante destacar que para Bruno «la *imagen* difiere de la similitud por comprender una energía, énfasis y universalidad mayores; pues hay más ser en la imagen que en la similitud. Pues la imagen se aproxima más que la similitud a la univocidad» (Bruno, 2007: 347). O sea, las imágenes poseen una energía superior a cualquier otro signo y son, por eso, capaces de afectar al hombre en su entero ser. Gómez de Liaño (1982) refuerza que no solo la inteligencia aprende al contemplarlas, sino que todas las otras facultades y órganos, como la sensibilidad, la imaginación y el efecto, vibran y se conmueven en su presencia. La cuestión crucial no es el “contenido de verdad” de las imágenes, pero su utilidad cognitiva, su espacialización sobre los cuales y por medio de los cuales la mente humana puede crear sus composiciones: el pensamiento.

El sistema mnemónico de Bruno es un sistema eminentemente visual e imaginativo. Para Català (2005), el imaginario es todo aquello que pertenece al terreno de la imaginación, o sea, que no es real, mientras que el imaginario es la estructura que rige la imaginación al producir el acto de imaginar, como la construcción imaginaria de un ojo artificial e inventivo, de un *oculus memoriae* (Gómez de Liaño, 1982: 281). Ese ojo artificial sería una especie de cifra de la mente que alumbra Bruno. Este ojo no es el instrumento de la visión: no se ve *con* los ojos y sin se ve *en* los ojos. Bruno liberta al ojo de tener que soportar un sujeto una vez que no hay el *que* ve, ni lo *que* se ve.

[...] La visión del ojo se diferencia de la visión del espíritu interno de la misma manera como un espejo que ve se diferencia de un espejo que no se ve, mas solamente cuando él mismo pone ante sí un espejo iluminado e informado, de manera que se da al mismo tiempo luz y espejo, siendo en él una misma cosa el objeto sensible y el sujeto sensible (Bruno, 2007: 370).

La memoria artificial de Bruno es un «espejo viviente en el que, si cumple su designio, entonces objeto visual, sujeto reflectante y medio luminoso se confunden en una misma realidad, la luz (Gómez de Liaño, 2007: 323). El capítulo II del libro *De imaginum* se intitula “Sobre aquellas cosas que hay en el espejo, y sobre las que están relacionadas con el espejo”. ¿Qué clase de espejo es éste? El universo es ese espejo, “un espejo viviente”, que «concibe la imagen como efecto de la propia cosa, y que informa a la potencia cognitiva, primero, con la luz sensitiva; después con la racional» (Bruno, 2007: 344).

Se percibe así que la memoria bruniana esta fundamentada en la existencia del ojo, de la luz, del espejo. Gómez de Liaño señala que habrá que esperar a Marcel Duchamp [1887-1968] para que el espejo y el ojo y la luz se rompan en un obra en que el mismo título no deja de causar perplejidad: *Gran vidrio: La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso* (1915-1923), y a la que su autor titulaba como *Retraso en vidrio* o *Tal vez un cuadro de bisagra*.<sup>62</sup> En cierto modo, Duchamp iniciaba la salida de un lugar, que Leonardo y Bruno habían llevado hasta al límite que, en el caso concreto de Bruno, se puede afirmar que ya está en otra parte [Figura 10].

Es en esa facultad cognoscitiva, espejo viviente, donde se encuentran las imágenes y figuras como en su propia sede. El arte o método bruniano arranca así del principio según el cual para entender y obrar es menester cultivar la imaginación y servirse de las creaciones de ésta (Gómez de Liaño, 1982: 279).

62. La obra tiene antecedentes en otros trabajos como *El pasaje de la virgen a novia* (1912), el *Molinillo de chocolate* (1914) y *Nueve formas masculinas* (1914-1915). Una obra que se va gestando a lo largo de los años (1915-1923). Duchamp la declaró “oficialmente inacabada”. En toda su obra, y en el *Gran Vidrio* eso se percibe con claridad, la complejidad, suma de los muchos intereses que el autor tuvo a lo largo de su vida. Él llegó a publicar, en 1934, un manual, a la manera de un libro de instrucciones de esos que vienen con cualquier aparato, que habría que leer al mismo tiempo que se contemplaba la obra. En 1926, durante un traslado de la pieza el vidrio sufrió desperfectos y en ese momento Duchamp la declaró concluida.



Figura 10. Marcel Duchamp. *Gran Vidrio: La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. 1915-1923.

De la misma manera podemos pensar que en la memoria de Bruno confluyen por la primera vez la fenomenología estética de la “máquina” y la imagen. Su arquitectura, como en la obra de Duchamp, hace visibles los conceptos de interior y exterior y los diferentes mecanismos que los habitan.<sup>63</sup> Es importante llevar en cuenta que los mecanismos brunianos conservan su propia operatividad, pero la ponen al servicio no de una finalidad técnica, sino de producción de significados.

En la “máquina bruniana” la imagen y el signo son el denominador común de toda la realidad, una vez que toda imagen es capaz de incorporar a un proceso de recurrencia materializante o idealizante al se convertir en fuente de percepciones complejas que despiertan movimientos, representaciones cognitivas, afecciones y emociones.

#### 4.8. BACHELARD UN NUEVO EXTRANJERO CELESTE DEL PENSAMIENTO DE LA IMAGINACIÓN

En la introducción de la *Poética del espacio*, Gaston Bachelard propone «tomar la casa como instrumento de análisis para el alma humana» (Bachelard, 2000: 23). Es posible percibir que la propuesta es un tratado poético sobre las imágenes desencadenadas en distintos espacios de la casa, que se configura como los antiguos palacios de la memoria. Al mismo tiempo sustenta que a través del espacio se puede llegar a una fenomenología de la imaginación. Gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tiene albergue.

[...] y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños. [...] En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. [...] el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso (Bachelard, 2000: 31).

El conjunto se acerca mucho a la forma interfaz, a la manera de actuar, siempre, claro, a partir de un “dispositivo tecnológico”, y a la forma de las imágenes que resultan del mismo. De la misma forma que podemos encontrar ecos del filósofo napolitano y también con el Arte de la memoria en general. Es a través de ese “espacio” que se puede llegar a una fenomenología de la imaginación, que él asegura que «entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad» (Bachelard, 2000: 7).

En el capítulo *La casa del sótano a la guardilla. El sentido de la choza*, Bachelard nombra la casa como un “verdadero cosmos” y “nuestro primer universo”. La casa

63. Josep M. Català en *La imagen compleja* (2005: 132-136) analiza esa obra de Duchamp en *Profundidad y superficialidad de las imágenes*.

es el abrigo principal del hombre, un espacio que acoge y lo hace soñar. Un espacio donde la «casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre» (Bachelard, 2000: 29).

Hay dos formas de imaginar la casa: como un ser vertical que se eleva o como un ser concentrado que nos llama a una conciencia de centralidad. A través de la verticalidad se llega al sótano, que esta más cerca de las nubes, de la racionalidad, luego va a generar imágenes límpidas. El sótano es también el ambiente más oscuro e irracional de la casa. Es el nocturno donde el miedo hace su habitación. La centralidad del espacio de la casa es imaginada con toda su simplicidad o confort. Un espacio donde los recuerdos cambian en leyendas.

Eso nos interesa en esa arqueología de la interfaz: en un primer momento es proporcionar el encuentro de dos ideas: de Bruno con sus atrios y de Bachelard con la casa. En ambos espacios se evidencia la ensoñación, que es entendida como un “soñar despierto”. Una mezcla de imaginación, sueño y reflexión: del sueño tiene el estado fluido de las imágenes, pero que están impulsadas por la propia imaginación dirigida más o menos voluntariamente, lo que da como resultado una determinada forma poética.

Bachelard observa que en Siglo XX surgirán revoluciones – como la teoría de la relatividad, la física cuántica – que reverberará en todas las esferas de saber. Entre tantos cambios, es posible percibir sobre todo lo relacionado al entendimiento de la realidad. Hay un rechazo a los sistemas acabados. Lo único cierto es que hay que cuestionar las verdades unívocas. El principio clásico de la no contradicción pasará a ser equiparado y a ellos fueran acrecidos el principio de la indeterminación. Instaurando así una nueva perspectiva o, en el lenguaje de Bachelard, un nuevo espíritu científico que piensa la ciencia como un constructo procesal e incompleto en estado incesante de invención. La verdad, en el pensamiento crítico de Bachelard, es siempre provisoria (Bachelard, 2000: 64).

#### 4.8.1. EL FINITO MUNDO AL INFINITO DE LA MENTE

Hasta 1972 ninguna persona había visto la tierra en su completitud. La fotografía *Canica azul* hecha por Harrison Hagan “Jack” Schmitt a bordo de la nave Apollo 17 era una representación del planeta como un todo y contemplado desde el espacio. Una realidad contemplada por más dos astronautas, Eugene A. Cernan y Ronald E. Evans. En 2012, la NASA presenta otra fotografía tomada “desde un lugar” del espacio. Una imagen precisa en cada detalle, pero falsa en la medida que nos da a entender que fuera realizada en un lugar específico y concreto. La imagen, según Nicholas Mirzoeff (2016), es “diseño en mosaico”, un compuesto de piezas

ensambladas realizado a partir de otras imágenes del satélite Suomi. La nueva *Canica azul* es la perfecta imagen de la Tierra y se convierte en la representación oficial de la Tierra, incluso como plano de fondo de productos de Apple. «Esta Tierra no es una tierra que gira, que cambia, es un Tierra inmóvil, perfectamente inmóvil, en toda su pureza; es, de hecho, la esencia de la tierra» (Catalá, 1993: Sn).

Edmund Husserl [1859-1938] escribe *La tierra no se mueve*, con una leyenda: “inversión de la teoría copernicana según la interpreta la cosmovisión habitual. El arca originaria ‘Tierra’ no se mueve. Investigaciones básicas sobre el origen fenomenológico de la corporeidad, de la espacialidad de la naturaleza en el sentido científico natural primero. Necesarias investigaciones iniciales”, escribe el traductor, Agustín Serrano de Haro, en la introducción de la versión en castellano del ensayo. Husserl distingue el “plano de lo habitable” del “plano de la construcción conceptual” para hacer sensible la dificultad, incluso la imposibilidad, de hacer pasar un plano en el otro. Aunque el texto es un análisis básico de una fenomenológica del espacio, también discurre y pone a prueba la comprensión de cómo sea posible que el mundo esté dado ante mí con plena certeza – el mundo del todo, no ya este o aquel entorno – se pone al hilo de la posibilidad histórica de tal certeza y plenitud se vean desplazadas por un orden teórico exacto que fija en el infinito de la determinación matemática el verdadero ser del mundo, escribe Husserl, y prosigue,

Diferencia entre el mundo en la apertura del entorno y el mundo en la infinitud que el pensamiento pone. Sentido de esta infinitud, del «mundo que existe en la idealidad de la infinitud». ¿Cuál es el sentido de una existencia tal, el sentido de un mundo infinito existente? La apertura del mundo lo es a título de horizonte, de un horizonte que no ha sido completamente concebido, completamente traído a la representación, pero que ya está formado de manera implícita (Husserl, 2006: 9).

Si tenemos fe en la ciencia, tenemos la certeza que la tierra se mueve y también de su inmovilidad. Anne Cauquelin (2015) afirma que en Husserl existe la comprobación de una relación con “mundo mono centrado y geocéntrico”, más parte de esas ideas por la razón de que «el sentimiento desde el cual se anuda la irreversible realidad de las cosas [...] y es desde él que parten las distinciones que hacemos entre lo que es real o no. La realidad es el *habitar-aquí*, sobre la tierra, es un “aquí” que dura, tiene temporalidad y espacialidad. La Tierra es el punto a partir del cual juzgamos la realidad del mundo que nos rodea, esa tierra también será el juez de la realidad de los mundos alternos: *habitabilidad, realidad y ontología de segundo nivel son una sola y misma cosa*. Cuando decimos: “esto no es la realidad, es utópico o imposible”, hablamos a partir de esta realidad del habitar que es nuestro segundo nivel, nuestra ontología “Atada”» (Cauquelin, 2015: 179). El “Habitación-aquí”, que nos lleva al sentimiento de realidad, imposibilita pensar y proyectar otros espacios. Es aquí que tropieza la tesis de la pluralidad de los mundos.



Fueran los griegos que simbolizaron la noción tradicional sobre la relación con la superficie terrestre y el espacio mediante la pareja de dioses Hestia-Hermes como ha mostrado Jean-Pierre Vernant (2001). Hestia también es nombre común para “Hogar”, ella «reside en la casa: en el centro del *megaron* cuadrangular, el hogar micénico, de forma redonda, señala el centro de la vivienda Humana. [...] Fijado al suelo, el hogar circular es como el ombligo que enraíza la morada en la tierra. Es símbolo y prenda de estabilidad e inmutabilidad, de permanencia (Vernant, 2001: 136-137). Un centro fijo a partir del cual el espacio humano se orienta y se organiza cuando se piensa en la tierra inmóvil en el centro del cosmos.

Por otra parte la figura de Hermes es la otra cara del espacio, donde nada es inmovil, permanente, circunscrito o cerrado. Sea por su función de mensajero, representa, tanto en el espacio como en el mundo humano, el movimiento, el tránsito, el cambio de estado y las transiciones. Si Hestia centra el espacio; Hermes lo moviliza. El hogar de Hestia es redondo y el de Hermes es cuadrangular – tetrágonos (Gómez de Liaño, 1983: 99). Ambos representan, en su polaridad, la tensión que se señala dentro de la representación arcaica del espacio: «el espacio exige un centro, un punto fijo, de valor privilegiado, a partir del cual se puedan orientar y definir las direcciones por completo diferentes cualitativamente; pero el se presenta al mismo tiempo como lugar del movimiento, lo que implica una posibilidad de transición y de paso de un punto cualquiera al otro» (Vernant, 2001: 139). Si bien que tenemos de considerar que los griegos que rendían culto a las divinidades, en su tiempo, no han visto en ellas los símbolos de espacio y de movimiento, Vernant asegura que

El pensamiento religioso obedece reglas de clasificación que son propias. Él corta y ordena los fenómenos distinguiendo diferentes tipos de agentes, comparando y oponiendo diferentes tipos de actividades. En este sistema, el espacio y el movimiento no han sido todavía separados en tanto que nociones abstractas. Permanecen implícitos porque forman cuerpo con otros aspectos, más concretos y más dinámicos, de lo real. Si Hestia aparece susceptible de “centrar” el espacio, si Hermes puede “movilizarle”, se debe a que ellos patrocinan, como poderes divinos, un conjunto de actividades que incuben ciertamente al arreglo del suelo y a la organización de la superficie, que incluso, en tanto que praxis, han constituido el cuadro dentro del cual se ha elaborado, en la Grecia arcaica, la experiencia de la espacialidad, pero que sin embargo desbordan muy ampliamente el campo de que lo nosotros llamamos hoy de espacio y movimiento (Vernant, 2001: 140).

#### 4.8.2. LOS NUEVOS ESPACIOS

¿Más como podemos contrastar la idea de espacios y de movimiento incluyendo la idea de la creación de otros universos? En la obra de Jorge Luis Borges [1899-1986] subyace dos grandes interrogantes: ¿Puede el hombre intuir el universo? ¿Es posible penetrar en el mundo inasible de la verdad?

*El Aleph*<sup>64</sup> publicado en 1945 en la revista *Sur* narra la descubierta de un “objeto secreto y conjetural” que contiene dentro de sí el espacio cósmico en un sótano de una casa en la calle Garay. El relato apunta la indefinición de los márgenes entre lo real y lo ficticio cuando puesta en escena el enfrentamiento del hombre con el infinito, «el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, visto desde todos los ángulos» (Borges, 2011a: 927). Funciona como base para divagaciones metafísico-filosóficas, por ejemplo, el concepto lógico y universal que Aleph significa, que es el Todo real e incluso lo irreal, lo que está aquí y lo que está allá y otras muchas relaciones y analogías. Un punto de abstracción en un espacio infinito donde es posible utilizar la conciencia para abstraer y expandir de cosas reales a irreales. Si “todo lenguaje es un alfabeto de símbolos”, Borges justifica la ausencia para describir

¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré [...] Una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (Borges, 2011a: 929).

En síntesis, el Aleph es un infinito que en nuestra imaginación se presenta más allá del real, o sea “otra dimensión” o “otro mundo posible”.

En la película épica de ciencia de ficción *Interstellar*, de Christopher Nolan (2014), se encuentra con el Aleph borgiano. La película se basa en los estudios teóricos sobre la relatividad del profesor Kip S. Thorne, y presenta a un equipo de astronautas que viaja a través de agujero de gusano en busca de un nuevo hogar para la humanidad. En un momento un tripulante explica lo que es Gargantúa (Nombre del agujero de gusano) «¿Lo qué es un círculo en tres dimensiones? Una esfera». El echo de que una nave espacial, la *Endurance*, viaje a través de un agujero de gusano se efectiva solo en la ficción, porque en la realidad dicho objeto se desintegraría al momento de traspasar el horizonte de sucesos.<sup>65</sup> Un agujero de gusano, conocido como puente Einstein-Rosen es una característica topológica hipotética del continuo espacio-tiempo, es decir un atajo en el espacio-tiempo. Un túnel con dos extremos en espacio-tiempo diferentes al unirse a través de una quinta dimensión, donde el tiempo sería visto como una unidad.

Esto quiere decir que no habría una sucesión de hechos como sucede en la realidad, sino que el tiempo sería uno solo en donde los eventos sucederían todos al mismo tiempo y que, también, se encuentra en un hogar común y corriente. Hay también un guiño a *La Biblioteca de Babel* [Figura 11], en una representación visual

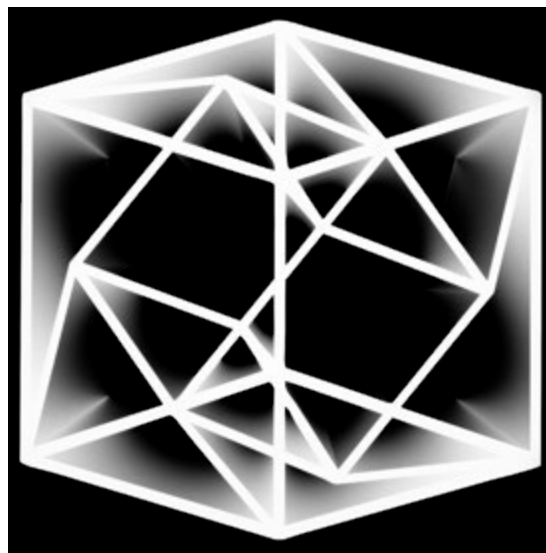
**64.** Aleph, como el propio autor señala es «la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Para la Cábala, esa letra significa en Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la Mengelbre, es el símbolo de los números transfinitos, en lo que el todo no es mayor que alguna de las partes» (Borges, 2011: 931).

**65.** Una membrana que divide al espacio exterior de lo que sucede dentro de un agujero negro. Un agujero de gusano se podría formar cuando dos agujeros negros se unen a través de estos puentes Einstein-Rosen y que podrían unirse a través de una quinta dimensión que podría ser completamente desconocida para nosotros.

de espacios que se repiten al infinito. Sería el complejo “teseracto” o “Hipercubo” [Figura 12], un cubo en cuatro dimensiones, por nosotros atados a las tres dimensiones, sólo podemos percibirlo de manera limitada. El concepto de “teseracto” fue acuñado por Charles Howard Hinton [1853-1907] como sistema de visualización de la geometría en varias dimensiones. En la figura del tesseracto sólo podemos ver los puntos que tocan nuestro universo así que en caso de que justo coincidiera que el cubo toca el espacio en tres dimensiones de manera paralela, percibimos un cubo común. Si no (la mayoría de las veces) vamos a ver un poliedro irregular como un cubo que a su vez tiene dentro más cubos.

Desde el principio del Siglo XX el concepto de un hiperespacio ha intrigado a artistas y filósofos. Para la historiadora de arte Linda Dalrymple Henderson, la cuarta dimensión fue un símbolo de liberación de los artistas.

Sin embargo, la noción de una dimensión superior se prestaba a aplicaciones pictóricas mucho más fácilmente de lo que hicieron los principios de la geometría no euclidiana. En concreto, la creencia en una cuarta dimensión alienta a los artistas para apartarse de la realidad visual y rechazar completamente el sistema de perspectiva de un punto que durante siglos había retratado el mundo como en tres dimensiones. En finales del siglo XIX el resurgimiento de la filosofía idealista proporcionó apoyo adicional para los pintores que proclamaban la existencia de una realidad superior, de cuatro dimensiones, que por sí sola podría intuir artistas y revelar (Henderson, 1984: 2005).



**Figura 12.** El tesseracto es un cubo en cuatro dimensiones. El nombre fue acuñado en 1888 por el matemático inglés Charles Howard Hinton.

**Figura 11.** La Biblioteca de Babel. Erik Desmazières. 1997.

Inicialmente asociada con la geometría de las formas multifacéticas del cubismo y múltiples puntos de vista, influyó en la creación del cubismo, por Pablo Picasso [1881-1973]. En la época, el impacto de las geometrías no euclidianas fue fundamental pues cuestionaba la idea positivista de la ciencia y tenía el apoyo de la idea de la relatividad del conocimiento, más allá de los avances tecnológicos como la fotografía, el cine o los rayos X que ayudaron en la conformación de una nueva mentalidad que contribuyó para concebir arte y ciencia. Desde el punto de vista intelectual se creía en la existencia de múltiples geometrías en convivencia con la euclidiana.

*La señoritas de Avignon* imprime un nuevo punto de partida donde Picasso elimina la tradición realista, los cánones de profundidad espacial y reduce las obra a un conjunto de planos angulares sin fondo ni perspectiva espacial al mismo tiempo que introduce el concepto de simultaneidad espacial. «Los ojos de las mujeres que pintó nos miran directamente, aunque sus narices apunten hacia un lado, lo que nos permite verlas en su totalidad. De manera similar, un hiperser que nos mire desde arriba nos verá enteros: frente, espalda y lados simultáneamente» (Kaku, 2008: 246).

Salvador Dalí [1904-1989] pintó en 1954 *Crucifixión (Corpus hypercubus)* [Figura 13], inspirado en *De Nova Geometría* (1299) del místico del siglo XII Ramon Llull, y en *Discurso sobre la figura cúbica* (alrededor de 1585) de Juan de Herrera.<sup>66</sup> Un Jesucristo crucificado frente a un hipercubo desplegado (o tesseracto) de cuatro dimensiones, con la intención de crear la imagen de un Cristo de dimensión superior, siendo proyectado como hombre en la tierra.

66. Disponible en <http://www.biblioteca-demenendezpelayo.org/visor.aspx?op=6&IdLibro=1&codigo=M72>



**Figura 13.** Salvador Dalí.  
*Crucifixión.* 1954. Óleo sobre tela (194,3 x 123,8 cm). Museo Metropolitano de Arte, Nova York, EUA.

Pero la cuarta dimensión también apoyó la experimentación audaz por parte de pintores y cineastas que no rechazan la experiencia visual en su totalidad, como por ejemplo Marcel Duchamp, Theo Van Doesburg [1883-1931], Kazimir Malevich [1878-1935], Francis Bruguiere [1879-1945] y Sergei Eisenstein [1898-1948]. En *Desnudo bajando la escalera (nº 2)*, de Duchamp, vemos un desnudo en movimiento secuencial bajando las escaleras, en otro intento de capturar la cuarta dimensión del tiempo en una superficie bidimensional (Kaku, 2008: 246).

El comienzo del siglo XX es una época en que cambia el medio humano y las artes. El cubismo queda influenciado por visiones asociadas al una dimensionalidad superior y un concepto geométrico espacial, al visualizar todos los lados de un objeto simultáneamente. Una elaboración enteramente nueva de la realidad. Ese nuevo orden figurativo del mundo se apoya en nociones también presentes en el desarrollo de la técnica y de la ciencia.

Aquel era un momento en que se trataba de una «percepción nueva del espacio, de la velocidad y de la estructura interna de los objetos materiales. En lo que concierne al espacio, la noción es tan general que, en definitiva, engloba todas las demás. No existe percepción ni figuración del mundo que no sea espacial», afirma Pierre Francastell (1961), citando Sigfried Giedion que plantea que el cubismo es la introducción de una nueva dimensión, el tiempo. Más según el teórico, este planteamiento se funda en una confusión entre la noción del tiempo y la del movimiento. El problema destilaba de los medios artísticos hacía mucho tiempo.

La invención del cine vino a atraer la atención de los artistas hacia el problema de la “animación y su dinamismo”, que en aquellos años parecía encarnar “un espíritu del nuevo siglo” y una “metáfora de la modernidad”. Ese descubrimiento abocaba en una puesta en movimiento de la imagen.

Es importante tener en cuenta que no es la cuestión de la semejanza visual la conexión entre el cine y el cubismo, sino que se trata de la creación de un vínculo estructural objetivado por el diálogo entre la realidad y la no-realidad, como también la fragmentación del cuerpo y del espacio mediante la descomposición del plano.<sup>67</sup> La inserción de los planos constituye la gran invención espacial de la época, una vez que rompía la concepción del espacio escenográfico cúbico, sustituyéndolo por un espacio abierto, en el que los planos constituyen por sí mismos objetos susceptibles de superponerse en parte, sin llegar a anularse. Los cubistas creyeron haber introducido positivamente un nuevo factor, y lo bautizaron como una dimensión,

[...] la introducción de un sistema de una dimensión, o sea de una hipótesis nueva, no consiste en la adición de una cualidad suplementaria a las antiguas, sino en la aceptación de un sistema nuevo en el cual cambian todos los antiguos atributos de la realidad y todas las dimensiones. Un sistema figurativo de cuatro dimensiones no es concebible como un sistema de tres dimensiones más una nueva: es un modo de captación totalmente diferente del antiguo (Francastell, 1961: 211).

67. La película *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, es considerada estrictamente cubista. Léger lleva al extremo la fragmentación del objeto cotidiano al dotarlo de movimiento y ritmo, para presentarlo como el actor protagonista, en el que residiría la verdadera belleza de la vida moderna. El cine vanguardista de los años veinte y treinta emplea un tipo de montaje parecido, que puede ir desde la propuesta dialéctica de Eisenstein y Vertov a las operaciones de simple choque de imágenes. *El hombre de la cámara* (1929) podría incluirse en el ensayo – una reflexión sobre San Petersburgo, en paralelo a *Sinfonía de una gran ciudad*, realización que Walther Ruttmann había hecho dos años antes sobre Berlín –, pero también, desde el punto de vista del montaje, sería un documental vanguardista. Josep M. Català en *La estética del ensayo* (2014) reflexiona sobre esas cuestiones.

Francastel considera que hay una introducción del tiempo en el cuadro, teniendo en cuenta el debate que había surgido en relación al espacio-tiempo generado más adelante por la teoría de la relatividad. Añádese a esto la filosofía de Henri Bergson, de la experiencia íntima, que hizo familiar las nociones de fluidez y de inmovilización fugitiva de lo real. Bergson y *La evolución creadora*, obra publicada en 1907, es de importancia indiscutible para el cubismo ya que «el movimiento por el cual trazo una figura en el espacio, engendra sus propiedades, que son visibles y tangibles en el movimiento mismo» (Bergson, 1942: 234-235). Él señala la capacidad de construcción de un todo absoluto y continuo a partir de fragmentos estáticos.

Guillaume Apollinaire [1880-1918) en su libro *Los pintores cubista*, más allá de definir el cubismo, plantea una otra “dimensión” o una “cuarta dimensión” en las artes como una inmensidad del espacio eternizándose en todas dimensiones en un momento determinado. Apollinaire, entusiasta del los “nuevos pintores” que no propone “ser geómetras”, defiende un “nuevo espacio” donde las “tres dimensiones euclidianas” difieren de las inquietudes para cumplir la sensación y sentimiento del infinito basada en una ciencia que tiene en el espacio su medida y sus relaciones como regla de la pintura.

Por lo tanto, esa “nueva dimensión”, que en ese momento es abstracta, difiere del arte griego, por ejemplo, que tenía una concepción puramente humana de la belleza y del hombre como medida de “la perfección”. El arte de los nuevos pintores consideraba el universo infinito como ideal que se debe tener de la «nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor, dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo» (Apollinaire, 1995: 65-66).

En definitiva, la cuarta dimensión agrupa todas las características del espacio cubista, por ejemplo, la percepción simultánea, el protagonismo de los volúmenes y el dinamismo tensional que se produce por el efecto de trasgresión del espacio tradicional de conformación euclidiano.

Esa idea del espacio-tiempo tetradimensional (tres dimensiones espaciales y el tiempo) se conecta con la idea de velocidad y movimiento, características que vendrían a ser analizadas por artistas después del desarrollo de la fotografía. En ese sentido debemos anotar la introducción de la dimensión temporal en las imágenes a través de la creación de instrumentos exóticos, como el aparato electrotachyscope (inventado por Ottomar Anschütz, en 1887) que produce la ilusión de movimiento con la combinación de imágenes fijas transparente situadas en un rueda giratoria iluminadas por tras. Otro ejemplo es el fenacistoscópio, del griego “espectador ilusorio”, inventado por Joseph Plateau en 1829 para demostrar la teoría de la persistencia en la retina. En seguida viene el zoótropo, inventado en 1834 por William Georfe Horner, y posteriormente la invención del praxinoscopio por Émile Reynaud en 1877, donde el espectador mira por encima del tambor, dentro del cual hay una rueda interior con unos espejos formando ángulos que reflejan unas imágenes dibujadas sobre tiras de

papel situadas alrededor. Como resultado, la persona observa una secuencia nítida, una animación estable donde las imágenes se fusionan y logran el efecto animado. Y 1879 es la fecha importante de la creación del zoopraxiscopio, un artefacto muy importante en el desarrollo inicial de las películas cinematográficas, creado por Eadweard Muybridge, que proyectaba imágenes situadas en discos de cristal giratorios en una rápida sucesión para dar la impresión de movimiento.<sup>68</sup>

68. Las imágenes de los 71 discos conocidos que han sobrevivido han sido reproducidas en el libro *Eadweard Muybridge: The Kingston Museum Bequest* (The Projection Box, 2004).

En la película *Interstellar*, el hipercubo abarca cada uno de los instantes de tiempo en los que está pero a la vez todos ellos juntos [Figura 14]. Puesta en escena, es el enfrentamiento del hombre con el infinito, representado por el “punto que contiene todos los puntos del universo”. Volviendo al Aleph de Borges, él constituye una “hiperrealidad fantástica”: en el sótano hay un “dispositivo” digno de culto, pero está en un ámbito trivial. Borges señala todavía la idea de la réplica y de lo falso, una vez que él propio, sin convicción, dice que no es verdadero; a pesar de que lo vio y lo que vio en él (o tal vez por lo que vio ahí) [Figura 15].

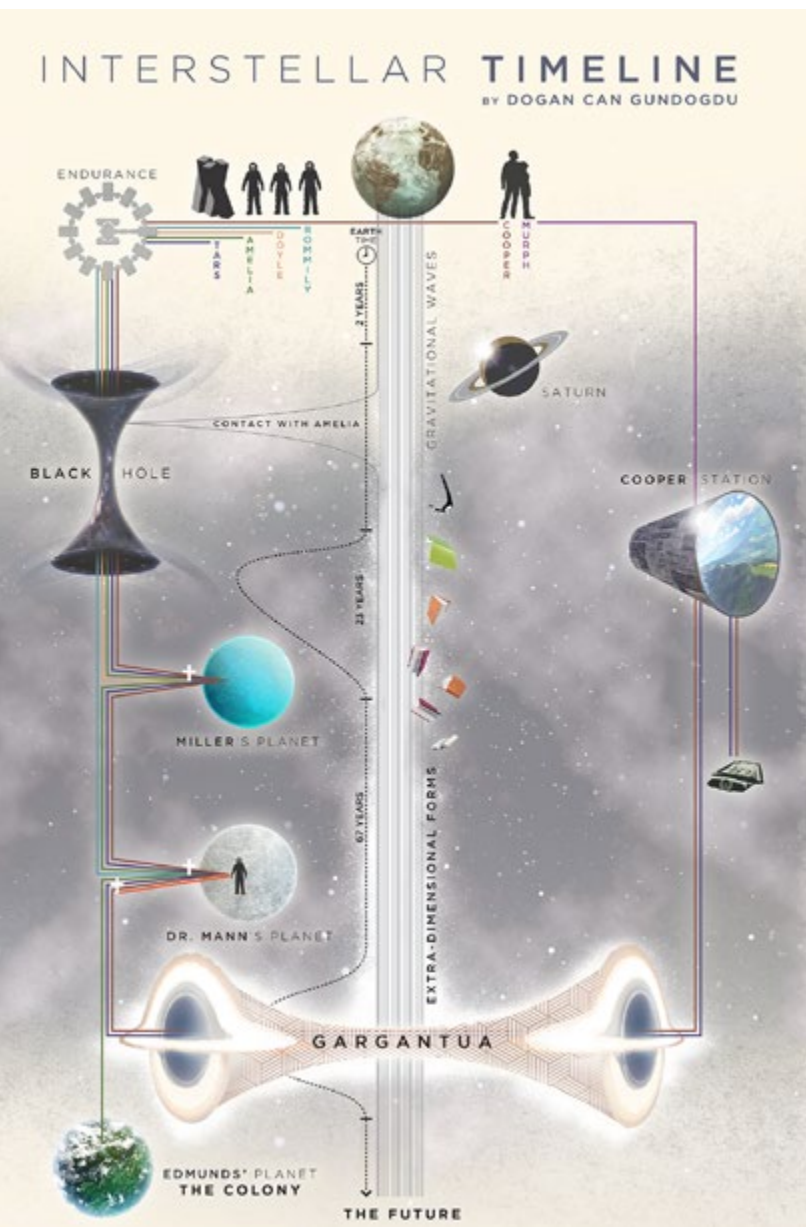


Figura 15. Representación de la primera letra del alfabeto hebreo y primera letra del alfabeto árabe.

Figura 14. Interstellar timeline. Iconográfico de Dogan Can Gundogdu.

*El Aleph*, *Interstelar* o la *Biblioteca de Babel*, dentro del contexto del pensamiento cartesiano, es “sin sentido” y las paradojas (del lat. *paradoxus*, y este del griego *parádoxos*) revelan solamente “irracionalidad”, pero de un modo perfectamente “racional” y retóricamente hay la posibilidad de crear un agujero en el centro de nuestra lógica.

Tanto en Borges como en la película de Nolan se revela la existencia de un espacio que se asocia al universo. De la misma manera que Bachelard usa su casa como un espacio de síntesis del universo, o en el caso de Bruno, como un universo del espacio. En resumidas cuentas, todos hablan de un espacio que deviene en un “espacio activo”, puesto en acción por la potencia de la imaginación. La imaginación entendida como un proceso de manipulación y deformación de la imagen y un centro de ensoñación. Los espacios son donde se activa la imaginación, sea la casa, los atrios, el *Aleph* o el espacio del Murphy.

#### 4.8.3. GASTON BACHELARD Y LA NUEVA IMAGINACIÓN A TRAVÉS DE LA POTENCIA DEL IMAGEN POÉTICA

En ese instante nuestras reflexiones pretenden colocar en énfasis la vigencia de una filosofía bachelardiana al lado de una teoría de la imaginación, que esboza una poética que consiste en recobrar y unir la heterogeneidad de órdenes ontológicos diversos en un orden de reflexión nuevo y sintético.

Por ejemplo en *La filosofía del No*, obra de 1940, Gaston Bachelard intenta mostrar una “filosofía diferencial” y como el pensamiento científico contemporáneo inició su virada radical al colocar la realidad entre paréntesis, una forma de ver cómo construye nuestro espíritu lo que llamo “realidad” a través de la idea de “mundos posibles”. La modernidad acentuó nuestra dependencia de los sistemas simbólicos que construimos; posibilitó la “pluralidad de estándares” de lo concreto, a los cuales se subordinan nuestras construcciones. Éste fue un logro moderno que comenzó cuando Kant sustituyó la estructura del mundo por la estructura del espíritu, y que ahora ha acabado sustituyendo la estructura de los conceptos por las estructuras de los diferentes sistemas de símbolos de la ciencia, las filosofías, las artes, la percepción y el uso cotidiano del habla (Sánchez Rodríguez, 2009: 23). Nelson Goodman, así como Bachelard, intentó percibir como se construye la “realidad”, a través de “mundos posibles”. «La modernidad ha producido el paso de la verdad una y única – y, por lo tanto, un mundo encontrado como ya hecho y terminado – al proceso de producción de una multiplicidad de versiones o mundos correctos, que incluso pueden estar en eterno conflicto» (Goodman, 1990: 14).



La filosofía tradicional se ocupa comúnmente del hombre que piensa, como si el hombre encontrara toda su substancia, todo su ser en el pensamiento [...] La filosofía olvida muy seguido que, antes del pensamiento, está el sueño, que antes de las ideas claras y estables están las imágenes que brillan y que pasan. Tomado en su integralidad, el hombre es un ser que no solamente piensa, sino que en principio imagina; un ser que, despierto, es asaltado por un mundo de imágenes precisas y que, dormido, sueña dentro de una penumbra donde se mueven formas inacabadas, formas que se desplazan sin leyes, formas que se deforman sin fin (Bachelard, 2005: 90).

Paralelo a las obras de “naturaleza científica” de Bachelard, surgen las de “naturaleza poética” para despojar de la unidad de un método de investigación el peso del saber, o mejor, crear un nuevo método del saber anclado en las imágenes, metáforas y en la imaginación. Como ejemplo tomemos *La llama de una vela*, publicado en 1961: la imagen de la vela es utilizada como una metáfora para poner en relevo la imaginación como una posibilidad y al mismo tiempo que nos lleva a mirar más allá de lo visto. La llama es – escribe el filósofo – entre los objetos del mundo que convocan al sueño, uno de los más grandes productores de imágenes. La llama no obliga a imaginar y nos lleva a los más diversos dominios de la meditación su carga de metáforas e imágenes (Bachelard, 1975: 9).

Bachelard hace una apropiación creadora del pensamiento fenomenológico y plantea su modo de aprehender lo real por medio de la imagen poética en distintos tiempos. Así refuerza que para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética «es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación» (Bachelard, 2000: 8). En otro instante afirma que «la fenomenología de la imagen nos pide que activemos la participación en la imaginación creadora» (Bachelard, 1997: 14).

¿Por qué ponderar sobre la exigencia fenomenológica en relación a las imágenes poéticas? Se trata de poner acento sobre su virtud de origen, captar el ser mismo en su originalidad, beneficiándose así de la notable productividad psíquica de la imaginación.

La imagen poética de Bachelard es la recuperación del paraíso en que Adán después de haber comido el fruto prohibido es expulsado. Adán es la representación de la expulsión de lo divino, es el hombre expulsado del espacio de la imaginación para la realidad.

Bachelard en *La poética del espacio* indica que «cuando la imagen emerge de la consciencia como un esplendor repentino del psiquismo [...] la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que las imágenes sean una superación de todos los datos de la sensibilidad» (Bachelard, 2000: 20). O sea, la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad y es por esta creatividad que «la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen». Al desprender este valor de origen de diversas imágenes poéticas, debe abordarse, en un estudio de la imaginación, la fenomenología de la imaginación poética (Bachelard, 2000: 13).

Vamos atender que el método de un posible estudio de la imagen en la filosofía bachelardiana es el “método fenomenológico”, «sólo la fenomenología – es decir la

consideración del *surgir de la imagen* en una conciencia individual – puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen» (Bachelard, 2000: 9). Esa propuesta de fenomenología abarcaría la acción transmutadora de la imaginación a partir del estudio de la unidad del psiquismo humano y la transubjetividad de la imagen.

Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad (Bachelard, 2000: 7).

Vamos intentar entender la complejidad de lo que Bachelard denomina “imagen poética”, una vez que esta “imagen” desempeña un papel fundamental en la imaginación. Para Bachelard, la imagen poética no está sometida a un impulso y ni es el eco de un pasado.

[...] en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio (Bachelard, 2000: 6-7).

La imaginación en la estructura conceptual de Bachelard abre las puertas y ventanas de la “casa de la loca”, de manera que escuchemos las voces lejanas que nos hablan desde la profundidad de los tiempos. Esa estructura conceptual, similar a una “estructura imagética”, es muy cercana de la operatividad de la interfaz, una vez que hay un diálogo recíproco entre el sujeto y el espacio “constituido”. Hay una “materialización” de un espacio de mezcla de las imágenes poéticas.

Las imágenes poéticas por la capacidad de tránsito en ámbitos de la realidad y la imaginación crea una tensión entre la objetividad y la subjetividad, de lo científico y de lo empírico en que hay la toma de conciencia. De ese duelo de titán se genera una materialización de un espacio constituido por las imágenes poéticas y la subjetividad del sujeto, y es en ese campo de fuerzas en el que hoy se inscribe y define la interfaz, y lo que hace su especialidad y su especialización. De ese confronto es que hace surgir objetos visibles en su entorno, hechos para las funciones prácticas de la acción humana, para operar información y cambiar el conocimiento en un espacio fluctuante. Esas dimensiones espaciales se reconstituyen mediante la acción de la imaginación creando relaciones llenas de significados, por donde fluye el pensamiento, y lleva a descubrir que la imagen inaugura un mundo y fecunda el pensamiento, o sea una nueva manera de organizar el pensamiento.

Por su vez Bachelard, en *La poética de la ensoñación* (1960), afirma que la «ensoñación de un soñador alcanza para hacer soñar a todo un universo» (Bachelard, 1997: 102). Él hace eso a través de las imágenes poéticas, que serían germen de un mundo, el germen de un universo imaginado antes de las ensoñaciones. «Las imá-

genes poéticas suscitan nuestra ensoñación, se fundan en ella, tan grande es el poder de asimilación del *anima*. Leemos y he aquí que soñamos. Una imagen recibida en *anima* nos pone en estado de ensoñación continua» (Bachelard, 1997: 104).

La imagen poética de que Bachelard habla siempre estuvo en la emboscada del conocimiento humano. Es la potencia o mejor una “potencia original del conocimiento” a espera de la epifanía del hombre imaginante. La potencia del conocimiento, su estado primero siempre estuvo presente en la existencia del hombre. Son en esencias estructuras complejas de vínculos de conocimiento, o estructuras “mágicas a la espera de conocimiento”, a la espera del mago de Bruno, o del sabio de Bachelard, o el operador/usuario de la interfaz. Es a partir de ellas que el conocimiento puede tomar “cuerpo” y “materializar” a través de la acción de intermedio del hombre imaginante.

Bachelard, principalmente en *Poética de la ensoñación* y *Poética del espacio*, nos propone la experiencia de un encuentro directo con las imágenes que nos llevarían a una reapropiación subjetiva del mundo a través de espacios constituidos por las imágenes y los recuerdos. ¿Por qué es interesante subrayar esa idea? Primeramente, por que Bachelard propone reflejar la importancia de las imágenes en la construcción de espacios “afectivos” y “emocionales” en junción con la subjetividad; en segundo lugar, ocurre una recuperación de la imaginación del pozo de la obscuridad y atribuye a ella una cualidad “científica”, o que ella puede ser una aliada del pensamiento científico. Y por lo último vale destacar la importancia de la ensoñación como elemento efectivo para intentar pensar la realidad. Solo por esas observaciones es posible percibir que Bachelard pone en destaque elementos proscritos de la actividad científica y postula una nueva manera de pensar el conocimiento.

Al introducir la subjetividad al conocimiento científico, como hace, por ejemplo, a través del lirismo de *Aires y los sueños*, originalmente publicado en 1943, Bachelard con un labor encomiable saca la imaginación del pozo oscuro edificado sea por la tradición de los idealista kantianos sea la de los seguidores de las tradiciones cartesianas, donde la imaginación es señal de ficción, de valores quiméricos, erráticos o engañosos, como los que declaran la imaginación como “la facultad de formar imágenes”. Después de tiempos marcados por la omnipresencia de un pensamiento cartesiano y sus derivaciones, vemos con Bachelard el nacimiento de una estética dinámica sin imágenes fijas.

La imagen poética, a diferencia de la ramplona imagen de la percepción, vivirá, según Bachelard, de onirismos nuevos, asumiendo nuevos significados y estimulando nuevas ensoñaciones. Es de esta perspectiva que la interfaz se acerca a las formas poéticas, como dicho arriba. Aunque es importante destacar que, más allá de ellas, tiene más que ver con una hermenéutica. Por eso nuestro interés en la idea de una imaginación con una fuerza activa y constructiva, más allá de las imágenes mismas, que es para Sánchez Rodríguez, ese algo “más allá” de imágenes, es “una inspiración a nuevas

imágenes”. Es eso que Bachelard coloca en relieve, pero vamos destacar que Luis Puelles Romero (2002) lo llama un “filósofo iconoclasta”, conforme propone, por la consideración de la imaginación como “deformante” y “desrealizante” de las imágenes recibidas.

Sánchez Rodríguez destaca que Bachelard, ya hacia los años 40 y 50, tenía plena consciencia de que mediante la ensoñación descendemos a nuestro interior, en el cual se fusionan objeto y sujeto; en la ensoñación tanto el producto (imágenes) como el productor (sujeto que ensueña) son poéticos (auténticas creaciones, novedades), y sigue afirmando que en «el *Cogito* de la ensoñación el sujeto está unido inmediatamente a su imagen. Al ser ensoñados, casi no existe espacio entre el sujeto que imagina y el objeto o imagen» (Sánchez Rodríguez, 2009: 32-33). El cogito múltiple de ensueños, para Bachelard, significa “vivir el mundo poéticamente”.

#### 4.8.4. EL SUJETO EN EL INTERIOR DE LA INTERFAZ

Es en esa afirmativa que podemos encontrar el aporte para pensar el sujeto en el interior de la interfaz, o sea un sujeto imaginativo que camina a través de la subjetividad, y el sujeto pensador, que se apoya en los principios de la objetividad. Esa consciencia imaginante, al menos en apariencia, tiene menos responsabilidad que la consciencia racional, por lo tanto más libre. Es en eso resaltada la naturaleza complementaria de esas reflexiones, en contraposición a la percepción mecanicista de la ciencia bajo la fuerte inspiración cartesiana.

Cuando pensamos el sujeto en el interior de un espacio “imaginativo” o de la interfaz y con una propuesta de un fusionamiento, tenemos que llevar en consideración que, por ejemplo, en la interfaz ese fusionamiento ocurre, pero fusionar no es necesariamente entrañar. Fusionar es decir que el sujeto es incorporado intensamente dentro de un sistema fluctuante, pero detiene su autonomía. No es el sistema que conduce el proceso, sino el sujeto que comanda el proceso. Es decir, la interfaz acoge el sujeto, que en su interior define las rutas que tendrá que viajar en el espacio.

Las ideas de Bachelard en asociación con la estructura de la interfaz propuesta por Català (2005 y 2010) pone en relevo la importancia de ese “espacio de producción de conocimiento” donde confluyen todas las reflexiones que ya fueron construidas, y poco a poco, el sujeto imaginante puede construir un nuevo conocimiento o una nueva racionalidad.

Podemos decir que fue a partir de las reflexiones del filósofo de Champagne que empezamos a pensar que el hombre es el ser que aproxima las cosas poéticamente, al ser capaz de crear un espacio vivido «donde las imágenes nos infunden ser»; el hombre sería aquel ser peculiar que sueña la cercanía de las cosas y las transmuta en

compañeras de lo humano (Sánchez Rodríguez, 2009: 33). Es gracias a este estado especial activo y de la meditación vigilante del *cogito (rêverie)* que el hombre dota al mundo de sentido. El ensueño, por su parte, provee al hombre de valores de profundidad, de valores espaciales de despliegue.

#### 4.8.5. DEFORMAR LAS IMÁGENES

En la introducción de *Aire y los sueños, ensayo sobre la imaginación del movimiento*, nos encontramos delante de la idea de “acción imaginante”. En las palabras de Bachelard, «Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y, más bien, es la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de liberarnos de *las* imágenes primeras, de cambiar las imágenes» (Bachelard, 1994: 9).

La actividad del “pensamiento empírico inventivo” es definida por Bachelard en términos de “fuerza dinámica” o “poder deformador” mediante el cual el pensamiento se vincula a las condiciones de aplicación de su propia producción conceptual (Sánchez Rodríguez, 2009: 81). O sea, la imaginación sobrepasa la sensibilidad, superando de mucho a la aprehensión de lo real. El “deformar las imágenes” es la manera como lo humanos nos liberamos del peso de lo real, una des-realización pura y total de la imagen, que nos abra hacia la novedad poética en la medida en que nos distancia de lo real (Sánchez Rodríguez, 2009: 128). La imaginación entonces tiene la capacidad de transformar las imágenes en una “movilidad” constante. «Si no hay cambio de imágenes», insiste el ensayista, «unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una provisión de imagen aberrante, una explosión de imágenes, no hay imaginación», y arrematando, «una imagen estable y acabada corta las alas de la imaginación» (Bachelard, 1994: 9-10).

Desde la psicología y la filosofía, Bachelard aborda ese problema con el fin de descubrir cómo el poeta une el dinamismo psíquico y la reflexión filosófica en la imagen poética. La poesía en ese contexto no es solo palabras que adquieren nuevos significados unidos a los símbolos, por debajo del su significado, prevalece “un silencio que es un pensamiento oculto”. La poética de Bachelard tiene la pretensión de «recobrar y unir la heterogeneidad de órdenes ontológicos diversos en un orden de reflexión nuevo y sintético y colocar la realidad y lo imaginario en un nivel ontológico complementario» (Sánchez Rodríguez, 2009: 28).

#### 4.8.6. SUBJETIVIDAD EN LA INTERFAZ

En el *Psicoanálisis del fuego* (1938), nos damos cuenta de que la imaginación es «la fuerza misma de la producción psíquica» (Bachelard, 1966: 183). Por lo tanto es independiente de la percepción y de las ideas, y sobre todo tiene el privilegio de crear un mundo surreal, en el cual «la realidad está menos segura que aquella del universo de la percepción» (Sánchez Rodríguez, 2009:104).

Psíquicamente somos creados por nuestra ensoñación, quizás una manera humana de nos liberarnos del peso de lo real. El filósofo de Bar-sur-Aube define a esta “dinámica psíquica” como “acción imaginante”, “impulso de hominización”, “voluntad de imaginar”. Sánchez Rodríguez (2009: 122) afirma que no es la imagen sino lo imaginario quien define el ámbito de una fenomenología de la imaginación, cuyas estructuras, a la vez, fundan el psiquismo humano. Bachelard pone en juego dos funciones psíquicas: una que construye y organiza lo real dentro de un trabajo de coherencia racional (función de lo real) y otra que acoge poéticamente un universo de generosas experiencias de dicha a través de la ensoñación creadora (función de lo irreal).

La *voluntad de imaginar* se impone a aquel que sabe reconocer que la vida poética es más que la simple vida y Bachelard nos incita a producir una rivalidad entre la actividad conceptual y la actividad de imaginación al afirmar que sólo encontramos “desengaños cuando pretendemos hacerlas cooperar”. ¿Está Bachelard diciendo sobre la imposibilidad de unión entre el concepto e imagen? No, está reconociendo que son dos conceptos antitéticos. «Las imágenes no pueden dar materia al concepto, al darle estabilidad a la imagen ahogaría su vida (Bachelard, 1997: 84), sin embargo al ser utilizada adecuadamente esa divergencia puede complementarse en una doble dialéctica del “descubrimiento de creación”. Eso es muy próximo de la actuación del sujeto en el interior de la interfaz: la “doble” no es reducir el onírico poético al trabajo científico, ni el trabajo científico al ámbito de lo imaginario. Los dos tienen vida y eje propios, pero es posible la complementariedad de los dos, como por ejemplo la unión de lo empírico con lo científico, que conlleva la tendencia generalizada hacia la transdisciplinariedad. La interfaz propone la creación de un pensamiento híbrido, entre la aceptación de las fronteras y su dialéctica y la simulación de nuevos espacios que surgen de su disolución, pero Català señala que a pesar de la esencia de la interfaz ser el juego fronterizo entre distintos paradigmas, para que tal cosa funcione debe existir la consciencia de estar trabajando en la misma frontera, de otra manera «lo único que se produce es la colonización de un pensamiento por otro» (Català, 2010: 317).

#### 4.8.7. ENSOÑACIÓN. UN CONVITE AL PENSAMIENTO EN LA INTERFAZ

El sujeto como ser que se aproxima de las cosas poéticamente es capaz de crear un espacio vivido *donde las imágenes nos infunden ser y vivir el mundo poéticamente* (Sánchez Rodríguez, 2009: 33). Es el ensueño que da al sujeto valores espaciales de despliegue, vía una intencionalidad deliberada de la imaginación y de un dinamismo psíquico.

La interfaz, como la “ensoñación poética”<sup>69</sup>, en el intersticio del real y de lo imaginario se configura como un modelo epistemológico que se abre al pluralismo filosófico-científico-poético informado por los elementos diversos de la experiencia y de la teoría, de lo empírico y lo científico para llevar el sujeto al verdadero conocimiento, es afirmar que las «ciencias se mueven entre el inconsciente paradigmático y una ilusión empírica» (Català, 2010: 37). Ese espacio de encuentro se convierte en un espacio de reflexión fecunda y creativa donde es posible cambiar el conocimiento subjetivo y simultáneamente atender la objetividad conformada, más allá de lo social, por una realidad basada en los flujos de información, los cuales sólo parcialmente se convierten en conocimiento.

El conocimiento vía el pensamiento científico, para Bachelard, nacía de la ensoñación sobre el interior del alma humana y de las imágenes (fuerzas psíquicas más fuertes que la experiencia real). Las imágenes no eran sustituto del objeto, pero estaban fundidas a nosotros mismos. Con ello podemos afirmar que «la filosofía de la imagen bachelardiana abandona así toda una larga interpretación occidental de la imagen como copia de y reduplicación de “algo” que sería mucho más fundamental» (Sánchez Rodríguez, 2009: 130-131).

¿Lo que es la ensoñación? Para Bachelard es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia. En *La poética de la ensoñación* (1960) el filósofo habla de una zona confusa donde habitan los fantasmas y «donde nosotros mismos no nos dividimos en observador y observado» (Bachelard, 1997: 73).

De esa perspectiva es posible pensar la interfaz como “nuevo cogito no cartesiano” o un espacio en que es posible fusionar la realidad y la ficción en un mismo plano ontológico. Es preciso tomar cuidado para no confundir ese espacio como algo ficcional. La relación entre el sujeto y la interfaz trasciende la simple interactividad, en su interior hay un “mestizaje”, pero no “fusionamiento”, una vez que en la auto-determinación del sujeto ocurre la separación entre el individuo y la “máquina”. El sujeto nos se funde a la “máquina” y ni se torna una “máquina”, el sujeto imaginante en la interfaz sostiene su autonomía.

La ensoñación erige un espacio real en el psiquismo del sujeto por que el «soñador de ensoñación está presente en su ensoñación. Incluso cuando ésta da la impresión de una escapada fuera de lo real, fuera del tiempo y del lugar, [...] sabe que es él

69. En Bachelard hay otras denominaciones del ensueño poético: zona crepuscular, ensoñación de poder, estado intermedio, umbral, puerta, estado de conciencia modificada, estados imaginales, dinamismo onírico.

quien se ausenta [...] quien se convierte en espíritu» (Bachelard, 1997: 226-227). El sujeto no pierde su consciencia, al contrario, es a través de su consciencia activa que pone en movimiento en busca del conocimiento: ocurre la toma de consciencia de lo real. Ensoñar nos es perder la realidad, por lo contrario, es un sujeto que sabe “manipular” y plantea la superación de los problemas del conocimiento que se efectiva vía tres elementos: la realidad, la imaginación y la reflexión – como una configuración externa que mezcla la realidad y la imaginación.

La interfaz, como defendemos, es un “espacio” de producción de conocimiento que tiene la capacidad de conciliar el sujeto empírico a una objetividad científica, pero es más, es un espacio que privilegia el “trayecto” «entre el sujeto que imagina y la imagen imaginada» (Bachelard, 1997: 230). Es un espacio que coloca el sujeto en una interioridad del conocimiento. El sujeto, en estado de ensoñación, función primera del conocimiento, opera como una función estupefaciente que pobló el *cogito* y trasmuta en hechos.

O sea, en la interfaz, la ensoñación es un “estado” en que el “sujeto imaginante” busca efectivizar el real, concretizar la efectividad de pensamiento. «El hombre de la ensoñación y el mundo de su ensoñación están muy próximos, se tocan, se penetran» (Bachelard, 1997: 238).

Cuando nos proponemos que en la interfaz hay una producción de conocimiento, ese conocimiento no es una acumulación de saberes ni una determinación de lo que es verdadero. El conocimiento producido a través de la interfaz ocurre vía una acción dialéctica de “desrealización” de todos los saberes. “Desrealización” es la nominación de una actitud dialéctica frente de la producción de conocimiento, una actitud de “desfiguración” sin prejuicio de los axiomas científicamente consolidados y la aceptación de lo empírico. El conocimiento en ese sentido no se concretiza por medio de los axiomas científicos y sin por la experimentación de aceptar la imaginación delante de una actitud imaginativa y sin prejuicio.

El conocimiento en la interfaz, promovido por la ensoñación, es proyecto inacabado, sugerencia, una vez que la interfaz es una plataforma que no para de cambiar y de se elevar a otros niveles. Cuando hablamos de conocimiento en la interfaz es un proceso que va se complejando y también desconceptualizando o “desrealizando”. Creo que es importante reflejar que la interfaz no es un “depósito de sentido”, un esquema canónico que tiene en su interior como un repositorio de saberes.



#### 4.8.8. LA IMAGINACIÓN CREADORA

Luis Puelles Romero en *La estética de Gaston Bachelard* expone que el concepto clásico de la imaginación como *productora* – que no creadora – de imágenes *reproductoras* de lo real precedente devalúa el sentido que Bachelard y Foucault quieren aplicarle: la imaginación no se “retira” cuando cumple el cometido instrumental de proveernos de imágenes “suplentes” (re-presentativas), lo que significaría que, como dice Foucault, “tener una imagen es entonces renunciar a imaginar” y citando a Foucault, «si es verdad que ella (la imaginación) circula a través de un universo de imágenes, ella no es en la medida en que la promete y la reúne, sino en la medida en que las rompe, las destruye y las consume: ellas es por esencia iconoclasta (Foucault apud Romero, 2002: 112)».

La filosofía estética de Bachelard es, en primer término, una filosofía de la imaginación con la función de irrealidad o función realizante de lo imaginario. Es ingenuidad pensar encontrar en Bachelard una teoría definitiva de la imaginación, pero lo que el filósofo hace es proponer atributos de un concepto de imaginación que permanece sin sospechar. Frente a la concepción clásica de la imaginación, como una facultad psíquica, Bachelard pasa a considerar prioritariamente como una función de psiquismo. Siendo una función, Bachelard nos ofrece definiciones mínimas, operativas, revisables de la imaginación, en la que ésta es comprendida como una “fuerza”. Romero acentúa que Bachelard no desarrolla el debate entre “facultad” y “función”, pero coloca en alerta que en su caracterización predomina el sentido “dinámico”, creador de la función de imaginar, o la actividad de imaginar y al mismo tiempo una “función de lo irreal”, la cual es definida en su «carácter de oposición a la función de *lo real*» (Romero, 2002: 106).

“¿qué es la imaginación?” sería: “no sé lo que es, pero es creadora, material, dinámica, cósmica”. Esa es la opción hermenéutica que acerca de lo imaginario elabora Bachelard. Una opción más ocupada en la caracterización de la función imaginante (en su versión *poética*) que en la definición de la facultad (Romero, 2002: 16).

La imagen de la imaginación no está sometida a una comprobación de la realidad, pues, «la comprobación es la muerte de las imágenes» (Bachelard, 2000: 91). Este estatuto de “no-comprobación de la imagen” lo aparta del discurso científico cuyo objeto ha de serlo de demostración. La oposición a lo real no cambia la imaginación al universo de la ficción, o como una función que crea fantasmagoría. Es esa imaginación que pensamos existir en el interior de la interfaz – no una función reproductora y sin de creación y deformación de la imagen, como una “fuerza de transformación” que actúa tanto en el interior del sujeto como en su percepción de la exterioridad de lo imaginante. La imaginación pues es la fuerza propia de la producción psíquica, una vez que

Psíquicamente somos creados por nuestra ensoñación, pues es la ensoñación la que traza los últimos confines de nuestro espíritu. La imaginación trabaja en su cúspide, como una llama, y es la región de la metáfora de metáforas [...] es el ensayo de una experiencia cuando la ensoñación transforma formas precisamente transformadas (Bachelard, 2002: 183).

El filósofo francés se opone a la imagen como instancia formal estabilizada – estática –, constituida, cerrada, fijada, y a ella enfrenta la imaginación dinámica, constituyente, abierta, la función surreal de creación de (lo) imaginario (frente a la función realista de reproducción de las imágenes). Es así lo imaginario, lo específico de la imaginación creadora: «gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva. Es dentro del psiquismo la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de la novedad» (Romero, 2002: 111).

La imagen “imaginada” precede a la imagen percibida, contrariando la idea que vemos y luego imaginamos. La imaginación del mundo anticipa la percepción como en el filósofo de Nola, que previó la infinitud del mundo sin aparatos técnicos para probar sus ideas. El mundo es imaginado antes de ser “visto”.

Bachelard no propone que «la imagen no pertenece a la imaginación, sino a la consciencia. La imagen es el acabamiento de la imaginación, pero ésta es inconclusa, siempre dinámica y abierta, desrealizadora de las formas estables» (Romero, 2002: 113). Bachelard en *El aire y los sueños* alerta para el riesgo de «una imagen que abandona su principio de imaginar y se fija en una forma definitiva en vez de hacernos soñar y hablar, nos hace “actuar” por que la imagen “acabada” “corta las alas de la imaginación» (Bachelard, 1994: 10), y una imaginación sin imagen es igual que reconocer un pensamiento sin imágenes.

“Metamorfosis”, “ruptura”, “novedad” o “creación” son nociones recurrentes en la filosofía del hombre de Bar-sur-Aube que tienen en la expresión “deformación” su centro de inspiración. Lo cierto es que la ensoñación se identifica con una “mne-motécnica” de la imaginación, a través de la cual el hombre recupera un estado de inmediatez con el mundo (Romero, 2002: 172). Podemos decir que Bachelard es un filósofo “iconoclasta”, como Romero apunta a partir de la consideración de la imaginación como “deformante” y “desrealizante” de las imágenes recibidas. Pero Baudrilard afirma que “los iconoclastas, a los que se ha acusado de despreciar y de negar las imágenes, eran quienes les atribuían su valor exacto” (Baudrilard, 1978: 12). Por lo tanto “filósofo iconoclasta” es un elogio.

#### 4.9. POÉTICA DE LOS ESPACIOS EN BRUNO, BACHELARD Y EN LA INTERFAZ

La importancia que Bachelard otorga a la casa y Giordano Bruno a los atrios es a cierta medida similar a los espacios que la interfaz crea y riga. Parece obvio que ambos están relacionados, no solo por el estudio de la imaginación, mas también de la importancia que dan a las imágenes. En ambos encontramos la idea de un espacio transformador, en Bachelard con su “casa” y Buno con los “atrios”, y lo que permea ambos es la fuerza de las imágenes actuadas por la imaginación.

70. La teoría espacial tuvo originalmente sus mayores defensores en John O’Keefe y Jonathan Dostrovsky, quienes estaban influidos por las teorías de Edward C. Tolman’s [1886-1959] que en 1948 planteó que en algún lugar del cerebro existiría una representación del ambiente que pudiera crear planos y navegar por el mundo que serían los “mapas cognitivos” contruidos internamente, basados en la combinación de memoria, emoción y estímulos sensoriales. La descubierta de las células de localización hipocampo situó el mapa cognitivo de Tolman en el hipocampo. Y él continuaba a ser una construcción cognitiva como afirmó O’Keefe en 1978 en el libro *The hippocampus as a cognitive map*. Como sucede con la teoría de la memoria, actualmente existe un acuerdo casi universal de que el hipocampo desempeña un papel importante en la función de la codificación espacial, pero los detalles están ampliamente sometidos a debate.

Volvamos a Giordano Bruno. El filósofo de Nola introduce con sus ordenaciones de “lugar” una filosofía del espacio, que en su fase performativa revela un juego de potencialidades de las imágenes y de la imaginación en constante despliegue en un territorio propio de la mente. O sea, los atrios se construyen como una interfaz, un sistema de signos que, en la espacialidad de la memoria, expone la primordial relación entre imágenes, pensamiento y subjetividad que se entremezclan para dar paso a arquitecturas que son la base de la producción de significados. La importancia de la espacialidad en el conocimiento es un hecho comúnmente aceptado desde Piaget hasta las modernas ciencias cognitivas, o sea el papel cognitivo de la espacialidad en nuestra consciencia y en la organización y composición de nuestras experiencias y representaciones. También los científicos han señalado la importancia de la consciencia y del lenguaje espacial: los “mapas cognitivos” pueden haber sido un factor decisivo en la evolución de los homínidos y en el surgimiento de estructuras para la formación del lenguaje<sup>70</sup>. No es extraño desear establecer algún tipo de relación analógica entre la espacialidad y cualquier mecanismo apropiado para la orientación espacial, por un lado, y los aparatos conceptuales que la inteligencia humana diseña para comprender e intervenir en el mundo, afirma Xavier de Donato en su trabajo *La analogía mapa-teoría: La representación científica y el “giro visual”*. Aunque Català (2010) señala que el proceso de investigación mediante la forma interfaz no consiste en desarrollo estético de formas, como si fueran mapas cognitivos dinámicos, sino que se trata de propuestas de encuentro de datos, saberes y perspectivas, postulados que dan lugar a una forma que no es sólo organizativa, sino que ella misma contiene significado, ella misma constituye un postulado sobre el conjunto.

El ordenador puede ir almacenado estas propuestas para proponerlas él mismo, desde su base de datos (base de conocimientos), en un momento dado de la interacción del usuario o usuarios a través de la interfaz. La propuesta puede aparecer en el ordenador porque se haya establecido una relación conceptual o formal entre el proceso de reflexión en marcha y las constelaciones almacenadas. Estas formas de conocimiento, como los sistemas de información, adquieren la condición de *datos*, en el sentido básico del concepto, es decir, se convierten en elementos básicos. En el futuro estos datos pueden ser, por supuesto, modificados, pero de momento van formando parte de una red reflexiva que permite un

paulatino aumento de la complejidad del proceso y, por lo tanto, una mayor riqueza del mismo, así como una mayor capacidad de aclaración (Català, 2010: 298).

Los atrios diseñados por Bruno también son un tipo de “mapa”, una manera de espacializar el pensamiento, que por su vez son representaciones gráficas que facilitan una comprensión espacial de los conceptos y procesos en el mundo humano. Víctor Del Río (2015: 81) habla que el mapa se sitúa de forma paradigmática en el intersticio entre la escritura y el dibujo, entre la imagen y el lenguaje y por extensión los mapas se crean como una proyección del espacio físico en el plano de la representación. Los mapas, allá del sentido de la cartografía pueden cumplir en otros espacios una función icónica de representar aspectos visuales de una red conceptual. Otro aspecto sería la función simbólica donde se incorporan los signos y símbolos convencionales como letras, números, diagramas y otros medios representacionales como en los modelos científicos que son entidades abstractas que simplifican e idealizan diferentes aspectos de la realidad.

Ese mapa de Bruno hecho de imágenes necesita para su existencia contar previamente con una materia sobre la que plasme su forma. Ese lugar en que se asienta es un lugar psíquico.

[...] el espacio es un “objeto único, infinito e ilimitado, que se puede identificar con la materia en la que hincan sus raíces la muchedumbre de las cosas. Este espacio-materia, téngase bien en cuenta, no es en la cosmología de Bruno un objeto racional, impregnado de espíritu e inteligencia, de animación y dinamismo, que sólo en sus concreciones corpóreas es aprehensible por los sentidos (Gómez de Liaño, 1982: 294-295).

La función mnemónica del atrio bruniano es la de configuración de un sistema ordenador del psiquismo y de los contenidos intelectuales, donde cada cosa tiene su propio sitio, separado de los otros y en coordinación con ellos, de suerte que, como si se tratase de un organigrama, se pueda proceder, en forma de árbol, desde los conceptos últimos o mayores a los menores o primeros, y la inversa.

Bruno creía que la memoria o “inteligencia artificial” constituye una facultad (entendida como fuerza psíquica) que puede ser adiestrada no solo para el propio desarrollo cognitivo sino también como herramienta de visualización de términos y conceptos complejos. El pensamiento bruniano opera en asociaciones por analogías.

¿Qué forma tiene el atrio? Gómez de Liaño (1982) responde que el atrio es un “prototipo espacial” de representaciones geométricas, de forma cuadrangular. En su orientación, su centro, su disposición reticular procedente de la mnemónica clásica encontramos inscripciones de referencias místicas por medio de reactuaciones rituales del mito. Pero en Bruno adquiere nuevo valor a causa de sus ideas mágicas sobre el cuadrado, las figuras derivadas de cruces de líneas y los cuatro puntos cardinales, que tienen el objetivo de orientar la introspección o exploración del su espacio interno. El atrio es un “dispositivo tecnológico” que lleva el “usuario” a una forma sublime del conocimiento

asegurado en una “representación gráfica de una estructura de síntesis” de un mito que sirve, a su vez, de esquema para la distribución arquitectónica [Figura 16].

En los atrios se alojan las imágenes de las cosas a fin de que impresionen los sentidos y se grave mejor en la imaginación. Ignacio Gómez de Liaño asegura que para edificar los atrios Bruno no necesitó más que el puro espacio de la imaginación. El nolano construye “analógicamente” espacios “virtuales” muy elaborados y complejos, ese espacio, donde la imaginación juega un papel importante porque crea un espacio de múltiples dimensiones o multiplataforma. Solo por eso podemos pensar los atrios como un “espacio analógico”, que es la cifra de la interfaz, un “software”, sin la presencia de un “hardware”.

Los atrios cumplen lo que sería una forma de interfaz, una acción entre dos ámbitos distintos o “umbrales”. Los atrios no son solo puente entre un ámbito y otro, sino espacios en el que ambos se interpretan mutuamente y por el que las formas arquitectónicas se abren a otros significados: en este sentido, nada impide interpretar los espacios de los atrios como una forma de interfaz.

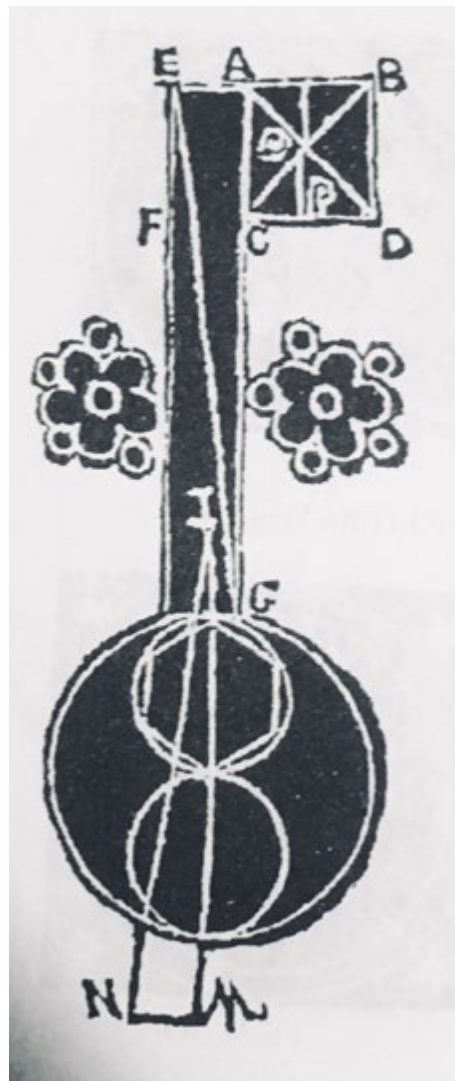


Figura 16. Giordano Bruno. *Clavis Transmutationum. De vinculis in genere*. 1591.

[...] En el centro de esos [atrios]. Duplicados de mentales arquitecturas – levantadas en el vacío – con las que la mente refleja el cosmos, con las que por rara magia de la mente se hace infinito universo. Detengámonos en el centro. ¿Dónde es donde estamos, dónde es donde nos hemos detenido? Bruno nos lo dice: “el centro del atrio es la tierra y el ojo” (Sec. II, Capítulo III). Y como quiera estamos ya discurriendo sobre ojo y tierra, ¿por qué no nos arriesgamos, discurriendo sobre ojo o tierra a saber qué es la tierra? ¿Por qué no iniciamos, en rápidos cambios de perspectiva de los infinitos “puntos de fuga” de mente y cosmos una excursión por el ojo? (Gómez de Liaño, 2007: 323).

Cuando hablamos que el atrio revela en su arquitectura todo el conjunto de pensamiento o su “ecología”, estamos decidiendo que esos atrios son espacios conceptuales y cognitivos que se resumen, mezclan, simbólicamente diversas informaciones espacial y temporalmente distintas pero temáticamente análogas dentro de una “ecología de pensamiento”. De la arquitectura del atrio surge una figura global que pone de manifiesto características de cada uno de los elementos.

Los atrios son un espacio fluido, rizomático y también pluridimensional. Esa pluridimensionalidad combina elementos materiales con elementos mentales, de carácter subjetivo y gnoseológico. Bruno al proponer materializar esos espacios cognitivos en los atrios, convierte esos espacios en “plataformas de pensamientos”. Los atrios forman una arquitectura compleja de una “máquina de pensar” e se acerca de la textura y operatividad de la interfaz. En los atrios hay una materialización conceptual y técnica de la interfaz que podemos “ver materializada” en los atrios si los consideramos como construcciones “analógicas bidimensionales” de un espacio que es en esencia “virtual”. Nombramos “virtual” un espacio de “potencias” donde las relaciones y los procesos que se establecen entre los dispositivos “tecnológicos” y los “operadores” crean una forma de “inteligencia-artificio”, o una especie de “prótesis de conocimiento”.

#### 4.9.1 LA ARQUITECTURA INTERNA DEL ATRIO

El atrio como a un “diagrama” puede ser también considerado una forma de memoria externa que contribuye al razonamiento, al mismo tiempo podemos entender como un “mecanismo visual” de una organización intelectual, que pone en acción diferentes tipos de conocimientos en un todo orgánico. Una visualidad alcanzada a través de una serie de desdoblamientos conceptuales que posibilitan la visualización de una arquitectura interna del pensamiento que juega también un papel importante a niveles de la abstracción, que son elementos constitutivos de los argumentos de un nuevo saber.

Sergio F. Martínez en *Elementos para una epistemología de los diagramas* (2009) fija que el diagrama es un tipo de “imagen” compuesta por elementos espacialmente distribuidos que guardan relaciones significativas entre ellos, que dependen y varían de acuerdo con su proximidad espacial y de acuerdo con ciertas convenciones estables dentro de una comunidad, que permiten identificar su significado dentro de cierto tipo de saber.

Otra función de tal tipo de representación es plantear un problema, que ni siempre debe desembocar en una “unificación epistémica”. Es necesario tener en cuenta que los atrios son estructuras fijas, pero en su interior el usuario tiene a su lado la fluidez en el manejo de los datos y en la abstracción. En ese sentido, similar a la interfaz, una vez que los diagramas juegan un papel fundamental en la constitución de saberes de la ciencia, en la medida en que contribuyen a dar cuenta de la estructura lógica de formas de razonamientos que no se presentan en forma exclusivamente lingüística.

Los diagramas contienen elementos pictóricos que le son distintivos por la manera como los interpretamos y esa manera de leer un diagrama ejemplifica un tipo de razonamiento que fácilmente identificamos y reconocemos porque cognitivamente es un tipo de recurso definido con un cierto tipo de representación. La configuración de un atrio está basada en la habilidad del agente racional de adquirir y desplegar ciertos conceptos que capturan propiedades espaciales, en el caso el conocimiento. Este tipo de retroalimentación entre saberes va de la mano del reconocimiento de las propiedades relevantes del tipo de cosas sobre las que se constituye un saber. Si bien que el atrio, como el diagrama, no describe las “cosas” tal y “como son”, tiene una capacidad para hacernos ver relaciones entre cosas que son verdades relevantes, importantes como parte de una caracterización de una visión coherente y comprensiva de las cosas.

En los atrios es posible visualizar su arquitectura interna, de una determinada estructura mítica y proyectarla en otra dirección, en este caso, hacia la construcción arquitectónica propiamente dicha, cuyos esquemas se nutren del ámbito inicial, mítico, filtrado por la ordenación visual de los atrios. En ese momento lo que hace especialmente interesantes estas fusiones es su capacidad de transportar conocimientos visualmente. O sea, igual a los diagramas sapienciales gnósticos, las imágenes son vehículos de conocimientos y una especie de gramática que, mediante la aplicación de determinadas reglas, permite generar una variedad virtualmente infinita de sintagmas diagramático-simbólicos, afirma Gómez de Liaño en *El círculo de la sabiduría* (1998: 367).

No sería de todo un disparate pensar el “cosmos infinito” hoy como una concreción primaria de los actuales sistemas de almacenamiento de datos como el “Cloud”. La arquitectura de los atrios está alojada en una condensación de un “todo saber posible”, que pretende ser universal, en un espacio de múltiples dimensiones materializado en una imagen con una función cognitiva.

#### 4.10. BACHELARD, BRUNO Y JUNG. LOS ARQUETIPOS Y LOS SÍMBOLOS MOTORES

Bachelard en *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1917) utilizó, como cualquier junguiano, la palabra arquetipo como: [...] una serie de imágenes que resumen la experiencia ancestral del hombre frente a una situación típica, dentro de circunstancias que no son particulares a un solo individuo, sino que pueden imponerse a todo hombre (Sánchez Rodríguez, 2009: 133). Tanto Jung, como Bachelard, tenían una definición común: el arquetipo no es solamente imagen en sí, es además, dinamismo. El arquetipo es un centro cargado de una energía específica. Los contenidos del inconsciente colectivo es que constituyen los arquetipos que cuando representados por símbolos ganan la función de símbolos motores. Jung y Bachelard, diferentemente de Sigmund Freud, tomarán las imágenes en contextos amplios y culturales por medio de analogías. En la psicología junguiana no son las vivencias sino las fantasías elaboradas a partir de disposiciones psíquicas apriorísticas de naturaleza colectiva. El individuo debe mantener un diálogo no con sus estructuras formales, sino mediante un proceso de progresiva conscientización, aproximarse a las imágenes visibles en las que se encarnan los arquetipos, en lo que Jung denominó «imaginación activa» y Bachelard de «experiencia de un nuevo cogito no-cartesiano» (Sánchez Rodríguez, 2009: 140).

Gómez de Liaño (1982: 344) señala que Jung igual que el filósofo de Nola en *De imaginum*, vio en el mándala un signo arquetípico capaz de expresar y de organizar la integración de la personalidad y un cierto caos psicológico. Cuando hablamos de los sellos brunianos, así como para su diseño general de sistema de lugares (basado en círculos y cuadrados), tal como el mándala, cumple una función de interfaz entre dos ámbitos distintos a los que no sólo une, sino que también interpreta una vez que crea una organización en el caos psicológico. Los mándalas como los atrios en el ámbito psicológico son estructuras organizacionales. La estabilidad del mito se diluye en el mándala o en los atrios, para reestabilizarse en la arquitectura, pero al mismo tiempo ésta puede, retrospectivamente en la arquitectura, regresar al mito a través de las construcciones arquitectónicas. Català llama ese proceso de “condición vehicular”, que también podemos decir “condición de fluidez” que presenta una condición “tensodinámica”. Esa condición “tensodinámica” en la interfaz “tecno-imaginativa” que estamos proponiendo es una confrontación que el usuario hace dentro de una “máquina de producción de conocimiento”, una disposición compleja que tiene en su interior una serie de tensiones entre los elementos que la componen. Ese es un tema que iremos desarrollar a lo largo de esa investigación, una vez que no es solo la imaginación que contribuye para esa condición, pero también la técnica, la memoria y la metáfora. Esa condición “tensodinámica” está siempre al borde de un movimiento que consideramos



desde el punto de vista del usuario en la interfaz. Los atrios o mándalas son un tipo de imagen que organizan psicológicamente un caos de ideas, el usuario al penetrar en ese sistema, tanto visualiza la organización como también «que a pesar de su transitoriedad es capaz de imprimir significados a los lugares que alcanza en sus navegaciones, caracteriza asimismo a la forma interfaz» (Català, 2010: 314) [Figura 17].

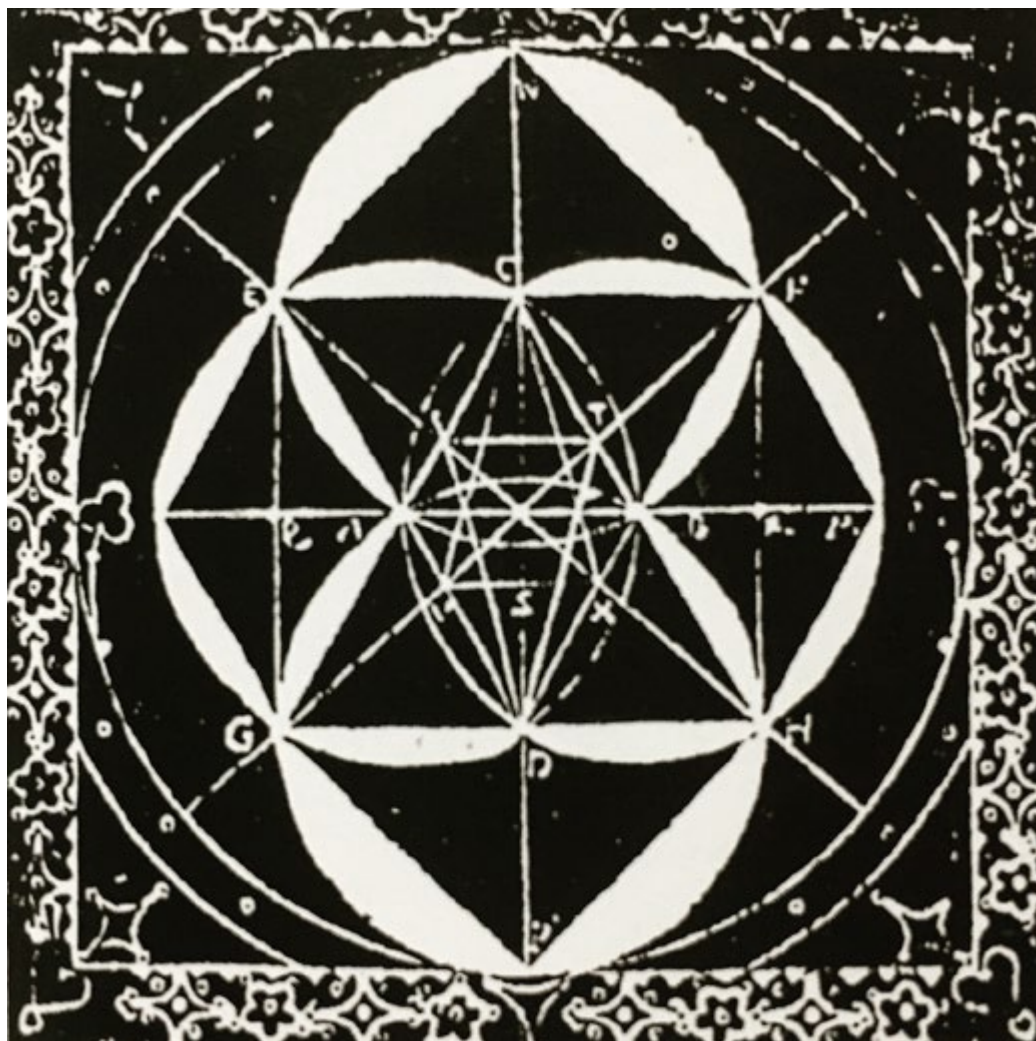


Figura 17. Giordano Bruno. Athius Apollii, el Sigillus y diagramas herméticos

#### 4.10.1. LA IMAGINACIÓN Y EL PSICOANÁLISIS OBJETIVO

Volviendo al filósofo de Bar-sur-Aube, en *La poética del espacio*, la pretensión inicial es de un psicoanálisis objetivo en el estudio de los fenómenos de la imaginación. En este nuevo viraje, la imaginación no alcanza, al menos directamente, la objetividad. Así lo expresaba desde la primera línea introductoria de esa obra (Sánchez Rodríguez, 2009: 108).

En *La poética de lo espacio*, es el espacio que “alberga el ensueño” y al mismo tiempo “protege al soñador”, pues nos permite soñar en paz. La casa es un de los «mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre» (Bachelard, 2000: 29). Es concretamente en ese espacio cotidiano de nuestra realidad, a través de un método filosófico de ensoñación, que las imágenes egresan y expresan la dinámica psíquica de la imaginación, sea para una materialización de una producción de un pensamiento empírico inventivo o un pensamiento científico, o aún la generación de un tercero tipo que sería la confluencia de ambos.

La función de lo irreal, propia de la imaginación creadora, no es en la interfaz como la infractora de la objetividad dentro del estrecho marco normativo de lo científico. El espacio de conocimiento que la interfaz abre sobre el eje de la imaginación admite justo lo que el pensamiento racional recusa, queriendo con esto decir que la imaginación llenará los vacíos de la experimentación con las experiencias subjetivas del sujeto. La interfaz erige un espacio en la ensoñación poética que permite al sujeto experimentar, reimaginar y reinterpretar la realidad.

Como vimos arriba, la imaginación en las manos de Bachelard es “creadora” y representa la convicción valorada con el núcleo del psiquismo creador, en las palabras del pensador: “el secreto de las energías mutantes”.

El concepto de imaginación de Bachelard, así como su interés por el “ensueño” pueden ser útiles para comprender una de las facetas de la interfaz: su carácter transformador, la cualidad etérea de sus imágenes. Josep M. Català exponiendo al respecto de la “fenomenología y morfología de la interfaz” vislumbra que con la interfaz entramos en la era de la representación extendida, o sea, «deja de existir un único espacio de representación para abrir la posibilidad de espacios potenciales, que son una alegoría de la disolución del espacio euclidiano en el fluido espacio-temporal» (Català, 2010: 240).

Como en la fenomenología de la imaginación bachelardiana que da cuenta de las fuerzas integradoras del hombre, de las potencias de aquel ser que pretende “habitar el mundo imaginándolo”, una de las constantes del pensamiento interfaz es la inquietud por la “intermediación”. El hombre (sujeto), como totalidad y en esencia, posee un papel intermedio, dentro de él mismo hay algo que realiza esa función de intermediación y atadura entre los dos planos de su propia existencia. Es decir, el hombre que teje la red de relaciones entre los dos niveles básicos de la construcción de la realidad: el consciente y lo inconsciente. El filósofo de Champagne piensa el hombre por su conjunto de tendencias que lleva a exceder la condición humana, superar los límites en busca de una transmutación de una actividad creadora, que ocurre por medio de la imagen, que es un producto del alma, de la afectividad del ser.

La interfaz hace de la actuación de la imaginación, o del proceso imaginativo creativo, un proceso multívoco y dinámico de asociaciones, frente al proceso de ascenso

y descenso de datos perceptuales y estructuras de análisis, característico del proceso cognoscitivo y a partir de eso es que se establecen a través de los sentidos en la doble acepción de ser percibidos y de formar un sentido en las cosas. O sea, la imaginación opera con autoridad en los procesos de percepción y “produce” la representación perceptiva del mundo, interviniendo en su representación intelectual.

De la interfaz se desprende un espacio que establece el sentido de esa atadura y de la naturaleza del sujeto imaginante, un espacio que se adentra por la puerta de la imaginación y en que vienen a confluír todos los vínculos y en el cual tienen lugar los dos movimientos básicos del sujeto: la “duda” y la “toma de conciencia”. Un lugar de cruce donde todo cobra sentido. A ese espacio pertenece, por supuesto, la psique humana en su conjunto a través de las facultades de la imaginación y la razón. De manera que ella misma se conforma a través de los vínculos y que está constituida a partir de las relaciones multívocas con que asocia cosas a ser pensadas.

Desde Bachelard, citando Sánchez Rodríguez, comenzamos a familiarizarnos plenamente con la idea de que no hay conocimiento sino en función de una cierta reorganización del conocimiento (Sánchez Rodríguez, 2009: 44-45).

Proponemos que la interfaz no es solo un “método”, pero espacio de una nueva epistemología que a todo momento se reconstruye por su capacidad de mutación y reorganización que acoge el hombre y su subjetividad. «La forma interfaz, como nuevo modo de enunciación, contempla los problemas de la representación y de significado del conocimiento, pone de relieve su arquitectura cambiante y, por lo tanto, supone una inesperada conquista de la racionalidad en un panorama que aparentemente tiende a lo irracional en todas su manifestaciones (Català, 2010: 378).

## CAPÍTULO 5

### SEGUNDO ENCUENTRO

# RAMON LLULL

LA METÁFORA Y LA INTERFAZ. UN IMAGINAR  
PEREGRINO Y LA “ACTIVIDAD DEL SUJETO” EN LA  
REALIDAD Y EN LA ORGANIZACIÓN DEL MUNDO

*Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso, aunque posea doble  
y triple sentido, observará el incrédulo.*

**Borges - *El espejo de los enigmas***

*Soy viejo, pobre, despreciado,  
por ningún hombre ayudado  
y lo que emprendo es demasiado.  
Mucho por el mundo he buscado;  
muy buen ejemplo en él he dado:  
poco soy conocido y amado.*

**Canto de Ramon [1300]**

Al iniciar el presente apartado creo que es conveniente plantear de salida una de las preguntas que originó esa investigación: ¿Cuál es la relación entre interfaz, metáfora y Llull? ¿Es posible pensar en una metáfora creativa?

En el capítulo anterior subrayamos la presencia de Giordano Bruno y del papel de la imaginación en la interfaz. Nosotros optamos por no trabajar de una manera histórico-cronológica, nos permitimos tener algunas libertades para trabajar con los “personajes” en una estructura cronológica, es por ello que retrocedemos a un tiempo que antecede a Bruno, para resaltar a Ramon Llull, también conocido como “Raimundo Lulio, en español, o “Raimundus Lullus”, en latín. En ese trabajo preferimos conservar su nombre en catalán, Ramon Llull, idioma en el cual “Ramon” se escribe sin acento.

Intentaremos demostrar, en lo que concierne a Llull, la existencia de factores que son fundamentales sobre su relación con la interfaz: el primero es la metáfora, otro el movimiento y por último la técnica.

También trataremos la correlación con la representación y la visualización del conocimiento, utilizando para eso las ideas del portugués Manuel Lima que ofrece un camino de aproximación al llamado *Big data* y, por lo tanto, a las expresiones actuales de los datos y a los conceptos a través de visualizaciones que se aproximan a la fenomenología de la interfaz y de su visualización.

Esa aproximación es un modo muy sensible de acceso, una vez que estamos ante la exposición de un “sistema” abierto de una total coherencia. Como veremos, la ontología luliana viene acompañada de un proyecto ético, de una metafísica y de una lógica muy particular que se construye a partir de fenómenos vivenciales, recuperando, para su creación, a la terminología simbólica de las tradiciones herméticas que desembocan en la instauración de una nueva lógica.

En Llull lo que proponemos es que existen dos factores que nos interesan en la investigación de la interfaz: uno tiene que ver con el uso de las imágenes para representar el conocimiento, así como con la cuestión añadida del movimiento. Las representaciones visuales de las ideas, el movimiento en sus dos facetas y el deseo de producir espacios o dispositivos de “una mesa de disección” que promueve encuentros insólitos.

## 5.1. EL POETA DEL CONOCIMIENTO Y LA TIERRA INTERMEDIA

No se puede comprender un sistema filosófico sin localizar su geografía histórica o las connotaciones propias de su época. Hay que tener cuidado con algunas imágenes consolidadas, como por ejemplo, de un Medioevo totalmente oscuro y un Renacimiento absolutamente brillante. La Edad Media no fue apenas una época bárbara y oscura, el prejuicio sobre ese periodo adviene de un error de perspectiva que proviene de la gran fogata del Renacimiento que ciega e impide ver claro lo que está más allá de la hoguera.

A menudo se olvida que la Edad Media fue uno de los periodos más importantes de la historia. Si pensamos que a partir de los años 600 se desarrollaron: estribos para los caballos, el arado, la rotación trienal de cultivo, el molino de agua y el molino de viento que activó la imaginación de Cervantes para su Quijote. De todo ello resultó un aumento de la producción agrícola y el uso de la máquina por diversos gremios.<sup>71</sup>

En la Edad Media, donde se sitúa nuestro pensador, cualquier elemento era en sí una interfaz con el mundo divino. Ramon Llull, hombre de dudas, es un *hacker* filosófico con acceso a los bancos de datos divinos y un programador del espíritu (Künzel y Cornelius, 1998), que crea una “máquina de pensar” que queda en el deseo de revolucionar el pensamiento y crea una interfaz con lo divino. Al relatar la *Vida y obra de Ramon Llull*, Joaquín Xirau destaca que el

71. <http://www.izt.uam.mx/newpage/contactos/anterior/n77ne/siglo12.pdf>

pensamiento filosófico de Llull se desarrolla en un momento culminante en el que se «abre la gran encrucijada que conduce directamente desde lo medieval hasta lo moderno» (Xirau, 2004: 127).

La Europa desde mediados del siglo XI hasta los umbrales del XIV se encuentra en un “periodo de re-textualización”. La sociedad de tradición oral asistía la transición para la palabra escrita, al mismo tiempo que empieza una organización de universidades al lado del surgimiento de una nueva cultura europea, tanto literaria como filosófica y teológica. Recordemos que doctrinar a los hombres sobre Dios fue originariamente un privilegio de la ciencia más suprema: la teología. Pero esta también iba perdiendo a pasos largos su reputación científica.

Es un momento en que la “arquitectura metafísica de lo real” desaparece y la ciencia se erige como la única “intérprete de lo real”. Los temas de la fe son relegados a la teología y destituidos de sus pretensiones científicas. La recuperación de textos de la ciencia árabe y de la filosofía griega hará una eclosión en un colosal episodio cultural: el “reingreso de Aristóteles en el Occidente” y Llull tendrá que enfrentarse con la problemática filosófica de cómo asimilar ese reingreso, o sea, en el cerne de esa grave crisis se encuentra la filosofía aristotélica y la doctrina de la “doble verdad”, iniciada pelos averroístas latinos de la Universidad de París, llevada a sus últimas consecuencias por Guillermo de Ockham [1285-1347].

Llull está con sesenta y cinco años cuando surge en escena Thomas Le Myésier [?-1336], uno de sus discípulos de París e impulsor de su obra en Francia. Myésier hizo una recopilación de las obras de su maestro entre ellas el *Breviculum*<sup>72</sup>, un precioso manuscrito del siglo XIV, estableciendo el tipo visual del sabio mallorquín y los episodios más relevantes que tratan su vida, que se conserva en Badische Landesbibliothek de la ciudad de Alemania de Karlsruhe. Son doce figuras, producidas en los años 1321 y 1336, que remiten a hechos históricos donde quedan entrelazados la vida y el pensamiento del Ramon. La vida del filósofo puede ser encontrada en las imágenes de V-VII y su sistema filosófico de las imágenes de I-IV y después en las imágenes VIII-XII.

Amador Vega señala que las imágenes del *Breviculum* [**Figura 1**] funcionan como un potente dispositivo “mediático”, por el cual el observador de las imágenes percibe la vida que se narra en movimiento, al mismo tiempo que es movido interiormente por el mensaje y su potencia emotiva. Es muy interesante observar la asociación entre la imagen y el texto; la propia organización de los textos en los espacios posee en sí apenas la sugerencia de un movimiento. En un pequeño esfuerzo es posible percibir semejanzas con la poesía de Stéphane Mallarmé [1842-1898] o de Lewis Carroll [1832-1898]. Las imágenes del *Breviculum* poseen la sugerencia de crear un movimiento del texto incorporado en las imágenes, el autor deseaba distribuir el aparato icónico en sus textos, un *dispositio* radicalmente nuevo en la tradición del libro catalán, porque en algunos casos el texto se adapta al contorno que dictan

72. Disponible en <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/titleinfo/98159>

las figuras (Zamora, 2015: 833). Vega señala la importancia de Myésier al crear ese dispositivo “mediático”. La función de las obras de Llull es un “llamamiento” a la conversión, “al giro de la mente, por el giro de la mirada» (Vega, 2016: 37), o sea, un proyecto de enseñanza que apela al intelecto.



**Figura 1.** *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*. C.1321. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe. Miniatura XI.

Decíamos antes que, para enfrentar a la expansión de los averroístas, Llull se vincula a una corriente racionalista y a la misión de «organizar la totalidad de los dogmas de la tradición cristiana en un sistema arquitectónico capaz de obtener la adhesión universal» (Xirau, 2004: 131). Si observamos las miniaturas VI y VII del *Breviculum* [Figura 2], ellas ilustran muy bien la concepción de la nueva lógica lulliana, muy diferente de la lógica escolástica medieval, donde su validez estaría restringida al conocimiento racional, pero también al mundo en que vivía Llull: un mundo de conquista y de una nueva ordenación geográfica. La miniatura muestra las tres mi-

licias que tienen por misión rescatar la verdad aprisionada por los infieles (judíos y musulmanes) en la torre de la falsedad. En el primer caballo viene Aristóteles y su *Ratiocinatio*. En el caruaje, los milicianos manejan la lanza que trae la inscripción “instrumentos que producen una cantidad de silogismos”. Los del segundo caballo, *Imaginatio*, guían la caballería de los averroístas que porta el lema “aquel que es inteligente debe especular por medio de imágenes sensibles”. La última caballería, el ejército del Beato dotado con “armas espirituales”, con la intención de convencer al enemigo con los «argumentos demostrativos del *Ars luliana*, pues a diferencia de otros teólogos [...] Llull estaba convencido de la necesidad de demostrar con argumentos racionales los dogmas cristianos» (Vega, 2016: 26). Él viene montado en el caballo *Recta Intentio*.<sup>73</sup> La lanza tiene la inscripción “aquell que comprende las cosas espirituales debe trascender los sentidos, la imaginación y muchas veces a si mismo”. Amador Vega, en *La imaginación religiosa en Ramon Llull*, explica que el beato concedía un doble papel a la facultad de la imaginación: una mirada puesta sobre lo sensible y otra sobre lo inteligible (una función sintética o reproductora y otra función productora o creadora) (Vega, 2005: 170).

73. *Intentio recta* es definida por Lukács como el conocimiento de la realidad exterior al individuo, en ese sentido ella se presenta como reflejo de la realidad que es exterior.



Figura 2. Ramon Llull. k. Miniatura VI y VII. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe.



No se preocupen, como protagonista de ese capítulo Llull no puede morir tan fácilmente, su muerte ocurrirá el 29 de junio de 1315 con ochenta y tres años, después de muchas aventuras y batallas. Haciendo un *spoiler*: Llull murió sin cumplir todos sus objetivos.

El portugués Aires Nascimento en *Raimundo Lulo, um homem para o nosso tempo*<sup>74</sup> exalta la figura de Llull, diciendo que “el intelectual y místico vivió fuera del mundo”. Con todo respeto a Aires, eso revela un desconocimiento del pensamiento y de la historia de Llull. Ramon nunca se distanció del mundo. En todo su pensamiento y en la construcción metafísica el mundo es la prioridad. Él está inserido en la realidad medieval, y es un pensador de su tiempo, en que la metafísica es la puerta de entrada de la filosofía. No es exagero decir que Llull es “místico científico”. Su pensamiento está fundamentado en una “lógica científica”, para expresarnos en términos contemporáneos. Diferentemente de Michel de Montaigne [1533-1592], Llull construyó su pensamiento en la realidad medieval.

Volviendo al curso de la historia, Ramon Llull nació en Palma, capital del Reino de Mallorca, que el rey Jaime I acababa de conquistar. Ese lugar de nacimiento puede explicar su cosmovisión, cómo percibe el mundo y cómo ve al mundo que lo rodea, cómo comunica a los demás ese mundo que concibe. Palma era una “encrucijada” de tres culturas: cristiana, islámica y judía. Un mundo de conquistas, un mundo en pleno conflicto. Así el pensamiento luliano, citando Zielinski (2016), y la “arquitectura del mundo luliano” están localizados en una tierra intermediaria y será un pensamiento que posee el peso de los “fantasmas de la unificación” y un “pensamiento de las diferencias”.

Antoni Bordoy, de la Universitat de les Illes Balears, cuestiona: podemos pensar que Llull es un autor demasiado avanzado en su tiempo y que nadie lo entendió. No es de todo cierto. Con excepciones de algunas ideas exactas, su pensamiento representa el centro del pensamiento escolástico y en muchos casos es un autor tradicionalista que incluso niega ciertos avances de la época. Similar a lo que la historiadora Frances Yates sostiene: aunque Llull vivió en la gran era de la escolástica, espiritualmente era un hombre más del siglo XII, o sea un platonista reaccionario, que miraba hacia el platonismo cristiano de Anselmo de Canterbury [1033-1109], al que añadió una fuerte dosis del más extremado neoplatonismo procedente de Escoto Eriugena [815-877]. Llull no era un escolástico, era un platonista, y su tentativa de basar la memoria en nombre divino con la concepción de las ideas platónicas está más cercana al Renacimiento, que de la Edad Media (Yates, 2011: 199).

Es cierto que algunos puntos de su pensamiento pueden parecer modernos, afirma Bordoy, como por ejemplo el carácter enciclopédico típico de la ilustración o el racionalismo típico de la modernidad. Son modernos si los descontextualizamos e interpretamos de una forma distinta.

En la portada de la primera edición de *El discurso del método* (1637) de René Descartes [1596-1650], que es considerada la obra que “inaugura la modernidad”,

74. <https://www.publico.pt/2016/01/17/culturaipilon/noticia/raimundo-lulo-um-homem-para-o-nosso-tempo-1720483>

no hay ninguna citación de nombre propio, ni siquiera el nombre del autor, una vez que fue publicada anónimamente en 1637 en Leiden. Pero el nombre de Ramon Llull aparece y Descartes lo coloca como un representante máximo de la escolástica medieval. Los temas abordados por Llull son típicos de su momento y los temas que se entrecruzan en la obra del “Caballero de utopía” son: el radicalismo lógico y la exaltación mística, la especulación casi esotérica y el proselitismo popular, la contemplación extática y la acción misionera arrebatada.

Fue un personaje excéntrico al que atribuyeron numerosos chistes como Ramon “el loco”, “*arabicus christianus*”, por su ambigua relación con el mundo árabe. En cierta medida, él mismo contribuyó para eso: partiendo de su juventud mundana y vida cortesana, el abandono de su familia a sus numerosos viajes, pasando por su concepción enciclopédica de las ciencias y del conocimiento, la iluminación en el monte de Randa o las crisis mística que tiñe gran parte de su obra (Bordoy, 2011: 20).

¿Por qué Ramon Llull fascinó a la historia? Fascinó a la historia porque fue un autor con un pensamiento y un desarrollo intelectual importante.

## 5.2. EL POETA DEL CONOCIMIENTO Y DE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA METAFÍSICA DE LO REAL

Antoni Bordoy explica que la metafísica, como parte de la filosofía, puede abordar cualquier objeto que se encuentre dentro de los límites marcados a la razón humana, aunque si esto no es lo suficiente debe aspirar algo más. El metafísico es quien habla de Dios no en los términos de una teología, sino de aquello que es para el mundo: la causa primera. Todavía la construcción de una “nueva metafísica” no consiste por lo tanto en destruir lo constituido, sino en reformar este contenido, adaptar y reestructurar el conocimiento y los métodos utilizados para construir su sistema propio. El Arte, en este caso, juega un papel esencial en todo el proceso, ya que será el punto de partida sobre el cual ésta se desarrolla (Bordoy, 2011: 64-67).

Varios filósofos se sentían seducidos por el ideal de crear una ciencia única o la “Ciencia de las ciencias”. Entre ellos Nicolás de Cusa [1401-1464], Pico de la Mirandola [1463-1494], Giordano Bruno [1548-1600] y Gottfried Leibniz [1646-1716] hasta los estudios contemporáneos a respecto del lenguaje informático. No es exagero decir que todos tuvieron una raíz en común: el proyecto luliano de una “hermenéutica con proyección universal” (Vega, 2012: 14), a través de un diálogo entre lo visible y lo inteligible para la comprensión del mundo, de las cosas del mundo y de nosotros mismos con respecto al mundo.

Después de la “iluminación en el monte Randa” en un período de once años (1263-1274) Llull va en búsqueda de la formación necesaria para la comprensión de sí mismo y su entorno. Con treinta años y con un déficit académico, para cumplir sus propósitos el “iluminado” necesitaba un tipo de formación diferente a los programas tradicionales ofertados en las escuelas europeas. Mallorca era “la escuela” donde estaban las mejores condiciones para su preparación, en un contacto directo con el otro. Así, Llull se convierte en un “intelectual laico” con tres propósitos bien definidos que justificarán toda su existencia: aceptar la muerte por Cristo, convirtiendo su servicio a los infieles; escribir el mejor libro del mundo contra los errores de los mismos y promover la fundación de monasterios, para que en ellos se aprendieran los diversos lenguajes de los sarracenos y otros.

Su esfuerzo intelectual será descubrir las relaciones entramadas entre Dios, el hombre y el mundo. Una concepción relacional donde todos quedan ligados en una misma realidad de niveles diferentes. Dentro de esa “realidad”, a través de un proceso de correspondencias y significaciones entre los límites, un espacio entre un tiempo a otro y entre una acción a otra, Llull se lanza a un “pensamiento de acción”, al fin y al cabo “pensar significa traspasar” y el verdadero traspasar conoce y activa la tendencia del curso dialéctico (Bloch, 2004: 27). Un Arte de la acción, en Llull, es una potencia del alma que facilita la movilidad del conocimiento entre los distintos niveles de abstracción entre lo sensible y lo espiritual (Vega, 2012: 97). Al lado de ese proceso Llull pone en movimiento otra modalidad de pensamiento: el “pensamiento de la diferencia”. El todo se realiza a través de la diferencia y en la “acción” y en la “diferencia” se efectúa el conocimiento en los intermedios de la realidad luliana.

Este es un espacio en el que buscamos investigar en la arqueología de la interfaz, por considerar que estamos frente a un territorio embrionario de la interfaz como la planteamos: un conocimiento que emerge en el interior de los límites, penetrando en sus límites.

El “pensamiento de acción”, un monotema luliano, tiene un objetivo de crear una “tensión cognitiva” (Vega, 2012) que aspira a un conocimiento que se efectúa a través de la peregrinación dentro de la clausura de la razón que, paradójicamente, no está destinada a limitar sus posibilidades, puesto que en sus meandros es posible encontrar las verdades que impregnan la gran perplejidad del mundo: lo real. Llull propone un método, una ciencia, que posibilite al hombre captar, además de las apariencias fenomenológicas o de las “sombras de las ideas”, a la “estructura lógica de la realidad material” (Rossi, 1989: 15).

Antes debemos preguntarnos ¿Qué papel ocupa el hombre en el sistema luliano? En plena Edad Media, de una visión teocéntrica, Llull coloca al hombre en el centro del universo. Si Dios es el centro del universo y si el hombre es la imagen de dios, por lo tanto, el hombre es el centro del universo. El poder creador del hombre se acerca al poder creador de Dios (Lohr, 2016: 65). El hombre es un “microcosmos” que contiene el macrocosmo, no en el sentido tradicional del hombre como un

“mundo en miniatura”. En *Arte Breve* [1308] Llull designa que el acto propio del hombre: “un animal que hombrifica”, y da cuenta de la naturaleza microcósmica del hombre y propone que el hombre está escindido en dos planos.

En el hombre existen todos los principios y reglas en doble por causa de su doble naturaleza, a saber, la espiritual y la corporal, de las cuales está constituido, y por esto es más general que cualquier otro ser creado. Por esa razón puede decirse, sin lugar a duda, que el hombre es la mayor parte del mundo (Llull, 2016: 281).

El hombre es un microcosmos porque «constituye el centro de la creación y une en él el nivel más bajo de la realidad intelectual y el dominio más alto del ser sensible, y por eso es un vínculo que sustenta toda la creación» (Lohr, 2016: 64-65). Para Llull, la mente humana funciona con tres elementos: la memoria, el entendimiento y la voluntad. Esas son las «tres potencias del alma racional, a causa de ellas el hombre será un ser procesal y dinámico que humaniza a sí mismo por medio de sus propios actos» (Barenstein, 2016: 74). O sea, el hombre solamente podrá se humanizar orientando bien su actividad práctica, es decir, incorporando el mundo, experimentándolo correctamente.

Es así, como veremos, que Llull crea un sistema para que el hombre, un “animal simbólico” usando la tipología de Ernst Cassirer [1874-1945], pueda descifrar los códigos y caracteres que la divinidad ha dejado impresos en el cosmos y en la naturaleza, como “Qfwfq” de Ítalo Calvino [1923-1985], que en *Las cosmogónicas* dejó en un punto del espacio, a propósito, para poder encontrarlo doscientos millones de años después.

El *Génesis* es una narrativa de la memoria humana. Excepto en la creación del universo, que es un relato, “Dios no escribió, creó”, o sea Dios es solamente lo verbal. Dios siempre necesitó alguien para relatar su creación, la palabra de Dios siempre está intermediada por alguien que escucha, por lo tanto, el proyecto del Doctor Iluminado tiene la función de demostrar que Dios existe y que los dogmas de su existencia solo pueden ser cuestionados a través de la razón.

### 5.3. ARS MAGNA. LA OBSESIÓN POR LA UNIDAD Y LA ABSTRACCIÓN CIENTÍFICA

El *Desconhort* (*Desconsuelo*), un poema autobiográfico escrito entre 1295-1305, refleja la gran depresión que invade el alma del *Barbaflorit* después de más de treinta años buscando el apoyo de papas y reyes para su misión de convertir a los “infeles” mediante las razones de su Arte. Pero en el diálogo con un ermitaño, Llull propone una nueva manera de acción: el *Art abreuçada d’atrovar veritat*, conocida también como *Art Mayor* y *Ars Magna*.

[...] traigo un *Arte general*, que me fue inspirada por el Espíritu Santo, por medio del cual puede el hombre saber todas las cosas naturales, según la comprensión del entendimiento por los sentidos. Sirve para aprender el derecho, la medicina y todas las ciencias y, asimismo, para aprender la teología, ciencia para mí la más estimada. No hay otro *Arte* que tanto valga para resolver cuestiones y para destruir errores por la razón natural; y la tengo por perdida, porque casi nadie la entiende ni en apariencia. Y por esto lloro y estoy en mortal tristeza, porque cualquiera que perdiese caudal tan precioso no podría (Llull, 1948: 1101-1103).<sup>75</sup>

75. La edición de *Obras literarias de Ramon Llull* fue preparada y anotada por los padres Miguel Batllori y Miguel Caldentey. En la versión de Pere Gimferrer (1981/2016) el texto es: “traigo además conmigo un *Arte General*,/ nuevamente fue dada por don espiritual; / puede por ella el hombre saber lo natural, / según Entendimiento alcanza lo sensual./Derecho, Medicina: a todo saber val, / Y a teología, para mí más cordial; / a resolver cuestiones ninguna tanto Val, / y a destruir errores por razón natural: / por perdida la tengo, pues todos quieren ál. / Así me quejo y lloro, y tengo ira mortal: / ninguno que perdiese tan precioso caudal / podría gozar nunca de cosa terrenal (Llull, 2016: 559).

76. Las artes estaban divididas en *quadrivium* (aritmética, geometría, astrología y música) y el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica). Las artes del *quadrivium* eran llamadas “reales” y las del *trivium*, “sermocinales”. Barenstein, J. (2016): “Introducción” En *Llull, Ramon. Arte Breve. Vida coetánea*, Buenos Aires, Ediciones Winogard, pp. 42.

Llull creía poseer un “Arte de pensar” calcado sobre la estructura lógica del Universo. Yates (1996) asegura que eso muestra que la “lógica” y la “naturaleza” pueden ser prácticamente indistinguibles en el mundo mental de Llull, por otra parte, ha sido impugnada frecuentemente como una fantasía poco científica.

El *Ars magna* es un artificio lógico, pero de base y transcendencias metafísicas, cuyo objeto es reducir los conocimientos humanos a un corto número de principios, y consiguientemente, expresar todas las relaciones posibles entre las ideas, mediante combinaciones figuradas. De esta obra troncal, el autor hace derivar las diversas Artes particulares.

El Arte constituye una ciencia universal que puede ser entendida como una “ciencia de la ciencia”, asumiendo así el carácter de un “método de métodos”. Llull ha sabido como nadie articular los principios universales que constituyen la realidad para ordenar su propia ciencia. Ahora bien, para cumplir con este objetivo, «todas las técnicas o ciencias deben ser traducidas al lenguaje del Arte y desarrolladas a partir de sus métodos» (Barenstein, 2016: 100).

Desde la antigüedad los griegos utilizaban la palabra “técnica” [*thechné*] para referirse a las formas en que nosotros producimos alguna cosa y que requiere un determinado conocimiento. La palabra “técnica” también está relacionada a la palabra latina “*Ars*” que hace referencia a un cierto tipo de habilidad para producir algo, no solo material, pero siguiendo determinadas reglas. Hacia el siglo XIII, “*Ars*” ya se utilizaba para designar las artes liberales.<sup>76</sup> *Thechné* también está relacionada con *Tekton* (carpintero), o sea la acción del artista sobre la madera, un material amorfo que provoca un “apareamiento”.

Todas esas Artes servían para algo, pero Llull decía: no tengo un Arte para una cosa, sino “un Arte que sirve para todas las cosas”. Esa es la novedad del método, todas las ciencias se hallan subordinadas al Arte. De esta suerte, del planteamiento que se establece se produce una especie de camino circular entre la fe y la razón. Su verdadero fin era que el hombre pudiera llegar a pensar por sí mismo, aplicando la razón a objetos y problemas que estuvieran por encima de lo sensible. El Doctor Iluminado cree que su método, dado por Dios, se aplica a absolutamente a todo, desde la ciencia más alta como la teología o la filosofía, como también para las cuestiones más prácti-

cas del cotidiano. El Arte funciona con principios muy definidos: los principios de la lógica. Por ejemplo, el principio de la identidad: una cosa es igual a ella misma y no a otra cosa. Una cosa no puede ser una cosa y el contrario al mismo tiempo. Una cosa no puede ser blanca y negra al mismo tiempo. Sin embargo, Llull pretendía que su Arte fuese más que una lógica; era una manera de encontrar y “demostrar” la verdad en todos los compartimientos del conocimiento.

Obsesionado por la idea de unidad, Llull quiso reducir todos los conocimientos a un pequeño número de principios, a fin de expresar todas las relaciones posibles de los conceptos mediante combinaciones múltiples, traducidas en “figuras” típicas y letras alfabéticas. La obsesión de Llull se explica por el hecho de que su Arte debe tener un carácter “universal”. O sea, ser accesible a todos los pueblos, incluso a los iletrados de cualquier lengua. El beato buscaba una lengua universal (*Lingua Universalis*) a partir de los términos que expresan las nociones básicas, primitivas y universales de la mente humana.

Como visto anteriormente, para Llull la mente humana funciona con tres elementos: la memoria, el entendimiento y el querer. O sea, recordamos las cosas, las entendemos y las queremos, por algunas veces las queremos, luego queremos entender y logo por ellas recordamos. O sea, la memoria genera el entendimiento, pues si las cosas no fueran recordadas no podrían ser entendidas y la memoria y el entendimiento generan e impulsan la voluntad, porque si la cosa no fuese recordada ni entendida jamás podría ser querida, amada o indeseada (Xirau, 2004, 91). Así, ingeniosos procedimientos mnemotécnicos permitirán formalizar al máximo las operaciones del pensamiento y hacer sensibles a todas las inteligencias los conceptos más abstractos.

Umberto Eco [1932-2016] en *La búsqueda de la lengua perfecta* refuerza que para que la combinatoria funcione con el «máximo rendimiento, hay que tener en cuenta que no existan restricciones al pensar todos los universos posibles» (Eco, 2005: 44). En la técnica del Arte combinatoria, Llull indagó varios tipos de operaciones lógicas, como la conjunción y la disyunción o, así como fórmulas de derivación, como el silogismo, la inducción y la implicación, cuya conjunción se encamina a la edificación total de la ciencia de lo real.

Por lo tanto, realiza un “desplazamiento” del lugar de los significados y se adapta al mundo de la realidad primera. Es una idea de un “significado peregrino” en común acuerdo con la realidad como afirma Amador Vega: «la combinatoria luliana puede ser entendida como una “lógica de conversión”, pues convertir quiere decir en Llull mover la mirada hacia otro lugar desplazándose a él y perdiendo el lugar ocupado hasta entonces» (Vega, 2012: 85).

#### 5.4. EL FILÓSOFO DE LA ACCIÓN Y SU MÁQUINA DE PENSAR

Antes de explicar las operaciones esenciales del mecanismo luliano debemos aclarar la idea de “procedimientos mnemotécnicos”. En el clásico *El arte de la memoria* (2011), Frances Yates escribe que en el lulismo no hay nada que corresponda a las imágenes de arte de la memoria clásica. Nada del esfuerzo o de la construcción de vastos edificios de la memoria surtidos de similitudes corporales emocionalmente dramáticas. Y aunque las presuposiciones del Arte predeterminaban ampliamente las preguntas y respuestas (¿apenas podría haber una respuesta, por ejemplo, al interrogante “Es Dios Bueno?”), con todo Yates asegura que «la memoria, al memorizar tales procedimientos, se va convirtiendo en un método de investigación, y en un método de investigación lógica» (Yates, 2011: 209). Otro punto a señalar es que el artista luliano no es un mago: «las Artes genuinas no son mágicas», afirmó Llull, su Arte se basaba en “razones naturales”. Pero se puede decir que Llull, con sus pretensiones de crear un «arte universal, o clave, prefigura al mago, y el lulismo habría de llegar a estar inextricablemente enlazado con las filosofías hermético-cabalísticas del Renacimiento» (Yates, 1996:19).

Julián Barenstein en la introducción del *Arte Breve* revela el método de trabajo del pensador mallorquín. En la mayoría de las versiones del Arte<sup>77</sup>, primeramente, se exponen las Dignidades y los principios relativos. Estos componentes se organizan en tres elementos: a) los términos básicos (*nomina*), el alfabeto (*alphabetum*) y las figuras (*figurae*). Estos tres elementos se encuentran en una relación tal que los términos básicos están significados por el alfabeto (compuesto por letras del alfabeto latino) y distribuidos en una serie de figuras geométricas que facilitan su combinación (Barenstein, 2016: 45-46). Los primeros componentes se organizan como un “software” y el alfabeto y las figuras serían lo más cercano a un “hardware” materializado en las ruedas combinatorias. Sobre eso trataremos más adelante.

Las figuras poseen la función de facilitar la comprensión de los mecanismos del Arte y la de “oficiar de artefacto mnemotécnico”. Las figuras son de cinco tipos: circulares no rotativas, circulares rotativas y triangulares, en forma de tablas (*tabulae*) y elementales. Las figuras circulares no rotativas ordenan u organizan los términos y el alfabeto de acuerdo con un campo de aplicación específico o general.

El Arte de Llull es un espejo que refleja toda la realidad y en este contexto el intelecto humano se encuentra de acuerdo con la realidad sensible, por lo tanto, el proceso de conocimiento de la realidad se representa sobre dos puntos fundamentales: «la metáfora de la ascensión del espíritu hacia la unidad divina y el reflejo especular de esta unidad en todo lo creado y, en particular, en el hombre» (Barenstein, 2016: 44).

77. Llull comenzó con el *Art abreujada d'atrabar veritat*, que simplificó después en el primer *Ars Magna*, para revisarla nuevamente en el *Arbre de sciencia*, después en la *Lógica nova* y por último en el *Ars generalis ultima* o *Ars Magna definitiva*. Alain Guy. Historia de la filosofía española, 1985, pp. 33.

La combinatoria debe reflejar el movimiento mismo de la realidad y según el modo como están las cosas en la realidad. No sólo cree en la realidad de los géneros y de las especies sino también en la realidad de las formas accidentales. Esto permite, por una parte, que su combinatoria manipule no sólo géneros y especies sino también virtudes, vicios y cualquier *differentia*; sin embargo, estos accidentes no ruedan libremente, sino que están determinados por una férrea jerarquía de los seres (Rossi, 1960: 68).

El método luliano posibilita la investigación racional, organizada y sistemática de cómo las Dignidades divinas, descendiendo por medio de los principios relativos, organizan toda la creación y la mente del hombre. La ciencia que se desarrolla con sus combinaciones será una ciencia universal, y el depósito de los conocimientos hallados será una “enciclopedia universal”, un afán racionalista y universalista del saber (Beuchot, 1996: 12).

Como vimos anteriormente en su libro *Ars magna*, originalmente titulado de manera reveladora *Ars compendiosa inveniendi veritatem* (1274), resultado directo de la iluminación en Randa, trae la novedad del uso conjunto del lenguaje combinatorio, las figuras sensibles y el método de la “inventio”. Una práctica de la tradición intelectual que después del siglo XVII permaneció en la categoría de “fósiles intelectuales” (Rossi, 1989: 7) después de los éxitos teóricos y prácticos de la nueva ciencia natural y de su difusión por los pensadores iluministas. *Ars Inveniendi* se constituye en el arte de encontrar y concretamente es una máquina lógica hecha con papel, que podría considerarse instrumento mecánico que antecedió a la idea de un ordenador. «Las máquinas de papel de Llull servían para combinar palabras, mientras que los ordenadores son máquinas para procesar números» (Weibel, 2016: 8). Amador Vega es defensor de que el método científico de conocimiento de Llull incorpora, desde el comienzo, una dimensión poética: el ser humano debe descubrir (*trovar, invenire*) los secretos de la naturaleza como si buscara las palabras de un poema.

El *Ars Magna* – instrumento del conocimiento y compendio del saber o el mundo como una biblioteca – es una casa de tesoros del conocimiento repleta de fórmulas abstractas y cadenas de signos: reunido y ordenado en la tabla con todos los resultados combinatorios producidos.

Diferentemente de Jorge de Burgos, personaje ficticio de *El nombre de la rosa*, en que la biblioteca debía servir como prisión del saber y cerrada a las transformaciones, Llull en su deseo de revolucionar el pensamiento concibe la primera máquina universal de pensar. Abre así nuevos caminos como en la *Biblioteca de Babel* infinita de Borges, donde la verdad podría estar en todos los lugares, pero no debe estar en lugar alguno. Pese a que Borges ironiza a la máquina de Llull diciendo que “como instrumento de investigación filosófica, la máquina de pensar es absurda”.



Cuando el doctor mallorquín introduce las figuras en su método, los principios divinos y las facultades del conocimiento humano están conectadas y la descripción de esa conexión es la realidad en la que Dios se ha revelado. Un modelo relacional que se difundía no ya desde lo alto, sino desde el centro de aquella figura A [Figura 3], cuyo centro, según un simbolismo hermético universal, está en todas partes y la circunferencia en ninguna. Es una metáfora que históricamente el hombre emplea para representar a Dios, entre otras de la historia universal que es la “historia de unas cuantas metáforas”. Borges recoge a la evolución de esta metáfora en *La esfera de Pascal* (Borges, 2011: 16-17).



Figura 3. *Ars Brevis*, finales Siglo XIV. Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Los “diagramas” de Llull condensan su información de forma visual y espacial y no sería absurdo decir que según ese esquema estaríamos ante la sustitución de una representación “analógica”, fiel al territorio que representa, por una “digital”, basada en los números y en la posición. La figura A, es un ejemplo de definición. Es una representación del Arte donde se incluyen las dieciséis dignidades de Dios o los dieciséis elementos, y que no hay nadie que no le atribuya (bondad, grandeza, eternidad, poder, sabiduría, voluntad, virtud, verdad, gloria, perfección, justicia, generosidad, simplicidad, nobleza, misericordia y señorío).

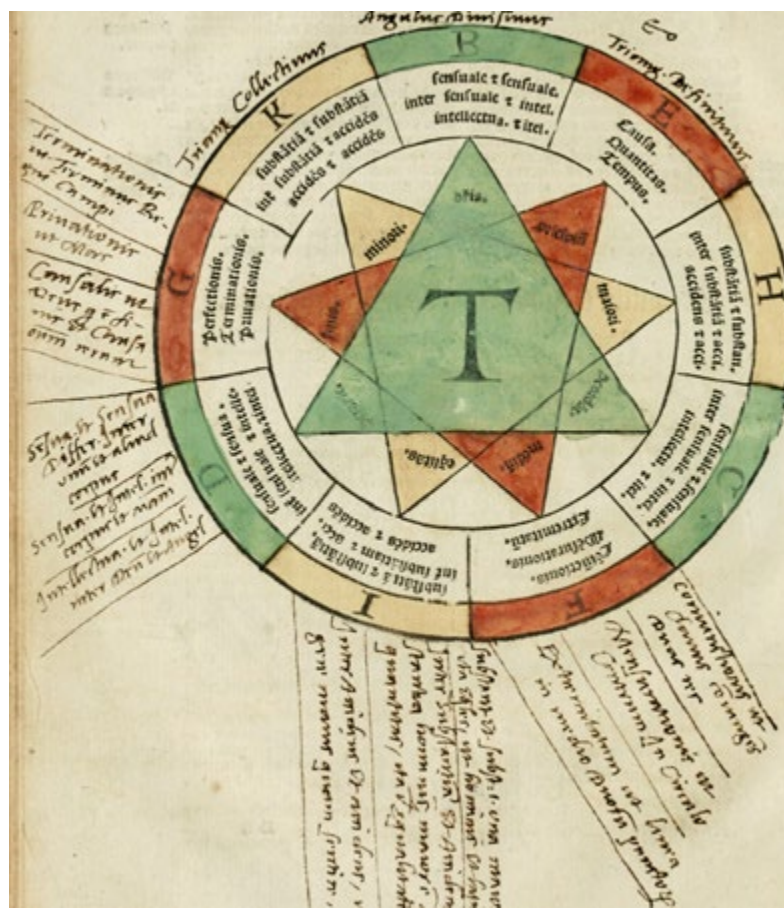
Como observaremos partiendo de esa figura, que contiene los axiomas de lo divino (álef), está relativamente en quietud. Todo lo que se deriva de esta primera figura en el complejo juego entre sujetos, predicados y relaciones de comparación puede concebirse como una “realización activa de posibilidades humanas”, que es como Kurt Flasch denomina al principio luliano.

La figura A o figura de Dios es la de “principios absolutos”, pues ocupa el centro de una circunferencia alrededor de la cual están dispuestas las dignidades. Todas son convertibles entre sí, razón por la que, en su versión primitiva, la figura muestra las líneas que parten de cada punto o cámara ocupado por una letra. «En las versiones más simplificadas de su Arte, a cada Nombre o Dignidad divina Llull le asignó una letra (BCDEFGHIK), proponiendo combinarlas de forma binaria (BC, BD, BE; CD, CE...) (Vega, 2016: 42). Cada letra, según Joaquín Xirau, será un símbolo del mundo. «Percatados de su sentido profundo, fácil será manejar todos los sentidos logrados mediante la ágil combinatoria de las letras que los representan» y sigue «es el paso de la mística a la combinatoria, de la lógica alegórica a la estricta deducción “por razones necesarias» (Xirau, 2004, 122-123).

Será la imaginación, en su papel sintético, la que activará las facultades inferiores y superiores del hombre para que, como en la figura T, combinen y conozcan los nombres de Dios [*Figura 4*].

La segunda figura (T) es un poco más compleja. Denominada de “principios relativos”, explica los sujetos y las cuestiones que podemos plantearnos. Por ejemplo, podemos preguntarnos sobre la esencia de Dios de forma intelectual, de forma animal o de forma sensual. A través de esa figura de los nueve principios relativos nos adentramos en el procesamiento de los axiomas y de sus relaciones. El juego con la diferencia, la concordancia, la mayoría, o la igualdad tiene un carácter generativo.

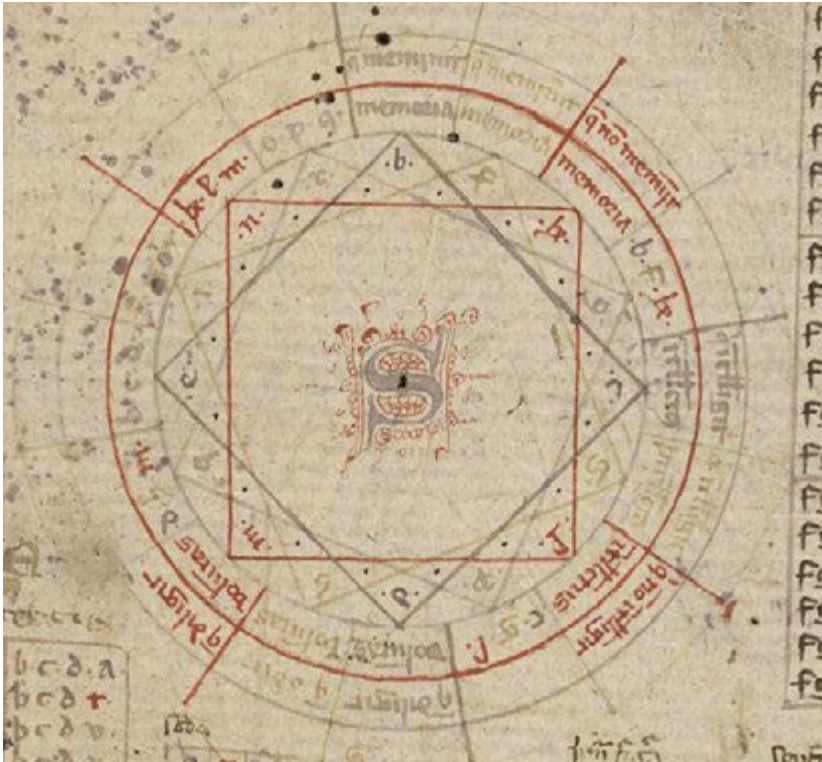
Es un “artificio visual-mnemónico” que permite recordar las conexiones de las Dignidades divinas con el cosmos y sirven para ser aplicados por el entendimiento a los distintos niveles del conocimiento que, como en una escalera, se diversifica entre lo sensible y lo inteligible (sensible-sensible; sensible-inteligible; inteligible-inteligible) (Vega, 2016: 42-43). Las figuras triangulares exponen todas las posibles combinaciones de los principios que contienen las figuras circulares.



**Figura 4.** *Ars brevis*. Palma de Mallorca BP MS998. Digital versión Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

La figura S representa el alma humana [Figura 5]. Repitiendo, nuestra memoria puede recordar, si nuestra memoria recuerda nuestro intelecto conoce, mejor dicho, si no estudiamos, si no tenemos las cosas en la cabeza, poco las conoceremos. Si nuestro intelecto conoce, y nuestra voluntad recuerda entonces nuestra voluntad puede querer el objeto. Si la memoria recuerda el intelecto conoce, también se dará, se puede dar el caso de que nosotros odiemos dicho objeto, es decir lo conocemos y sabemos que es malo, por tanto, lo odiamos.

Otra de las grandes genialidades de Llull es sustituir los conceptos por letras para que así la persona pueda trabajar de una forma más rápida. Creo que en esta idea también interviene la tradición cabalista de permutar las letras para encontrar el significado de los escritos sagrados. Al final él crea la figura universal, que en el centro tiene la definición de Dios. Y si podemos preguntar algo y si vamos a las letras seríamos capaces de responder cualquiera de las preguntas que el ser humano pudiera plantearse, por ejemplo, una cuestión: Dios se entiende a sí mismo, Dios nos conoce a nosotros y si conoce a sí mismo, porque él es inteligente inteligible. Ahora bien, por qué decimos que la parte inteligente de Dios es Dios padre y la parte de Dios que conoce al mismo es Dios hijo, solución en la sabiduría de Dios es el inteligente por tan



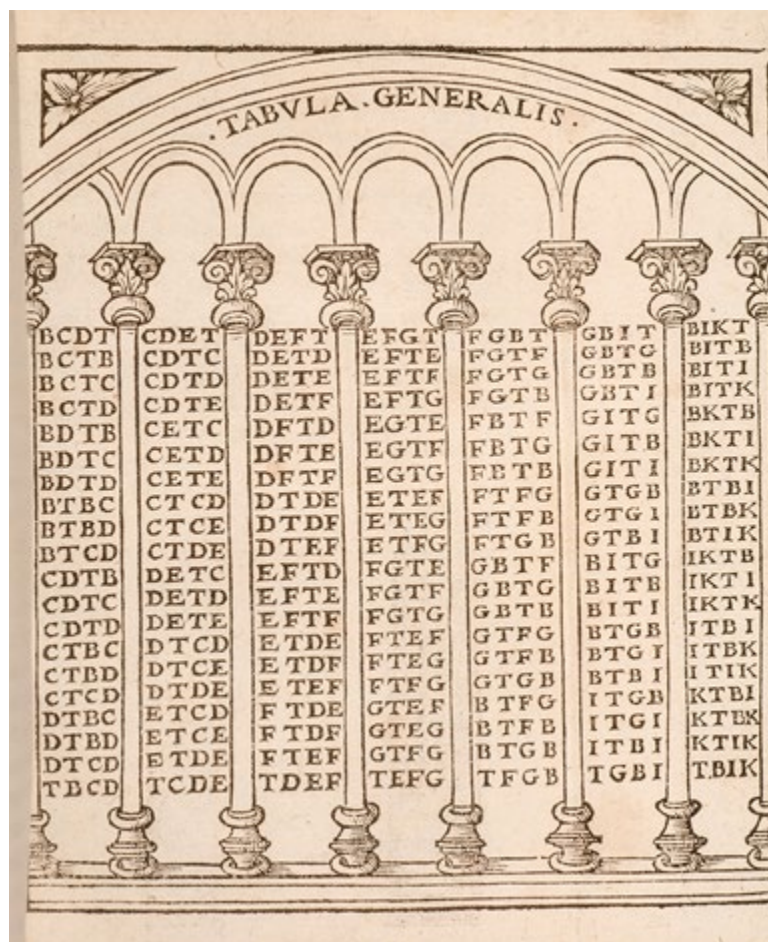
**Figura 5. Figura S. La representación del alma humana. Digital versión Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.**

grande bondad que la bondad es a su entender razón infinita, es decir, si volvemos a la figura A tenemos que Dios es bondadoso, si conoce a sí mismo tiene el poder y etc.

La *tabula generalis*, que aparece en varias obras, es compuesta por la primera y por la segunda figura y es donde el entendimiento consigue lo universal, porque con su ayuda lo entiende por primera vez como un todo [Figura 6]. Esa figura tiene forma de escalera: escalones que se forman a partir de los elementos simbólicos de las figuras A y T, puede iniciarse el procedimiento infinito de la elaboración de repeticiones y diferencias (Zielinski, 2016: 72).

Llull establece una lista de seis conjuntos de nueve entidades cada uno, que representan los contenidos asignables, en el orden, a las nueve letras. El alfabeto luliano puede hablar así de nueve Principios Absolutos o “Dignidades Divinas”, gracias a los cuales las Dignidades comunican mutuamente su naturaleza y se extienden en la creación, nueve Principios Relativos, nueve tipos de Cuestiones, nueve Sujetos, nueve Virtudes y nueve Vicios. Al modo de una matriz, en cuyas cámaras están contenidas las combinaciones binarias de letras, teniendo en cuenta que cada una de ellas designa tanto un principio absoluto o uno relativo, dependiendo de si se encuentra en la primera o en la segunda figura (Vega, 2016: 43). Cada casilla de la tabla puede ser utilizada para generar proposiciones, silogismos y preguntas, ascender a los principios supremos y generales o descender a los entes particulares, etcétera (Barenstein, 2016: 56).

Figura 6. Tabula generalis. *Ars compendiosa inveniendi veritatem*. Siglo XV. Palma, BP, 1031. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



La próxima figura [Figura 7] es la más famosa y la que tendrá más éxito a lo largo de la tradición y en la que nosotros nos detendremos por más tiempo para hablar de la introducción del movimiento en el arte de la memoria.

En esa figura se consideran en principio tripletas generadas por los nueve elementos. El mecanismo es ahora *móvil*. Las circulares rotativas, se tratan de tres círculos concéntricos de dimensión decreciente, aplicados uno sobre otro, que se reducen hacia el centro y normalmente fijados a un centro mediante un cordel anudado. Este mecanismo permite combinar las figuras y el alfabeto simbólico en sentido estricto y cumplen la función de mostrar todas las combinaciones posibles de los principios de tres en tres, sin repetición alguna.

El círculo modeliza la representación convencional del cosmos en una serie de círculos concéntricos donde sus puntos son equidistantes; el de Dios lo muestra en una aureola circular, o en una estructura de elementos circulares. Como Creador, “Dios maneja las brújulas de un geómetra”. De nuevo, la máxima de Nicolás de Cusa podría definirse geométricamente como una esfera infinita, o “su centro en todas partes, la circunferencia en ninguna parte”.

La combinación mecánica de conceptos a través de la maquina lógica con sus sistemas de pruebas formales parte del principio de que en todos los campos del saber apenas



**Figura 7. *Ars Brevis*, finales  
Siglo XIV. Palma de Mallorca  
BP MS998. Digital versión  
Biblioteca Virtual del  
Patrimonio Bibliográfico.  
España. Ministerio de  
Educación, Cultura y Deporte.**

existe un número limitado de verdades innegables. Llull enumeró una serie de atributos de Dios, por ejemplo, como la bondad, la grandeza, la eternidad, el poder, la sabiduría, la voluntad, la virtud, la verdad y la gloria. A este conjunto de apartados se suman una lista de virtudes (justicia, prudencia, fortaleza, templanza, fe, esperanza, caridad, paciencia, piedad) y otra de vicios (avaricia, gula, lujuria, soberbia, acidia, envidia, ira, mentira, inconstancia). Era al mismo tiempo un arte de componer proposiciones, era asimismo un arte de la acción: un hacer mediante los sentidos, la inteligencia y el amor.

Haciendo girar los discos de papel generaba combinaciones de los conceptos, es decir operaciones lógicas como unión, diferencia, contradicción, igualdad etc. Así pues, de forma intuitiva Llull creó un método Algoritmo con reglas deductivas a partir de axiomas, un método que fue una primera tentativa de emplear medios lógicos para producir saber (Weibel, 2016: 9).

La creación de ese mecanismo por Llull abre espacio para que se piense el “arte combinatorio” que llevará Leibniz a declarar de modo explícito su fuente luliana en la creación de su *Machina combinatoria* o de influenciar a los filósofos contemporáneos que piensan en “términos informáticos”.

### 5.4.1. EL LENGUAJE DIGITAL Y ANALÓGICO EN LLULL

El lenguaje de signos abstractos que propuso Llull, para mejor comunicar sus mensajes exigía el conocimiento mecánico del Arte. “Dios siempre hace geometría”, esa frase asignada a Platón por Plutarco, hace con que la geometría se convierta en un instrumento heurístico medular de toda su obra, o sea nadie debería iniciarse en la filosofía sin previo conocimiento de la geometría.

El Arte combinatorio de Llull se basa en la geometrización y en la abstracción de la realidad. Hay que tener cuidado al utilizar el término “abstracción”, lo abstracto no es lo contrario de lo concreto, sino una etapa en el movimiento de lo concreto en sí. El Doctor Iluminado fue quien primero mostró, con sus máquinas lógicas de pensar, que las ideas se pueden formalizar, y aquello que se puede formalizar se puede mecanizar. Tal como anteriormente apuntábamos, el nuevo “modelo de la ciencia” de Llull poseía una primera intención de conocer y amar a Dios, aunque prevalecía fuerte el ingenio de su sistema mecánico construido por palabras, letras y figuras que creaba una consciencia global al incorporar nociones de la medicina, la física, la astronomía y la filosofía procedentes de un ámbito intelectual nacido entre los griegos y transmitido al occidente por sabios judíos, árabes y cristianos. Eso sería pensar respecto a una cierta «arqueología de los instrumentos de la tecnología analógica y digital» (Vega, 2016: 46-47).

Aunque no sea nuestro punto concéntrico, un tema que no puede permanecer alejado de esa investigación es entender Llull como uno de los padres de la cultura digital. Quien reivindica es el artista conceptual y teórico del arte Peter Weibel, «entre Llull y [Kurt] Gödel pasamos de un arte de combinatoria a las ciencias computacionales. De Gödel en adelante la verdad fue sustituida por la capacidad de ser comprobado, y dicha capacidad, por la computabilidad. Pero, naturalmente, de Gödel aprendemos que la verdad es más que lo que podemos probar y que no todo lo que puede probarse es computable» (Weibel, 2016: 9). De la misma forma, según Weibel, que anticipó a la tesis de los fundadores de la revolución algorítmica y digital: Alonzo Church [1903-1995] y Alan Turing [1912-1952]. Peter Weibel en *The global. The new art experience in the digital age*<sup>78</sup> habla de un “noetic turn” (giro de la mente), a respecto a anteriores caminos de marcha culturales (lingüístico, pictórico, icónico).

Llull nunca pensó que su método alimentaría la imaginación de filósofos, escritores como Jonathan Swift [1667-1745] en *Los viajes de Gulliver* (1726) o Jorge Luis Borges. De la misma manera que a lo largo del siglo XX, los efectos del Arte combinatorio han hecho eco también entre los teóricos de la lógica y de la computación que descubrieron en el Arte luliano, desprendidos de las pretensiones epistemológicas y científicas, un caso muy particular y recuperaron su dimensión

78. [http://zkm.de/media/file/en/pm\\_globale\\_website\\_e.pdf](http://zkm.de/media/file/en/pm_globale_website_e.pdf)

artística y poética. Amador Vega nos recuerda que el sentido clásico al que se refiere en *poiesis* debe ser entendido como la “facultad de producir o crear”, una vez que el Arte propuesto por Llull mantiene su significado, sin renunciar a su vieja exigencia de ser “inventivo” en la medida en que era el resultado del esfuerzo humano anhelante de los secretos de la creación.

Como heredero de la filosofía griega es de creerse que su neoplatonismo hace con que se transforme en un geómetra que mecaniza y materializa el conocimiento. Si *La mecanización toma el mando*, libro de 1948 de Sigfried Giedion, hoy en día es el *Software que toma el mando*, según el autor de *El lenguaje de los nuevos medios* (2001) Lev Manovich, que intenta proporcionar una visión teórica e histórica del *software* para la autoría de medios y los efectos que genera. Aunque Manovich no retroceda más allá de las primeras décadas del siglo XX, priorizando los años sesenta y setenta. Pero podemos concordar con él cuando plantea que el *software* reemplazó un sinnúmero de tecnologías físicas, mecánicas y electrónicas que hasta el siglo XXI se empleaban para crear, almacenar, distribuir e interaccionar con los objetos culturales.

Cuando Llull incluía en su método la necesidad de respetar unas reglas y atenerse a unas definiciones no estaba más que garantizando los planes de correspondencia entre lenguaje y realidad y, por tanto, creando un espacio para la acción (la misión) creativa humana.

#### 5.4.2. PENSAMIENTO PARA PENSAR EL FUTURO

El Arte de Llull es el arte de cómo poner en relación cosas diferentes, o sea un arte de la “diferencia” o todavía un arte de “entre mundo” o “intermedios”, como Ernest Bloch [1880-1959] escribe en los *Apuntes de los cursos de Leipzig*: «en entreverdad se encuentra un algo a veces iluminador, que se puede escuchar, que sorprende y que surte efecto [...] curiosas excepciones [...] del pensamiento que se adelantaron a su tiempo» (Bloch, 2004: 16-17).

Entendemos, a partir de Siegfried Zielinski, que los medios procesan, modelan, estandarizan, simbolizan, transforman, estructuran, amplían, combinan y vinculan mediante signos, que a su vez son accesibles a la percepción sensible: números, imágenes, textos, sonidos, puestas en escena. Los mundos mediáticos son fenómenos relacionales. El uno o el otro puede ser definido desde los puntos de vista de los objetos correspondientes, desde la misma perspectiva de los puentes y fronteras construidos entre ellos (Zielinski, 2012: 47). A partir de las pistas del arqueólogo de los medios entramos en el pensamiento que Bloch expuso en *El principio*



*esperanza*. En ese texto, muy contemporáneo en lo que concierne a una arqueología de los medios, Bloch parte conceptualmente de la idea de una anticipación necesaria del futuro, de un futuro que podría definirse como un soñar “inventivamente” hacia delante, pues «la finalidad concreta-anticipada rige el camino concreto» (Bloch, 1979: 149). Un trabajo que exige del hombre una actitud de soñar despierto porque los sueños soñados despierto pueden hacerse más intensos, más lúcidos, menos arbitrarios y más en mediación con las cosas, en la posibilidad de concebir mundos alternativos que todavía no existen (Bloch, 2004: 26).

Haciendo referencia a Lull, el “escolástico extrañamente racionalista”, el filósofo Ernest Bloch afirma que el Doctor Iluminado abandona los procedimientos puramente abstractos y fríos de la escolástica para recurrir a las alegorías más diversas: letras simbólicas, imágenes, apólogos, parábolas, narraciones filosóficas, diálogos y poemas. Esa actitud innovadora y “utópica” crea una sensación de un pensamiento multimedia. Lull «concibe lo nuevo como algo perseguido en el movimiento de lo existente» (Bloch, 2004: 26) y el «sueño aritmético de Lull dio lugar a toda una industria del pensamiento, con la velocidad como por arte de magia» (Bloch, 1979: 224).

Otro filósofo alemán, Wilhelm Schmidt-Biggemann afirma en *Topica Universalis* que «el alfabeto y la combinatoria era la base de toda la posibilidad de conocimiento» (Schmidt-Biggemann, 1983: 174) y en términos vanguardistas clasifica a Lull entre una serie de pensadores que trataban de reducir la lógica a sus elementos u operaciones fundamentales para generar nuevo conocimiento, que implicaba en la idea de utilizar el espacio como una descripción formal del concepto. Si tenemos en cuenta que la formación de conceptos es uno de los componentes esenciales tanto del proceso de creación como del desarrollo del conocimiento, a su vez, la formación de conceptos en el marco del proceso interactivo que se propone el aparato luliano tiene lugar en correspondencia con los fundamentos lógico-teológicos que sirven de base.

Todos los conceptos de Lull poseen el objetivo de transformarse en un sistema, en un conjunto de leyes que el mundo sensible nos presenta realmente. La mezcla de palabras e imágenes indica una necesidad de comunicación que se despliega en equivalencias intercambiables.

Volviendo al filósofo neokantiano Ernst Cassirer, antes de que se pueda elaborar un concepto o una palabra, se forman las “imágenes místicas” o metafóricas. En *Mito y lenguaje* afirma que,

El hombre, háyalo querido o no, fue forzado a hablar metafóricamente, y esto, no porque no hubiese podido frenar su fantasía, sino más bien porque debió esforzarse al extremo para encontrar la expresión adecuada a las necesidades siempre crecientes de su espíritu. Por tanto, ya no se debería entenderla simplemente como la consciente transposición verbal de un objeto a otro, pues esta es la moderna metáfora individual, que es un producto de la fantasía, mientras que la metáfora antigua era más a menudo cuestión de necesidad;

y en la mayoría de los casos, más fue una transposición verbal de un concepto a otro, que una creación o determinación más rigurosa de conceptos nuevos mediante palabras viejas. Siempre que una palabra, que antes fue usada metafóricamente, la usamos de nuevo sin tener claro concepto de los pasos que ha dado desde su significación original hasta su actual sentido metafórico, estamos al borde de la mitología (Cassirer: 1973: 93-94).

Pamela McCorduck en *Machines Who Think. A Personal Inquiry into the History and Prospects of Artificial Intelligence*, trata de la generación del saber mediante formalismos y máquinas y, en lugar del *Ars inveniendi* luliano, habla explícitamente de inteligencia artificial. Para McCorduck, Llull fue «el último viajero que podía afirmar que una obra de pura imaginación era ciencia» (McCorduck, 2004: 11). En el caso del libro de McCorduck es genealógicamente destacable el encuadre de *Ars combinatoria* del “catalán” en las tradiciones del pensamiento árabe, más exactamente, de aquel “grupo de astrólogos árabes” que se atrevieron a construir una “máquina de pensar” que denominaron *Zairja*.<sup>79</sup>

McCorduck, citando Martin Garden (1958) sustenta que *Ars Magna* “venía a ser prácticamente una sátira al escolasticismo, una especie de caricatura jocosa de la argumentación medieval”. Aunque se encuadraba dentro de una tradición teológica mística y cristiana, el *Ars Magna* sobresalió especialmente porque, al igual que su predecesor árabe, la *zairja* se basaba en la hipótesis de que el pensamiento humano podía mecanizarse. Éste era un presupuesto implícito en la obra (y probablemente inconsciente). Llull parece no haberse dado cuenta de que, si se considera al pensamiento como un proceso mecánico, se puede entender a los seres humanos como máquinas, si bien que de un tipo muy especial (McCorduck, 2004: 37).

### 5.4.3. EL SOFTWARE LULIANO

En el estudio del el *Ars Magna*, Werner Künzel y Heiko Cornelius (1998) han conducido su investigación sobre las diferenciaciones terminológicas de la actual teoría computacional. Para empezar, definen *software* como algo que pertenece a la parte lógica, un conjunto de instrucciones y datos procesados por los circuitos electrónicos del *hardware* que son las partes técnicas constitutivas.

Los autores afirman que la tabla del alfabeto luliano, así como con el aparato de las cuatro figuras de su Arte [*como se describe en el apartado 4*] efectivamente son un “*hardware* textual” completamente suficiente para atender los rendimientos deseados. Como vimos el alfabeto del *Ars Magna* consiste en nueve letras a las que se asignan grupos de significados siempre fijos. Volvamos al tema a partir de la perspectiva de Künzel y Cornelius.

79. Una tabla en la que las veintiocho letras del alfabeto árabe representaban las veintiocho ideas o categorías conceptuales de las filosofías árabes. Combinando valores numéricos atribuidos a las categorías y a las letras, se llegaba a un conocimiento determinado» (McCorduck, 2004: 27).

Con estas asignaciones codificadas pone Llull el fundamento para la producción de enunciados lógicos, pues lo que su *Ars Magna* propiamente debe producir es una conexión correcta de estas nueve letras según principios “mecánicos” establecidos. Los dominios de significación del alfabeto fijados abarcan sin embargo el conjunto de los temas centrales del pensamiento de la época escolástica, a partir del núcleo del saber teológico de su tiempo. Es decir, con ayuda de su alfabeto Llull intenta ocupar en acceso virtual el completo espacio del saber limitado, para obtener con cada enunciado posible, correctamente construido, un trozo correspondiente de su totalidad, produciendo conocimiento (Künzel y Cornelius, 1998: 94).

Los discos giratorios forman el corazón de la máquina lógica, y son al mismo tiempo un fundamento técnico y un aparato productor. Con su ayuda se puede producir enseguida cualquier combinación deseada de las letras del alfabeto indicado: de BBB basta KKK, surge verticalmente cualquier cadena de signos que se desee. Y lo que en el nivel del *hardware* solamente producirá una unión de tres signos cualquiera del alfabeto, lo diferencia el *software* luliano en una enorme multiplicidad, pues el usuario bien informado del *Ars Magna* debe decidir sobre esto: de cuál de los grupos de significado del alfabeto debe ser tornado el correlato del signo (Künzel y Cornelius, 1998: 95).

Los autores señalan que más allá de la eficiencia mecánica del mecanismo debemos tener en cuenta que existe una operación de la virtualidad de sus caminos de interpretación, que aporta al dispositivo una creatividad de gran alcance. Más allá de los límites simplemente mecánicos, los mecanismos impulsan la irisada riqueza de los diferentes grupos de significación y sus modos de conexión.

Künzel y Cornelius apuntan que un trabajo para la interpretación de una única combinación pierde el carácter de lo mero mecánico precisamente en el momento en que el sentido de esta interpretación tiene que encontrar su forma lingüística: el enunciado propiamente verdadero se forma como resultado de la combinación. La yuxtaposición de los correlatos de las letras del alfabeto elegidas no da sin embargo como resultado un enunciado completo, por tanto, concluyente – hay que añadir un momento crítico-reflexivo en vez del trabajo de la construcción lógica para completar la interpretación concreta. El usuario no es apenas un mero sirviente de una máquina lógica, sino que lleva a cabo la interpretación constitutiva de cada enunciado según un método establecido en el “instrumento computacional”. El usuario comprueba el contenido de cada combinación resultante, en el sentido de una explícita concordancia, pues no se debe encontrar nunca contradicción en la combinación abstracta de los signos. Llull rechaza que la combinatoria de signos se pueda interpretar de un modo puramente mecánico, para que las jerarquías de valor por él puestas o grados de particulares grupos de sujetos puedan desarrollar su homogénea configuración de sentido sin contradicción (Künzel y Cornelius, 1998: 95-96).

La “máquina” luliana es más bien un instrumento para la producción de enunciados mediante una reflexión sobre preguntas a diferenciar, un instrumento para encontrar y descubrir las cuestiones complicadas, para probar y determinar, para esbozar y conquistar nuevos espacios del pensamiento. Estamos, por lo tanto, delante de un combate permanente contra lo dudoso, contra la duda en el saber y en su fuerza, esta es su clara y ansiada meta: la aguda arma del entendimiento cognoscente, como la que poco después querría proporcionar un Guillermo de Ockham. La combinación conectiva ayuda, bajo permanente reflexión comprobante, a construir diversas proposiciones y a encontrar numerosas preguntas y mediciones (apoya todos los proyectos sucesivos del conocimiento que se desarrollan). Pero no debe ser un producir sin regla, un instrumento de ciego azar, porque también en esta máxima forma de combinatoria tiene que mantenerse un orden específico de producción (Künzel y Cornelius, 1998: 98).

#### 5.4.4. EL FRACASO DEL SOFTWARE LULIANO Y SUS CONSECUENCIAS EN EL PENSAMIENTO

Revisando el proyecto de Llull tenemos en cuenta que en su momento fue un gran fracaso, según él mismo escribe en su biografía.

[...] la desesperada empresa de Llull fracasa (y la leyenda de su suplicio sanciona este fracaso) a causa de su inconsciente etnocentrismo: porque el universo del contenido del que quiere hablar es el producto de una organización del mundo realizada por la tradición cristiana occidental. Y como tal ha permanecido, a pesar de que Llull traducía los resultados de su *Ars* al árabe o al hebreo (Eco, 2002: 96).

La propia institución, la iglesia, que ha defendido y expandido con todas las fuerzas se vuelve contra él. El dominico Nicolás Eimeric [1320-99], quien recopiló su *Directorium Inquisitorium* (1376)<sup>80</sup>, la precedió con la “bula condenatoria” del lulismo, un total de cien tesis que acusaban el lulismo de contradecir la fe y que es, en gran parte, una de las causas que impidieron a Llull la santificación otorgada a otros autores de aquel entonces. El escrito del inquisidor fue seguido además por una bula de Gregorio XI, por la que fueron condenadas veinte de sus obras y se censuraron parte de sus doctrinas (Bordoy, 2011: 21).

Yates en su trabajo afirma que el lulismo es una de las fuerzas principales del Renacimiento. Señala que Giovanni Pico della Mirandola reconoció que su sistema debía mucho al *Ars combinatoria* de Llull. Nicolás de Cusa coleccionó y copió personalmente manuscritos lulianos. Giordano Bruno, como vimos en el capítulo anterior, era lulista.

**80.** Eimeric en esa obra define la brujería y describe las formas de descubrir a las brujas. Para escribirlo empleó muchos textos de magia que había confiscado anteriormente de los acusados de brujería.

También lo era John Dee, una de las figuras más influyentes en el pensamiento de la Inglaterra isabelina. Las teorías médicas lulianas fueron conocidas por Paracelso. En París, uno de los primeros hogares del lulismo en el siglo XIV, fue revivido intensamente en el siglo XVI cuando, a través de la influencia de Lefèvre d'Éraples, se estableció una cátedra de lulismo en la Sorbona (Yates, 1996:123).

A finales del siglo XVII, podemos encontrar otros tres lulistas alemanes de gran relevancia. El primero es el jesuita Athanasius Kircher [1610-1680], aficionado a la ciencia, inventor y coleccionista, un hombre verdaderamente excepcional que escribió en Ámsterdam, alrededor de 1669, el *Ars magna sciendi* [1631]. El segundo y contemporáneo de Kircher es Leibniz, que escribió con clara inspiración luliana su *Dissertatio de Arte Combinatoria* (1666). Según Paolo Rossi en *Clavis universalis*, Leibniz apelando a un “cálculo” lógico y sobre todo a un “simbolismo” de tipo matemático, había dado en realidad un golpe mortal a esos “símbolos”, entendidos como “pinturas animadas producidas por la imaginación” que habían llenado durante tres siglos varios textos de retórica, de pedagogía y de filosofía. Desgraciadamente desaparecía un mundo entero; no solo cierto modo de entender la función de las imágenes y de los símbolos, sino también un modo de entender la tarea de la lógica y sus relaciones con la metafísica (Rossi, 1989:18).

Las ideas de Llull ejercieron una fuerte influencia en Blaise Pascal [1623-1662], que construyó una calculadora, y también en Leibniz y su *calculus ratiocinator*, un marco de cálculo teórico, universal y lógico. La combinación mecánica de conceptos de Llull funcionaba con términos verbales (*termini*) y con lógica de términos [...] La lógica combinatoria de términos dio lugar a una serie de cálculos reales (Weibel, 2016: 9).

Por último, el editor Ivo Salzinger [1669-1728] fue el primero en editar las obras lulianas del período cuaternario. Pero la modernidad también contó con sus detractores encabezados por René Descartes, en la segunda parte de su *Discurso del método* (1644), quien identificó a Llull como uno de los «representantes de aquel mal construido edificio medieval de las ciencias, que tan necesario era reformar (Bordoy, 2011: 20).

Por obvia que parezca la afirmación, y pensando en la interfaz, el conocer no es un mero acto pasivo en el que un sujeto recibe el impacto de algo exterior, estamos hablando de una subjetividad del sujeto que debe disponer de la capacidad de ejercer el “movimiento intelectual”.

¿Cuál la relación entre la idea de símbolo y la interfaz? ¿Por qué estamos hablando de símbolos en Ramon Llull e intentando llevar a cabo una relación con la interfaz? En el contexto del pensamiento de Llull el símbolo funciona como un dispositivo interfásico permitiendo que el hombre conozca lo divino en la realidad y a la realidad en lo divino. Si el hombre, conforme Cassirer, es un “animal simbólico”, por lo tanto, es un ser que actúa entre espacios intersticios o “entre mundos”. Cassirer sostenía que nuestra realidad, un “universo simbólico”, es creada por formas vitales

de actividades simbólicas y demuestra que la construcción de la realidad se basa en la disponibilidad de una vasta colección de concepciones mentales, una vez que el hombre vive en un “universo simbólico”.

Para entender el papel de la iconografía y la construcción del “espacio mental simbólico” volveremos a Mitchell y a la analogía simple, pero didáctica del juego de ajedrez, que es un conjunto de imágenes (tablero y piezas) y otro de reglas para el uso de esas imágenes. El juego apenas es posible entender jugándolo, o sea, cuando el jugador hace uso de las imágenes de acuerdo con determinadas reglas. El “ajedrez de Llull” también es compuesto de una gramática textual/imagética y de reglas para la actuación. Llull en el medievo gestó un sistema iconográfico donde el pensamiento posee unas herramientas para actuar, que, por su propia naturaleza, son sistemas abiertos y creativos, pero más que eso, también es un dispositivo productor de conocimiento, una vez que los modelos pueden representar conceptos de distinto nivel de abstracción (Gedo y Goldberg, 2001: 16).

El psicólogo cognitivo Howard Gardner afirma que Cassirer demuestra que la construcción de la realidad se basa en la disponibilidad de una vasta colección de concepciones mentales o formas simbólicas. Los esfuerzos de los seres humanos por captar sus experiencias y expresarlas en formas que puedan comunicarse con eficacia dependen de una combinación de estas concepciones o formas simbólicas. En lugar de presuponer una realidad independiente de las formas simbólicas Cassirer sostenía que nuestra realidad es *creada* por las formas simbólicas y que el lenguaje, de hecho, constituye, no refleja, la realidad. O sea, los símbolos no son simples herramientas o mecanismos del pensamiento.

Ellos mismos son el funcionamiento del pensamiento; son formas vitales de actividad y los únicos medios de que disponemos para “crear” la realidad y sintetizar el mundo. Es imposible concebir a la actividad de simbolizar como algo separado de la imaginación y la creatividad humanas: el hombre vive en un universo simbólico. Y en el proceso de la actividad simbólica, los seres humanos inevitablemente se ocupan de crear significado, de resolver problemas de un modo imaginativo y de producir problemas con igual creatividad (Gardner, 1997: 64).

## 5.5. LOS BOSQUES DEL CONOCIMIENTO UNIVERSAL

En 1290 Llull escribe el *Arte Abreviada de encontrar la verdad* que es una simplificación aún más profunda de su sistema y más práctica. En lugar de cuatro términos combinables simplemente se utilizan tres. Ese modelo en su última versión es el que fascinó a la tradición y en especial un libro del que se conoce como *Arte como Árbol de las ciencias* que sustituyó al *Libro de Contemplación en Dios*, escrito entre 1271-1274.

Este libro es particularmente interesante porque intenta unificar todo el saber medieval (la *Biblia*, el *Corán*, los sufíes, el *Talmud* y algo de Platón y Aristóteles), todas las ciencias, absolutamente todas, unificadas en la metáfora del árbol. O sea el *Árbol de las ciencias* recoge todo el saber de la época, y lo hace completamente coherente, como era su visión de mundo: todas las ciencias deben ser compatibles entre sí. Él está proponiendo que todo el saber debe efectuarse a través de la interdisciplinariedad o transdisciplinariedad, discurso fuerte en nuestra sociedad educacional contemporánea, pero siempre es como en el diálogo de Alicia con el unicornio con la manos en el bolsillo. Este, al mirar Alicia, exclama: “siempre pensé que ellas eran monstruos fabulosos. Es viva”. Lo que Alicia retruca: “siempre creí que los unicornios también eran monstruos fabulosos. Nunca vi un vivo antes”. En el caso de Alicia, la historia termina con una promesa o una complicidad de que si ambos se reconocen hacen posible la convivencia y la aceptación.

Volviendo a Llull. En diversos momentos de su vida ha enfrentado el miedo de «no saber expresar de forma comprensible la certeza de su mensaje» (Vega, 2012: 56). Ese “espíritu publicitario” llevó a crear métodos y lanzar mano de una iconografía (las figuras de la rueda, la escalera y el árbol) desde el más lógico-filosófico al puramente poético y de ficción para mejor comunicar su mensaje, adaptando sus objetivos científicos a otros lenguajes con un alto valor simbólico, como en el *Arbor scientiae* (*Árbol de la ciencia*), escrito en Roma alrededor de 1295-1296, en que las secciones se despliegan con la intención de dar al sistema un valor enciclopédico o en aquellas obras donde la “ciencia se transmuta en literatura” (Vega, 2016: 43).

Recordemos tanto el *Árbol de la ciencia*, así como los otros instrumentos estaban enfocados hacia la conversión de los infieles, pero, no obstante, Llull es consciente de que su Arte va más allá de la religión, él ha descubierto un método que no simplemente sirve para convertir y así lo aplicamos a todas las ciencias. Es decir, una ciencia cristiana por primera vez en la historia. De ahí el gran proyecto luliano, su Arte ha recurrido un largo camino hasta que su dispositivo pudiese lograr tratar no solamente problemas de teología y metafísica, sino también de cosmología, derecho, medicina, astronomía, geometría y psicología, entre otros temas (Yates, 1996: 84).

En término de comparación, aunque según Cervantes “toda comparación sea odiosa”, el *Arbor Scientiae* de Llull y la enciclopedia de Vicente de Beauvais [1190-1267], el *Speculum Maius* (*Espejo Mayor*), estaban entre las producciones más osadas y controvertidas del movimiento enciclopédico del siglo XIII y «anticipan la utopía enciclopédica de la cultura renacentista y barroca» (Eco, 1998: 94). Igual al proyecto multilingüe *Wikipedia*, creado por Jimmy Wales y Larry Sanger, provocó a los contemporáneos.

La metáfora del árbol ilustra un fenómeno central en la historia cultural: «la naturalización de lo convencional, o la presentación de la cultura como si

fuese la naturaleza, de la invención como si fuese descubierta» (Burke, 2012: 82). A su vez Manuel Lima sostiene en *The book of trees. Visualizing Branches of knowledge* (2011) que como una de las metáforas más antiguas y duraderas, la figura arbórea es una estructura trinaría a través de la cual podemos observar la evolución de la consciencia, de la cultura y de la sociedad. Ese símbolo dominante además de un deseo por orden, jerarquía, es una ingeniería de la información (Lima, 2013: 42).

La propia arquitectura narrativa de la obra de Llull se sostiene en el entrecruzamiento continuo de tangencias e interrupciones que darían como resultado un laberinto o una diagramación delirante en una posible traducción visual. Las formas diagramáticas propuestas por Llull y desarrolladas en multitud de contextos, especialmente educativos, supone un alto grado de abstracción que se basará en hacer “espacial el pensamiento”, o diciendo de otra manera: hacer el pensamiento “visible” para alcanzar el conocimiento.

El “bosque del saber” creado por Llull es por excelencia un espacio interfásico, una vez que es un espacio de intermediaciones y de interrelaciones. Cualquiera persona que entra en este espacio necesita entender una premisa: todas las ciencias están conectadas, por lo tanto, actúan una sobre la otra.

El “bosque” imaginado y creado por Llull es compuesto por dieciséis árboles con estructuras idénticas y todos interrelacionados de una manera intrincada entre sí que se encuentran y coinciden con la unidad del cosmos por el hecho de que los «principios absolutos y los principios relativos del arte son las raíces comunes del mundo real y del mundo de la cultura» (Rossi, 1989: 61). La figura del árbol presenta una arquitectura o un espacio muy sistemático de símbolos que tiene la función de exponer visualmente el pensamiento con una función educativa. El bosque y en su íntimo los árboles son herramientas de la búsqueda por el conocimiento.

Otro aspecto de los árboles no apenas son un ejemplo de la clasificación formal del saber; remiten, a través de un complejo simbolismo a una doble significación: «sensible, a causa de las imágenes, e inteligible, por los conceptos universales que en ellas se representan» (Vega, 2012: 103). De este modo, Llull presenta su visión detallada de la realidad, como cabría concebir el árbol de la vida, lo hace mediante el discurso écfrasis (la representación verbal de una representación visual), o sea una intermedialidad compleja y elaborada que encontraremos en su extensa obra (Bonner y Soler, 2016: 138).

Cada uno de los dieciséis árboles se dividen en siete partes (raíces, tronco, ramos, ramas, hojas, flores y frutos) [*Figura 8*]. La mayoría tiene dieciocho raíces y éstas tienen los significados de BCDEFGHIK como absolutos y relatan al “alfabeto” del Arte. Son las nueve dignidades (bondad, grandeza, duración, potencia, sabiduría,



voluntad, virtud, verdad y gloria) y las nueve relaciones (diferencia, concordancia, contrariedad, principio, medio, fin; mayoría, igualdad y minoridad) se subdivide después en dieciséis ramas, y a cada una de éstas le corresponde un nuevo árbol. El crecimiento del árbol llega a su plenitud en los frutos que significan la última perfección de los actos morales del hombre.

Cada árbol se dedica a una representación particular: a) el *Arbor elementalis* (que representa los objetos del mundo sublunar como piedras, árboles, animales, compuestos de los cuatro elementos); b) el *Arbor vegetalis*; c) el *Arbor sensualis*; d) el



Figura 8. *Arbor scientiae* de Ramon Llull. Grabado de Pedro Guevara. Lyon, 1515.

*Arbor imaginalis* (las imágenes mentales que son las semejanzas de las cosas representadas en los otros árboles); e) el *Arbor humanalis et moralis* (que concierne a la memoria, al intelecto, a la voluntad, y comprende las distintas ciencias y artes inventadas por el hombre); f) el *Arbor coelestialis* (astronomía y astrología); g) el *Arbor angelicalis*; h) el *Arbor divinalis* (las dignidades divinas). i) El *Arbor moralis* (las virtudes y los vicios); j) el *Arbor eviternalis* (los reinos de ultratumba); k) el *Arbor maternalis* (mariología); l) el *Arbor christianalis* (cristología); m) el *Arbor imperialis* (gobierno), n) el *Arbor apostolicalis* (la Iglesia); o) el *Arbor exemplificalis* (los contenidos del saber), y p) el *Arbor quaestionalis* (cuatro mil cuestiones sobre distintas artes).

Sería utilizar una metáfora arbitraria hablar de un “bosque de árboles”: éstos se superponen unos a otros para constituir una jerarquía, como si se tratase de las plantas y tejados de una pagoda. Los árboles inferiores participan de los superiores, el árbol vegetal, por ejemplo, participa del árbol de los elementos, el árbol sensual de uno y del otro, mientras que el árbol de la imaginación está construido sobre los tres anteriores y, al mismo tiempo, permite comprender el árbol siguiente, es decir, el humano (Eco, 2005: 51).

Para comprender la estructura de los árboles, Armand Llinares (1963: 211-212) propone examinar el *Arbor vegetalis* [Figura 9]: las raíces son las nueve dignidades y las nueve relaciones; el tronco representa la conjunción de todos estos principios, que da lugar a un cuerpo confuso que es el caos<sup>81</sup> originario, que llena el espacio, y en el que están las especies de las cosas y sus disposiciones; las ramas principales representan los cuatro elementos (agua, fuego, aire y tierra), que se separan en las cuatro masas que ellos componen (como los mares y las tierras), las hojas son los accidentes<sup>82</sup>, las flores son los instrumentos (como la mano, el pie y el ojo), y los frutos son las cosas individuales, como piedra, oro, manzana, pájaro.

**81.** El Caos para los medievales representa un momento de creación en que los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua) se encuentran mezclados. Con esta noción “física” los medievales buscan conjugar el sentido literal del relato de la creación de la naturaleza (*Génesis 1,1*) con el sentido espiritual de la generación divina del orden y la constitución de las cosas.

**82.** Los accidentes son el resultado de la mezcla de la materia y la forma, de la esencia transformada en sustancia cuando se produce la existencia individual.



Figura 9. *Arbor vegetalis*. Original ca. 1305.

## 5.6. *LIBER DE ASCENSU*. LA ICONOGRAFÍA LULIANA Y EL MOVIMIENTO

La iconografía en la Edad Media vino a lograr su pleno desarrollo y cobró un especial interés en el arte cristiano y medieval, en especial en Llull, porque uno de los fines esenciales fue su carácter pedagógico y evangelizador, por lo tanto la iconografía en las manos de Llull es la representación de ideas y conceptos, o sea todo es pensamiento, un sistema de ideas y un concepto de mundo, que revelan la arquitectura de la realidad, hace eso cuando la “compendian y codifican” esa misma realidad.

Nosotros, a partir de la interfaz, queremos proponer que la iconografía empleada en el *opus* luliano, las ruedas, tablas, árboles, edificios, escaleras, es concebida como una plataforma dinámica y “dispositivo directo del pensamiento”, que ofrece lugares interrelacionados que organizan su contenido y ayudan a fijarlo en la mente o a operar a través de ella.

¿Cómo el ajedrecista Garry Kasparov observa una representación gráfica de un tablero de ajedrez? Podríamos suponer que, como un espacio virtual materializado en un espacio analógico deficiente, pero que la mente tiene la capacidad de “espacializar”, crear y transponer todas las dimensiones para penetrar en su interior. El *corpus* iconográfico luliano con sus figuras, su contenido, su relación con los textos sería, pues, como esa representación del tablero donde los elementos allí dispuestos tienen una potencia que debe ser activada por el usuario para transponer las limitaciones analógicas y penetrar en las complejas estructuras que revelan la esencia de la realidad, que es donde está el conocimiento.

En ese momento lo que es importante aclarar son los conceptos “potencia” y “acto” en la filosofía del Doctor *Illuminatus*, pues, sobre ellos está sedimentada toda la estructura de la naturaleza. La potencia, según la teoría de los correlativos luliana<sup>83</sup>, representa el momento en que las propiedades de la sustancia pasan a existir y a estar presentes en ella, no se desarrollan o no se hacen efectivas.

El acto designa el estado en el que las propiedades son activas, es la «operación que las potencias de un sujeto llevan a cabo sobre un objeto, entendiendo al primero como agente y al segundo como paciente», escribe Bordoy y continúa, «el acto del intelecto consiste en conocer al objeto mediante las facultades que dispone» (Bordoy, 2011: 86-87). Muy similar a la definición de Pierre Lévy sobre lo virtual, que procede del latín medieval *virtualis*, que a su vez deriva de *virtus*: fuerza, potencia. «Lo virtual es aquello que existe en potencia no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal. El árbol está virtualmente presente en la semilla. Con todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: virtualidad y actualidad sólo son dos maneras de ser diferentes» (Lévy, 1999: 10).

83. Para un mayor conocimiento de la teoría de los correlativos vea la obra Llull, R. (2008). *Libro de los correlativos*.

Este esquema es el principio que permite a Llull establecer una diferencia esencial entre los tipos de acción propios a los correlativos: un agente puede ser en potencia o en acto, cuando no realiza su acción, pero no por ello deja de ser agente; o puede ser en acto, cuando sí la lleva a cabo; e igual sucede con el complemento (Bordoy, 2011: 86-87).

La investigadora de la iconografía luliana, Anna Serra Zamora (2015: 832), citando Arnau Puig, apunta que la obra de Llull tiene una naturaleza estética y que la iconografía es usada como recurso gráfico para articular y facilitar la comprensión del filósofo. En otro artículo, ahora de Michael W. Evans (1980), sobre las “geometrías de la mente” en el mundo medieval, este autor afirma que el uso de ilustraciones esquemáticas para exponer ideas teóricas, así como hechos científicos, era característico de la Edad Media. Por lo tanto, la exposición geométrica o diagramática ofrecía al hombre medieval una ordenación del universo e impone un sistema en cada aspecto de la existencia.

En el Arte o en la literatura medieval, tradicionalmente, los árboles tenían dos funciones: una simbólica y otra clasificatoria o estructuradora. Quizás uno de los ejemplos más conocidos de la imagen arbórea como forma de representación simbólica está en *Génesis 2,9* “Jehová Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la mirada, y bueno para comer; también el árbol de vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal”.

Del punto de vista clasificatorio y por su estructura que bifurca, los ejemplos clásicos serían el Árbol de Jesé (genealogía de los antecesores de Jesucristo) de influencia neoplatónica y el árbol taxonómico de Porfirio [c. 232-304 d.C.], que mostraba la escala del ser pensada en término de las categorías de Aristóteles y concibe a las categorías como reflejo de las propiedades generales de los fenómenos objetivos [*Figura 10, 11 y 12*].

Anthony Bonner y Albert Soler en *La representació de l'arbre en l'Arbre de ciència de Ramon Llull* (2016: 132), señala que el árbol es la forma esencial de representación desde el punto de vista simbólico, como eje vertical que une al cielo a la tierra conectando todas las formas de la creación. La manera de la asociación entre imagen y contenido de la obra de Llull produce una “imagen mental” en que el lector puede asimilar con relativa facilidad todo el complejo pensamiento, aunque Bonner y Soler (2016: 141) resalten que la aglutinación de los dieciséis subárboles produce un modelo pluridimensional imposible de representar y ser plasmado en un dibujo sobre papel. La écfrasis en el *opus* luliano se presenta como un “guía para navegantes” en el viaje a través de la obra, proporciona al lector una imagen que fácilmente puede retener en la memoria para orientarse entre las diversas partes de ese árbol de la vida (Bonner y Soler, 2016: 141).

William John Thomas Mitchell en *Diagrammatology* (1981) reflexiona sobre la función mediadora de los diagramas, entre el mundo de las figuras sensibles y el mundo de lo inteligible en una “construcción interpretativa” de determinadas

representaciones inscriptas en un espacio diagramático de algo que ocurre en un “espacio virtual o mental”. El análisis de Mitchell se centra en la espacialidad de la literatura, pero es aplicable a la reflexión de los espacios visuales creados por las figuras lulianas. Mitchell concibe un espacio intermediario, el de las figuras, a través del cual es posible la comprensión, un espacio que refleja procesos del espacio mental.

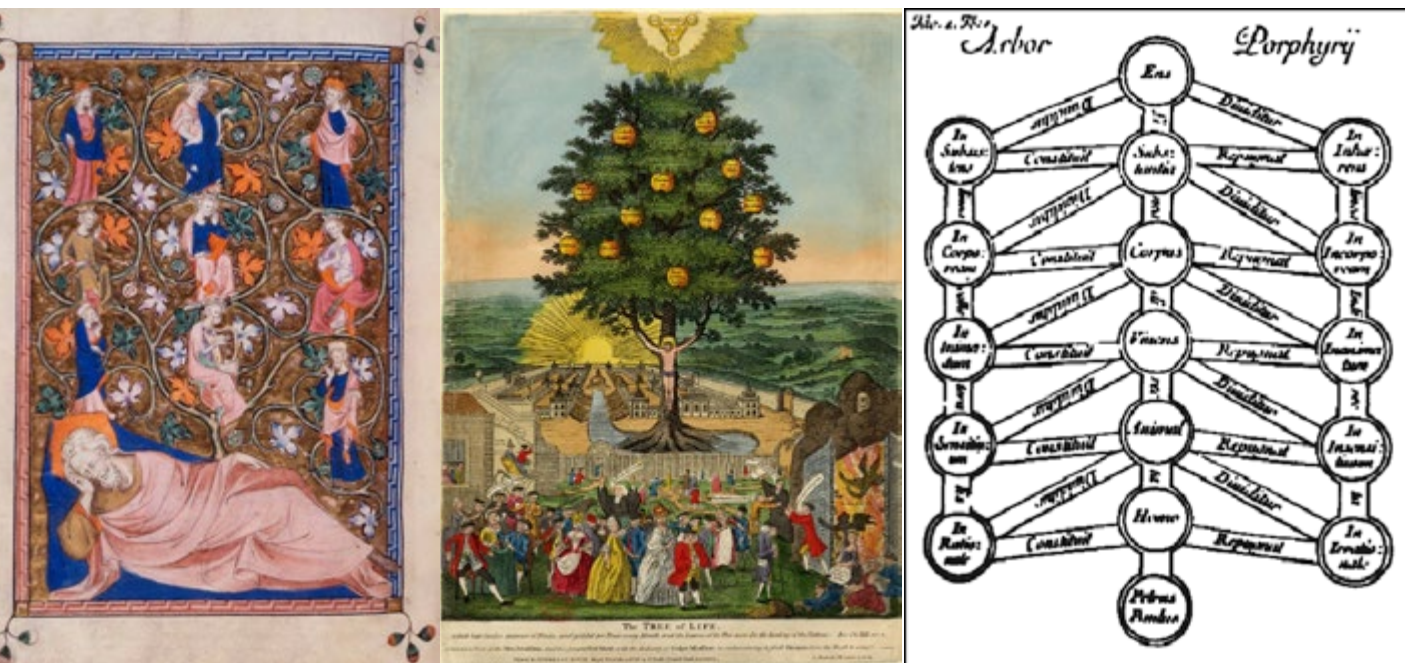


Figura 10, 11 y 12. La izquierda. *Árbol de Jesé*. Ca. 1230. En el centro, *Árbol de la vida*. Anónimo 1770. British Museum. En la derecha, *Árbol de Porfirio*.

El diagrama, pues, vincula o adecua lo abstracto y lo concreto a través de modelos de organización visual. Estamos, por lo tanto, en frente a un sistema que crea un espacio para que el pensamiento se desarrolle y produzca un determinado conocimiento. Por lo tanto, por detrás de las estructuras lógicas, solicita una acción activa por parte del “usuario”. Una vez más es posible percibir el pensamiento de Llull en un movimiento de la diferencia. Al subir entre lo concreto y lo abstracto se produce una dialéctica. El ascenso y el descenso por esos espacios no ocurre como subiendo una escalera, como en un sistema de “pirámide de conceptos”. Erardo-Wolfram Platzeck lo llama de un pensar circular y simbólico, cuyas formas no juegan un papel preponderante en la lógica aristotélico-escolástica (Platzeck, 1954: 117).

Como hemos dicho en la introducción de este capítulo, las iconografías del Arte lulianas señalan la idea de “movimiento”, las figuras y diagramas «no están quietas sino en “revolución”. Son dispositivos sencillos, pero revolucionarios en su intento de representar el movimiento de la *psiquis*» (Yates, 2011: 200).

En *De ascensu et descensu intellectus*, escrito en latín en Montpellier en 1304, el Doctor *Illuminatus* desarrolla un “método escalar”: existen “escalas místicas” que

determinan “escalas del conocimiento”, y así la dialéctica luliana del conocimiento presenta dos movimientos esenciales: la ascensión y el descenso de la “escala del entendimiento” (*Scala intellectus*) [Figura 13].<sup>84</sup> La sucesión ordenada de los niveles nos ofrece una imagen jerárquica y orgánica del universo. Para Llull, todo el cosmos se refleja en cada parte del mundo, sobre todo en el hombre.

En los diferentes peldaños de la “escala del entendimiento”, están ilustrados, por ejemplo, con un árbol en el peldaño de la planta, un león en el peldaño de los brutos, un hombre en el peldaño del *homo*, estrellas en el peldaño del *coelum*, o un ángel en el peldaño angélico, y una vez alcanzada la cima con Dios, el Intelecto entra en la Casa de la Sabiduría (Yates, 2011: 203-204).



Figura 13. Ramon Llull. *Liber de ascensu et descensu intellectus* (La escala del ascenso y el descenso). Valencia. 1512.

El “usuario” ascendiendo y descendiendo por la “escala del ser”, crea un doble movimiento que le permite acceder gradualmente a la naturaleza de los diversos seres, atribuyendo convenientemente a cada sujeto el mayor número posible de predicados. En la figura también es posible ver una de las figuras geométricas del Arte, que llevan inscriptas sus notaciones correspondientes. En ese diagrama, como en otros, se ofrece un lenguaje abstracto que permite una comprensión de tipo más intuitivo y no únicamente lingüístico (Zamora, 2015: 836).

Manteniendo las proporciones adecuadas, cuando decimos que la iconografía luliana organiza y estructura el conocimiento a través de uso de las imágenes,

**84.** Para todo pensador medieval, sin excepciones, todos los entes están jerarquizados de acuerdo con su ubicación en una *Scala Creaturarum*.

es porque hay una estructura que en su origen proporciona que las imágenes se muevan en este espacio. Los complejos mecanismos que se articulan entre sí permiten combinatoria porque su movilidad es un “instrumento retórico” que pretende demostrar la realidad. Las figuras serían, pues, no apenas instrumentos de comprensión y de memorización, sino también de meditación a través de un lenguaje universal, visual y geométrico-simbólico (Zamora, 2015: 837-838).

Nos detendremos por un instante en la idea de los “símbolos”. El guía para esto será los documentos de Suzanne Langer [1895-1985], principalmente *Nueva clave de la filosofía* (1958). A partir de ahí podremos aproximarnos del lenguaje híbrido de Lull, impregnado de conceptos, imágenes y representaciones mentales del mundo. Las figuras y diagramas lulianos son en sí mismos “modelos”, una construcción visual para facilitar la comprensión de sus proposiciones teóricas abstractas mediante el uso de analogías figurativas. O sea, el potencial de la visualización del conocimiento como herramienta para la transmisión de ideas complejas. El proyecto luliano es un proyecto embrionario del concepto de hipermedia<sup>85</sup>, sustentado por una estructura que contiene un sistema multidimensional de conexiones.

En su tiempo Lull contaba sobre todo con la escrita para exponer sus ideas, a pesar de que la escrita luliana también sea un “procesador de ideas”. Al transformar sus ideas en imágenes, Lull da un salto y las imágenes se convierten en “vehículos para la exposición de conceptos”, a través del poder de abstracción del símbolo que se manifiesta en el pensamiento discursivo y la función comunicativa del lenguaje.

Al crear sus diagramas, Lull como un diseñador, intentaba ilustrar un principio, una proyección simbólica del mundo y la relación con Dios, basado en una operación del pensamiento (la razón). O sea, poner en evidencia la función del intelecto: simbolizar y proponer nuevos códigos.

Crear símbolos es un proceso continuo de proporcionar a las cosas y objetos del mundo un nuevo significado, y cada nuevo símbolo visualiza el mundo de una perspectiva nueva y diferente. O sea, el uso de símbolos no sólo para adquirir sino también para organizar al conocimiento (Langer, 1958: 38).

Es una operación doble, tanto del usuario como del diseñador, una vez que el acto del pensamiento es la simbolización, y Langer manifiesta que la simbolización es un acto esencial para el pensamiento y previo a este. La autora da un paso más al afirmar que la simbolización «precede a la actividad razonadora, pero no a la actividad racional» (Langer, 1958: 56).

**85.** La hipermedia como la conocemos hoy en día es el resultado del avance tecnológico, sobre todo a través del ordenador, la unión del hipertexto (formas de escritas/lectura no lineal) con la multimedia (combinación de diversos soportes de medias).

El hecho de que el cerebro humano constantemente esté desarrollando un proceso de transformación simbólica de los datos de la experiencia que llegan a él, determina que este órgano sea un verdadero manantial de ideas más o menos espontáneas. Como toda la experiencia recogida tiende a acabar en acción, nada más natural que una función típica-

mente humana requiera una forma típicamente humana de actividad ostensible; y eso es, de manera precisa, lo que encontramos en la *pura expresión de ideas* (Langer, 1958: 57).

Un concepto es todo lo que un símbolo realmente transmite. Pero tan pronto como nos es simbolizado el concepto, nuestra propia imaginación lo atavía según una “concepción” personal y privada, que podemos diferenciar del concepto público solamente comunicable por un proceso de abstracción. Toda vez que tratamos acerca de un concepto, debemos contar con alguna presentación particular del mismo, *a través* de la cual lo captamos. Lo que en verdad tenemos “en la mente” siempre es *universalium in re*. Cuando expresamos ese *universalium* utilizamos otro símbolo para exponerlo, y aún otra *res* habrá de darle cuerpo para la mente que ve a través de nuestro símbolo y que aprehende el concepto según su propia modalidad (Langer, 1958: 89). Uno de los rasgos mentales más característicos del género humano es la capacidad de comprender símbolos, a través del proceso de abstracción inconsciente y espontáneo que se desarrolla sin cesar en la mente humana, «proceso que consiste en reconocer el concepto en cualquier configuración dada a la experiencia y en modelar una concepción de conformidad con ello» y la “visión abstractiva” es la base de nuestra racionalidad (Langer, 1958: 89-90).

Rudolf Arnheim, en el clásico *El pensamiento visual* (1973), al investigar el pensamiento visual sostiene que el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no es un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción. El hecho de pensar es un razonamiento productivo que genera una forma a partir de una imagen percibida, nos conduce a las bases del pensamiento humano donde las ideas son derivadas de lo percibido.

Los conceptos no se manejan en el espacio vacío, como describimos los espacios de inmanencia en el capítulo anterior. Sostiene Arnheim que el pensamiento tiene lugar en el reino de las imágenes, por lo tanto, estas imágenes tienen que ser altamente abstractas, pues la mente opera a menudo a elevados niveles de abstracción (Arnheim, 1973: 111). Lo que es necesario reconocer es que las formas perceptuales y pictóricas de la iconografía luliana no solo sirven para traducir pensamientos acabados a modelos visibles, sino también actúan en el proceso de elaboración de soluciones por medio de la expresión dinámica de las fuerzas dialécticas. Sus representaciones, imágenes actuando sobre toda potencialidad del símbolo, herramientas de visualización del pensamiento, contienen cualidades necesarias como el orden, la claridad, la correspondencia entre significación y forma.

Aceptando que los modelos pueden representar conceptos de distinto nivel de abstracción (Gedo y Goldberg, 2001: 16), los sistemas de símbolos lulianos son un dispositivo a través de los cuales el pensamiento tiene una plataforma para actuar, por su propia naturaleza. Son sistemas abiertos y creativos, pero más que ello, es un



dispositivo productor de conocimiento. Como dicho anteriormente, la mente en la concepción de Llull funciona con tres elementos: la memoria, el entendimiento y la voluntad, por lo tanto, mediante el uso de los símbolos y de acuerdo con sus principios constituyentes, puede crear, transformar y recrear visiones de la realidad.

Ernst Cassirer planteó la convicción de que la clave para diversas formas de creación radica en la comprensión de cómo los hombres usan los sistemas de símbolos. Él defiende la tesis que no apenas el conocimiento científico es un conocimiento simbólico, pero todo conocimiento y toda relación del hombre con el mundo ocurre en el ámbito de las diversas “formas simbólicas”. ¿Qué son las formas simbólicas para el pensador alemán? En *Esencia y efecto del concepto de símbolo* leemos que por “forma simbólica” hay que entender toda la energía del espíritu en cuya «virtud un contenido espiritual de significado es vinculado a un signo sensible concreto y es atribuido interiormente. En ese sentido, el lenguaje, el mundo místico religioso y el arte se nos presenta como otras tantas formas simbólicas particulares» (Cassirer, 1975: 163).

En el pensamiento del Doctor Iluminado el conocimiento no es apenas un proceso intelectual en disonancia con la realidad exterior. Toda la relación con la “realidad” no es inmediata, pero mediada a través de varias construcciones simbólicas a partir de sus aparatos combinatorios. El proceso de conocimiento representa para el pensador una actividad activa que requiere el movimiento de todos los sentidos o la acción de la imaginación para progresar. Estamos, por lo tanto, tratando de un proceso cognoscitivo, donde el sujeto se acerca a un dado objeto, no porque aquello que se dispone a conocer, sea cuál sea el nivel de conocimiento, lo atrae, sino a causa del apetito intrínseco de quien conoce hacia el objeto (Bordoy, 2011: 230). Por “cognoscitivo” estamos aproximándonos de Arnheim, o sea, de todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, el almacenaje y procesamiento de la información (Arnheim, 1973: 13).

### **5.7. LIBRO DE AMIGO Y DEL AMADO. LA PALABRA HECHA IMAGEN**

Antes estábamos reflexionando de manera específica sobre los diagramas lullianos, por eso no podemos dejar de citar otro libro de Llull que es el *Libro de amigo y del amado*, escrito entre 1276 y 1278, donde encontramos otra forma de imagen. Es la palabra que se convierte en imagen para operar en el intelecto. Tal vez sea donde, mucho más que las visualizaciones de los diagramas, las imágenes poseen fuerza en su pensamiento. Nos referimos a la palabra hecha imagen.

El *Libro de amigo* es un canto místico, lleno de amor, que describe la relación entre Dios (el amado) y el amigo (el místico). Llull es absolutamente un enamorado de Dios y cree absolutamente en su proyecto, o sea, compartía la idea de que la justificación última del hombre se hallaba en su amor a Dios. Su concepción de amor es otra clave de su pensamiento. El conocimiento es amor en acción, es decir, si nosotros no estamos enamorados de las cosas, no podemos entenderlas. El amor es la potencia que lleva a la acción para el conocimiento, una “erotización del saber”, que es una forma de volver al conocimiento y saber la pasión.<sup>86</sup> La erotización proporciona sentido al mundo, y erotizando el conocimiento estamos dándole sentido a las cosas. Dios, el Amado de Llull, es el conocimiento absoluto. Lo sagrado es la capacidad de dar sentido a las cosas y Dios es la metáfora mayor del conocimiento. En los textos de Llull, si sustituimos la palabra “Dios” por conocimiento, tenemos una actual teoría del conocimiento, con todos los matices que nuestra época exige para entender la realidad: conocimiento multidisciplinar, las ciencias integradas, la diferencia, la imagen como modo de exposición de concepto, entre otros.

Dios es una forma simbólica que sirve para pensar, *De ascensu et descensu intellectus* de Llull es una forma de pensar y llegar a la verdad (conocimiento). Dios está escondido, no posee un semblante. La religión construye un Dios que no se sabe dónde está, esta función de esconder la figura de Dios hace que se cree una distancia. Se inaugura la posibilidad de estar pensándolo. O sea, pensar en Dios es pensar en la realidad, sobre el mundo, sobre el otro etc. Eso dispara la posibilidad, incluso, de que Dios, como conocimiento, es un catalizador.

No perdiendo de vista que la mística luliana se apoya en el conocimiento, o sea en Dios, pero culmina en el amor. Es la “ciencia de la amancia”, termo que Llull coñó, la ciencia y el amor se complementan dialécticamente.

José María Soto Rábanos en el artículo *Riqueza de imágenes en Raimundo Lulio* trata de las imágenes en su pensamiento, en especial en el *Libro de amigo y del amado*. Soto Rábanos argumenta que no se trata sólo de imágenes nuevas, sino que él eleva la importancia de la imagen, que viene a ser utilizada como un camino argumentativo, de modo a que capte mejor su viabilidad, que llegue mejor a la inteligencia y a la memoria de sus lectores y oyentes. «Llull tiene claro que lo que no sensibiliza, no se imagina; y lo que no entra por la imaginación no se conoce» (Soto Rábanos, 2003: 262), o sea, no llega a la intelección, a la memoria y a la voluntad.

La imagen se hace palabra en el que escribe y la palabra lleva a la imagen en el que la lee. El lector va de la palabra a la imagen, pero el escritor va de la imagen a la palabra; el escritor imagina y expresa, mientras que el lector ve, lee, imagina y comprende. Las imágenes tienen un cometido trascendente; tienen que llevar de lo creado al creador, de lo material a lo espiritual, de lo meramente sensible a lo inteligible por la fe, de lo inmanente a lo trascendente (Soto Rábanos, 2003: 265-266).

**86.** Esa idea surgió en una de las conversaciones con el director de la tesis, Josep M. Català, hablamos de la idea de la “erotización del saber” en julio de 2017 a partir de la lectura de *La hora de clase. Por una erótica de la enseñanza* de Massimo Recalcati. Barcelona, Anagrama, 2016.

En especial en *El Libro del amigo y el amado* la imagen más recurrente es la de que el camino es la vida del amigo hacia el amado. El movimiento está fuertemente impregnado en todo el pensamiento luliano, y podemos añadir que los caminos imaginativos de Lull son el sensorial e intelectual (Soto Rábanos, 2003: 267). El sensorial se hace del entendimiento y la voluntad a través de las percepciones sensoriales; la imagen formada pasa al entendimiento y a la voluntad. El camino intelectual se forma a través de la memoria trayendo el objeto y presentándolo al entendimiento, que multiplica el efecto de lo percibido por los sentidos. La imaginación y la memoria, que es la potencia de la imaginación intelectual, son los ejes de su sistema. «La sensibilización de la memoria, que es la potencia a la que más recurre Lulio, deriva de su función contenedora de imágenes (Soto Rábanos, 2003: 271). Mejor diciendo, Lull

## 5.8. LOS ESPACIOS DE LA INTERFAZ

Empecemos preguntándonos ¿hasta qué punto el *Ars Magna*, sistema lógico y pensamiento en red abanderado por Lull, influyó en la concepción de los nuevos medios? En *Arqueología de los medios*, Zielinski (2012) propone revisar el pasado «no para buscar lo viejo, lo ya existente desde siempre, en lo nuevo, sino para descubrir cosas nuevas, sorprendentes, en lo Viejo». El teórico alemán llama eso de un “movimiento anarqueológico”, o sea, una exploración a contra pelo para buscar las «constelaciones obtenidas antes de que los medios fueran instaurados como patrón general y los procesos de estandarización concebidos, pero no se encontraban aún consolidados (Zielinski, 2012: 46).

El poeta uruguayo Conde de Lautréamont [1846-1870] en el canto VI de *Los cantos de Maldoror* (1874: 274) escribe “es bello [...] como el encuentro fortuito de una mesa de disección con una máquina de coser y un paraguas”. El pintor Salvador Dalí, inspirado por esa frase creó *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista [Figura 14]*, aunque la mesa de disección se transmutó, efectivamente, en un paisaje surrealista. Volvamos a la palabra hecha imagen de Lautréamont. ¿Por qué esta imagen genera asombros y especulación? La agudeza de la metáfora está en su rareza y tal vez la respuesta a esa pregunta sea el extrañamiento que genera el hecho de que dos elementos tan heterogéneos entre sí puedan coexistir en un mismo plano, o sea en una mesa de disección.

André Breton, en el *Manifiesto surrealista* de 1924, había señalado la característica especial de la subversión surrealista de producir obras que surjan de la unión de dos realidades o fragmentos distintos de la realidad y, citando al poeta Pierre Reverdy y editor de la efímera revista *Nord-Sur* [1917-1918], afirma que «la imagen es una creación

pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética...» (Breton, 2001: 38). Breton y los otros surrealistas son los “argonautas de una nueva concepción del espíritu”<sup>87</sup> y por qué no decir de una forma de pensar. La interfaz tiene algo del surrealismo, algo de una “epistemología patológica” que encuentra en la frase de Conde de Lautréamont un antecedente muy claro<sup>88</sup>.

Esa perspectiva va a evidenciarse sobretodo en el capítulo 7 en que trataremos de Aby Warburg. En ese capítulo nos debruzaremos más específicamente en el tema de la patología (histeria, esquizofrenia y paranoia) como una forma epistemológica de conocimiento. Será donde iremos evidenciar el método paranoico crítico de Salvador Dalí. O sea, el surrealismo propone una forma de pensar que evoca una reestructuración del pensamiento por medio del ensueño, de lo entrevisto, de la imagen. Estamos por lo tanto delante de un pensamiento muy contemporáneo y que en nuestros tiempos fluidos encuentra en esos procedimientos una forma de revelar una “realidad de mayor profundidad”, que se evidencia hacia dentro como hacia fuera de la superficie de los objetos tomados en su singularidad. La “imagen surrealista” es exposición, visualización de un concepto, de una forma de pensar. El extrañamiento provocado no está en la evocación de lo onírico, sino en la combinación de la realidad.

**87.** Expresión de Bernardo Pinto de Almeida en el artículo *El sueño como metáfora. La producción de lo imaginario en el surrealismo*, presentado en el Congreso Internacional del Museo Thyssen-Bornemisza de 2003.

**88.** Referencia hecha por el director de esta tesis, Josep M. Català, en un comentario por e-mail.



Figura 14. Salvador Dalí. 1941. *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista*.

Michel Foucault, en el prefacio de *Las palabras y las cosas* (2010), se adueña de la “imagen” de Lautréamont para decir que en “el idioma analítico de John Wilkins”, en un corto ensayo de Jorge Luis Borges, en la célebre enumeración de la Enciclopedia china, sustrae ese territorio común. Borges imagina en su enciclopedia que clasifica de manera, para nosotros absurda, a los animales. A partir de ese ejemplo demuestra que toda clasificación y todo saber es siempre absurdo. No se sabe qué es lo que ordena esa taxonomía enigmática de animales, se desconoce una lógica o un hilo conductor más allá del a, b, c, d de la enumeración. Evidentemente la gran obsesión que atraviesa a Foucault en ese libro es la de mostrar los diferentes tipos de ordenamientos que separan lo mismo de lo otro.

[...] empleo esta palabra “mesa” en dos sentidos superpuestos: mesa niquelada, ahulada, envuelta en blancura, resplandeciente bajo el sol de vidrio que devora las sombras – allí, por un instante, quizá para siempre, el paraguas se encuentra con la máquina de coser –; y cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamientos nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias – allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio (Foucault, 2010: 3).

Por su parte, Didi-Huberman, en *Atlas*, distingue la mesa (recordemos que está hablando del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg) del cuadro. La mesa será el dispositivo que habilita nuevas posibilidades, nuevas multiplicidades y configuraciones siempre novedosas, a la vez que instala la heterogeneidad temporal y espacial. La mesa (*table*) es un “espacio de acogida”, según Foucault y para Didi-Huberman un «lugar privilegiado para reunir y presentar esa fragmentación. Para afirmar el valor fundador y operatorio, o sea, la posibilidad, siempre abierta, de cambiar, de producir una nueva configuración» (Didi-Huberman, 2013: 49-50). La mesa constituiría un espacio interfásico de visualización de conocimiento que hace posible ese encuentro de los “encuentros insólitos” de objetos aparentemente dispares en que lo maravilloso puede darse. Eso está relacionado con una forma espacial de pensar y que podemos encontrar en la raíz de los árboles y diagramas de Llull, y que puede contraponerse con la forma temporal de pensar, de la que el montaje cinematográfico sería un buen exponente. La interfaz combina las dos formas, puesto que trabaja con el espacio y el movimiento.<sup>89</sup>

Los espacios lulianos se convierten así en una arquitectura de conceptos visualizados, espacios en movimiento, a pesar de la proverbial inmovilidad. Todas las formas parecen hallarse en una constante ebullición de conceptos, es esto lo que sugiere el movimiento, por su capacidad de captar los aspectos estáticos de la realidad y de proyectar los aspectos dinámicos. Las figuras y los diagramas se convierten en una arquitectura de conceptos visualizados, de formas conceptuales visibles que, precisamente gracias a este movimiento del pensamiento que proponen los con-

89. El tema se tratará detalladamente en el capítulo 7.

ceptos, forman parte de una configuración en constante traslación entre los planos (entre lo sensible e invisible). No hablamos de un movimiento meramente formal, o estético, sino conceptual, que corresponde a un movimiento del pensamiento, a un proceso que conlleva a un proceso de reflexión que atraviesa lo visual.

Ahora analicemos lo que consideramos la arquitectura conceptual de los diagramas lulianos que son constituidos por imágenes que podremos llamar de “imágenes conceptos” del mundo, entre tanto, estamos hablando de conceptos en un mundo medioevo que aspira la explotación del hombre en el universo. Así como la creación de un vínculo total entre la realidad y la palabra, una correspondencia entre la estructura del mundo y el pensamiento que podemos imaginar como una especie de red por la que podríamos transitar.

Cuando invocamos que Llull propone pensar al hombre y a su relación con Dios y la realidad, tenemos que llevar en cuenta lo que el concepto de realidad dice (naturaleza) en aquél periodo específico. Hay que ser cauteloso al hablar de “realidad” en el medioevo, también de otros conceptos, porque tenemos la tendencia de usar conceptos modernos para entender elementos anteriores. Otro ejemplo es la distinción entre lo natural y lo artificial. Quizá desde sus orígenes, los seres humanos hayan conformado una unidad con su entorno natural, puesto que no era posible escindirlo de la naturaleza.

Para crear una “máquina universal”, según Zielinski, se debe seguir como mínimo tres pasos multimedia que son necesarios en toda comunicación basada en la tecnología y que también funcionen como requisitos mínimos para artefactos algoritmos: a) concentración de la multitud de los mensajes comunicables en un número manejable de verdades elementales – como condición previa de la descomposición de una actividad mental en pasos operacionales fundamentales; b) reducción de la complejidad semiológica de las lenguas naturales y escritas en que se formulan los mensajes a pocos elementos simbólicos (en el caso de Llull, algunas letras del alfabeto) y c) la materialización de los signos simbólicos y de sus posibilidades combinatorias en un *hardware* que haga posible el juego físico con la repetición continua en la elaboración de significados diferenciales. La objetivación multimedia es la condición previa para, mediante el arte combinatorio, poder disponer los objetos ordenados en el espacio en sendas nuevas configuraciones.

En las siguientes líneas me ocuparé de las ideas de la historiadora de arte Barbara Maria Stafford que, en *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*, utiliza el “viejo” concepto de “analogía” para pensar las nuevas configuraciones visuales de los tiempos modernos y centra la atención en la rica tradición icnográfica y no tanto lingüística para establecer un modelo conectivo de retórica visual, adecuándolo a nuestro futuro multimedia y en red. Stafford parte de la idea de que las ciencias del cerebro están cambiando nuestra visión del sensorio total y transforman nuestras ideas preconcebidas más básicas sobre la percepción, la sensación, la emoción, la imagen y la subjetividad.

Tenemos en cuenta que, aunque los diagramas lulianos se empleaban a efectos ilustrativos, servían también para construir notaciones diversas. O sea, los diagramas contienen conceptos, codifican informaciones y combinaciones, a menudo de naturaleza hermética, metafísica y que trasciende el pensamiento geométrico. Tenemos un mundo entero impulsado por conceptos.

Al hilo de lo que llama “analogía visual”, ha puesto de relieve la importancia de la combinatoria en las artes plásticas, donde afirma que nosotros “no poseemos lenguaje alguno para hablar de semejanza, sino una conciencia exagerada de la diferencia” y que las imágenes bien diseñadas revelan los saltos intuitivos de la mente para conectarse con la experiencia desconocida.

El sentido de analogía surge del griego *ana-logos* (*ana* – “reiteración o comparación” y *logos* – estudio), por lo tanto, significa la relación de semejanza o proporción directa mantenida por dos o más elementos diferentes (Stafford, 2001: 3). La analogía permite representar un pensamiento o experiencia a respecto de un determinado objeto a través de una comparación de distintas dinámicas, dando a entender que éstas comparten similitudes o contradicciones. Un ejemplo clásico de analogía es la del sistema solar y el átomo, como el modelo atómico del físico Niels Bohr [1885-1962] que, sobre la base de la llamada teoría atómica, establece una analogía entre el átomo y el sistema solar.

Otro ejemplo es el video que la pareja de diseñadores norteamericanos, Charles y Ray Eames, produjeron en 1977: *Powers of ten*.<sup>90</sup> El video es una muestra de la conjunción de las dimensiones imagéticas y temporales con el objetivo de proporcionar la transferencia de conocimiento de un modo transversal, colocando en un mismo contexto conocimientos dispares que se adquirirían apenas por experiencia directa o a través de la descripción verbal. El video abarca, dentro del mismo plano, lo que para nuestro punto de vista humano siempre fue considerado infinitamente grande o infinitamente pequeño, estamos por lo tanto hablando de analogías. Dedre Gentner, en *Mechanisms of analogical learning*, recurre a la cuestión del enfoque que para nosotros resulta clave en la definición que proporciona de la analogía,

[...] una analogía es un mapeo del conocimiento de un dominio (la base) a otro (el objetivo), que transmite que un sistema de relaciones que guarda entre los objetos base también se mantiene entre los objetos de destino. Por lo tanto, una analogía es una manera de enfocarse en las relaciones comunes independientemente de los objetos en los cuales esas relaciones están incrustadas. Al interpretar una analogía, las personas buscan poner los objetos de la base en correspondencia uno a uno con los objetos del objetivo para obtener el máximo partido estructural (Gentner, 1987: 3-4).

O sea, la eficacia de la analogía, así como de la interfaz, no está en aportar un nuevo conocimiento, sino en enfocar de una forma novedosa el conocimiento que ya se poseía por medio de nuevas conexiones que hasta entonces habían pasado desapercibidas.

90. Disponible en [www.eamesoffice.com](http://www.eamesoffice.com)

Eso nos hace volver a la “mesa de disección”, como un espacio de actuación del pensamiento interfaz, que nos lleva a un proceso mental que culmina en un “espacio de abstracción”, o sea, nos permite discernir las propiedades comunes, planear, pensar y actuar simbólicamente. La abstracción debe ser entendida en el sentido de Vilém Flusser, «el propósito de toda abstracción es el de tomar distancia de lo concreto para poder asirlo mejor», o un «retroceder para tomar impulso» (Flusser, 2015: 33).

Ese “espacio de abstracción” efectiva conceptos en potencia materializados en una “imagen técnica”. Estamos hablando de una dimensión, una materialidad, una realidad, una configuración y una estructura, utilizando la idea de Georges Perec.

La analogía que tratamos es muy cercana de la metáfora, que podemos entender como una forma de abstracción. Al formular una metáfora se produce la interacción entre dos dominios, o sea, lleva una necesidad de buscar correspondencia entre dos elementos dispersos que implica el reconocimiento o creación de similitudes, evidenciando cualidades formales homólogas. O en la similitud, cuando la forma de funcionamiento interno de los dos o más objetos análogos posibilita la descripción de uno por el término particular al otro. Dicho de otro modo: a través de una estructura conocida, o de una analogía, puede ser transferida para otro contexto de modo a esclarecer su funcionamiento, cosiendo una proporcionalidad directa o hasta allí no evidente.

Según Stafford, la analogía como mediación visual se inmiscuye en los procesos de cognición humana, en la forma como estímulos eléctricos sensoriales son procesados por las diferentes partes del cerebro, y reunidos bajo representaciones mentales que unifican la experiencia dispersa del mundo en una subjetividad capaz de manipular y reflejar sobre esos conceptos (Stafford, 2001: 142). Las imágenes mentales, una “invocación simbólica de una realidad ausente” y también una sintaxis del pensamiento, permiten, por otro lado, que el cerebro instaure una interacción con el cuerpo y se relacione, de nuevo, con el mundo exterior. En ese sentido, conforme la autora, sentimientos y emociones son a la vez cognitivos como perceptivos, reflejando la capacidad de causar efecto mutuo (Stafford, 2001: 164).

El carácter maleable del pensamiento conceptual ante a la experiencia sensorial se opone al legado cartesiano de cuantificación e identificación exacta de los fenómenos del mundo, evidenciando que la experiencia humana no se adecua a categorías pre determinadas (Stafford, 2001: 159). Esa perspectiva es una forma reduccionista de ver al cerebro humano como un ordenador, noción que crea resistencias a la ambigüedad y no distinción de las cosas, incluso cuando esas no se presentan así, siendo en ese sentido sintomática la importancia puesta en la visión, descartando los efectos de la actividad psicológica, no formalizada en el propio acto de ver.

La autora recoge a los cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidad<sup>91</sup>, tan presente en los siglos XVI y XVII, para exponer como una forma ejemplar de organización alternativa, no lineal y que encarnan la asociación analógica,



consustanciando la unidad entre cosas de épocas y géneros dispares, dispuestos según una lógica también fluida. O sea, la forma como la cognición aprehende el mundo y actúa sobre este es relacional, admitiendo nuevas aproximaciones o reconfiguraciones consonantes y contextos al contexto (Stafford, 2001: 169).

Así, tanto los gabinetes de curiosidades, los grabados arquitectónicos reales o imaginarios de Giovanni Battista Piranesi [1720-1778], los collages cubistas, o los actuales navegadores de Internet proporcionan información sobre algunos aspectos conectivos de la cognición que no son bien capturados por los enfoques científicos actuales. Estamos ante espacios organizacionales alternativos del pensamiento, donde elementos dispares conviven en una tensión dialéctica.

Tomemos por ejemplo el cuadro *Gabinete de un aficionado*, del pintor Heinrich Kürz [1884-1914], para exponer como forma ejemplar de organización alternativa. El cuadro es un retrato del cervecero y coleccionista Hermann Raffke, que lo muestra sentado en un sillón contemplando las obras preferidas de su colección. En el centro del lienzo revela justamente a *El gabinete de un aficionado*, un cuadro que se contiene a sí mismo, que genera una repetición del cuadro en el cuadro más pequeño, sucesivamente [Figura 15].

Y aquí se llevarán una maravillosa sorpresa: porque el pintor ha metido su cuadro en el cuadro, y el coleccionista sentado en su gabinete ve en la pared del fondo, dentro del eje de su mirada, al cuadro que lo representa mirando su colección de cuadros, y todos esos cuadros reproducidos nuevamente. Y así sucesivamente sin perder nada de precisión ni en la primera, ni en la segunda, ni en la tercera reflexión, hasta no haber sobre el lienzo más que ínfimas pinceladas (Perec, 1989: 21).

Georges Perec se detuvo también en el análisis de este cuadro en la novela *Gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*, construido al estilo de un *collage*, una suma de recortes de diversos catálogos, libros, diarios y revistas que están ligados, directa o indirectamente, al cuadro sobre el que versa toda la historia. Pero es importante mencionar que la ilustración de la portada del libro en la que hay la sugerencia de una reproducción del gabinete, es una copia que fue pintada por Isabelle Vernay-Lèvéque en 1981.

¿Por qué nos interesa esa discusión? Nos interesan los espacios de representación del conocimiento, mejor dicho, espacios de visualización y formalización del conocimiento. La obra de Perec es un intento de entender ese espacio. A nosotros es pertinente pensar esos espacios de visualizaciones, espacios que se abren al infinito. Lo que aquí tenemos, son espacios de múltiples visualidades, espacios que comportan diferentes capas.

La interfaz como forma de conocimiento nos lleva a la idea del cuadro, un eterno regreso a la idea de un movimiento como una idea matriz. ¿Y qué nos queda entonces ante los diagramas de Llull? Los diagramas como exposición de pensamiento trazan complejas relaciones que nos dan la apariencia de que las cosas suceden tal y como las

91. Estas colecciones, a lo largo del tiempo, fueron designadas por una nomenclatura que por sólo excita la imaginación y preuncia un universo fascinante: cámaras de las maravillas, teatro del mundo, entre otros términos. En el próximo capítulo, al tratar de Giulio Camillo Delmiro, retomaremos este tema.

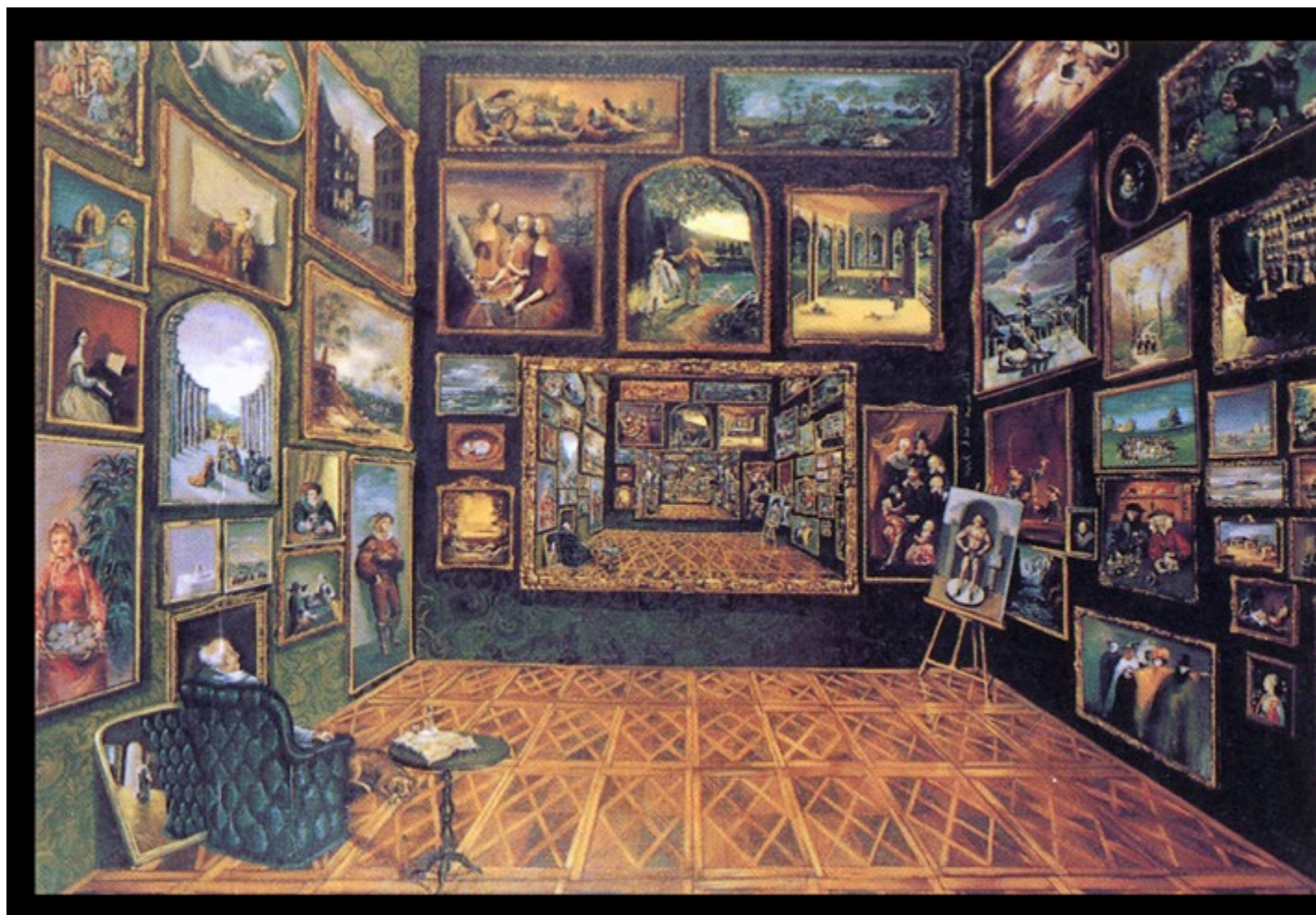


Figura 15. *Gabinete de un aficionado*. Heinrich Kürz.

pensamos. Los diagramas, como la arquitectura de la interfaz, nunca están inmóviles, la acción del usuario al penetrar en el espacio visual donde las figuras están letárgicas activa una forma de pensamiento. Pensar es una acción y un movimiento. Es lo que Stafford pregona en la forma como la cognición aprehende y actúa sobre el pensamiento, admitiendo nuevas aproximaciones y reconfiguraciones acordes a un contexto.

El espacio de la mesa de disección, o el gabinete y en nuestro caso la interfaz, proporcionan un trayecto entre diversos territorios del saber, «sin negar la individualidad de los términos análogos, cuya relación dinámica combina originalidad y contigüidad a través de la imagen mediadora» (Stafford, 2001: 9).

A pesar de que el pensamiento analógico no se detiene en el nivel de la representación, los conceptos y las categorías que de ella se derivan son los propios instrumentos para la operabilidad combinatoria de la analogía. La analogía que Stafford aboga es un sistema binario, pero es posible expandir ese sistema, o sea, pensar un sistema como la interfaz que acoge diversas perspectivas.

Los diagramas y figuras lulianas son “máquinas de metáforas transformacionales”<sup>92</sup> que expresan un pensamiento analógico llevado a lo virtual. Tanto los árboles

92. Término que Barbara Maria Stafford se refiere a los grabados de *Ars Magna lucis umbrae*, de Athanasius Kircher.

como los diagramas son un procedimiento de aplicación común en diversos campos del conocimiento humano, permitiendo ascender a nuevo conocimiento a través de la aplicación de la información estructurada del conocimiento sobre una situación nueva. La analogía promueve así un movimiento transversal por las diversas áreas del conocimiento, probando la aplicabilidad de determinada forma de conocimiento en otros dominios diferentes al contexto original.

Como dispositivo transcategorial, la analogía permite unir las cosas cuyas representaciones se dividen en especie, género y clase, afirmándose como una alternativa a rejillas unívocas de división del mundo (Stafford, 2001: 11). El carácter interlocutorio del pensamiento analógico, ajeno a la estanqueidad de categorías y conceptos, puede ser designado de “salto mental” en la perspectiva cognitiva de Keith J. Holyoak y Paul Thagard, uniendo dominios diferentes a través de la similitud estructural (Holyoak y Thagard, 1997: 35). Es sin embargo en esa misma red semántica donde los conceptos son almacenados que reside la propia materia prima que potencia el salto analógico (Ibíd).

El pleno potencial del pensamiento humano, según Holyoak y Thagard, reside en la capacidad de combinar conceptos de manera a crear estructuras progresivamente más complejas. Stafford entiende la analogía como expresión de reconciliación entre opuestos, estableciendo entre ellos una relación de armonía tensa o dinámica. Ese método combinatorio se sirve de la capacidad humana para trascender la experiencia sensorial de las cosas, generalizando los objetos particulares, para percibir sus trazos comunes y unirlos según una categoría compartida, recurriendo a la facultad del conocimiento explícito que compara representaciones mentales, reagrupando según nuevas coordenadas.

La analogía se presenta como una forma metafórica que permite colocar tonalidades discordantes en una concordancia parcial, excita la imaginación para descubrir similitudes locales en la diferencia global. La analogía es particularmente operativa en la erupción de hibridismos contemporáneos, por ejemplo, en las artes visuales (Stafford, 2001: 3).

El pensamiento analógico incide en el desarrollo evolutivo porque es el componente cognitivo quien permite descubrir diferencias y similitudes entre diversas entidades para establecer correspondencia entre estructuras y representaciones mentales diferentes, a fin de generar nuevas representaciones que faciliten el procesamiento de la información, la resolución de problemas y la comprensión del mundo en general.

## 5.9. VISUALIZACIÓN DEL PENSAMIENTO

Manuel Lima en *The book of trees. Visualizing branches of knowledge* (2013), hace una revisión histórica de los trabajos de Isidoro de Sevilla [599-639], Lambert de Saint-Omer [1061-1125], Beato Joaquín de Fiore [1135-1202], Ramon Llull, Hartmann Schedel [1440-1514], o Athanasius Kircher [1602-1680], Joseph Priest [1733-1804], Charles José Minard [1781-1870], John Snow [1813-58], y Florence Nightingale [1820-1910], entre otros, considerados figuras pioneras que exploraron activamente nuevas maneras de describir visualmente temas complejos y en todos ellos encontramos una preciosa metáfora de una dimensión cognitiva trasladada a un espacio concreto. Esta larga sucesión de pasos ha llevado a una gran variedad de técnicas contemporáneas para representar y analizar a las estructuras jerárquicas y la visualización de la información (conocimiento).

La intención de dichos pioneros era y sigue siendo: explicar y educar, buscar un mecanismo facilitador de la cognición por su capacidad de “hacer visible lo invisible”. Eso puede ser entendido si aceptamos un fenómeno conocido en la psicología como “pareidolia”<sup>93</sup>, en el que nuestra mente tiende a buscar patrones visuales.

Alberto Cairo, reputado diseñador e infografista contemporáneo, apunta en *El arte funcional. Infografía y visualización de la información* (2011) que la visualización es una tecnología, y que toda tecnología es un medio para que un sujeto complete algún objetivo. Así que la representación gráfica de hechos, datos y fenómenos, y podríamos incluir conceptos, es un “arte funcional”, una especie de ingeniería visual de la información, un lenguaje (Cairo, 2011: 40). Para el autor, la historia de la visualización y de la infografía comienza con la historia temprana de la cartografía, que depende a su vez de la astronomía, la trigonometría y las matemáticas, como en la leyenda de Eratóstenes de Cirene [276 a.C.-194 a.C.] y su trabajo sobre la medición de la tierra. Toda visualización, para Cairo, es en el fondo un mapa: «El sentido original de la palabra, *mapa* es una *representación a escala de una superficie geográfica*, aunque hoy lo extendamos para abarcar otro tipo de gráficos. La conexión entre los mapas ancestrales y la infografía contemporánea se basa en la geometrización y la abstracción de la realidad» (Cairo, 2011: 111).

Pero podemos ir mucho más allá, como vimos antes, y pensar que la representación puede funcionar como un instrumento cognitivo, puede servir para la producción de conocimiento. Lo que estamos diciendo es que la representación no es un objeto, pero sí un proceso. Mejor dicho, si una representación es una cosa que está por otra, entonces tenemos en cada representación un proceso de significación que puede llamarse de función simbólica.

93. La pareidolia es descrita como la percepción de patrones dentro de datos aleatorios, donde un estímulo vago, por lo general una imagen, es percibida como una forma reconocible.

A todo eso podemos añadir que desde antaño la expresión pictórica es utilizada como forma de exteriorización de conocimiento. Basta pensar que los esfuerzos de la proto ciencia a favor del conocimiento estuvieron siempre acompañados de simbologías imagéticas o gráficas.

Lo que es importante percibir, en el trabajo de Manuel Lima, es como los antiguos pioneros de la visualización tenían la misma ambición que gran parte de los proyectos contemporáneos de visualización de datos. Proyectos que encontramos en todos los ramos de la ciencia; es más, cuando hablamos de “ramos de la ciencia” nos referimos directamente a las imágenes y conceptos que proponían los árboles de la ciencia de Llull. O sea, la metáfora luliana se conserva actual hasta hoy. Si ahora tenemos una invasión, por ejemplo, en el periodismo televisivo y escrito, de las infografías es porque los desafíos contemporáneos son similares a los que enfrentaban los pioneros de siglos pasados: explicar y educar; facilitar la cognición y, oportunamente, hacer visible lo invisible (Lima, 2013: 9). Pero el desafío no está solamente en la comunicación mediática, también la educación se aprovecha de ese método. Los libros educacionales hoy no utilizan imágenes meramente ilustrativas. Incluso los científicos están cada vez más utilizando las imágenes para exponer sus ideas. Eso porque, según Lima, estos símbolos encarnan un principio organizativo fundamental que refleja la forma en que los seres humanos observan el mundo.

Si pensamos en los árboles de Llull estaremos delante de ilustraciones emblemáticas que dan lugar a un nuevo y diverso conjunto de modelos visuales. Llull no es innovador en esta práctica de uso de imágenes para exponer pensamientos: como vimos anteriormente, los árboles han tenido una importancia en todas las culturas como simbolismo y, en varios casos, con poder celestial y religioso (Lima, 2013: 16). La novedad de Llull es poner el pensamiento en acción. Lima expone que la “dendrolatría” (dendro: árbol) está ligada a ideas de fertilidad, inmortalidad y renacimiento y a menudo se expresa en el árbol del mundo.

Lima rastrea la procedencia del modelo epistemológico del árbol desde Aristóteles y a su clasificación del conocimiento y del mundo natural y a la posterior expansión por el filósofo griego neoplatónico Porfirio de Tiro [223-305]. Ambos sentaron las bases de este modelo epistemológico desarrollado en la época de la escolástica en la Europa medieval, un periodo en que en los «libros producidos para enseñar la nueva exégesis, las imágenes comenzaron a tomar sentido» (Lima, 2013: 27). Por lo tanto, es posible detectar en aquel periodo, llamado erróneamente de época oscura, a la creación de una exégesis visual. Arqueológicamente, como propuesta de este trabajo, nosotros estamos delante de un génesis crucial de muchos de los ideales que guían el diseño actual de la información y de la visualización de datos.

Las motivaciones detrás de esa exégesis medieval se acercan también al *Ars Memorativa* (Arte de la memoria), que según Lima, como vimos, es un conjunto de reglas para la memorización de ideas o palabras constituyendo una teoría de imprimir lugares e imágenes en la memoria. Aunque el Arte clásica no se aplica a Llull, vale reforzar que el Arte de la memoria, surgido en la antigua Grecia, atravesó la Antigüedad clásica como parte de la retórica, ganó fuerza y se propagó en la Edad Media. Los primeros monjes cristianos veían en esa técnica un medio para leer, interpretar y meditar en la *Biblia*. Santo Tomás de Aquino [1225-1274] y el orden dominicano fueron fuertes defensores del Arte y muchas de sus técnicas mnemotécnicas se utilizaron como instrumentos para el estudio de los textos sagrados.

Lima cree que el árbol, por su estructura fácilmente aprehendida de ramas, hojas y frutos colgantes y sus varias asociaciones alegóricas, eran una obvia elección gráfica para representar el *Ars Memorativa*. Sólo podemos hablar de “innovación” luliana en el contexto visual a partir de los conceptos actuales de la importancia de las representaciones visuales en el área de la información.<sup>94</sup> Por ejemplo, la herramienta Xebece para la visualización y organización de la información tiene la capacidad de combinar datos estructurados (árboles) con datos no estructurados (texto y gráficos). La Figura 16 es un ejemplo de un árbol hiperbólico<sup>95</sup> que mapea más de siete mil nodos que indican eventos históricos, períodos y categorías relevantes. La imagen producida se convierte en una metáfora visual de la espacialización del conocimiento, pues el fundamento estructural de la imagen-interfaz, la cual organiza, por un lado, la información y por otro permite el usuario comprender esta organización y actuar sobre la misma. «Una imagen de este tipo tiene la virtud de no agotar su significado en la simple visualización (espectatorial), sino que su estructura visual sirve de conexión con otros medios» (Català, 2005: 82). La computadora, internet y nuevos modelos generados algorítmicamente fomentaron una serie de nuevos métodos y diseños. En el caso de las estructuras creadas por el Xebece estas son fijas, pero sería necesario poco tiempo, para que esas estructuras ganasen movimiento y posibilidad de interactividad.

Eso nos lleva a otra reflexión, que son los modelos rizomáticos, que existen en el pensamiento contemporáneo, particularmente en las áreas de la teoría de la comunicación, ciberespacio, de los sistemas complejos, incluso en los debates de la narrativa no lineal e hipermedia. Lima nos recuerda que una de las demostraciones más explícitas de la aplicabilidad de ese modelo es el principio del hipertexto.

Llevaremos a cabo aquí una recuperación contemporánea del término: Vannevar Bush [1890-1974] presentó el término con la propuesta del Memex<sup>96</sup> que era un sistema teórico fruto de la combinación de dos tecnologías en boga en su época: la macrofotografía y la lógica electrónica. Era una máquina conceptual capaz

**94.** También sobre ese tema el portugués Manuel Lima se detuvo en otro trabajo *The Book of circles: visualizing spheres of knowledge* (2017) donde examina a través de milenios el círculo de información.

**95.** Los árboles hiperbólicos aprovechan el espacio hiperbólico, en lugar de ocurrir en el espacio euclidiano, lo que permite una función de aumento (o “enfoque y contexto”) que es eficaz para mostrar y permite la interacción con grandes jerarquías.

**96.** La propuesta del Memex fue expuesta en el artículo *As we may think*, publicado en la revista *The Atlantic Monthly* (1945), pero como el teatro de Giulio Camillo nunca fue materializado por falta de una tecnología suficientemente desarrollada en aquel entonces. Pero sentó bases teóricas del “sistema hipertexto”, o sea, el Memex es un dispositivo que sirve como base de datos y que permite la posibilidad de interactuar con los usuarios, y que permitió mecanizar y conectar la información con la finalidad de aumentar el desarrollo en aquel entonces.

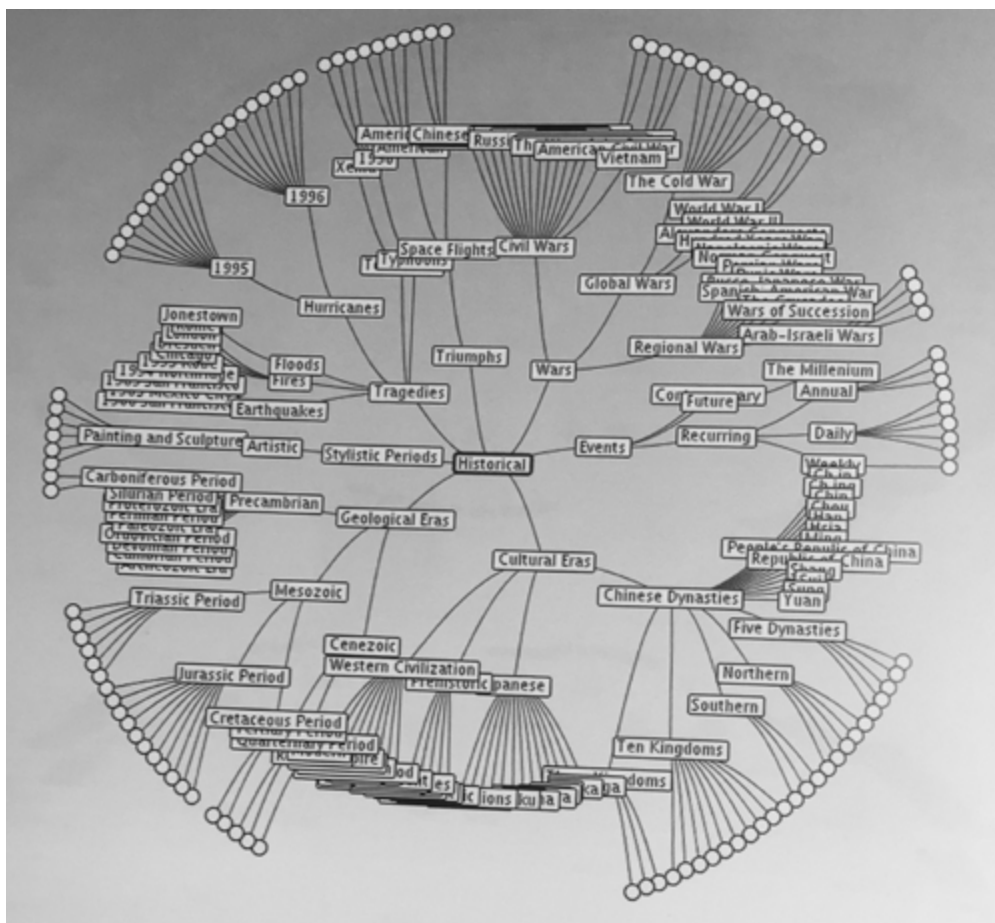


Figura 16. Roman Kennke. Xebece (2004).

de almacenar amplias cantidades de información, en la que los usuarios tienen la posibilidad de crear información, “pistas o senderos de información, enlaces a textos relacionados e ilustraciones, datos que pueden ser almacenados y utilizados en futuras referencias” (Bush, 1945: 101-105).

En los años 1960, Ted Nelson bautizó y acuñó la palabra “hipertext” en su proyecto Xanadu bajo la influencia del pensador y sociólogo francés Roland Barthes [1915-1980], que emplea en *S/Z* el concepto de “lexía”<sup>97</sup>, que sería la conexión de textos con otros textos o un “sistema de escritura no secuencial”.

Podemos decir que el pensamiento humano es capaz de relacionar conceptos de la misma manera que se logra de una manera hipertextual, en la cual la información se encuentra en varios nodos y por medio de búsquedas relacionadas y vínculos se llega a la información que se busca. Fuera eso, las conexiones complejas de la contemporaneidad requieren nuevas herramientas de análisis y exploración, pero sobre todo exigen una nueva forma de pensar, un entendimiento a través de múltiples perspectivas del mundo. Es en ese sentido que podemos hablar de la interfaz también como una teoría del conocimiento capaz de exponer una arquitectura más amplia y al mismo tiempo examinar la intrincada malla de conexiones

97. Según el análisis textual de Roland Barthes, las lexías son las unidades de lecturas mínimas a partir de las cuales se pueden reconstruir múltiples interpretaciones de un texto.

del pensamiento. En última instancia, la interfaz también solicita un enfoque de sistemas holísticos y requiere un “pensamiento rizomático”.

Vilém Flusser, reflexionando sobre *La forma y el material* en *El mundo Codificado*, dijo que «antiguamente, lo que estaba en causa era la ordenación formal del mundo aparente de la materia, ahora lo que importa es hacer aparente un mundo altamente codificado en números, un mundo de formas que se multiplican incontrolablemente. Antes el objetivo era formalizar el mundo existente, hoy el objetivo es realizar las formas proyectadas para crear mundos alternativos» (Flusser, 2007: 27).

## 5.10. METÁFORA E INTERFAZ EN EL PENSAMIENTO DE GIAMBATTISTA VICO.

*Ciencia es conocer el género o el modo según el cual se produce una cosa; mediante el cual, la mente, al mismo tiempo que conoce el modo porque compone los elementos, la hace.*

**Vico**

Entre las teorías clásicas sobre la metáfora, prevalece hasta hoy el punto de vista de Aristóteles, que consideraba a la metáfora como un medio expresivo eficaz, empleada por poetas, definiéndola como una forma de parangón mediante el cual se da a una cosa el nombre que pertenece a otra. Además, fue quien acuñó el término *metáfora* (del griego *meta*, “además, más allá”, y *pherein*, “llevar”) para referirse a la acción semántica que permite realizar, en la cual el aspecto de un objeto es “llevado más allá” o transferido a otro objeto, de modo que al segundo objeto nos referimos como si fuese el primero.

El tema surge en la *Poética* [147b, 1 – 1458,17]. Para animar el lenguaje pueden usarse, junto a las palabras comunes, extranjeras, ornamentales, acunadas artificialmente, alargadas, abreviadas, alteradas y por último las metáforas. La metáfora se define como el recurso a un nombre de otro tipo, o como la transferencia a un objeto del nombre que corresponde a otro, operación que puede llevar a cabo mediante el desplazamiento de género a especie, de especie a género, de especie a especie o por analogía.

Ernesto Grassi [1902-1991], hablando de la metáfora, afirma que el propio término “metáfora” es una metáfora. En la búsqueda de la raíz etimológica de la palabra, se descubre que procede del verbo *metaphérein* (“trasladar”), que originalmente se refería a una actividad concreta, en Heródoto de Halicarnaso [c. 484 a. C.–c. 425 a. C.] escribe que, «en todo el espacio visible desde el momento mandó desenterrar a los cadáveres y a trasladarlos [*metaphóree*] a otra parte de la misma isla de Delos”. Los traslados concretos presuponen algo *común*, en este caso una referencia común a los lugares “de dónde” y “adónde”. Si estos puntos estuvieran completamente separados, no podría producirse un traslado» (Grassi, 2015: 215-216).



El filósofo napolitano Giambattista Vico [1668-1744] nació 18 años después de la muerte de René Descartes, pero vivió en un periodo de expansión y creciente hegemonía de la corriente filosófica que contraponen al empirismo. Su *Bibliografía* [1725] es un relato de innumerables reveses por la falta de reconocimiento, situación que le llevó a percibir su propia vida y época de forma pesimista y a culpabilizar la física (matemática) de Descartes como fuente del oscurecimiento de su propia obra y de las de sus contemporáneos (Vico, 1970: 40). Aunque José A. Marín-Casanova (1998) afirme que hay un cierto *cliché* en la construcción de esa “imagen” de un desventurado pensador aislado en su tiempo que “resiste contra viento y marea los embates de las corrientes intelectuales de la época, sin obtener a cambio ningún reconocimiento”, forjado por él mismo en su *Autobiografía*. La soledad no lo afecta solamente a él, pero a toda la gente de aquel momento. Su *Ciencia Nueva* puede ser entendida como la «historia de la peripecia de los hombres “abandonados” por Dios. Hay que Dios ha muerto [...] no hay una verdad previa del mundo, sino que hay que fingirla. [...] Los humanos que se hubieron de enfrentar sin la ayuda de la palabra divina, en perfecta soledad, al ser en su mudez de sentido» (Marín Casanova, 1998: 110).

El proyecto de Vico incluye obras de carácter poético, literario e historiográfico, además de las estrictamente filosóficas, y es una propuesta “problemática” en el sentido de “probar”, según Secundino Fernández García (2013), que la mente humana es por analogía, el Dios del hombre, al igual que Dios es la mente del Todo; hace ver las maravillas de las facultades del espíritu consideradas singularmente – bien sean los sentidos, la imaginación, la memoria, el ingenio o el razonamiento – y cómo operan con fuerzas divinas de diligencia, facilidad y eficacia todas en concurso, en cosas muy diversas y aún numerosísimas.

Vico estaba en un “contexto moderno” que ha traído junto con los descubrimientos geográficos y las nuevas ideas y conocimiento en física, astronomía, biología (incluso anatomía humana) y química, que transformaron los puntos de vista antiguos y medievales sobre la naturaleza y sentaron las bases de la ciencia moderna como una forma de afianzar a la propia realidad del mundo. También es el inicio de la depreciación teórica de la filosofía del humanismo y del renacimiento promovida por Descartes, que según Grassi, una vez que los estudios de escritores tradicionales (como Cicerón, Quintiliano, Luciano y Lucrecio), que ejercieron una gran influencia sobre el pensamiento humanista, perdieron su significado filosófico como autoridad, pues apenas podían contribuir a las especulaciones epistemológicas en la concepción del pensador francés (Grassi, 2015: 251-252).

En este contexto intelectual, el empeño del pensamiento de Vico, como veremos, ha conducido en defensa de una ciencia de la historia, articulando el mito, la imaginación y una lógica poética, lo que es sin duda audaz ante a un ambiente completamente adverso a toda y cualquier forma de conocimiento que escapara a las

riendas de la razón. El dominio de la ciencia de la que el filósofo napolitano se ocupa no es el de la naturaleza y el de la física de la propuesta “moderna”, sino el de la mente humana y de las “naciones”<sup>98</sup>, o sea, el «mundo civil, del que, puesto que lo habían hecho los hombres, ellos mismos podían alcanzar la ciencia» (Vico, 1995: 157- 158).

La *Nueva ciencia* es fruto de un diagnóstico de una época y una reflexión sobre algunos puntos de la “decadencia” de un pensamiento lógico instaurado por Descartes. Uno de los puntos de esa decadencia sería el hecho de que el pensador francés haya negado a la “historia” y al pensamiento antiguo el derecho de ser considerado un “estudio serio”. El “equivoco” cartesiano está en la concepción de que la mente es una “tablilla de cera” en la que la naturaleza imprime lo que quiere. El método propio de los modernos, la “crítica”, ha hecho una tabla rasa de la historia y ha olvidado al pasado, pero Vico hace un rescate del pasado poniéndolo en la tónica – no sólo como conocimiento a través de la elocuencia – pero un reconocimiento de la tradición, rememoración del pasado y el saber de los antiguos. El historiador británico Isaiah Berlin [1909-1997] defiende y añade que es «la necesidad de actuar la que genera la conciencia del mundo real: no actuamos porque sepamos, sino que sabemos porque somos llamados a actuar» (Berlin, 2009: 493).

Para el profesor napolitano, el “pensamiento lógico” instaurado por Descartes ha adoptado una idea falsa del conocimiento como algo inmediato, así como a tener una “imagen simplificada y homogénea del mundo”. En otras palabras, los hombres han «abandonado el pluralismo metodológico de los antiguos y se han encerrado en la perspectiva del método único, empobreciendo la capacidad creativa de los seres humanos» (Bacarlett Pérez, 2008: 20).

Los principios viquianos ofrecerán una alternativa epistemológica al “cogito cartesiano”, una nueva perspectiva y un nuevo ámbito de conocimiento para su nueva ciencia: el conocimiento del hombre por el hombre. Y «la metafísica [...] elevándose aún más, contempla en Dios el mundo de las mentes humanas [...] a fin de demostrar la providencia en el mundo de las almas humanas, que es el mundo civil, o sea, el mundo de las naciones» (Vico, 1995: 46).

Vico cree que hay que dejar de concebir a la mente humana «como una araña quieta en la glándula pineal tal como aquella en el centro de su tela; y cuando, desde algún lugar cualquier hilo de la tela resulte movido, la araña lo siente; y, en cambio, cuando sin moverse la tela la araña presiente el momento oportuno, mueve todos los hilos de su tela» (Vico 1999-2000: 452). Pero tenemos que entender que no hubo un rechazo absoluto del cartesianismo y su método.

En *Orazioni inaugurali*, charlas que abrían el año escolar de la Universidad de Nápoles Federico II, cuando ocupaba la cátedra de profesor de retórica – titulada *Del método de estudio de nuestro tiempo* (1708) –, tenían la pretensión de asumir las ventajas de uno y otro

98. El término “nación” en Vico es diferente del significado moderno, donde Nación es una referencia inmediata a Estado. En Vico está asociado a su uso clásico y medieval, aludiendo a la realidad de las naciones, en tanto que grupo humano de origen común y de similares tradiciones culturales. En realidad, la experiencia actual sobre el nacionalismo se ajusta a esta concepción de Vico, desde el momento en que se dice que hay naciones sin estado.

sistema de estudio, proponiendo una cuestión: ¿cuál es el método de estudio más correcto y mejor: el “moderno” o el de los antiguos? Se trata de un asunto nuevo, pues deseaba «no hacer brotar humo del fulgor, sino luz del humo» (Vico, 1999-2000: 435). Vico no está comparando la ciencia y las artes modernas con las artes de los antiguos, si no que diserta sobre de qué forma su método de estudio supera al antiguo y en qué se ve superado por él. Es una reflexión metodológica que prima por el “ecuménico” gracias a una nueva comprensión de la racionalidad, manteniendo toda la energía frente a Descartes, lo que sí percibe claramente, es el «valor propio del conocimiento histórico en cuanto al método» (García, 2013: LK 2758-2762). No es un promotor de los antiguos, sino un «mediador que, a diferencia de los humanistas del Renacimiento, se vuelve a mirar a la Antigüedad ya no de un modo acrítico, si no con el prisma de una modernidad cartesiana y, sobre todo, baconiana» (Brigante, 2008: 183).

Si comparamos nuestro tiempo con los antiguos, y sopesamos las ventajas e inconvenientes de uno y de otros para el campo de las letras, quizás se obtenga como resultado la misma proporción para nosotros y para los antiguos. Pues hemos descubierto muchas cosas que eran enteramente ignoradas por los antiguos: y muchas cosas conocidas por ellos nos son totalmente desconocidas: nosotros tenemos muchas facultades para progresar en tal campo científico (Vico, 1999-2000: 405).

O sea, unir las ventajas de una y otra época proporcionaría el resultado de «un sistema mediante el cual podáis saber más que los antiguos en la totalidad de los campos; y que los inconvenientes de nuestro sistema de estudio los soportéis de buen grado recordando las desventajas del antiguo» (Vico, 1999-2000: 405). El italiano escoge combatir la modernidad, no con un «simple regreso al saber de los antiguos, sino con la propuesta de una nueva idea de racionalidad, inclusiva, que deriva, precisamente, en otra forma de asumir la modernidad» (Brigante, 2008: 183).

De manera similar es lo que buscamos en esa tesis: la arqueología de la interfaz. Un movimiento intelectual de regreso al saber de los antiguos, no un simple rastreo del pensamiento de los antiguos, pero una observación crítica de dispositivos que podrían ser antecedentes del pensamiento interfaz, que impone una nueva idea de racionalidad, que articularía el pensamiento técnico combinado con la imaginación, la metáfora y la memoria. Se trata más bien de partir de los elementos que componen el concepto actual de interfaz para buscar situaciones que podrían considerarse antecedentes de la misma. Ese retorno a lo antiguo establece el rastro dejado por el desarrollo de una serie de dispositivos tecnológicos que nos han acercado a lo que ahora entendemos como interfaz.

La racionalidad inaugura una nueva era y quiebra de su modelo tradicional. Según Català, ese nuevo modelo se plasmará a través de la imagen, y el funcionamiento de esa imagen será eminentemente metafórico. La verdad es que, en el moderno debate en torno a la metáfora que se produce en un momento en que ésta gana terreno

por todas partes y en especial en el ámbito de la cultura del ordenador, no hay todavía una posición clara respecto al mecanismo metafórico y sí, por el contrario, muchas reticencias, expresadas directa o indirectamente (Català, 2005: 360).

El tiempo de las “naciones” reflexionado por Vico es un mundo dinámico en su complejidad, dotado de múltiples dimensiones: sociales, humanas, interactivas, mentales, sensoriales, psicológicas, en otras palabras: históricas.

El tiempo histórico no puede ser lineal, a lo más se puede decir que el tiempo espiral se encuentra junto al rectilíneo, porque rectilíneo es el eje sobre el que se envuelven los anillos de la hélice; la *ratio* del tiempo histórico espiraliforme es el desarrollo de las “naciones”, que es consustancial a las cosas del hombre (Marrone, 2014/2015: 59).

La convivencia de épocas distintas es posible gracias al concepto viquiano del *recurso* histórico. Una especie de “regreso” de tiempos pasados que destituye la idea de que una época es homogénea. Rocío de la Villa, en la introducción de *Ciencia nueva*, afirma que Vico se propone mostrar la historia de la humanidad; una historia ideal y eterna «sobre la cual se desarrollan en el tiempo todas las naciones a través de sus surgimientos, progresos, estados, decadencias y fines» (Vico, 1975: 139), por la cual se explica la “naturaleza común de las naciones” y que requiere ser probada al menos por un arco temporal suficiente, esto es, el que recorre al menos el paso del *corso* al *ricorso*. Vico muestra que la «vida del hombre no es sino un *curso* de edades sucesivas sujetas al paso del tiempo (De la Villa, 1975: 43).

[...] quien medita esta Ciencia se narra a sí mismo esta historia ideal eterna, tanto en cuanto – haciendo sido hecho este mundo de naciones ciertamente por los hombres [...] y por eso debiéndose hallar el modo dentro de las modificaciones de nuestra propia mente humana (Vico, 1975:168).

La “teoría del recurso” no supone un mecanismo repetitivo de la historia, de hecho, el profesor napolitano se refiere a los *recursos* entre fases históricas discontinuas. Como un pensador barroco, toda época es una convivencia de modos de pensar, o como Berlin señala, los hombres hacen diferentes preguntas sobre el universo en diferentes tiempos. Por ejemplo, «el mundo de los hombres exaltados en los poemas homéricos es diferente del de los hebreos, a quien Dios había hablado a través de los libros sagrados» (Berlin, 2009: 144-145). A partir de eso es posible decir que la visión de la realidad y también del devenir (paso de la potencia al acto), en diferentes épocas están conformadas en consecuencias a lo que piensan y sienten, expresadas y encarnadas en los tipos de palabras, las formas de lenguaje, las imágenes, las metáforas. «Tales preguntas, y los símbolos o actos que las expresan, se alteran o se convierten en obsoletas en el curso del desarrollo cultural; para comprender las respuestas se deben entender las preguntas que preocupan a una época o cultura» (Berlin, 2009: 147). Esto supondría la necesidad de comprender la convivencia y eventual articulación de una variedad de modos de pensar, de favorecer el recurso de lo antiguo en lo

moderno, de que el fuerte sentir “mito-poético” de los antiguos retorne en la débil reflexión de los modernos bajo la forma de una reflexión más corporal, bajo el signo de una racionalidad más amplia (Brigante, 2008: 189).

En el mito es donde encontramos los primeros ensayos para establecer un orden cronológico de las cosas y de los acontecimientos, para ofrecer una cosmología y una genealogía de dioses y hombres. Esta cosmología y genealogía no significa una distinción histórica en sentido propio. El pasado, el presente y el futuro se hallan todavía fundidos; forman una unidad indiferenciada y un todo indiscriminado. El tiempo místico no posee una estructura definida; sigue siendo un “tiempo eterno”. Desde el punto de vista de la conciencia mística, el pasado nunca es pasado; se halla siempre “aquí” y “ahora”. Cuando el hombre comienza a levantar el intrincado velo de la imaginación mística se siente transportado a un mundo nuevo; comienza a formar otro concepto de la verdad (Cassirer, 1968:152-153).

Como un crítico de la “modernidad”, iniciada por Descarte y de sus sucesores de mentalidad científica que proponían “auténticas” novedades, el profesor napolitano seguía acreditando que el conocimiento humano, es decir, de la historia es una forma de reflexividad de su propio conocimiento y trata de poner en su lugar dos formas de conocimiento que no responden a los mismos objetos (naturaleza-humanidad) ni al mismo método (crítica-tópica). La historicidad de Vico, dentro de sus límites, está en concordancia con el pensamiento de Warburg. Una historia no relatada en su sentido lineal, pero que considera idas y venidas. A ese respecto hablaremos más adelante.

Las proposiciones de la *Nueva ciencia* a respecto de la historia y también del conocimiento, podrían parangonarse a una estructura helicoidal que es un elemento muy representativo en el Barroco. Una metáfora de la idea de “*volvere*” en torno a girar, “envolver en espiral”. Si reanudamos a la idea del «tornillo de Arquímedes, un instrumento que se puede mover en dos sentidos: sea para extraer, sea para penetrar» (Marrone, 2014/2015: 53) estamos por lo tanto delante de un “espacio dialéctico extremadamente fluido en cual los hombres interactúan” mediados por relaciones operatorias (*poéticas*) con su entorno, según procesos operatorios característicos, sea la construcción de objetos según normas, y construcción de lenguaje en busca de conocimiento.

El modelo helicoidal, al que se refiere Marrone, a nuestro ver es un modelo interfásico en que confluyen fenómenos complejos e intrincados y que tiene la posibilidad de ordenarse en este modelo, o sea encontrar una razón lógica para su establecimiento. O sea, la *ratio*.<sup>99</sup>

Hans-Georg Gadamer (1998) encuentra en el pensamiento de Vico los primeros vislumbres de un esfuerzo por tratar de aprehender la complejidad del mundo humano y social, frente al mundo mecánico y determinista de la naturaleza. Según Gadamer, después de Vico, tal esfuerzo por dar un camino propio a las ciencias del

99. Según Vico, *ratio* (razón) significaba la reunión de los elementos de la aritmética; *legere* (leer) es reunir los elementos de la escritura; *cogitare* (pensar) es lo que en italiano se dice “pensare” y “andar raccogliendo”; *scire* (saber) es reunir los elementos de las cosas; *intelligere* (entender, comprender), que es lo mismo que “leer con perfección” y “conocer claramente”, consiste en reunir todos los elementos de una cosa. Este carácter compositivo, operatorio, constructivo, de estas expresiones presuponen, según Vico, una doctrina sobre lo verdadero: “lo verdadero es idéntico a lo hecho” (*verum esse ipsum factum*). [García, Secundino Fernández (2013). *Análisis filosófico de la “Scienza Nuova” de Giambattista Vico (1668-1744)*. Pentalfa Ediciones. Edición del Kindle.

espíritu se atrofió con la hegemonía del método de las ciencias modernas de la naturaleza. Edgar Morin de una cierta manera recupera esa idea cuando propone que una manifestación helicoidal del conocimiento puede ser simultáneamente ascendente y descendente, de construcción y de destrucción de paradigmas, supuestos y concepciones. Este movimiento requerido para el proceso mental es la base de la interdisciplinariedad. Es la conciencia de la complejidad en la coexistencia y diversidad de visiones sobre el mundo y la humanidad. Por lo tanto, el conocimiento supone una discusión abierta del pensamiento en todas sus manifestaciones y en todos los espacios, más allá de tiempos y espacios definidos estáticamente.

Giambattista Vico supo reconocer tal diferencia, supo reconocer que el ámbito propio del conocimiento humano es el mundo civil, el mundo de la vida social y cultural. Es por ello también que la obra no puede dejar de formar parte de aquello que hoy podemos reconocer como los antecedentes del “paradigma comprensivo” (Bacarlett Pérez, 2008: 26).

### 5.10.1. LOS CONCEPTOS TRANSFORMADOS EN IMÁGENES

Ahora vamos al encuentro del universo “imagético viquiano”. Caterina Marrone, de la Universidad de Roma la Sapienza, en el artículo *Giambattista Vico: un mundo de imágenes*, expone de forma muy sensible el pensamiento viquiano y su relación con las imágenes. Al lado de Marrone defenderemos esa idea a partir de la “figura alegórica” en el frontispicio de su segunda *Ciencia nueva*.<sup>100</sup> La pintura alegórica realizada con sus detalladas indicaciones por Domenico Antonio Vaccaro [1678-1745], importante artista barroco-rococó, y realizada por un conocido grabador como Antonio Baldi [1692-1768], que serviría “para la introducción de la obra” o hoy sería la portada de una página de web.

El grabado es típico de la época del alto barroco, que, sin pretensiones artísticas, se propone a ilustrar y popularizar una cierta doctrina filosófica. Esa razón “editorial”, bella imagen que daba un sintético realce al contenido del libro, como lo había enseñado el tratadista moral Emmanuele Tesauro [1592-1675], que las ilustraciones de las portadas y las figuras estilísticas de la retórica podían atraer al lector emocionalmente, en cuanto lograban la atención y aumentaban la expectativa y la curiosidad sobre el contenido de la obra. Tesauro ocupa un lugar relevante en el panorama del Barroco europeo por la eficacia con el Tratado *Il cannocchiale aristotelico* [*El catalejo aristotelico*]<sup>101</sup> [Figura 17], donde la metáfora es la figura retórica por excelencia, en cuanto capaz de vincular fenómenos lejanos a través de una analogía base. La metáfora es vista como argumentación aguda e ingeniosa, tanto verbal como no verbal, que produce placer y maravilla. Incluso los signos extralingüísticos, de hecho, como Dios

**100.** La primera fue editada en 1725, y después en 1730 el filósofo ha sometido el texto a una revisión, tanto que el resultado es otra obra, lanzada en 1744.

**101.** El título completo del libro que comentamos es: *El catalejo aristotelico, o sea idea de la aguda e ingeniosa elocución que sirve a toda arte oratoria, lapidaria y simbólica, examinada con los principios del divino Aristóteles*.

mismo, se convierten en metáforas para ser entendidos. Podemos decir que Tesauro asume una “semiótica antropológica” que descifra toda la realidad que nos rodea, formada por signos implícitos y distintos, que debemos comprender.

La representación debía “materializar visualmente” el argumento de Vico mediante una explicación que hay de anticipar una idea general de la obra «que sirva al lector para concebir la idea de la obra, y para recordarla más fácilmente en la me-



Figura 17. Frontispicio de la edición de *El catalejo aristotélico* de Emanuele Tesauro de la edición de 1670. Fuente <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5906567>

moria, con la ayuda que le suministre la fantasía, después de haberla leído» (Vico, 1995: 45), o sea la mnemotécnica ayudaría que fuese retenida en la mente, recurso ya utilizado por varios otros autores anteriores [Figura 18].

La etimología de *idea* tiene a ver con los términos griegos *eidéo*, “ver”, y *eídos*, “vista”, “imagen”, “aspecto” o con la idea de una “representación mental” (forma visible) que surge a partir del “razonamiento” o de la “imaginación”.



Figura 18. El frontispicio de la edición de 1730 del libro *Scienza nuova* tiene la pintura alegórica de Domenico Antonio Vaccaro, que lo ejecutó según las indicaciones del filósofo Giambattista Vico.



A partir de eso se puede argumentar que la *Idea de la obra* de Vico es un proyecto sintético y panorámico de una descripción concreta de la “imagen de la *Ciencia nueva*” que tiene la característica de una visión de conjunto, en término de hoy, una portada de una página de web. La concepción de *idea* no está sólo asociada con ver con los ojos, pero sí con la mente.

[...] la mente humana no entiende cosa alguna de la cual no le hayan dado antes los sentidos algún motivo (que los metafísicos de hoy llaman “ocasión”), la cual, sin embargo, usa el intelecto cuando, de lo que siente, recoge algo que no cae bajo los sentidos; lo que propiamente entre los latinos quiere decir “*intelligere*” (Vico, 1995: 174).

Vico cuidadosamente explica en la introducción, en *Ideas de la obra*, o la figura o imagen de la *Ciencia nueva* que el frontispicio no dé lugar a lecturas lo más posible inequívocas. Se podría decir que la *Idea*, aun siendo un escrito muy largo (96 páginas) atestigua la importancia que atribuía a la “traducción” de sus argumentos en “imagen”. El pensador napolitano utiliza una serie de figuras y “jeroglíficos”<sup>102</sup> que para él son la capacidad de la imagen ser también una síntesis del pensamiento.

El jeroglífico se convierte en una primera forma de lenguaje, primordial, que es sinónimo de figura animada, de translación, de hacer señas, de una cosa escenificada por otra, de mimodrama, y no tiene la propiedad de exclusividad sapiencial sino, por el contrario, es considerado una forma de lenguaje bruto y arcaico (Marrone, 2014/2015: 61-62).

La primera figura de la escritura jeroglífica, la mujer con las sienes aladas (la metafísica), que está mirando fijamente al sol en el centro del triángulo luminoso en la parte superior del grabado, que es el símbolo del Dios trinitario, que en el interior hay un ojo observante (“ojo que todo lo ve”), representando a Dios bajo el aspecto de su providencia. La cabeza y la mirada se dirigen hacia lo alto y de este modo “vuelan” hacia arriba con ayuda de las alas. El rayo, la “luz inteligible” son «las Dignidades [Axiomas], las Definiciones y Postulados, que esta ciencia toma por Elementos del razonar y Principios con los que se establece y el Método con que se conduce» (Vico, 1995: 71).

“Metafísica” es un término femenino, por eso la representación de una muchacha de modo que la representación sólo puede ser una mujer con una ropa que tiene algo de Minerva, se vincula por ello a la mente, pero la metafísica en Vico es el mundo de las formas, pero un mundo de formas recabado por tener aquélla los pies firmemente en el suelo, que se apoya con los pies sobre el globo terrestre, el mundo de la naturaleza. El rayo se refleja en el pecho de la mujer y llega hasta la estatua localizada abajo a la izquierda, que representa Homero (“símbolo del primer autor de la humanidad gentil”), sobre un pedestal roto. A la continuación aparece un altar, porque todas las civilizaciones empezaron, según nuestro autor, con las religiones;

**102.** La tradición renacentista había generado una maciza producción de modelos “comunicativos” por imágenes que tenían su origen en los llamados “jeroglíficos”, los cuales poseían sin embargo un aura sagrada, procedente de la idea de un pasado perfecto, pero interpretable de acuerdo con la capacidad iniciática de quien lo “leía”.

en el altar, un lituo, el fuego, el agua y una vasija con agua para los auspicios, cosas todas que pertenecen a la adecuada ejecución de los deseos divinos. Un poco abajo y a su lado aparecen numerosos jeroglíficos que narran, simbolizándolo elementos del “mundo civil”, el progreso de la civilización humana, y cuya eliminación y ausencia indican un mayor o menor estadio en el avance de la civilización: el sombrero alado de Mercurio, un timón, un arado, una bolsa; juntos a ellos una mesa con algunas letras del alfabeto escritas, y por último un haz de varas.

La “historia” de la *Idea de la obra* es: a) el marco *estable y permanente* de la eterna providencia, que se manifiesta en el rayo de luz que parte del ojo divino y tocando la metafísica, ilumina y rige el mundo de los hombres y b) la acción humana en el tiempo, el “transcurrir del tiempo” de las historias de todas las naciones, dirigida, incluso inconscientemente, a Dios, de la que es testimonio la mirada de la mujer alada, eternamente fija sobre el triángulo solar.

[...] denota que el conocimiento de Dios no termina en ella misma, de modo que ella se ilumina privadamente de los inteligibles, y por tanto regula las cosas morales, tal y como hasta ahora han hecho los filósofos; lo primero se habría representado con una joya plana. Pero es convexa, por lo que el rayo se refleja y expande fuera, para que la metafísica conozca a Dios providente en las cosas morales públicas, o sea, en las costumbres civiles, con las cuales vienen al mundo y se conservan las naciones (Vico, 1995: 48).

### 5.10.2. LAS IMÁGENES DE LA MENTE Y DE LAS IDEAS. LA PURA IMAGINACIÓN DONDE SE FRAGUA EL NUEVO OBJETO<sup>103</sup>

La metáfora, para Vico, es una “capacidad cognoscitiva innata”, la cual permite transformar las experiencias “vivas” en “esquemas” de pensamientos abstractos. No es absurdo decir que su pensamiento es un camino hacia la visibilidad, un estado de atención y disponibilidad para el conocimiento, mediante a la imaginación y la metáfora a través de la “lógica poética”, que según él: «“Lógica” adviene de la voz *lógos*, que primero y propiamente significó “fábula”, que se transportó al italiano como “favela”, y la fábula para los griegos se dijo también *mutos*, de donde viene para los latinos “*mutus*”, que en los tiempos mudos nació mental [...] de donde *lógos* significa “idea” y “palabra” (Vico, 1995: 195).

Por lo tanto, la metáfora es una acción creadora esencial, un “salto” para la creación de un “nuevo estado de la cosa” que es posible a través de una “mirada prospectiva” – la que define y estructura – que surge sobre la base de una mirada reflexiva, que de ahí sale un impulso creador libre para cumplirse en sí misma a través de una

**103.** La expresión “la pura imaginación donde se fragua el nuevo objeto” es de Chantal Maillard. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética.* Barcelona, Anthropos, 1990.

dialéctica entre la razón y la creatividad. La metáfora en Vico, no es un ornato retórico, pero constituye el principal “modo operativo” de la mente humana y se convierte en el fundamento de la lengua y de la actividad cognitiva. Toda metáfora, en su origen, es el producto de una intuición imaginativa (Danesi, 2004: 53).

El concepto de “mente” de Vico, como vimos arriba, es el de una mente histórica, que se modifica en el tiempo en consonancia con el momento evolutivo que el hombre está viviendo, «el orden de las ideas debe proceder en el orden de las cosas» (Vico, 1995: 137), y su “existencia” está centrada en una “ecología del pensar” construida por el mismo hombre. Vico ofrece una explicación histórica para la importancia de la metáfora,

Los primeros hombres [...] no siendo capaces de formar los géneros inteligibles de las cosas, tuvieron la necesidad natural de fingir los caracteres poéticos, que son géneros o universales fantásticos para reducir a ellos, lo mismo que a ciertos modelos o bien retratos ideales, todas las especies particulares a cada género suyo semejante (Vico, 1995: 132-133).

Marcel Danesi, profesor de semiótica y lingüística de la Universidad de Toronto, en un hermoso libro, *Metáfora, pensamiento y lenguaje* (2004) defiende la tesis que el filósofo napolitano demostró que la “lógica poética” constituye la facultad preliminar que permite el comportamiento simbólico humano, la presunción que el hombre tiene una mente poética, en otras palabras, una mente creativa que nasce del sentido.

La mente humana no entiende ninguna cosa de la que no hayan dado antes los sentidos algún motivo [...] la cual usa el intelecto cuando, de lo que siente, recoge algo que no cae bajo los sentidos; lo que propiamente entre los latinos quiere decir “*intelligere*” (Vico, 1995: 174).

Vico defiende «los hombres primeramente sienten sin advertir (*fase poética*), luego advierten con ánimo perturbado y conmovido (*fase metafórica*), finalmente reflexionan con mente pura (*fase lógico-simbólica*) (Vico, 1995: 134). La interfaz permite hacerlo todo a la vez... Estamos por lo tanto delante de una habilidad de utilizar los sentidos para que se creen modelos mentales de algún referente. Es un acto “poético” [del griego “hacer”) que permite dar expresión a ideas concretas. Según Danesi esa noción está ausente en las actuales investigaciones sobre la metáfora, y ejemplifica que la visión de Noam Chomsky de la mente y del lenguaje privilegia exclusivamente al *Homo Sapiens*, la de Lakoff y Johnson al *Homo Metaphoricus*. Falta claramente la noción de *Homo Poeticus* en todas las visiones hasta ahora expuestas en la lingüística (Danesi: 1999-2000: 107).

El *Homo poeticus* tiene una mente por la *fantasía*, el *metaphoricus* la tiene, en cambio, dominada por el *ingegno*, y el *symbolicus* tiene una mente dominada por la *memoria*. El lenguaje del *Homo poeticus* es sagrado y secreto; el lenguaje del *Homo metaphoricus* es altamente figurativo; y la del *Homo symbolicus* es el más banal, pero el más útil para los usos vulgares de la vida (Danesi, 1999-2000: 124).

En la generación del pensamiento lógico-simbólico, en una primera fase, la “fase poética” consiste en puro “sentido”, una fase icónica durante la cual los signos vienen formados de manera icónico-sensorial, es decir, en un modo para reproducir cualquier característica de aquello que representan. Ese primer simbolismo resulta posible por el hecho de que existe en la mente humana una estructura neurológica que, literalmente, “proporciona sentido” a las cosas mediante la *fantasía*. La segunda fase, la “fase metafórica”, consiste en una metaforización de los referentes abstractos; este segundo tipo de simbolismo metafórico llega a ser posible por el hecho de que existe en la mente humana el *ingenio* que permite comprender “cosas insensatas”, según Vico, asociándolas a los simbolismos de la primera fase, el «Ingenio es la facultad de unir en una sola cosa a otras dispersas y diversas» (Vico, 2001: 180) en la palabras de Grassi el “procedimiento ingenioso” será una forma de procedimiento metafórico: llevando la mente, no menos que la palabra, de un género a otro, expresa un concepto por medio de otro muy diferente: encontramos en cosas desemejantes su semejanza (Grassi, 2015: 244).

La tercera fase consiste en la formación y utilización de un simbolismo abstracto y racional; este tercer tipo de simbolismo lógico-racional resulta posible por el hecho de que la metáfora ingenia sistemas abstractos de representación, creando la necesidad de hacerlos “estables” para el uso sistemático (Danesi, 2004: 99).

En este momento estamos tratando el término “lenguaje” como una facultad humana y un sistema de comunicación estructurado, por lo tanto, una actividad psicofísica. Además de ser una expresión simbólica por excelencia, «soporte del pensamiento e instrumento de su comunicación» (Danesi, 2004: 15). Las teorías sobre la relación entre lenguaje y metáfora, aún según Danesi, poseen la consideración importante de la formación de los conceptos abstractos y todas prevén la realización de la *intención* de comunicar a través de las fases de *conceptualización* y de *codificación* del mensaje.

En el centro del modelo del “moldeamiento simbólico de la realidad” de Vico está la capacidad de la mente para originar conexiones que están expresadas antes de todo por la metáfora y su potencia que cambia el dominio de los sentidos en un espacio de abstracciones generales en el interior de una cierta historicidad.

Así la concepción de Vico en lo que concierne a la metáfora – quizás por la primera vez en la historia de la filosofía – es un indicio fundamental en la formación de los conceptos y un índice del funcionamiento de la “fantasía”, que es lo que permite a todo individuo transformar las experiencias concretas en un sistema de reflexión e ideación interior. En palabras de Vico: «cuando queremos extraer del entendimiento las cosas espirituales, debemos socorrernos por la fantasía para poder explicarlas y, como pintores, fingir imágenes humanas» (Vico, 1995: 196). Entendiéndose a Vico, eso es decir que la “fantasía” a través de las representaciones e imágenes de las cosas no es sólo copia de lo real, sino también

producto de la *poíesis* humana (conocimiento de la producción), por lo tanto, es una particularidad constructiva del pensamiento del hombre.

Rafael Ricardo Rubio Paez en el ensayo *La mente heroica en Giambattista Vico: entre la fantasía y el ingenio* (2010), defiende que la memoria y la fantasía son para el napolitano facultades, esto es, aquello que es propio de las cosas que hacemos como, por ejemplo, la fantasía y el entendimiento. Las facultades comprenden facilidades y habilidades dispuestas a actualizar la potencia del alma. Sobre las facultades, haciendo una recuperación del sentido de la fantasía y memoria, Vico escribe que «en los niños la memoria es potentísima; de ahí que la fantasía sea vívida en exceso, lo que no es otra cosa que la memoria dilatada o compuesta. Esta dignidad es el principio de la evidencia de las imágenes poéticas que debió formar el mundo en su primera infancia» (Vico, 1995: 131).

Vico ofrece una explicación detallada de lo que significaban tanto la memoria y la fantasía para los latinos y para los griegos. Para los latinos, la memoria es aquella facultad a través de la cual percibimos por los sentidos, y esto percibido lo guardamos en nuestra mente, y al sacarlo, lo llamamos recuerdo (Rubio Paez, 2010: 11-12). Para los griegos, según él, fantasía, memoria, incluso ingenio, es una misma facultad: «Memoria, cuando recuerda las cosas; fantasía, cuando las altera y transforma; ingenio, cuando les da forma y ubica en sazón y orden» (Vico, 1995: 17). Esta facultad, a través de la cual configuramos imágenes, es lo que nosotros vulgarmente llamamos imaginación.

¿Será acaso porque no podemos representar sino lo que recordamos, y no recordamos sino lo que percibimos por los sentidos? Ciertamente, no hay ningún pintor que haya pintado jamás un género de planta o animal que la naturaleza no haya proporcionado: pues esos hipogrifos y centauros son verdades de la naturaleza falsamente mezcladas. Ni los poetas han pensado una forma de virtud que no se encuentre en la realidad humana, sino que elevan por encima de lo verosímil una elegida de lo común y de acuerdo con ella dan forma a sus héroes. Por ello los griegos nos han transmitido en sus mitos que las Musas – que son las potencias de la fantasía – son hijas de la Memoria (Vico, 2002: 179).

El pensamiento de Vico se construye con palabras e imágenes propias de un saber poético. En ese sentido las metáforas conceptuales constituyen una preciosa “huella” verbal que permite “observar” cómo el pensamiento concreto es transformado por una imaginación humana en categorías de pensamiento abstracto, no en pequeñas unidades semánticas desconectadas entre sí (Danesi, 2004: 39).

“Nosotros estamos predispuestos y necesitados de crear metáforas nuevas constantemente”, podemos decir que esta afirmación es un consenso en varias teorías formuladas a cerca de la metáfora. También como una forma de consenso, la metáfora es un producto de una “intuición” o “facultad” imaginativa o en la perspectiva de Vico, de la fantasía que permite al individuo crear ideas, conceptos. «Estos “actos de fantasía” permiten a todo individuo transformar las propias experiencias concretas en un sistema de reflexión e ideación interior» (Danesi, 1999-2000: 112).

Vico efectivamente expresa que «cada metáfora [...] viene a ser una pequeña fábula» (Vico, 1995: 197), en otras palabras, todo el sistema conceptual de la especie humana tiene un origen metafórico.

La metáfora sobre la cual estamos hablando es la que extrapola este ámbito, pasando por todas las formas hasta llegar a la visual, incluso como un modo de pensamiento en el interior de la interfaz, una vez que la metáfora es la manifestación de una transformación «que revela un innato *estilo poético* en la formación de los conceptos» (Danesi, 2004: 198).

La metáfora revela que los conceptos y los símbolos empleados en los sistemas de representación tienen una estructura global interconexa que va más lejos del simple agrupamiento de bloques de construcción mediante reglas generales. [...] El aspecto más radical de ello, es, efectivamente, que la metáfora despliega un papel fundamental en la génesis de los símbolos y de los conceptos abstractos (Danesi, 2004: 99).

En sus investigaciones Danesi (2004:100) señala que el estudio de la metáfora en disciplinas científicas está demostrando que existe una verdadera y peculiar “interconexión” de los sistemas de los pensamientos y representación que los seres humanos utilizan para codificar su sabiduría.

El hecho de que el lenguaje figurado no sea hoy ya una prerrogativa de la retórica, sino que interese a una gran variedad de disciplinas desde la lingüística hasta la psicología y la pedagogía, demuestra cómo la metáfora no es ya considerada exclusivamente como un ornamento retórico, sino que posee un papel importante en el modo en que percibimos los estímulos, pensamos y aprendemos. El argumento, extremadamente interesante, se presta, por tanto, a ser profundizado bajo muchos puntos de vista (Danesi, 2004: 32).

### 5.10.3. EL MODELO VIQUIANO SOBRE UNA LÓGICA POÉTICA

La noción de “lógica poética”, o “razón-poética”, de Chantal Maillard, constituye, según nuestra opinión, el principio fundamental del pensamiento interfaz, puesto que explica el fenómeno del pensamiento metafórico, el cual está más allá de las manifestaciones del *lógo* expandido de la “palabra”. *Logos* es “inteligencia” o “pensamiento” que sería una amalgama de palabras e imágenes e ideas (simbólicas). Estamos, por lo tanto, delante de un sistema conceptual que desarrolla un papel determinante en definir nuestras realidades cotidianas. La lógica poética, expuesta por Vico, constituye la facultad preliminar que permite el comportamiento simbólico del hombre. “En la concepción viquiana, la competencia metafórica es la facultad que asocia los primeros símbolos poéticos entre sí, constituyendo el programa y la guía de la actividad mental abstracta del individuo y de sus análisis de las impresiones» (Danesi: 1999-2000: 124).

La lógica poética, en la visión de Vico, domina los procesos de abstracción, haciéndolos concretamente aprehensibles, porque permite establecer una interacción semántica entre las cosas de las que somos conscientes de modo intuitivo.

Danesi señala que para Vico la metáfora es un índice del funcionamiento del *ingenio*, que constituiría el uso práctico de la *fantasía*, que, como es bien sabido, él define como una facultad de la mente humana que permite al individuo crear ideas y conceptos en función de las imágenes concretas del mundo. Dando un salto al pensar que los “actos ingeniosos” permiten al hombre transformar las propias experiencias concretas en un sistema de reflexión e ideación interior. Una herramienta para ello es considerar a la metáfora como una manifestación cognitiva a través del índice del lenguaje (verbal o imagético) de esta transformación, revelando un innato estilo poético en la formación de conceptos. Por lo tanto, la metáfora es el centro del «moldeamiento simbólico de la experiencia del mundo» (Danesi, 2004: 57) y participa «en la construcción de nuestro mundo [...] El propio discurso lógico tiene que recurrir a metáforas, la transferencia desde la esfera sensorial empírica en las que la “visión” y la “imagen” están en primer plano: “aclarar”, “ver”, “concluir”» (Grassi, 2015: 215).

Grassi señala que algunos autores limitan la esencia de la metáfora a la transferencia de la palabra, pero al mismo tiempo indican que la metáfora amplía el campo visual y coloca viva ante los ojos mediante una “imagen” a una totalidad. Estamos en un campo minado, una vez que adentrado en la vieja pelea entre imagen y palabra. «Si se limita la metáfora a la transferencia de palabras, pasa a segundo plano la visión creativa e inmediata de lo común o analógico, que impera entre campos diferentes y que es “mostrado” en la metáfora (Grassi, 2015: 216).

Estamos de acuerdo con Grassi cuando afirma que “la metáfora es prueba de la actividad ingeniosa del intelecto asociada a la imaginación”. O sea, la metáfora emerge entre los espacios del pensamiento accionada por la imaginación.

#### 5.10.4. LAS METÁFORAS ACTIVAS Y LOS ESPACIOS DE LA INTERFAZ

Tal como anteriormente apuntábamos, la interfaz planteada por Josep M. Català es una forma de conocimiento que atiende a un objeto particular: el hombre delante de los nuevos arreglos contemporáneos, y que pretende, al conocerlo, contribuir para su realización.

En nuestro caso, la interfaz posee validez como una propuesta de una teoría del conocimiento y depende de su capacidad de asimilación y de desarrollo interno, pero también de una adecuación a una realidad noemática. La articulación del “sistema

interfaz” y su capacidad de admisión de elementos nuevos dependen a su vez del tipo de razón que construye dicho sistema. O mejor, depende de la predisposición del usuario, de su subjetivación.

La estructura de pensamiento de la interfaz que abogamos tiene la particularidad de ser un “sistema” que acoge la subjetividad del usuario que “prodiga a sí mismo”, sin ser una actividad final, sino una actividad abierta.

Podremos trazar y pensar en una lógica observadora, pero tenemos que tener en cuenta que la interfaz cobra una actitud “intermedia” entre el “ver” cómo los elementos van encajándose y creando una arquitectura que están destinados a configurarse y también el trazar – que sea lógico o imaginativo, o aún la confluencia de ambos – entre el horizonte [plano] adecuado sobre el que puedan hacerse visibles. Caso identificado, nombramos la interfaz por su fluidez, y ya estamos creando una metáfora para explicar un concepto. Entonces, ¿cuál el papel de la metáfora en la interfaz?

La metáfora por lo tanto se plantea como una hipótesis sobre la base de la interfaz con los siguientes aportes: si entendemos que la metáfora es uno de los núcleos de la interfaz y también de la imaginación, quizá podamos pensar que la metáfora en el interior de la interfaz puede funcionar o actuar como un elemento constituyente de una “razón creativa” o de una “razón poética” del pensamiento.

¿Qué papel posee la metáfora en la construcción del pensamiento abstracto? ¿Es posible decir que la interfaz invoca una “razón creativa” o una “razón poética”?

No planteamos la metáfora como un traslado de un sentido al otro. Se trata de entrar en una cuestión un poco más radical, o sea, plantear la pregunta por las condiciones de posibilidad de la propia “imaginación creativa” a través de la metáfora, una vez que la metáfora puede estimular la imaginación. A partir de eso, partimos en búsqueda de características que permitan entender el papel de la metáfora con respecto al “especular”.

Las metáforas nos ofrecen un símbolo que proporciona pauta de orientaciones para la atención vigilante de la consciencia y del pensamiento, una vez que ella hace emerger composiciones y fragmentos que la razón deberá ir ensamblando. Estamos, por lo tanto, delante de un nuevo tipo de metáfora, distante de su asociación con un fenómeno puramente lingüístico, en el momento en que hay una cultura que se sumerge en lo visual a marchas forzadas, sin haberse preparado para comprender al proceso.

George Steiner en *Lenguaje y silencio* (2013) denuncia la sustitución de la palabra por la matemática y describe el declive de la palabra en su capacidad para expresar el mundo. «El apóstol nos dice que el principio era la palabra. No nos da garantía alguna sobre el final». Para él, vivimos “dentro del acto del discurso”, pero no podemos presumir que «la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay otras fuerzas comunicativas o modalidades de la realidad intelectual que no se fundamentan en el lenguaje, como la imagen» (Steiner, 2013: 29).



En *La imagen compleja* (2005), Josep M. Català desarrolló el tema mostrando que «agotado el impulso lingüístico, es lógico que aflore la vertiente figurativa de la lengua, es decir, aquel aspecto lingüístico que hasta el momento había sido menospreciado por un pensamiento que no podía permitir ningún resquicio en la ceremonia de presentación de sus verdades absolutas» (Català, 2005: 357).

Es a partir de este punto que deseamos analizar la metáfora, más allá de lo lingüístico, una vez que produce una determinada visión, por lo tanto, un “estado de las cosas” distinto. Una nueva ontología es lo que la metáfora visual añade a ese nuevo “estado de las cosas”. Un panorama nuevo o un nuevo paisaje y una nueva disposición. La metáfora lingüística viene a ser provisional o una comparación un poco más sofisticada, pero en última instancia, es decir: “esto es como esto”.

Para entender la relación entre la interfaz y la metáfora es necesario tener en cuenta que la interfaz propone un nuevo “estado de las cosas”, de la misma manera que la metáfora apenas se efectiva en un nuevo territorio.

Las imágenes metafóricas [...] tienen la ventaja sobre las metáforas lingüísticas de que dejan muy clara la capacidad del mecanismo metafórico de crear nuevas ideas. Cuando al estudiar la metáfora se apela exclusivamente al ámbito lingüístico, y se desdeña en consecuencia el remanente cognitivo del mismo – por ejemplo, la capacidad de crear imágenes mentales – es muy fácil ignorar el poder figurativo de la metáfora y reducir ésta a la literalidad de sus componentes. Es fácil, porque la novedad cognitiva que introduce la metáfora y que la aleja de la literalidad se produce en el campo figurativo, precisamente aquel cuya existencia se ignora de forma expresa. Pero cuando la metáfora trabaja directamente en la visualidad, como ocurre con las imágenes metafóricas, ya no es posible esconder los resultados (Català, 2005: 373).

El videojuego es un ejemplo que nos permite entender ese nuevo espacio. Cuando un jugador entra en ese espacio lo hace de manera metafórica, porque no lo está haciendo de verdad, lo está haciendo a través de un elemento mediador. Es el ordenador que presenta un nuevo “estado de las cosas” o algo que es “real” o un diagrama que coloca en cena y se configura de forma realista. El videojuego *Flower* en el que cumplimos el sueño de muchos, que es el de flotar inertes llevados por una corriente de aire, como un pétalo de flor [*Figura 19*], Es una propuesta de visualidad que tiene el poder de ejecutar las cosas, o sea una metáfora activa.

Pero eso es solamente la punta del iceberg, el ordenador en muchos sentidos nos ofrece una metáfora activa y con la cual se puede trabajar, en ese sentido se plantean mundos nuevos y a partir de eso se puede plantear un discurso que es metafórico o poético, pero que en el fondo aluden a un conocimiento. Ahora si este conocimiento sube a la superficie, hace efectivo lo que está operando, lleva a cabo una reflexión. La metáfora tiene una función de “surgimiento” de lo desconocido, hace venir a la superficie y acoge a lo desconocido y posee el papel de hacer “material” lo que no es “material”. Por lo tanto, ella tiene una “función de surgimiento” y una “función constructiva”.



**Figura 19.** *Flower* (2007). Desarrollado por ThatGameCompany y diseñado por Jenova Chen y Nicholas Clerk.

Esa idea de una metáfora activa podría tener una relación con la propuesta de John Langshaw Austin [1911-1960] sobre las frases performativas, aquellas cuya enunciación hace algo. En la presentación de *Cómo hacer cosas con palabras*, Grenaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi conjeturan en qué medida Leibniz puede haber influido sobre el joven filósofo británico Austin. Leibniz, citado por los autores, afirma que «realmente pienso que los lenguajes son el mejor espejo de la mente humana y que un análisis de la significación de las palabras haría conocer las operaciones del entendimiento mejor que cualquier otra cosa» (Carrió y Rabossi, 2008: 15). Sin la certeza de la influencia es cierto que Austin creó un modelo teórico que pasó a tratar el lenguaje como forma de acción, o sea, como un mecanismo de interferir en lo real y de producirlo. Ese nuevo modelo supera la concepción anterior de que el lenguaje es una mera descripción de la realidad. Como consecuencia, el concepto de verdad es sustituido por el concepto de eficacia del acto del habla, como resalta Austin en diversos momentos de su obra. Él surge en el escenario de la discusión sobre el idioma en un momento histórico preciso. Situar y justificar la posición de Austin en este contexto histórico no es una tarea fácil, pero al mismo tiempo es fundamental para que se pueda tener una visión de la extrema importancia de sus ideas y de sus trabajos sobre el lenguaje.

Austin cuestiona la frontera entre la filosofía y la lingüística en sus reflexiones sobre el lenguaje ordinario, y al discutir sobre la posibilidad de establecer esta frontera, él comenta: «¿Dónde está la frontera? ¿Hay una en alguna parte? Usted puede colocar esta misma cuestión en las cuatro esquinas del horizonte. No hay frontera. El campo

está libre para quien quiera instalarse. El lugar es del primero que llegue. Buena suerte al primero que encuentre algo» (Austin, 1958: 134). Paulo Ottoni considera esa respuesta una de las mayores contribuciones de Austin y también su auto-localización histórica: no es posible pensar en el lenguaje de forma compartimentada, institucionalizada. Su contribución teórica justifica su propia quiebra de barreras (Ottoni, 2002: 123).

Josep M. Català retoma el tema de la conocida tesis de Austin de que al hablar hacemos cosas con palabras, que las frases que componemos no sólo implican afirmaciones o descripciones, sino que tienen también una función performativa. Si consideramos que una de las funciones primordiales del lenguaje es la comunicación, no cabe duda de que el valor comunicacional de las palabras implica siempre la posibilidad de una incidencia en el mundo, aunque sólo sea el mundo del interlocutor. Pero Austin va más allá al insistir en una función directamente performativa del habla por la cual ciertas frases equivaldrían a acciones.

Austin descarta la posibilidad de ver lo performativo como un objeto lingüístico que pueda ser analizado empíricamente como cualquier objeto de naturaleza física. Ottoni insiste que en su argumentación el filósofo británico desvinculó sus “técnicas” de cualquier frontera entre lo lingüístico y lo filosófico.

El habla, según él, incidiría en el orden de las cosas, o por lo menos en el orden mental de las mismas, aunque a veces en su orden fáctico. La acción es una institución independiente de una forma lingüística: lo performativo es el propio acto de realización del habla-acción. «Lo cual implica la posibilidad de un tipo de pensamiento que no sería únicamente interno, privado, sino que ejercería a través de la realidad externa, a través de las cosas: emergería de la interioridad a través del habla, incurriría en el orden de las cosas, y regresaría a partir de ellas y su transformación a la subjetividad primaria» (Català, 2014: 21).

Además de lo lingüístico y haciendo un salto a lo visual, Català plantea, “si las palabras son capaces de hacer cosas, ¿no podrán las imágenes hacer lo mismo con mayor motivo? El cuestionamiento original de Català, según él, topa de inmediato con la concepción tradicional de las imágenes, «destinadas solo a constatar los actos efectuados por palabras o a certificar presencias de un mundo esencialmente ajeno a su visualización» (Català, 2014: 22). En vez de ir descascarando la cebolla, Català va añadiendo más capas al problema, llegando al extremo de preguntar: el problema que acentúa en el momento en que damos un paso más y nos planteamos ¿es posible pensar mediante imágenes? Nosotros añadimos otra capa a esa “cebolla problema”: ¿cómo sería la introducción de la metáfora en esa serie de cuestionamientos?

Todo pensar es necesariamente metafórico y abstracto, sin embargo, es precisamente con las imágenes que realmente hacemos cosas. Rescatando las ideas de Nelson Goodman, en *Maneras de hacer mundos* (2013) él afirma que «cualquier ima-

gen, al ser confeccionada, construye un mundo propio y, por lo tanto, hace muchas cosas relacionadas con ese mundo, aunque luego al ser contemplada dé la impresión de que sólo describe o constata su presencia real o imaginaria» (Català, 2014: 22). El hombre, en esta nueva versión del perspectivismo, pasa de ser intérprete a ser creador de la realidad. Las ideas de Goodman matizan la aserción de Austin, según Català, «tanto la acción de las palabras como la de las imágenes sobre el mundo se efectúan, pues, a través de zonas imaginarias que, a veces, se materializan en imágenes concretas» (Català, 2014: 22).

Pero hay otro problema que es pensar mediante las imágenes, la entrada para intentar responder esa pregunta es la perspectiva de que el pensamiento científico-técnico se acerca al posible pensamiento visual.<sup>104</sup> En principio, existe un pensamiento en las imágenes, las imágenes piensan, acarrear ideas o conceptos y proponen nuevas amalgamas entre ellos. «Las imágenes gestionan pensamientos (ideas, conceptos) y lo hacen “por debajo” y “por encima” del pensamiento en sí, el generado por y con el lenguaje: por debajo porque son capaces de cambiar los campos de posibilidades del pensamiento; por arriba porque pueden generar o proponer nuevas conexiones (Català, 2014: 41-42).

Tratando por lo tanto de la cuestión de la metáfora en relación con el pensamiento mediante las imágenes, podemos pensar que la metáfora posee una dinámica tensional. La acción metafórica se manifiesta como una acción propiamente creadora, por ejemplo creadora de “imágenes”, pero la metáfora también es un acto constructivo, una vez que nuestra forma de pensar condiciona al mundo, según Jerome Brunner (2012). Creemos que todos reflexionamos igual y que siempre se ha hecho de semejante forma. Pero lejos de serlo, el cerebro es tan plástico, que coloca a nuestra disposición una inmensa paleta de formas de pensar: literalmente cada persona es un mundo.

### 5.10.5. LA NATURALEZA DE LA METÁFORA Y LOS PLANOS DE ACTUACIONES DE LA “ACTIVIDAD DEL SUJETO” EN LA REALIDAD Y EN LA ORGANIZACIÓN DEL MUNDO

El término metáfora manifiesta la capacidad que tiene la mente para expresar relaciones que trascienden la significación directa o habitual. Es lo que propone Maillard (1992: 97), así como la existencia de un mecanismo de transferencia que, aplicado al lenguaje, permite superar la simple adecuación significado/significante y construir mundos abstractos. Para Aristóteles<sup>105</sup> la metáfora es un medio de conocimiento, pues cuando una palabra es desconocida la metáfora nos la da a entender por medio del género al que pertenece. Según ese camino la metáfora se daría como

**104.** Tema que desarrollamos en apartados anteriores cuando tratamos de Ramon Lull.

**105.** En *la Retórica*, Aristóteles ejemplifica con profusión la metáfora por analogía (*Retórica* III 1411 a). Según él, las comparaciones son metáforas que esperan ser desarrolladas (*Retórica*, III, 1407 a, 14).

consecuencia de la pobreza de lenguaje de aquel que la utiliza (Maillard, 1992: 98). La teoría de la metáfora como “comparación condensada” ha sido ampliamente adoptada por manuales y diccionarios, aun siendo evidente que la metáfora es elemento de fusión, lo que hace con que la acción metafórica pueda dar lugar a “nociones nuevas”, por un lado, también la metáfora es un acto integrador que crea similitudes.

Chantal Maillard en *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética* (1992) sustenta que la metáfora tiene dos dimensiones: especular y constructiva. Ambas forman el núcleo la razón-poética: una apertura para la visión, camino hacia la visibilidad, estado de atención y disponibilidad para el conocimiento. Chantal propone reflexionar que el hombre se hace a su ser en la medida en que renuncia a ser sí mismo, en el momento en que el hombre se entrega a su acción, cualquiera que esta sea, razón y pasión unidas. Así se cumple la acción metafórica, pues solamente así el impulso creador obtiene la fuerza suficiente para ser eso: pura fuerza creadora, libre de determinaciones, libre para cumplirse en sí misma, libre para ser lo que llamamos azar: fuerza vibrátil, transformadora, mágica.

La interfaz procura mediar en lo posible: en lo metafórico, entre la inevitable representación figurativa de la realidad y la disolución de toda representación en el silencio. Podemos decir en otras palabras que la razón-poética es un intento de crear un espacio interfásico entre el límite entre la inmersión y la “emergencia de la metáfora”. «Es un estar presente en la realidad que nos rodea en el momento preciso en que ésta pasa a traducirse» (Maillard, 1992: 49).

Maillard, citando Ivor Armstrong Richards y *Philosophy of rhetoric* (1936), afirma que la metáfora se trata de un fenómeno del pensamiento. Eso es lo que interesa en nuestra tesis: la metáfora como un fenómeno del pensamiento. Para Richards, la metáfora es un “comercio entre pensamientos”, que se encuentra en una relación de conflicto. O sea, una tensión dialéctica entre “contenido” y “vehículo”. Richards, citado por Maillard, recalca esta conexión: «cuando utilizamos una metáfora tenemos dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea y apoyados por una sola palabra o frase, cuyo significado es resultante de su interacción» (Maillard, 1992: 104).

El filósofo Max Black en *Modelos y metáforas* (1996), preocupado con la metáfora en el campo de la gramática lógica, busca comprender la metáfora por una vía de acceso muy similar a la de lo retórico: el choque provocado por el desnivel de una metáfora, que nombró de “foco” y el “cuadro”. La metáfora habita el umbral de los “planes de actuación” del hombre en la realidad constituida y que organiza su visión del mundo. Por producir cambios de actitudes y tener una dimensión de actuación, recordemos a Austin, de “poner en escena” al pensamiento por su actuación en hacer emerger dos o más planes por crear “relaciones de conexiones”, sea entre el plan real o el abstracto.

La propia idea de metáfora nos lleva a pensar la idea de fluidez al producir cambios de actitudes, por lo tanto, ella se convierte en una “potencia” en la constitución del pensamiento interfaz. Black se queda corto, en principio, la metáfora es o puede ser mucho más compleja en su “interacción”, la cual puede no ser de dos términos solamente sino de varios, o de varias frases, o párrafos, reductibles o no a dos o más términos. Ricoeur (1980: 327) habla de “metáfora continuada”, eso es, de una red de enunciados, que tiene su equivalente en una red metafórica y no en una metáfora aislada. “La metáfora se asemejaría en este caso al modelo científico» (Maillard, 1992: 105).

La metáfora también fue foco de las reflexiones filosóficas de Ortega y Gasset que refuerza que la metáfora significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado. Maillard señala que hay en esa cita un factor esencial: “la actividad del sujeto”. Al apuntar esa actividad y a la metáfora como un acto también podemos elevar la metáfora a un “estado de movimiento” donde el sujeto no sólo “emplea” la metáfora, sino que la “efectúa”, la “actúa”.

Si la metáfora es un acto, es también un movimiento que introduce al sujeto en el seno de la acción: la creación de un nuevo objeto. La cuestión realmente problemática aquí es, pues, otra: la creación de un objeto nuevo, pero no de carácter real. Lo que Ortega denomina como “objeto estético”.

Ortega y Gasset apunta que la metáfora es probablemente la “potencia más fértil que el hombre posee” y que su eficiencia puede llegar a tocar los “confines de la taumaturgia”. La metáfora para él es un instrumento creado por Dios, que como un cirujano distraído que deja un instrumento en el vientre del operado, dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla.

Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta con o por el empeño de rehuir aquélla. La metáfora escamotea un objeto mascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades (Ortega y Gasset, 2001: 69).

De nuevo Ortega y Gasset nos lleva a pensar a la metáfora como una actividad mental y un acto, por lo tanto, un movimiento. La metáfora sería una herramienta que potencializa la actividad del pensar, y si estamos planteando que la interfaz es una herramienta del pensar, es necesario incorporar en la discusión del tema a la metáfora.

Pero, la metáfora no consiste en una “identificación real”. La similitud apunta a la destrucción del objeto real. «Ambos objetos se fluidifican, pierden sus límites reales para adquirir los caracteres de lo imaginativo. Es en la pura imaginación donde se

fragua el nuevo objeto» (Maillard, 1992: 107). La brecha está ya abierta: la unión de lo desemejante se ha hecho posible con la destrucción de su realidad, y la creación de un nuevo “estado de la cosa”, o sea, una unión que se efectuó en otra dimensión, en otro “lugar”, al que Ortega llama “lugar sentimental”, por ser aquella dimensión donde las imágenes adquieren valor de presencia para el sujeto (Maillard, 1992: 108-109). A seguir afirma que «toda imagen obtiene, piensa Ortega, una “doble dimensión”, le pertenece al objeto en cuanto que es imagen del objeto, y le pertenece al sujeto. Hay, pues, una dimensión estática perteneciente al objeto, aun dentro del sujeto: su imagen, y otra móvil, activa, que es el propio *ver* esta imagen (Maillard, 1992: 110). La postura de Maillard es que la metáfora no reemplaza una imagen por otra, sino que, al ocupar ambas imágenes el mismo lugar, se efectúa la “sincronicidad”, evitando así la exclusión de cualquiera de ellas. Y no solamente «no se excluyen, sino que se compenetran. La transferencia de los términos de la metáfora es siempre mutua» (Ibíd).

El espacio de la interfaz es una extensión fértil apropiada para el surgimiento de nuevas comprensiones. En ese espacio, en la trilla del análisis orteguiano se evidencia de forma muy fuerte la dinámica que la energía mental parece seguir en todo propósito inquisitivo, desde el asombro y la curiosidad de la infancia a las indagaciones científicas más sofisticadas.

Ese espacio no tiene lugar para prejuicios de que una nueva visión surja de un acercamiento, por ejemplo, entre conceptos de significaciones más o menos distantes, lo que permite un salto cualitativo, dando lugar a nuevas expresiones que pueden corresponder a una nueva articulación de la realidad. Más importante es averiguar los modos en que se lleva a cabo la construcción de universos, que es lo que Ricoeur llama de “metáfora viva”, o sea la innovación estaría entonces en permitir una nueva forma de ver, “una especie de visión de estereoscopia en la que el nuevo estado de la cosa sólo se percibe en el espesor del estado de cosas dislocado por el error categorial (Maillard, 1992: 111).

#### **5.10.6. ¿HAY UN UNIVERSO METAFÓRICO? LA INTERFAZ: ESPACIO DE EMERGENCIAS**

No es absurdo decir que una teoría del conocimiento y toda epistemología debería tener su foco de atención en la actividad metafórica. Cuando hablamos de formas mentales, podemos expandir el tema más allá de meras representaciones, y llamarlas de formas visuales del pensamiento, en la manera de Josep M. Català, a modos de “exposición” de pensamiento, que son también formas simbólicas de visualizar el conocimiento, como vimos en detalle en la obra de Ramon Llull.

Sí creemos que, como Maillard (1992), todo pensar es necesariamente metafórico y abstracto: abstraído de la realidad, o sea, irreal, nos aproximamos a lo que Nelson Goodman plantea que hay tantos modos de ser del mundo como modos hay de expresarlo, verlo, describirlo. «Describir es ya, de por sí, ofrecer un universo metafórico. Ver es ante todo interpretar, y mirar es hacer comprensible lo “dado” en la visión al integrarlo en uno o varios universos comprensivos bien trabados» (Maillard, 1992: 12). Estamos, por lo tanto, en la interfaz, en un territorio de límites, de ahí la importancia de extender los límites de la imaginación metafórica, o podemos hablar de una lógica poética, para conseguir ensanchar continuamente superficies visibles, abriendo nuevas posibilidades de un conocimiento extensivo y articulado. Cuando hablamos de una “imaginación metafórica” en el espacio de la interfaz es porque para que la imaginación cumpla su función creativa, los elementos simbólicos deben estar libres de una forma de pensamiento rígido para que pueda emerger toda la dinámica del movimiento del conocimiento.

La interfaz no significa, pues, un espacio donde está la luz. La interfaz es un espacio despejado, abierto, en el que es posible que se realice un juego de luz y sombras. El “estado de presencia” debe ser entendido, por causa de su dinámica, como emerger, no como apariencia. Una razón vital, dinámica, que debe ser consciente de que su uso es interpretativo (metafórico) para atingir un estado de presencia. La interfaz es un espacio vacío y libre donde sólo penetra el hombre que rompe sus ataduras, aunque sea momentáneamente: ideas, creencias, hábitos, o sea todo aquello que “emerge”. La interfaz es un espacio de “emergencias”, un nuevo estado de la cosa que permite la sincronía de las diferencias.





## CAPÍTULO 6

# TERCERO ENCUENTRO GIULIO CAMILLO Y LA METÁFORA PUESTA EN ESCENA

*Para comprender bien estas cosas inferiores, es necesario ascender a las superiores, y mirando de arriba abajo, podremos tener un conocimiento más certero*

**Giulio Camillo**

*Él llama a su teatro con muchos nombres, diciendo ahora que él es una mente y un alma artificial, ahora que él es un alma provista de ventanas*

**Viglio Zwichem**

El Arte de la memoria resulta, en muchos aspectos, un objeto extraño, un fósil de un mundo desaparecido. Giulio “Delminio” Camillo [1480-1544] es otro encuentro en la arqueología de la interfaz. Es un momento importante en el desarrollo de la memoria artificial que «adelanta en cuatrocientos años el fenómeno de la imaginación del mundo que parece caracterizar el que llamamos períodos postmodernista» (Català, 1993: 21). Podrá ser reconfortante y luminoso para todo tiempo en que se airea el problema del hombre y en que el problema de la memoria ha perdido sentido y valor. Mirar así a Camillo, le hará aparecer más un hombre espiritualmente contemporáneo nuestro.

El Arte de la memoria «menguó en la tradición puramente humanista, pero creció adquiriendo vastas proporciones herméticas» (Yates, 2011: 427). El espacio cambia su concepto de apropiación y crea nuevas dimensiones, límites y una nueva espacialidad, gracias a que Filippo Brunelleschi [1377-1446] tiene en cuenta la nueva concepción del mundo de Giordano Bruno y otros de su época. Ocurre también otro fenómeno: la “arquitecturización” del mapa mental del Arte de la memoria. Uno de los ejemplos más visible de esa “arquitecturización” es el Teatro de Giulio Camillo, un excéntrico personaje, y su dispositivo arquitectónico que es una escenografía de un

espectáculo que representa en múltiples dimensiones la memoria. Un escenario físico en que es posible circular físicamente, ya no simplemente a través de la imaginación, como en los atrios de Bruno, como hemos visto, pero en que se podría ver toda la memoria acumulada en diferentes *loci* e ir aprehendiendo, mientras se desplazaba entre textos e imágenes para construir una “narrativa-conceptual”.

Es sorprendente que durante siglos los hombres hayan empleado su tiempo y sus energías, hayan utilizado y enseriado técnicas para aumentar las capacidades naturales de recordar. A través de los siglos, las técnicas del Arte de la memoria han procurado escrutar los caminos que unen la interioridad y la exterioridad, de la misma forma que han acostumbrado al doblez de traducir las palabras en imágenes, y las imágenes en palabras, en una tensión dialéctica e inconsciente. “Hemos confiado a la escritura, a los libros y a instrumentos tecnológicos cada vez más sofisticados la tarea de conservar palabras, imágenes, sonidos, conocimientos. Por otra parte, vivimos en un espacio en que, a un ritmo totalmente desconocido en el pasado, las imágenes se mueven, se transforman, se fragmentan, se disipan con rapidez» (Bolzoni, 2006: 9).

En el ambiente del Medioevo podemos encontrar en las catedrales góticas estructuras físicas en que las imágenes y los espacios son utilizados como elementos escénicos subordinados a las enseñanzas de la iglesia para despertar en los fieles el temor a Dios. La propia presencia o ausencia de luz y las paredes cubiertas por las pinturas que representan los contenidos a ser memorizados, se presentan como elementos de una escenografía que organizaba el acceso a los contenidos. Desde los cuatrocientos los edificios religiosos eran contenedores de imágenes arquitectónicas (lugares), creadas a partir de la perspectiva de Filippo Brunelleschi, para almacenar memorias, “espacios pintados” que se confundían con los espacios reales creando una ambigüedad entre el lugar y la imagen memorística. Por ejemplo, en el fresco de Masaccio [Tommaso di Giovanni Cassai, 1401-1428], *La Santísima Trinidad con San Juan y la Virgen*, la escena queda emplazada dentro de un marco arquitectónico clasicista en el que el espacio por vez primera tiene la perspectiva científica desarrollada por Brunelleschi [*Figura 1*].

El Renacimiento es un movimiento cultural que, en las palabras de Peter Burke (2000), se inició con Francesco Petrarca [1304-1374] y concluyó con Descartes. Lo cierto es que en el Renacimiento, la imaginación se redescubrió a sí misma como “el Gran Milagro que es el hombre” atribuido a un origen divino, Hermes. Burke asegura que «el Renacimiento creó la Antigüedad tanto como la Antigüedad creó al Renacimiento», y una metáfora para mejor captar el proceso en este período, «es la de “bricolaje”, es decir, la confección de algo nuevo a partir de fragmentos de antiguas construcciones» (Burke, 2000).



**Figura 1.** Masaccio.  
*Sagrada Trinidad, con la Virgen, San Juan y donantes* (1428). Iglesia de Santa María Novella, Florencia, Italia.

La mentalidad del hombre como centro del universo explota en imágenes como en el dibujo *Hombre de Vitruvio* o *Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano* de Leonardo da Vinci [1452-1519] [Figura 2].

Lo que nos parece cierto es que el Arte de la Memoria, desde su origen, está entrelazada a la cuestión de la “especialización” de las imágenes. Como pretendemos demostrar, mucho allá de una técnica, el Teatro de la Memoria de Camillo es un dispositivo que ofrece al hombre una mejor comprensión del mundo, una vez que ubica al hombre en el centro del universo como medida de todas las cosas (escenario), desde donde observa a su alrededor toda la memoria acumulada y el conocimiento almacenado ordenadamente.

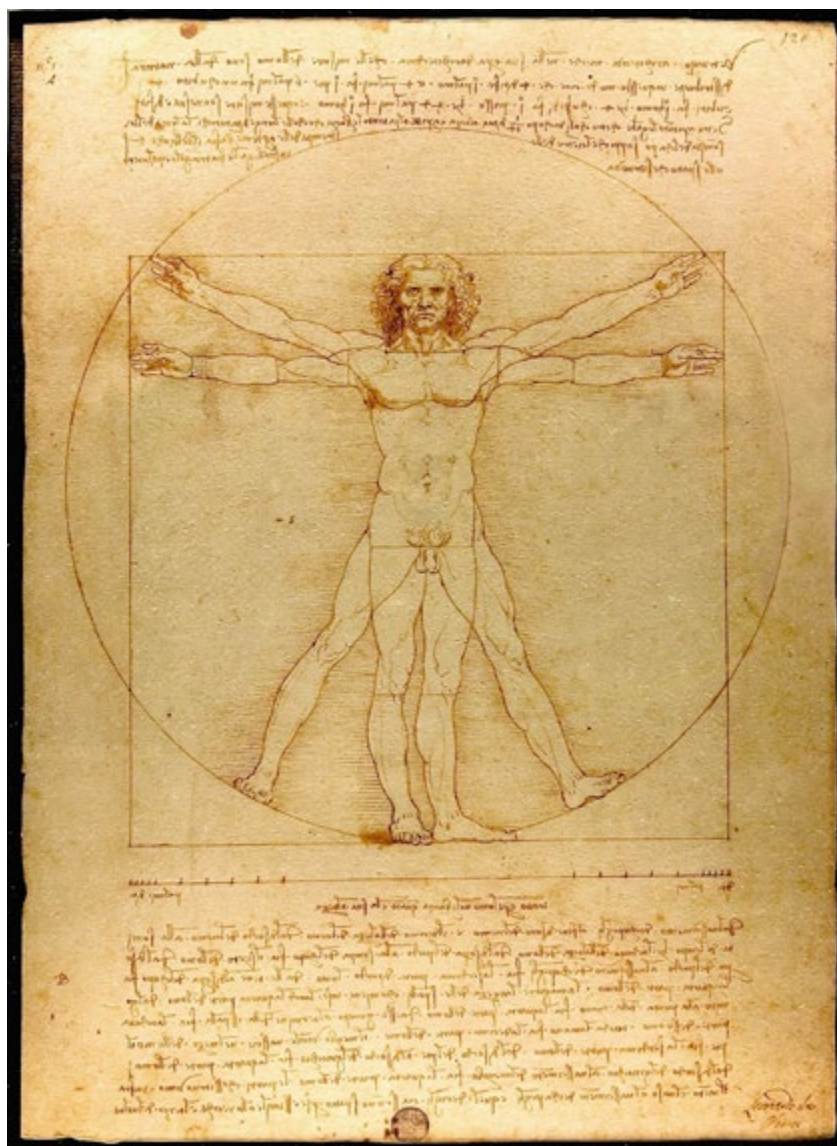


Figura 2. Leonardo da Vinci. *Hombre de Vitruvio*. 1490. Galería de la Academia de Venecia, Italia.

**106.** Podemos pensar en las máquinas como supuestamente no humanas y, en verdad, como rivales de los emprendimientos humanos, pues somos capaces de pensar las tecnologías como “sistemas autosuficientes”. Pero, según Mary Carruthers (2011: 51-52), las culturas pre-modernas, pre-industriales no compartían esta idea.

Sus máquinas eran enteramente humanas. Y las construcciones mentales también pueden ser llamadas de “máquinas”.

La “maquina hermética” de Camillo,<sup>106</sup> como veremos, es una herramienta que utiliza una serie de “imágenes conceptos” (considerando aquí tanto el texto como la imagen en sí) para revelar una espacialidad de diferentes épocas (desde la clásica, medieval, renacentista, barroca), o sea, un instrumento para conocer tanto el pasado, el presente como el futuro. Esas “imágenes” construyen una «cierta estabilidad o reconocimiento colectivo y no varían, al contrario lo que varía y se transforma es su concepto, sus ritos, su recorrido y su manera de apoderamiento por parte del quien acude a ellas para alojar una memoria (Valenzuela, 2011: 64).

Camillo en el siglo XVI crea un dispositivo que se asemeja a los actuales ambientes artificiales y al mismo tiempo que representa el intento renacentista más completo de dar forma a una red de palabras e imágenes. Umberto Eco etiquetó Camillo como un “programador cabalístico” (Eco, 1992), mientras que Lina Bolzoni llamó a su construcción de

datos, con posibilidades infinitas de combinación entre esos datos, de “la computadora final” (Bolzoni, 1991). A su vez Frances Yates (2011) conecta el Arte de la memoria a la combinatoria de Gottfried Wilhelm Leibniz [1646-1716] y su cálculo infinitesimal directamente relacionado al desarrollo de los ordenadores a mediados del siglo XX.

Alrededor de la mitad del siglo XVI entre los teóricos de la retórica y los estudiosos de dialéctica que se ocupan del *Ars memoriae* están Cornelio Agripa [1486-1535], Giambattista Della Porta [1535-1615] y Giordano Bruno, entre otros. Ellos consideran las reglas de la memoria como instrumentos que pueden ser utilizados con finalidades que van más allá de la retórica o de la dialéctica (Rossi, 1989: 86). Para Eco (1992) las mnemotécnicas renacentistas no se presentan como simple instrumento práctico, sino como un compendio de la sabiduría cósmica, como *imago mundi* orgánica. Y fue en ese contexto que Camillo diseñó un pequeño teatro, un teatro de la sabiduría, construido en madera, alrededor de los años veinte-treinta del siglo XVI.

## 6.1. LOS ESPACIOS DE LA MEMORIA Y LAS IMÁGENES AGENTES

Desde la Antigüedad Clásica, las imágenes desempeñan un papel fundamental en el proceso de recuerdo. Según recomendación de los tratadistas, se utilizaron principalmente representando hechos notables para facilitar el recuerdo. Las imágenes eran anclas colocadas en espacios para relacionar los textos que serían recordados. Ellas eran anclas en una estructura “hipermediática”: lugar que da acceso a contenidos [Figura 3]. El Arte de la memoria, a través de los siglos, se ha situado en una zona fronteriza que busca escrutar los caminos que unen la interioridad y la exterioridad, y construye elaboradas arquitecturas de la mente.

Mary Carruthers hablando del monje benedictino Hugo Donello y su *Tractatus de memoria* señala que el “*ingenium*” humano o ingenio, su capacidad innata de pensar, y la “memoria” deben siempre trabajar juntos. La memoria humana sin embargo es limitada en su capacidad de almacenar y recordar a un solo tiempo: por lo tanto, para recordar alguna cosa extensa y complicada, es necesario dividirla, para el almacenamiento en la memoria, en fragmentos que respeten la extensión de la “memoria de corta duración” humana, como llamamos ahora, o, como decían los escritores medievales, de lo que el ojo de la mente puede captar con una única visión (*conspectus*). Cada ambiente o escena mnemónica está constituido por la extensión de una mirada mental de este tipo, y las pistas mnemónicas individuales dentro de cada escena no pueden ser superior en número o complejidad a lo que se logra distinguir con claridad en una sola mirada de la memoria (Carruthers, 2011: 104-105).

La memoria artificial, según Yates, está basada en lugares e imágenes, definición que se repetirá en diferentes épocas: «un *locus* es un lugar que la memoria puede aprehender con facilidad [...] Las imágenes son forma, marcas o simulacros de lo que deseamos recordar. [...] El arte de la memoria es como un alfabeto intenso» (Yates, 2011: 22-23). Las imágenes del Arte se presentan idénticas a las letras del alfabeto, que, según Bolzoni, son signos que paralizan, y al mismo tiempo hacen revivir, el fluir de los recuerdos; imágenes artificiales capaces de exhalar de nuevo, en el momento oportuno, aquella experiencia vital que han disimulado y a la que han dado forma.

Los tratadistas han enseñado a construir *imagines agentes*, que significan imágenes capaces de realizar una acción, imágenes que concentran en sí mismas emociones y conocimientos. Otro punto que Bolzoni destaca es que las *imagines agentes* remiten a una “dimensión teatral” en un sentido más general y más profundo – tan importante en la práctica mnemónica – «al fin y al cabo, Cicerón afirma (*De oratore* 88, 359) que es útil poner máscaras teatrales a los conceptos hasta transformarlos en imágenes activas en nuestra memoria, en *imagines agentes* precisamente» (Bolzoni, 2006: 13).

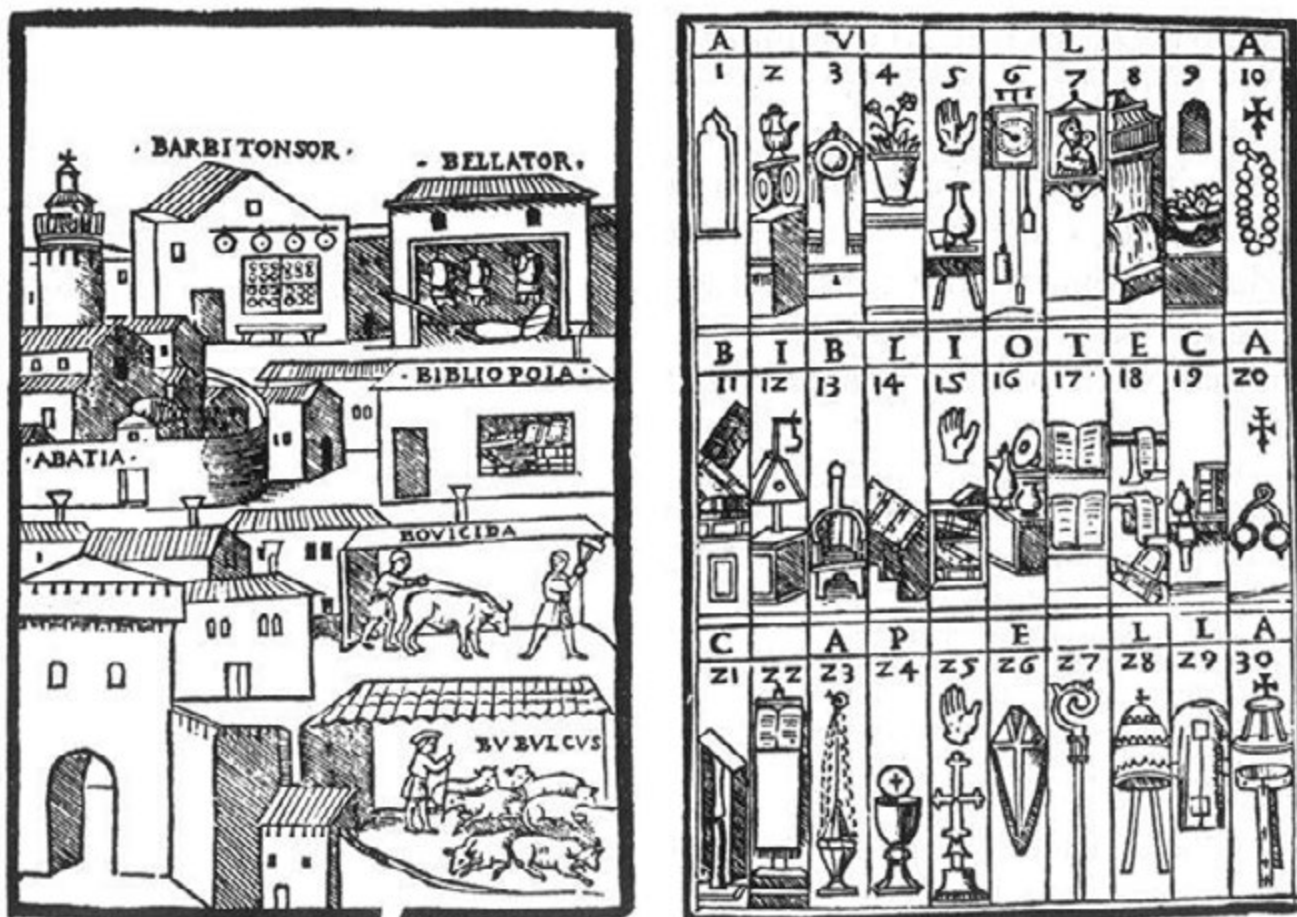


Figura 3. Johannes Romberch. 1533. *Congestorium artificiosae memoriae*. Venecia. Sistema de la memoria de la Abadía e imágenes que se han de emplear en el sistema de la memoria.

Otro tutorial es el *Rhetorica ad Herennium*, de autor desconocido, el tratado de retórica en latín más antiguo que ha sobrevivido hasta nuestros días, datado aproximadamente del año 90 a.C. y que fue por mucho tiempo erróneamente atribuido a Cicerón. El tratado describe las relaciones entre imágenes y lugares, y aun enseñaba procedimientos para efectuar las interrelaciones entre *loci e imagines*. Comprender el Arte de la Memoria como proceso y como sistema, implica aún enfocar el actor/observador/usuario/espectador/operador, una vez que todo el proceso de relacionar imágenes y lugares solo es eficiente porque se estructura en interrelaciones entre diversos elementos de ese sistema-organización: las imágenes, lugares y contenidos relacionados. El Arte de la memoria se parece a un ambicioso director de teatro que considera la capacidad de prever las reacciones del público un elemento constitutivo del espectáculo, sentencia Bolzoni, que continúa:

[...] para que el espectáculo de la memoria se ponga en marcha y funcione, es necesario que el ojo de la mente recorra las imágenes de una manera lenta, ordenada y analítica. El Arte de la memoria requiere una visualización muy alejada de la nuestra, una visualización capaz de extraer de la imagen todos los mensajes con los que ha sido revestida, una visualización, en definitiva, que se ocupe en reunir todos los aspectos del vínculo entre el orden, el espacio y la imagen misma, y en volver a recorrer el juego de relaciones entre las partes y el todo, entre la pluralidad y la unidad (Bolzoni, 2006: 14).

Como hemos visto, las técnicas mnemónicas trataban de crear procedimientos de memorización a través de recursos artificiales, tal como la asociación de aquello que debía ser memorizado con ciertos lugares e imágenes. En los siglos que anteceden la invención de la prensa, el entrenamiento de la memoria era considerado una actividad fundamental y de ella dependía, en gran parte, la sobrevivencia de la ciencia y de la cultura. Yates en su clásico *El Arte de la Memoria* relata en detalles ese proceso al tazar un panorama histórico de los varios procedimientos utilizados por diferentes pueblos para incrementar el poder de fijación de la memoria, incluso la construcción de escenarios arquitectónicos o teatrales para la actuación de los elementos mnemónicos.

La teoría clásica de la memoria, formada en la antigüedad grecorromana y modificada por la escolástica, ha sido central en la vida universitaria, literaria y artística del medievo, y casi desaparece del movimiento humanístico, pero la corriente hermética (que tuvo sus exponentes en Marsilio Ficino [1433-1499] y otro miembro de ese círculo en Florencia, Giovanni Pico, señor de Mirándola – pequeña ciudad cerca de Módena) había sido definitivamente lanzada y se desarrolló considerablemente hasta comienzos del Seicento. Estos también estaban interesados en el saber oculto, accesible a los iniciados pero inalcanzable para los demás, pero Camillo sigue en camino diferente, una vez que cualquier persona podría tener acceso, conducido por un iniciado. En última instancia, podemos decir que el saber propuesto por Camillo es un saber democrático. Tal vez de ahí la importancia de las imágenes en su teatro.



La etimología de la palabra teatro tiene su origen en el vocablo griego “*théatron*”, que es el lugar donde se asiste a un espectáculo, los espectadores, o el propio espectáculo; el radical “*théa*”, significa espectáculo, visión, derivando del verbo *theáomai-theômai*, que quiere decir “contemplar, mirar como espectador”, y del sustantivo “vista” “*theo*”, en el sentido de panorama, lugar de donde se ve (*platea*), lugar de donde se asiste a un espectáculo. El sufijo “-tron” se refiere al “instrumento”, a la “máquina de espectáculo”. Por el origen latín, “*theátrum*” significa “teatro, lugar para juegos públicos, reunión de espectadores u oyentes, reuniones, asamblea, auditorio”. Así, el teatro puede ser entendido como un punto de vista sobre un acontecimiento, una mirada, un ángulo de visión: por el desplazamiento de la relación entre la mirada y el objeto mirado es que ocurre la construcción, donde tiene lugar la representación.

## 6.2. EL DIVINO CAMILLO Y SU SUEÑO FÁUSTICO

Llegamos en el Renacimiento y el Arte de la memoria inspira a un curioso personaje que creó un dispositivo muy exótico e ingenioso: el Teatro de la memoria de Giulio Camillo, conocido como *Delminio*. Se sabe muy poco sobre su nacimiento. Se cree que ha nacido entre los años 1480 y 1484 en Italia, pero no hay registros que confirmen la ciudad y el año. Fue estudioso de filosofía y teología, profesor en Italia y en Francia, poeta, practicante de magia, y sus estudios sobre el hombre se concentró como una figura central de la creación y clasificación del mundo. Bologna, citando Lina Bolzoni, que afirma que Camillo es un hombre de contradicciones y de mediaciones imposibles, «muy pio entre los protestantes franceses, jugador y libertino en Venecia, descubridor, por gracia divina, del milagroso hallazgo que asegura el dominio universal sobre las palabras y las cosas, y que abre a quien escribe el acceso a las bellezas más secretas de la tradición literaria latina y vulgar» (Bologna, 2017: 50). Fue en su tiempo célebre en Italia y en Francia, “el divino Camillo”, luego olvidado y acusado de ser un charlatán. Literato y filósofo, maestro de retórica y alquimia lleva una vida errante que del Friul natal lo conduce a Venecia, a Roma, a Bolonia, hasta la corte francesa de Francisco I y la de Alfonso de Ávalos, gobernador de Milán.

La existencia de la prodigiosa y “misteriosa máquina hermenéutica” (Bologna, 2017: 20), financiada por el rey de Francia, es atestada en una correspondencia de 1532 entre Viglius Zwichem [1507-1577] y el humanista Erasmo de Rotterdam [1466-1536] que es la fuente más segura para atestar su existencia. Yates atesta que la carta describe que un cierto “artista” había construido una especie de anfiteatro,

adentro del cual el espectador podía recorrer “la excelsa e incomparable fábrica del maravilloso Teatro del excelentísimo Giulio Camillo”. En esta correspondencia se reproducen los adjetivos “excelso”, “incomparable”, “maravilloso”, “excelentísimo”, lo que da la idea de la admiración que produjo este Teatro. Yates afirma que Erasmo y Camillo sostuvieron discusiones célebres, en las cuales queda clara la diferencia entre ambos: Erasmo, con su racionalismo defiende dejar atrás cualquier rastro de la magia medieval o antigua, mientras que Camillo está comprometido con ambiciones mágicas derivadas del hermetismo. Erasmo consideraba que el Arte de la memoria estaba superado por la imprenta, la cual permitía resguardar la memoria de manera fiel, y sin necesidad de recursos mágicos.

Esta construcción universal, remodelada sobre la base del cosmos, es un sueño fáustico de Camillo (Bolzoni, 2006: 20). El teatro construido sobre los principios de la ciencia mnemónica clásica es en efecto una representación del universo. Viglius estaba en Venecia y se ha encontrado con Camillo, quien le ha permitido entrar en el “edificio”. Viglius describe así el teatro: «la obra es de madera, ilustrada con muchas imágenes y llena de cajitas; se compone de varios órdenes o gradas. Da lugar para cada una de las figuras o adornos, y me mostró tal muchedumbre de papeles, aunque siempre oí que Cicerón era la fuente de la más rica elocuencia» (Yates, 2011: 154). Es en este sentido que el teatro se convierte en un edificio de la memoria, que representa el orden de la verdad eterna y las diferentes etapas de la creación, una enciclopedia del conocimiento y la imagen del cosmos.

Viglius de forma jocosa revela otra faceta de Camillo: un excéntrico gordo silencioso que «balbucea malamente y habla el latín con dificultad, excusándose con el pretexto de que por usar siempre la pluma casi ha perdido el uso del habla» (Yates, 2011: 154). Camillo en esa entrevista con Viglius Zwichem se refiere a su proyecto con muchos nombres, *mens humana*, *animus fabrefactus*, *animus fenetratus*, pero tal vez el mejor es que «es una mente y alma edificada o construida, ya que es una mente y alma con ventanas» (Yates, 2011: 154). Su proyecto se presenta como una «enciclopedia del saber, una fábrica de la memoria universal» (Almeida, 2005: 13). Viglius en su carta a Erasmo continúa: «todo lo que la mente humana piensa y crea, pero no se ve con los ojos del cuerpo, puede expresarse gracias a una actividad atenta y compleja de reflexión y concentración, esto es, a través de señales corporales, de modo que todos podemos ver con nuestros ojos lo que ocultan las profundidades de la mente humana» (Bologna, 2017: 10).

Decimos antes que Camillo utilizó la mnemónica clásica, pero, a pesar de relacionar lugares e imágenes, de acuerdo con las reglas, él es influenciado por el Hermetismo de Ficino, que redescubrió y tradujo al latín el *Corpus Hermeticum*, creyendo ser de autoría del sabio egipcio Hermes (o Mercurio) Trismegisto – una creencia universal – que representaba una tradición de antigua sabiduría, «anterior a Platón, que había inspirado tanto a este [Platón] como los neoplatónicos» (Yates, 2011: 168).

*La idea del teatro*, que Camillo dictó en 1544, algunos meses antes de su muerte, celebra la apoteosis del Arte de la memoria: los “lugares” y las “imágenes” del arte tienen que servir para aprehender de forma permanente un saber universal. Al mismo tiempo, su escritura se aleja muchísimo de la escritura tradicional de los tratados mnemotécnicos, que – según un esquema constante – dan las indicaciones relativas a los procedimientos y a las diversas técnicas que el arte prevé.

*La idea del teatro* nos ofrece la clave para introducirnos en un complejo laberinto en el que retórica y metafísica, pintura y poesía, alquimia y transfiguración en lo divino se entrelazan de modo inextricable. [...] la imagen (la “idea” en sentido etimológico) que aquí se transmite aparece clara, nítida, distinta; al mismo tiempo, el texto invita a utilizarla para destruirla, para vencerla, para resituirla en un contexto en el que todo se mueve y se transforma (Bolzoni, 2006: 18-19).

Al leer el texto, Bolzoni señala que se tiene la impresión de mirar el mundo a través del microscopio neoplatónico y cabalístico; en realidad, las imágenes que se van describiendo, y que se aproximan ordenadamente unas a otras, aspiran a grabarse en nuestra mente para transformarse y transformarla, hasta tal punto que nos acompañan por el juego cósmico de la metamorfosis, de la “transmutación” universal. Así pues, más que un microscopio, el texto parece funcionar como un caleidoscopio. Además de proporcionar «una clave que corre el riesgo de quedar inservible si no la sumergimos en un engranaje pluridimensional que hay que reconstruir por completo; para hacerlo, debemos reunir – como en un rompecabezas – las piezas dispersas en la complejidad de la obra» (Bolzoni, 2006: 19).

### 6.3. EL MODELO FÍSICO-ESPACIAL DE VITRUVIO HASTA LA ESCENA DE CAMILLO

Los grandes movimientos progresistas de la cultura refinada y compleja del Renacimiento obtienen su impulso emocional de una mirada retrospectiva hacia el pasado. La idea de “resurrección”, del retorno al pasado, hace parte de la tendencia en boga en la época. La historia del hombre no era representada como una evolución desde primitivos orígenes animales hacia formas más complejas y adelantadas. Es lo que refleja Yates en su ensayo *Giordano Bruno y la tradición Hermética*, «el pasado siempre fue mejor que el presente y el progreso significaba retorno, renacimiento de la Antigüedad. El humanista, mientras iba recuperando la literatura y los monumentos de la antigüedad clásica, tenía la sensación de estar volviendo a una auténtica y aurea civilización clásica, sin lugar a dudas infinitamente superior a la suya propia (Yates, 1966: 17).

El Teatro Vitruviano fue la base conceptual y formal para muchos de los teatros construidos en el Renacimiento como los de los arquitectos Sebastiano Serlio en Vicenza [1539], Giovanni Battista Bertani en Mantua [1549], Andrés Palladio en Venecia [1565] y de Vincenzo Scamozzi en Sabionetta [1588-1589]. Eso permite ilustrar los vínculos entre el humanismo y las artes; según Burke (2000), el tratado de Vitruvio era un elogio de la arquitectura como ciencia basada en las matemáticas.

Robert Klein y Henri Zerner en el artículo *Vitruvio y el teatro del renacimiento italiano* afirman que el teatro renacentista disponía de dos lenguajes nuevos: la perspectiva y la reconstitución arqueológica. Aparentemente estos lenguajes eran antagónicos entre sí, con públicos y medios diferentes; por un lado simples admiradores del espectáculo, personas más o menos cultas, mecenas, y por otro lado los humanistas, artistas arqueólogos, en un conflicto entre el aficionado y el teórico. Ese escenario es un panorama que atraviesa todo el Renacimiento.

Hacia la mitad del siglo XV es cuando se comienza a proyectar la “resurrección” del teatro antiguo entre tantas cosas que se trataba de hacer resurgir. Alberti (*De re aedif.*, VIII, 7) habla del teatro como algo desaparecido, pero recoge, se diría que como cierta la descripción vitruviana del edificio, y subraya la utilidad de la institución (Klein y Zerner, 1980: 269).



Figura 4. Teatro Olímpico. Piazza Matteotti. Vicenza Véneto. Vista General y lateral.

El modelo físico-espacial de Marco Vitruvio Polión [c.80-15 a.C.], como descrito en su tratado de arquitectura, es un teatro construido sobre un plano circular y tiene afinidad con la idea clásica, concretada en el Teatro Olímpico [Figura 4], iniciado por Andreas Palladio en 1580 y concluido por Scamozzi, es el «teatro más fiel al espíritu de Vitruvio» (Klein y Zerner, 1980: 281). El teatro se yergue en medio del Renacimiento veneciano en orgánica relación con algunos de sus productos más característicos: la oratoria, la imagenería y, se puede añadir, la arquitectura (Yates, 2011: 193).

En los escritos de Vitruvio, el teatro clásico refleja las proporciones del mundo, y su teatro es la visión del mundo y de la naturaleza de las cosas tal como se tiene desde las alturas, desde las mismas estrellas, y aun desde las fuentes supracelestes de la visión, que se hallan allende las estrellas (Yates, 2011: 176). Para entendernos de qué manera el Veneciano utilizó *De architectura* como referencia para la construcción de su Teatro es interesante comprender cómo era estructurado el teatro de Vitruvio [Figura 5].

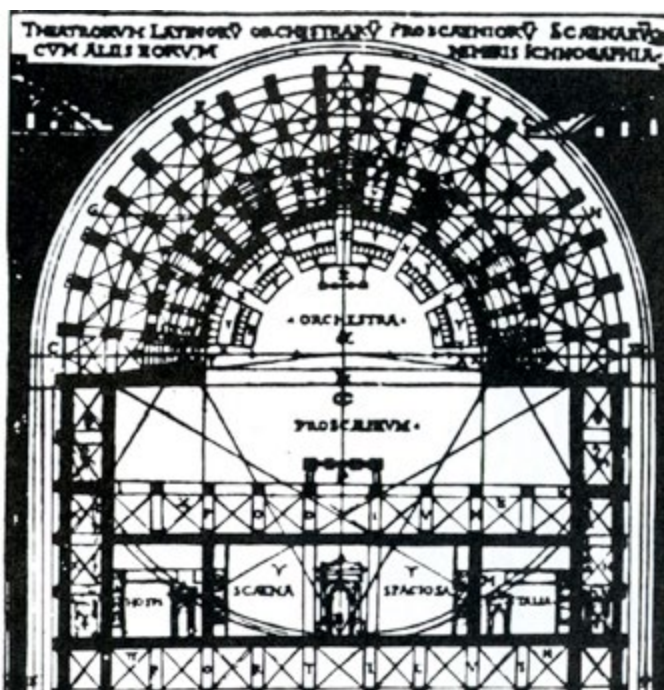


Figura 5. Cesare Cesariano. Planta del teatro romano de la edición de Battista Caporali al libro *De Architectura*, de Vitruvio.

El teatro se inscribe en un círculo, o, mejor, en un dodecágono, en el que las escaleras de las gradas corresponden a las *frons scaenae*; es un conjunto bien cerrado, e incluso su perspectiva no es aquella del *taglio* de la pirámide, familiar a los hombres del Renacimiento. Los dos pasajes sobre la perspectiva (I, II y VII, Praef.) no hablan del ojo del espectador, sino de un “centro del círculo” un tanto misterioso al cual deben “responder” todas las líneas (Klein y Zerner, 1980: 279-280)

Yates apunta que el Teatro de Camillo es una distorsión del plano de un teatro realmente vitruviano. Él se sirve del plano de un teatro real, un ejemplo clásico de la

armonía, pero adaptando a sus objetivos mnemónicos [Figura 6]. Pues el teatro del “divino Camillo” ha invertido la función normal del teatro, o sea, no hay público que ocupe los asientos para mirar el espectáculo. El “espectador” solitario se encuentra en donde estaría el escenario y mira hacia el auditorio, «contemplando las imágenes que se hallan en las siete veces siete puertas de las siete gradas ascendentes. Camillo nunca menciona el escenario» (Yates, 2011: 159).

En el teatro vitruviano, la trasera del escenario, la *frons scaenae*, tenía cinco puertas decoradas a través de las cuales los actores salían y entraban. Camillo da nuevas funciones a las puertas de acceso de los actores, transfiriendo la idea de esas portas decoradas a sus siete imaginarias puertas por encima de las alas en el auditorio, utilizando para guardar los contenidos, imágenes y todas las palabras del mundo, a ser utilizadas por el usuario.

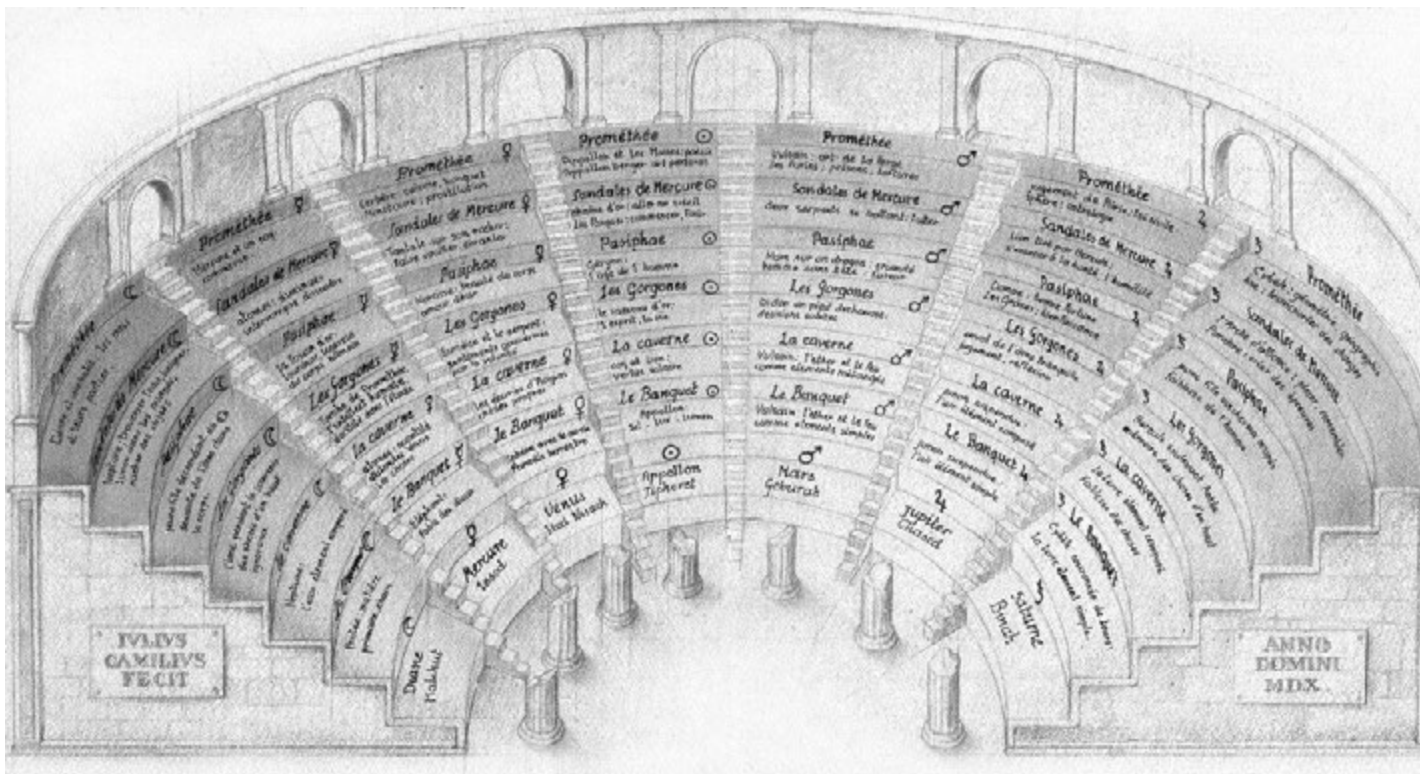


Figura 6. Reconstrucción del Theatro de Giulio Camillo por Athanasius Kircher, en el siglo XVII.

Lina Bolzoni sugiere que para entender el funcionamiento de la “máquina” es preciso utilizar el texto como una «escenografía teatral cuyas puertas se abren a otros espacios y otras perspectivas, cuyos “lugares” están animados por diversos personajes en un gran tablero bidimensional» (Bolzoni, 2006: 21). Creemos que Bolzoni está hablando principalmente de un “estado mental”, pero solo está pensando en un espacio bidimensional. Creemos que es posible extrapolar y trasladar hasta un “nuevo estado” de dimensiones múltiple, a un nuevo “estado de las cosas”, rumbo a una virtualidad, a un proceso de “inmersión” del espectador/usuario mucho allá de una dimensión de dos planos [Figura 7].

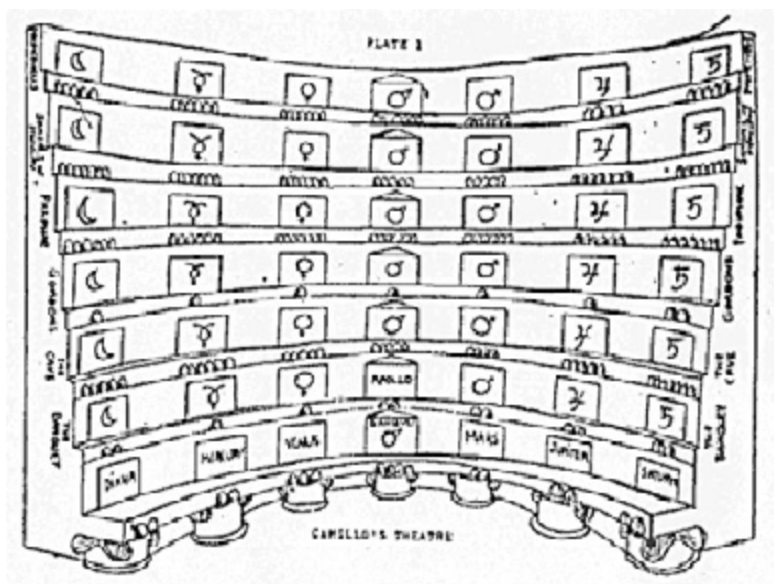


Figura 7. Lu Beery Wenneker. Un examen de *L'Idea del Teatro* de Giulio Camillo, incluyendo una traducción anotada con especial atención a su influencia sobre emblemas e iconografía. Pittsburgh, 1970.

#### 6.4. EL MAPA Y EL ESPECTÁCULO EN EL INTERIOR DEL EDIFICIO DE LA MEMORIA

En la continuación iremos hacer un resumen del sistema complejo que es el *Teatro de Camillo*, utilizando como fuente principal la versión publicada, *L'Idea del teatro*, así como haremos referencia a las apreciaciones críticas sobre la misma de Frances A. Yates, Lina Bolzoni y Corrado Bologna, ya los comentarios de los dos últimos sobre los manuscritos descubiertos.

Acreditamos que el Teatro de Camillo representa una tercera y distinta fase del Arte de la memoria. Lo que comenzó en la antigüedad como una práctica funcional para memorizar los contenidos de los discursos en la tradición retórica, adquirió un carácter espiritual durante la Edad Media, por ejemplo en las manos de Santo Tomás de Aquino [1225-1274] y en la tradición dominicana. El Teatro de Camillo fusiona el arte clásico de la memoria con la intención de la práctica bastante distinta de los conceptos religiosos de Ramon Llull. Tiene un objetivo mágico, místico, pertinente a la filosofía oculta que es un sistema mnemónico hermético y que está bajo la influencia del neoplatonismo, escribe Eco, quien añade que es «la construcción de un “edificio memorístico”, un “Teatro de la sabiduría” y un “modelo reducido del edificio del universo» (Eco, 1992: 77). Pero, como veremos, es un error seguir pensando que el Teatro camilliano como si fuera un mero instrumento mnemotécnico. Su potencia extrapola, va más allá, incluso de pensar nuevos contextos espaciales a partir de la revolución digital. Y esto trataremos más adelante.

El teatro de la mente se materializaba en un pequeño anfiteatro de madera, que contenía libros y documentos en papel colocados juntos a imágenes representando escenas de divinidades y héroes paganos. Su forma recordaba el círculo vitruviano que circunscribe la perfección de la forma humana, a su vez imagen y reflejo del cosmos: la unidad de lo humano y lo divino. Es erigido en el mundo espiritual del joven pensador Pico della Mirándola que concibió la idea de unificar las tradiciones culturales sobrevivientes en aquella época. Pico ha vivido el doble acontecimiento de un viejo mundo que muere y un nuevo mundo que nace.

Haciendo un paréntesis, Pico es coetáneo de Leonardo da Vinci (nace después y muere antes), con menos fachada histórica, podría quizá disputarle ese puesto representativo. Leonardo es el arte ante todo, y también, el pensamiento; Pico es principalmente, aunque sin exclusividad, el pensamiento. Ha encarnado en su vida y en su obra, acaso como ningún otro hombre de la época, el sentido, los anhelos y las vías de salida a una nueva era: la modernidad (Gómez, 1984: 9). Pico en 1486, con solo 23 años, publicó en Roma *Conclusiones philosophicae, cabalisticæ et theologicae*.<sup>107</sup> Esa obra iba precedida de una introducción, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, donde Pico formula tres de los ideales del Renacimiento: el derecho inalienable a la discrepancia, el respeto por las diversidades culturales y religiosas y, finalmente, el derecho al crecimiento y enriquecimiento de la vida a partir de la diferencia. Como nos parece familiar y actual, más allá de los vacíos discursos utópicos de la propuesta humanista de la contemporaneidad. Otra inspiración es *Heptaplus* (1489), un relato místico de la creación del universo con comentarios de Pico a respecto de la interpretación bíblica del *Génesis*, en que adoptó una postura hermenéutica esotérica, que es una característica de la exégesis neoplatónica y cabalística, y desarrolló una teoría basada en la epistemología y la idea del ascenso intelectual.

La palabra que mejor expresa el Teatro y toda su concepción es “conectar”, un concepto distante de la modernidad y que en aquel instante significaba “integrarse” o ser un “nexalista”, en una red de infinitos nexos que habitan en un tiempo y en el espacio, el mundo y la historia humana. Para Bologna, el Teatro es una “máquina cibernética”, una referencia directa a Norbert Weiber [1894-1964] – un admirable sistema de *hard-software* metafísico, o general, metamórfico, «capaz de autoreproducirse y autodimensionarse en múltiples exigencias gnoseológicas o existenciales; tal es la necesidad de mecanismos “iniciáticos” que manifiesta la posmodernidad en el Occidente de fin de milenio» (Bologna, 2017:17).

El espectador/usuario en el “interior” de este lúdico “proyecto pedagógico visual y científico” – quien irá fundar una ciencia y un arte de psique, según Bologna –, tiene su imaginación activada por las imágenes mitológicas y astrales elevando el Teatro a una condición mágica.<sup>108</sup> Hay que recordar que, diferentemente de la Edad Media, estamos

**107.** Se trata de novecientas tesis recogidas de las más diferentes fuentes culturales, tanto de filósofos y teólogos latinos como de los árabes, los peripatéticos y los platónicos. No excluyó tampoco a los pensadores esotéricos, como Hermes Trismegisto, ni a los libros hebreos.

**108.** En el Renacimiento la actividad mágica hay que entenderla en el contexto del deseo del hombre pre-científico de entender y someter el universo. Esta actividad mágica no podemos considerarla superstición desdeñando su pretendido carácter científico.



en un periodo en que la imaginación es una facultad humana superior, que lleva al hombre al mundo “inteligible”. El proyecto – centrado en Mnemosyne, la madre de las artes y las ciencias – tiene la intención de abarcar, con la limitada mente humana, el ilimitado saber del universo. Según Bologna, el Teatro edifica, «sobre la estructura funcional de la “homología entre dos sistemas de diferencias, uno de ellos situados en la naturaleza y el otro, en la cultura”» (Bologna, 2017: 25), que es la metamorfosis de un sistema en otro, la transcodificación siempre biunívoca que permite la homología.

A partir de esos textos fundadores, Camillo se concentra en sus «esféricas angélicas, Sefirot<sup>109</sup>, días de la creación, y mezclanza con Hermes Trismegisto, Platón, Plotino, el Evangelio de San Juan y las epístolas de San Pablo, todo el heterogéneo aparato de referencias paganas, hebraicas o cristianas por las que Pico se mueve con la seguridad de quien ha hallado la llave maestra» (Yates, 2011: 174).

Tanto la magia como la ciencia naciente están ligadas a la obsesión por construir, crear nuevos objetos, edificios, naves, fortificaciones, ciudades enteras, máquinas, artefactos de todo género. El Teatro de la “Memoria del Mundo” reflejaba mágicamente, tanto en su arquitectura como en su imaginería, las divinas proporciones del mundo (Yates, 2011: 194). Sin embargo, como integrante de una corriente neoplatónica, mezcla elementos de una «memoria artificial místico-mágica» (Yates, 2011:189). Ni la astrología ni la magia son conocimientos desinteresados. Sus objetivos son saber para “actuar”. En la magia se expresa, como luego en la ciencia, la potencia del hombre por crear un mundo suyo para después dominar el curso de la naturaleza (Villoro, 2010: 104-105).

Bolzoni (2006), Rossi (1989) e Yates (2011) describen el Teatro como una tabla clasificatoria de cuarenta y nueve casillas o “lugares” principales; estos nacen de la intersección de dos series: una que va en sentido vertical (las siete columnas o puertas, simbolizadas por los siete planetas) y una que va en sentido horizontal (los siete “grados”). Los planetas, metáfora que Camillo usó para representar lo que llama «[...] altísimas dimensiones, y tan alejadas de nuestro conocimiento que sólo han podido ser alcanzadas, si bien ocultamente, por los profetas» (Camillo, 2006: 52-53). Estas altísimas medidas son referencias de Camillo al noveno proverbio de Salomón: «la sabiduría construyó su casa, la adornó con siete columnas», que significan la eternidad. Cada planeta es corresponde así a una de las Sefirot, es decir, a uno de los nombres secretos de Dios, por medio de los cuales Él se expande e interviene en el mundo. Para Camillo ellas representan los lugares eternos; paralelamente, a cada planeta y a cada *sefirá* les corresponde un ángel. Resumidamente, a partir de Bolzoni, en el Teatro de Camillo la sucesión de los grados y su designación, así como sus contenidos y significados respectivos, se presentaba de la siguiente manera:

**109.** Son las diez emanaciones de Ain Soph en la cábala que es un principio que permanece no manifestado y es incomprendible a la inteligencia humana. De este principio emanan los Sefirot en sucesión. Esta sucesión de emanaciones forma el árbol de la vida. También son los diez componentes de la realidad. Las fuerzas divinas que crean y sostienen el universo.

1º grado: los siete planetas (excepto el Sol, elevado al segundo grado y sustituido aquí por la imagen del banquete) representan los fundamentos divinos del todo y las tradiciones relativas a los dioses.

2º grado: el *Banquete*, el festín que el Océano ofrece a sus dioses, representa el “agua de la sabiduría” en la que se colocan las ideas, los primeros elementos.

3º grado: el *antro*, donde las Ninfas tejen telas purpúreas y las abejas elaboran la miel, representa los elementos desde el punto de vista del mundo natural y sus combinaciones.

4º grado: las *Gorgonas*, las tres hermanas que poseen un único ojo, representan las tres almas del hombre y, consiguiente, su dimensión interior.

5º grado: *Pasífae* con el toro representa el descenso del alma al cuerpo y, por tanto, el hombre exterior, su dimensión física.

6º grado: los *talares*, las sandalias aladas de Mercurio, representan las acciones naturales del hombre, las que realiza sin recurrir a instrumentos ni a técnicas.

7º grado: *Prometeo*<sup>110</sup> representa ciencias, y sus producciones (Bolzoni, 2006: 24-25).

El usuario al alcanzar el lugar más alto, mira hacia abajo, rememora las cosas contenidas en cada grado. Camillo a través del Prometeo revela al usuario la naturaleza del mundo, la naturaleza del hombre y la naturaleza de todas las cosas.

En los escalones, el espectáculo, «en doble sentido teatral y hermenéutico de una interpretación de la sabiduría expuesta y exhibida en la grande mente artificiosa que es el Teatro de la memoria» (Bologna, 2017: 61), o sea, el lugar de la imagen acontecería en los siete grados y encarnarían, pues, la expansión de la unidad en la pluralidad; las imágenes que los caracterizan imprimen en la memoria las diferentes fases, mejor dicho, los diferentes aspectos de un proceso que se inicia en las profundidades de lo divino y que se manifiesta después en la naturaleza, en el hombre y en el mundo que el hombre produce (Bolzoni, 2006: 22-24).

El espectador/usuario, situado en medio del *auditorium* organizado a partir de las siete medidas del mundo y donde están ubicados los portones imaginarios, podría abarcar la totalidad de las claves que llevarían a todos los conocimientos universales. El entorno sugiere e invita a un movimiento doble de ascensión y descenso, es decir, a través de cada unidad representada por las puertas, el cuerpo, la mirada, el alma y el intelecto del espectador/usuario se desplaza en el espacio, siguiendo una trayectoria siempre en expansión y contracción, partiendo de la unidad a la pluralidad, retornando y partiendo de nuevo, recorriendo las imágenes y textos que se ofrecen en cada escalón, en cada etapa del conocimiento (Almeida, 2005: 36). Parece que estamos describiendo un espacio de realidad virtual e inmersión. Como opina Bill Viola, lo interesante sobre los espacios de ideas y los sistemas de memoria es que presuponen la existencia de algún tipo de lugar, real o gráfico, que tiene su propia estructura y arquitectura: “Siempre hay un espacio entero, que existe *en su integridad*, donde las ideas

**110.** Prometeo robó los secretos de los dioses para dar al hombre en la tierra. En este grado se encuentran las Artes, la Religión, el Conocimiento, el Derecho, la Muerte.

y las imágenes pueden localizarse en un mapa, utilizando solo la porción de espacio que se necesita”. Pero en el momento nos atenemos a la metáfora que Camillo hace a respecto de ese movimiento dialéctico entre la unidad y la pluralidad que su espacio (mapa) propone y que se asemeja a la subida hecha por el hombre a una montaña.

Si nosotros nos encontrásemos en un bosque inmenso y deseáramos verlo bien en toda su extensión, no podríamos satisfacer nuestro deseo estando en el bosque, ya que, al mirar a nuestro alrededor, no podríamos vislumbrar más que una pequeña parte de él, pues las plantas cercanas nos impedirían ver a lo lejos; pero, en el caso de que junto al bosque hubiera una llanura que nos condujera a una colina, si salimos del bosque, empezaremos a ver casi toda su forma desde la llanura; después, si subimos a la colina, podremos representárnoslo en su totalidad. El bosque es este mundo inferior nuestro, la llanura son los cielos, y la colina, el mundo supraceleste. Para comprender bien estas cosas inferiores, es necesario ascender a las superiores, y mirando de arriba abajo, podremos tener un conocimiento más certero (Camillo, 2006: 53-55).

Para la concepción y realización del conjunto de las imágenes presentes en su Teatro, Camillo habrá tenido la colaboración de importantes artistas contemporáneos suyos. Fue el caso de Ticiano Vecellio [1477/1490-1576], de quien sabemos hoy con seguridad que habrá ilustrado con 201 hojas de pintura de aguadas una copia del *La Idea del Teatro*, perteneciente al humanista Diego Hurtado de Mendoza que la llevó a España. Desgraciadamente, ese ejemplar valioso ardió en el incendio de El Escorial en 1671.<sup>111</sup>

111. Hoy la conocida obra *Alegoría del tiempo gobernado por la Prudencia* (1565), que Ticiano pintó cerca de veinte años después de la muerte de Camillo. Como ha sido observado por diversos autores, nos permite de algún modo entrever cómo interpretó las imágenes alegóricas concebidas para ser usadas en el Teatro, en este caso la virtud de la Prudencia (memoria, inteligencia, providencia).

112. *El Hieroglyphica* de Horapolo es un tratado sobre los jeroglíficos del siglo IV d.C. traducido al griego por Felipe en el siglo V.

#### 6.4.1. LAS IMÁGENES COMO AGENTES DEL CAMBIO ESPIRITUAL

Camillo tenía conocimiento de la importancia de las imágenes para la memoria, sobre todo a partir de los tratadistas mnemónicos que defendían que para un buen recuerdo es necesario tener buenas imágenes, pues ellas se fijan más fácilmente en la memoria a medida que son «impresionantes, emocionalmente eficaces» (Yates, 2011:338). Más que eso, la imagen en el proyecto camiliano es utilizada como recurso para la aprehensión del conocimiento. Cada imagen es una potencia que se multiplica en una especie de juego ilusorio que remite a distintos niveles de la realidad; la pluralidad de los significados que se confieren a la imagen corresponde a una multiplicidad de dimensiones, que son al mismo tiempo físicas, metafísicas y divinas.

El “Teatro de la sabiduría” [*Figura 8*] materializa una escenografía espléndida con una extraordinaria galería de imágenes elaboradas a partir de los «poetas, los pintores, los filósofos, las enseñanzas, los emblemas y los “antiquísimos” jeroglíficos del Pseudo-Horapolo». <sup>112</sup> Efectivamente, Camillo asigna a las imágenes el carác-

ter de “agentes adecuados del cambio espiritual”, es decir, una potencia dentro de un prototipo arquitectónico que representa el universo del pensamiento. «Se va de la fiel repetición de elementos de la tradición hasta la combinación inédita de elementos heterogéneos, pasando incluso por la creación de nuevos mitos y de nuevas imágenes. Como siempre, la técnica de la analogía y de la exégesis alegórica ofrece una instrumentación bastante dúctil, idónea para ampliar y variar a voluntad la interpretación y la creación de las imágenes» (Bolzoni, 2006: 28).

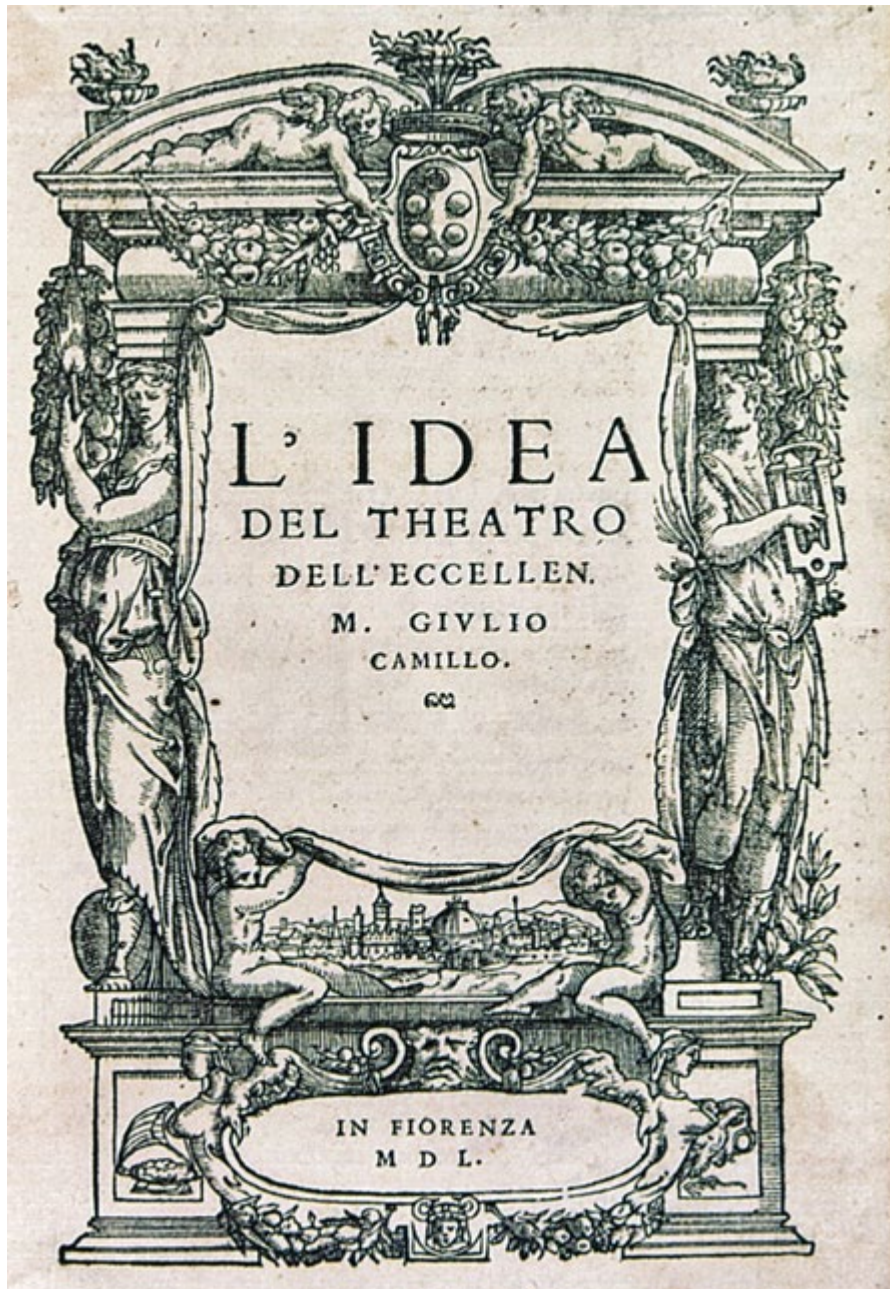


Figura 8. Giulio Camillo. Frontispicio. *L'idea del Theatro*

El tablero bidimensional, creado por Camillo, de los lugares y de las imágenes se abre con una nueva dimensión: una galaxia de palabras y cosas unidas mediante una tupida red de relaciones que encuentra ordenada colocación en cada “lugar” del teatro (Bolzoni, 2006: 30). Es un espacio en que la combinatoria es gestionada y controlada por la mente del espectador/usuario, generando nuevos textos y conocimientos basados en una serie de relaciones ordenadas y visibles entre dichas ideas, imágenes y palabras. En términos de hoy, podemos hablar de un espacio de hipertexto, una modalidad iniciática de gestión del conocimiento. Josep M. Català, hablando de la interfaz en acción, afirma que estas «asociaciones quedan fijadas como estructuras, como capas hermenéuticas que se van sobreponiendo unas a otras o que dan lugar a ramales distintos a medida que se va avanzando en la conceptualización» (Català, 2011: 292). La metodología de Camillo se base en una relación muy particular entre sujeto y objeto, una relación que no se conforma en base a una oposición vertical y binaria entre los dos. En lugar de ello, esta relación tiene como modelo la interacción, en el sentido que el término tiene en “interactividad”.

“El divino” crea un dispositivo con pretensiones, en términos actuales, en que el hombre de pie sobre la tierra es sumergido en una atmosfera fluida. El friulano propone un espacio operativo de lo virtual, una representación del real en que el hombre, como actor, articula todos los conocimientos del mundo.

## 6.5. EL ESPACIO PLÁSTICO DEL RENACIMIENTO

Estamos siempre hablando de “espacio” pero aún no definimos como era entendido este concepto en el tiempo de Camillo. Una referencia para eso es Pierre Francastel [1900-1970], sobretodo su obra *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al Cubismo*. El “espacio” es «la visión que los hombres tienen del mundo en un momento dado; esos espacios nacen y mueren, como las sociedades; viven y tienen una historia» (Francastel, 1975: 110). Es decir, el espacio es orgánico, intelectual y cultural, fruto de una “invención” que organiza el pensamiento, tanto material como imaginario, con los cuales «se crean nuevos objetos que pueden ser reconocidos e interpretados (Francastel, 1988: 91). Es lo que el pensador llama de un “espacio plástico”, un lugar de “aparición de las formas”, por los cuales el hombre da forma al universo que lo rodea.

La idea de espacio, identificado por Brunelleschi y Alberti, es tanto un nuevo sistema simbólico que se apoya en la ciencia, y sobre todo en la matemática, y que ha conseguido racionalizar el espacio en el plano de la imagen. Esa es una innovación,

quizá una revolución que, según Francastel, puso «fin a la Edad Media al implantar el principio de una organización del espacio fundada en la medida» (Francastel, 1975: 179). O sea, el «espacio del Renacimiento no es una especie de marco vacío determinado solamente por una red de líneas geométricas ideales; implica la presencia de objetos y de imágenes» (Francastel, 1975: 68). Ese nuevo espacio que el Renacimiento reivindica no es solamente una “forma”, posee una materia que correspondía a una cierta suma de representaciones y de sensaciones extraídas por los artistas de las condiciones positivas de su existencia transformada también simultáneamente por el progreso de las técnicas (Francastel, 1975: 68-69).

La concepción griega del espacio, visto como una entidad abstracta, además de que permite un fundamento matemático de la visión del universo, tiene otra función importante en esa cultura y es proporcionar unidad a todas las formas plásticas de representación. Todo productor de espacios: arquitecto, escultor, pintor, por ejemplo, recorta o modela el sustrato abstracto de lo que Platón llama, en *Timeo*, de “el receptáculo de todas las formas y cosas” y, con esto, “lo hace visible”; al darle un soporte sensible, al delimitar su forma, «la obra se convierte en la materialización de esa idea abstracta del espacio» (Ochoa, 2010: 73).

Al estudiar el nacimiento de tal “espacio plástico” en el Renacimiento, Francastel señala que por primera vez desde los griegos se asiste a la elaboración de un sistema basado en una visión racional del universo (Francastel, 1975: 172). Se trataba de la edificación de un sistema complejo de expresión figurada correspondiente a una acción de nivel técnico, intelectual y social de la civilización.

La visión geométrica del espacio, como veremos, es diferente del espacio inmersivo, pues éste se entiende como una imagen de aquél, al que presupone, pero se localiza en un “orden mental” diferente, incluso en un “orden de existencia” distinto. Por cierto, el tema de la perspectiva geométrica es razón de controversia en lo que respecta a sus propiedades inmersivas *per se*. No podía ser de otro modo, estando la perspectiva «entre las convenciones desarrolladas por la cultura icónica occidental que han hecho correr más tinta en los debates teóricos» (Gubern, 1996: 30). Dentro de esa controversia está a menudo la referencia de la visión geométrica referida como artefacto “anti-inmersivo” y “esclavizador de la mirada”, aprisionada en un punto de vista; por otra parte, también a menudo se señala que este artefacto presupone y configura un espacio infinito preexistente a los cuerpos, que comprende al espectador, representado por su punto de vista.

Leon Battista Alberti, el gran teórico del Renacimiento, con los conceptos de la “ventana abierta” al mundo y de la “perspectiva monocular”, ofrece un nuevo sistema, es decir, la proyección de la visión del mundo a partir de un solo punto fijo y en un espacio cerrado y limitado. Se trata de una representación basada en la medida

y en el valor significativo de los signos. El Renacimiento crea la representación de un universo cerrado donde se desplazan hombres y objetos sobre los cuales Dios ejerce su acción (Ochoa, 2010: 84).

La nueva concepción de Brunelleschi para la arquitectura, dejando de lado la tradición de los maestros de la Edad Media, empieza a usar los planos, los cuales aparecen como el producto de una red de líneas de intersección que unen entre sí a las cosas, tanto alejadas como próximas. Un plano en la concepción de Brunelleschi no es solo una superficie, sino un «“lugar” donde las diferentes distancias pueden ser proyectadas y reunidas, y donde las dimensiones infinitas del espacio visible pueden reducirse a los límites de un esquema lineal» (Francastel, 1975: 119).

La introducción de la concepción euclidiana en la pintura lleva a una limitación del espacio, pues este espacio geométrico toma la forma de un cubo; en el interior de ese cubo imaginario, cada punto, a condición de que se ajuste a las leyes de la geometría euclidiana, puede incorporarse al sistema lineal y proyectarse en un espacio de dos dimensiones. Se asume, además, la existencia de un punto de vista único al considerar que las líneas de fuga se unen en un punto localizado al fondo del cuadro. Se asume también que la representación de las formas por los valores y por la luz coincide con el esquema de representación lineal, define Ochoa (2010: 85).

Podemos decir, por lo tanto, que la visión del espacio se hace “escenográfica” y el hombre es el actor en el escenario del mundo. De tal manera, los hombres y mujeres de esa época se vieron a sí mismos como actores en el teatro del mundo, dentro de un marco rígido, más o menos externo a ellos (Francastel, 1975: 170). Alberti en *De pictura* define la perspectiva como una construcción matemática de la naturaleza y considera que el arte de su tiempo es un verdadero saber. En realidad, Alberti propone una toma de conciencia de las leyes del mundo; de hecho, en ese momento se origina una nueva noción de espacio: «un espacio compacto cuyos atributos esenciales son cualidades expresivas es sustituido poco a poco por la noción de un espacio teóricamente infinito» (Francastel, 1975: 126).

Camillo, en su idea obsesiva asociada a su arduo trabajo, pretendía dar cuerpo a una “máquina hermenéutica, un condensador-transformador de conocimiento virtual”, en las palabras de Bologna, que se efectiva en un “espacio” imaginativo, además de físico, en que la imaginación y la razón actúan de forma distinta y en diferentes planos. Su “máquina-teatro” es una estructura compuesta por una enciclopedia de todo conocimiento acerca del mundo que acoge todos los saberes de su tiempo. Es decir, él se sirve de la minuciosa “anatomía” de los textos ejemplares, latinos y romances, a los que dedica largos estudios, para construir los lugares del teatro que son, pues, «al mismo tiempo lugares de memoria y lugares tópicos, capaces de ofrecer el material y las soluciones formales a cada exigencia» (Bolzoni, 2007: 252-253). Utili-

zando un término en boga en la actualidad, Camillo pretendía la construcción de un gran edificio alegórico en el estilo *Big data*, capaz de representar el modelo de mundo y de la mente humana.

En ese sentido podemos creer que el grande teatro alegórico tiene en su concepción una protointerfaz. ¿Por qué? Como estamos defendiendo en esa investigación de manera insistente, la interfaz es un espacio que posibilita encuentros inusitados. El edificio de Camillo es la “materialización” de ese concepto si tenemos en cuenta la reunión de un formidable y ramificado sincretismo de elementos culturales extraídos de heterogéneas formas de saber. Sólo para citar como ejemplo: el neoplatonismo ficiniano, el conjunto de las doctrinas de Avicena, filósofo y médico árabe [980-1037], transmisor más importante de los pensamientos griegos al Oriente, la alquimia, la astrología, la cábala cristiana, el alegorismo iconológico, entre otros. Todo ese sincretismo, «confluencia de sus específicas fenomenologías» (Català, 2011: 12), viene acompañado de una forma específica de gestionar conocimiento. La actuación del hombre que se adentra en el interior de una mente, un “espacio concepto” que tiene la “potencia” del cosmos. Eso refuerza aún más la idea del *Aleph*, de Borges, escrito con siglos de distancia.

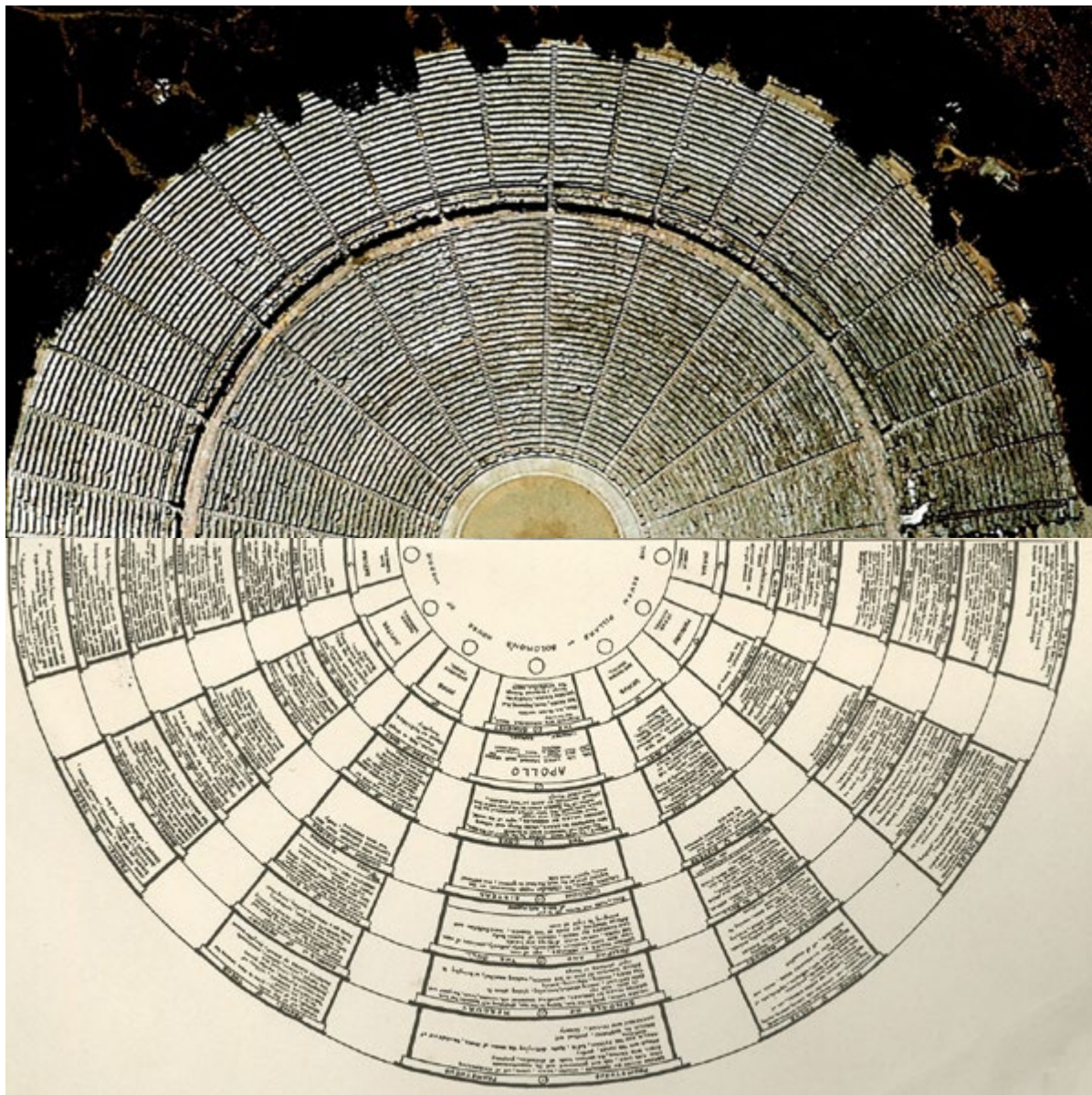
### 6.5.1. LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA

El historiador de arte Erwin Panofsky [1892-1968] en *La Perspectiva como forma simbólica*, ensayo publicado originalmente en 1927, nos muestra como las imágenes se organizan en un momento determinado, pero es posible transponerlas a otras épocas, a partir del Renacimiento, cuando ellas se organizan en torno del concepto de perspectiva. Ese concepto no es solo una manera de construir las imágenes, pero también es una manera de estar presente en el mundo, o como el espectador se sitúa delante de las imágenes. También es cómo se entiende el mundo, y al fin y al cabo la mirada a el mundo que establece la perspectiva es lo que va desarrollar adelante el concepto del sujeto en el futuro y la ciencia (Català, 2017).

La estructura del teatro de Camillo imita la del teatro griego y la perspectiva es una incorporación a la pintura de la idea del teatro: de la escena-espectáculo y del espectador. Podemos decir, según las sugerencias de Català, que la estructura del teatro griego representaba la razón y la de Camillo, la imaginación [*Figura 9*]. Aunque, curiosamente, en ambas participaban de razón e imaginación, pero de forma distinta y en distintos planos. La otra relación proviene de la situación del espectador, solo que con el polo cambiado: en Camillo, él ocupa el lugar de la escena, mirando las gradas, mientras que en el teatro griego es al contrario. Eso implica un índice de



“modernidad” en Camillo, dentro de la propuesta de la arqueología de la interfaz, ya que el “espectador” del teatro camilliano tiene el protagonismo e incluso la posibilidad de interactividad, puesto que actúa abriendo los cajones donde se hallan las imágenes y textos, o sea símbolos. A respecto de la interactividad iremos tratar adelante.



**Figura 9. Modelo desarrollado por Josep M. Català. Arriba el modelo del teatro griego y abajo la concepción de Camillo.**

Panofsky parte de la definición de perspectiva dada por Alberto Durero [1471-1528], “*Item perspectiva* es una palabra latina; significa mirar a través”, y recorre su desarrollo desde la antigüedad hasta la época moderna, tratándola como problema al mismo tiempo matemático y artístico. Panofsky habla en el sentido pleno de la intuición “perspectiva” del espacio [Figura 10].



Figura 10. Alberto Durero. *Dibujante de un laúd*. 1525. Estampa publicada en *Underwesug der messung*. La imagen muestra cómo se usa el invento de Jacob Kesser, un instrumento que sirve para facilitar el dibujo de objetos en escorzo.

En la línea de Aby Warburg, Panofsky apunta que la perspectiva es un mecanismo que por su naturaleza es un “arma de dos filos” (Panofsky, 2003a: 49) capaz de producir dos resultados diferentes: por una parte, es un medio capaz de dar a los cuerpos la posibilidad de desplegarse en un espacio, pero, al mismo tiempo, permite que la luz se difunda en el mismo espacio descomponiendo pictóricamente a los cuerpos. Sucede entonces que, mientras permite crear distancia entre hombres y cosas, al mismo tiempo elimina esa distancia absorbiendo en el ojo humano las cosas que están delante de él. Los fenómenos artísticos son reducidos a reglas matemáticas, pero también son reconducidos al individuo y a las condiciones psicofísicas de su posición y de su impresión visual. O sea, la perspectiva de un punto fijo establecida por el Renacimiento como una manera particular de representación espacial no se deriva de ninguna configuración visual o perceptiva humana, ni de la realidad objetiva, sino de una determinada concepción del mundo. La perspectiva tratada es la forma predominante de mirada que se tiene de las cosas en cada época. En ese contexto, la perspectiva o cualquier otra configuración espacial sirve para determinar el particular contenido “espiritual” de un momento dado, o sea, particulares construcciones realizadas por una cultura en función de su visión del mundo. Él demuestra que

la perspectiva del Renacimiento no es un método de reproducción pasiva de la realidad, sino un sistema capaz de articular una serie de datos extraídos de la realidad en forma arbitraria con otros elementos pertenecientes a la tradición, a la cultura, a las reglas sociales.

La historia de la perspectiva señala el momento del «triumfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad humana por anular las distancias» (Panofsky, 2003a: 49). Este significado va mucho allá de un simple medio técnico o un descubrimiento matemático, la perspectiva se muestra así «como una forma general, plenamente ligada a la comunicación de significados simbólicos, como, precisamente, el fin de la teocracia [subjetivismo] y el comienzo de la antropocracia [objetivismo]» (Calabrese, 1997: 39).

Haciendo una crítica a una “tradición” poco “crítica” que nos ha habituado a considerar la perspectiva como base del arte europeo del siglo XV al XIX, Pierre Francastel en *Sociología del arte* se dedica al análisis del “espacio figurativo” en cuanto un «sistema rigurosamente adecuado para la reproducción de los hechos “reales” del mundo» (Calabrese, 1997: 71). Así, el tema de la perspectiva, en toda época y no solo en el Renacimiento, construye siempre un dispositivo propio de la representación del espacio que confluje y «manifiesta ideales, mitos, conocimientos técnicos y científicos, estructuras sociales, instituciones: todos los elementos que sirven a los grupos humanos para “disponerse” en la realidad» (Calabrese, 1997: 71).

### 6.5.2. UN UNIVERSO TOPOLÓGICO

Los hombres del Renacimiento tuvieron conciencia plena de la diferencia que existe entre la visión y la representación. En el Renacimiento, como un “periodo vivo, atormentado y contradictorio”, la noción de espacio sufrió una evolución análoga a la que ocurrió con la concepción del hombre, un actor eficaz en el escenario del mundo o en el “teatro del mundo”. Aún en las palabras de Francastel, la «concepción del espacio no tendió hacia el realismo, sino hacia la verosimilitud» (Francastel, 1975: 148). El plano de la representación pictórica viene a ser una intersección en la pirámide visual, o ventana, según Rocío de la Villa en la introducción *De la pintura y otros escritos sobre arte*, obra en que Alberti presenta los criterios estructurales para construir esa ventana, sean cuales sean los objetos a representar un dado espacio. El resultado en el «plano bidimensional es un espacio matemáticamente ordenado, homogéneo, continuo e isótropo» (De la Villa, 1991: 23).

[...] las imágenes empiezan a abrirse como ventana hacia el infinito, o mejor dicho, se abren como ventanas que en realidad pretenden sustituir a una puerta abierta a un mundo tridimensional y perfectamente visitable. Lo único que nos impide penetrar en ese mundo materialmente ilusorio pero visualmente compacto es el hecho de que no estamos ante una puerta sino ante una ventana. De esta forma la metáfora de la ventana de Alberti no cumple solamente una función explicativa del nuevo artilugio perspectivista, sino que sirve también para encubrir la ficción de la puerta que el propio cuadro parece estar ofreciendo (Català, 2005: 119).

Como señaló Panofsky, la perspectiva albertiana se decantó como la “forma simbólica” de la cultura renacentista, es decir, la forma a través de la que se percibe e interpreta la realidad: «la imagen construida mediante *costruzione legittima* satisfizo la nueva identidad del hombre como sujeto central de su mundo, que podía contemplar y comprender, controlar y gobernar racionalmente» (De la Villa, 1991: 23-24).

Rocío de la Villa, citando Michel Kubovy, afirma que «la ventana de Alberti funciona de manera apropiada sólo cuando no es completamente transparente: para ver el mundo se debe percibir la ventana», adoptando la estática actitud del contemplador, que se adapta al punto de vista con que la imagen ha sido construida.

## 6.6. EL TEATRO Y LA PRIMITIVA FORMA DE MUSEO

El proyecto del “divino” puede considerarse una obra de arte que combina la arquitectura, la escultura, la pintura y la literatura. Aunque no sea el tema específico de esa investigación, su Teatro guarda relación con el concepto contemporáneo de museo, una vez que buscaba recuperar tradiciones anteriores al “oscurantismo” medieval, y más aún, sintetizarlas para crear una nueva forma de conocimiento renacentista, o sea un museo de ideas, símbolos, imágenes, que buscaba recuperar tradiciones anteriores.

Para Burke, el auge de los museos o los llamados “gabinetes de curiosidades” del Renacimiento pueden ser «considerados como materialización del interés contemporáneo en lo maravilloso, en los prodigios o los portentos de la naturaleza» – interés heredado de la tradición antigua y criticado por los pensadores cristianos desde San Agustín [354-430] hasta Calvino [1509-1564] –, un segundo punto, «realización de un ideal enciclopédico, como intento de reconstruir un microcosmos del universo que comprendería a los animales, vegetales y minerales juntos con los productos de la habilidad humana de diferentes partes del globo» (Burke, 2000: 211) [*Figura 11*].

Vamos detenernos por un tiempo en otro personaje: el físico Samuel Van Quiccheberg [1529-1567], que publicó en 1565 *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, considerado el más antiguo tratado sobre organización de colecciones enciclopédicas de las cámaras de arte y de maravillas. En ese texto describe algunos parámetros para organizar una exposición de acuerdo con el proyecto enciclopédico. De la obra de Camillo, Quiccheberg recupera el término “teatro” y extendió el significado del teatro mucho más allá de una exhibición o presentación, o sea «la imagen del teatro reinterpretada en sentido etimológico: teatro es lo que hace visible, proyectándolo hacia el exterior, el espectáculo que la memoria guarda en el interior del hombre» (Bolzoni, 2007: 314). Un enamorado por el coleccionismo, él logró fundir esta pasión, que podríamos decir imbuida de la tradición metafísica, con la noción del racionalismo cósmico enfatizada en el teatro camilliano. Quiccheberg utilizó, entonces, el sistema de cajas y, articulándolas, alcanzó al mismo tiempo la organización de los materiales coleccionados en términos clasificatorios y la plena comprensión de la naturaleza del universo (López Barbosa, 2011).



Figura 11. La colección de historia natural de Ferrante Imperato (1550-1625). Naples. 1599.

La obra de Quiccheberg tiene fuerza al darle a los archivos cierto ordenamiento: así creó cinco secciones clasificatorias, que van a destacarse por plantear cierta sistematicidad en la organización de los materiales, a las cuales corresponden diferentes subdivisiones que reflejan el espíritu característico de la época con relación a la indagación sistemática y racional del mundo, donde las colecciones de objetos naturales y artificiales jugaron un papel fundamental.

En su *Teatri Amplissimi*, la primera sección es puramente histórica y es asociada a la identidad del fundador representada por los árboles genealógicos, tablas históricas, retratos de familia e otros temas relacionados al criador, una forma de glorificar el coleccionador y su familia; la segunda sección refleja el contenido de las cámaras artísticas, como por ejemplo estatuas, trabajos artísticos y utensilios exóticos procedentes de excavaciones. La tercera sección comprende el gabinete de ciencias naturales, con los tres reinos, incluida la anatomía humana; la sección cuarta es de carácter tecnológico, las *Artes Mechanicae*: instrumentos musicales, matemáticos y astronómicos, utensilios de trabajo para escultores, torneros, fundidores entre otras herramientas laborales y útiles al hombre. Finalmente, la quinta sesión está relacionada con el concepto moderno de pinacoteca, que incluye cuadros de todas las técnicas, trabajos de cincel y dibujos a mano. Por lo tanto podemos pensar que la clasificación de Quiccheberg busca crear una enciclopedia universal sobre la forma de catálogo.

Los planteamientos de Quiccheberg fueran olvidados durante el siglo siguiente a su muerte, en 1567, y fueran recuperadas en el siglo XVIII y posteriormente en tesis por Aby Warburg. Durante este umbral del olvido, las propuestas de Camillo y su Teatro predominan e influenciarán la creación de tantos otros gabinetes de curiosidades, que en aquel tiempo también representaban, a partir de “objetos raros”, un medio de reconocimiento social. Eses gabinetes en esencia tenían la intención de reproducir el mundo en un único espacio, donde los ejemplares eran dispuestos todos juntos, para expresar el poder del coleccionador sobre el conocimiento de diferente culturas. Aunque los gabinetes fueran constituidos de objetos, esos lugares se convertían en repositorio de memorias, preanunciando la intención de tratar el objeto como portador de información memorística.

Delminio, como un representante del Renacimiento veneciano, añadió un nuevo significado al fervor cultural renacentista e hizo del Arte de memoria una expresión de la búsqueda del saber. Su dispositivo, un aparato mecánico con pretensiones “virtuales”, tenía la función de conservar las ideas, palabras y las cosas, a través de imágenes, en el convencimiento de que la memoria visual era más potente y duradera que la conceptual. Como ya nos referimos anteriormente, la *Idea del Teatro* presentaba la propuesta de ser un archivo potente, siempre actualizable, que allá de conservar y gestionar el conocimiento conllevaba en su interior un proyecto de una memoria artificial y universal a partir de un conjunto de signos sin quedar en una cuestión meramente memorística.

Según Debora Vagnoni (1997), hechas las debidas distinciones, es posible establecer también una analogía entre el Teatro y el concepto moderno de memoria artificial de la informática. Ese espacio se conserva el intento de una memoria que, a través de leyes y una organización sistemática, puede comprender en forma de imágenes las cosas y las palabras del mundo. Vagnoni añade que ambos sistemas utilizan la mediación de imágenes: piensen en el uso del icono, la representación visual del contenido del archivo, del mismo modo que la imagen del teatro camilliano es una representación de los últimos niveles de conocimiento. La imagen era entendida como investida de poderes ocultos que nos conectan a objetos y seres remotos. Grau, citando Wolf, dice que se puede percibir eso en la palabra alemana para imagen, *bild*, y en su raíz etimológica germánica *bil*, cuyo significado es menos asociado al gráfico y más a algo permeado por una fuerza irracional, mágica y espectral (Grau, 2003: 279). Ambos sistemas reemplazan el conocimiento directo de las cosas, el conocimiento virtual a través de palabras e imágenes. Ambos tienen una lógica combinatoria que hace posible representar cosas infinitas en el universo de acuerdo con sistemas infinitos.

## 6.7. LOS NUEVOS ESPACIOS DE LA MEMORIA Y LOS ESPACIOS NAVEGABLES DE CAMILLO

Bologna señala que el gran sueño del constructor del Teatro es transformar la mente y toda humanidad en un “edificio interior en perpetuo crecimiento”, lo que podríamos llamar *work in progress*, en una «máquina orgánica de memoria y creatividad que puede metamorfosearse y metamorfosear el mundo gracias a la concentración, el ejercicio espiritual y el dominio de la red abismal de la sabiduría, transfiriéndola a la vida concreta de los individuos e incluso de las colectividades y los Estados» (Bologna, 2017: 11). El espectador/operador situado en el escenario y mirando a las gradas es como el personaje narrador del *Aleph* de Borges, que puede abarcar todos los saberes universales, o sea, trata del tema de la percepción del mundo, el tiempo y el universo casi simultáneamente. En las palabras del propio Borges “un punto en el que convergen todos los puntos”. El *Aleph* – una fascinante e imaginaria definición del hipertexto – y el Teatro camilliano son como un puente entre el universo y la mente pródiga de “ventanas” en que espectador/usuario – que también podríamos llamar de “navegante” – pone en movimiento una máquina hermenéutica del conocimiento. Esa máquina por su “entorno hipertextual” sugiere nuevas formas de experimentar con la segmentación, yuxtaposición y conexión de cada saber distinto, pero el navegante lo interpreta y construye significados según sus propias experiencias.

Camillo intuía que la visualización de imágenes dinámicas o imágenes de acción son potentes inductores de estados emocionales, ese Teatro «*mens y animus* del hombre, que moviéndose a través de las formas de las imágenes trataba de plasmar, memorizar, controlar y revocar las formas de las ideas» (Bologna, 2017: 45). Aún más, intuía la fuerza de las imágenes en la producción de conocimiento. Camillo y su Teatro, en términos actuales, puede ser considerado también como precursor de las ideas de intertextualidad e interactividad como ya hablamos antes. En consonancia con nuestro planteamiento, Fernando Rodríguez de la Flor (2012: 88) defiende que la memoria, en efecto, es un “teatro” (en el sentido topográfico del término) y también un espacio virtual de representación simbólica (en el sentido ahora psicológico).

Es correcto decir que la nueva retórica visual vulgarizó términos como “hipertextos”, “íconos”, “pórticos”, “sitios” o “ventanas”, entre otros. Eses términos en una visión muy particular es una teoría olvidada por siglos: La *Idea de Teatro* de Camillo, que puede ser considerado un texto “performador” de los posteriores imaginarios locativos de la memoria, que llega a nuestros días, sobre todo con el desarrollo del ordenador.

A esas alturas podemos considerar como establecidas algunas proposiciones: el Arte de la memoria, como hemos visto anteriormente, puede ser considerado un arte de la visualización. La memoria natural, por muy elaborada que fuera su organización – gracias a las técnicas de la memoria artificial –, no dejaba de ser un lugar mental, un mecanismo o una capacidad, que escondía una zona fronteriza, cuya ubicación y mapa interior se situaba en las profundidades de la estructura de la mente humana.

Su parafernalia mnemotécnica adelanta el modo de actuación de las máquinas procesadoras de imágenes actuales al mostrar la posibilidad de que la mente tenga sus raíces más profundas fuera de ella. Nos parece claro que su intención era efectuar objetivamente la serie de manipulaciones que hasta entonces se habían realizado mentalmente. Como están en «garantizar al máximo la traducibilidad entre los distintos planos de lo real, en realizar – y controlar – el juego proteiforme de la metamorfosis» (Bolzoni, 2007: 22). De hecho, en el momento en son llamadas a llenar los espacios de la mente – además de los de la escritura –, «las imágenes de la memoria cobran una dimensión en cierto modo autónoma y vital» (Bolzoni, 2007: 179).

Camillo dentro del paradigma de la magia del siglo XVI – basada en el funcionamiento de forma prácticamente absoluta en las correspondencias analógicas – ofrece una máquina que en su operatividad conjuga la fascinación por una estética del archivo y una forma mágica. Ese doble proceso se revela en toda a su plenitud y claridad en el concepto de “inmersión”.

La pretensión de inmersión (virtual) en un cierto medio, según Oliver Grau, conlleva la intención de «disminuir la distancia crítica en lo que es mostrado y aumentar la participación emocional en lo que está sucediendo [...] La intención es la



de instalar un mundo artificial que convierta la imagen-espacio en una totalidad o al menos que llene completamente el campo visivo del observador» (Grau, 2003: 13). Como ya sabemos, el espectador/usuario en el interior de la estructura rudimentaria de madera – un dispositivo mnemónico y cognitivo – sumerge a un mundo simbólico y mágico a través de una serie de operaciones mentales y también físicas, una vez que hay un desplazamiento del cuerpo del espectador por el espacio. Esta concepción no sólo admite la magia sino que precisamente la demanda, pues ella representa el aspecto activo del conocimiento. El Teatro con las variadas estrategias con fiebre coleccionista y archivadora está ocupado por símbolos – no estamos hablando aquí simplemente de símbolos, puesto que el mecanismo simbólico no tiene por qué modificar, en sí mismo, los parámetros de la escena en que se presenta –, creando una interfaz que siempre tiene “links” listos para enlazarse en cadenas operativas entre los escalones. ;

### 6.7.1. REALIDAD VIRTUAL Y LOS ESPEJOS

Próspero, personaje de *La Tempestad*, de Shakespeare (1623), advirtió que «somos de la misma sustancia que los sueños, y nuestra breve vida culmina en un dormir». El ciberespacio no es más que un sueño para personajes despiertos, pero que prefieren la estimulación de ese sueño a su realidad (Gubern, 1996: 179).

Si queremos definir una fecha de inicio del informe que estamos debatiendo aquí, ciertamente el primero señal de la creación de la noción del “ciberespacio” se da en 1984, cuando William Gibson [1948-1972] escribe *Neuromancer*, donde la “experiencia ilusoria” se describe como un “conectarse”, o sea, conectar las neuronas directamente al mundo inmaterial de “ciberespacio”. Esa novela introduce el término “ciberespacio”, definido como “una alucinación”, añadiendo que “no es realmente un lugar. No es realmente un espacio. Es un espacio conceptual”. Gubern define el ciberespacio como un «lugar paradójico y un espacio sin extensión, un espacio figurativo inmaterial, un espacio mental iconizado estereoscópicamente, que permite el efecto de penetración ilusoria en un territorio infográfico para vivir dentro de una imagen, sin tener la impresión de que se está dentro de tal imagen, y viajar así en la inmovilidad» (Gubern, 1996: 166).

El concepto de realidad virtual es un oxímoron, constituido por conceptos contradictorios, si pensamos que algo no puede ser real y virtual a la vez. Gubern afirma que aunque la RV (realidad virtual) se nos aparezca como tan novedosa y llamativa, en realidad no hace más que culminar un prolongado desarrollo histórico de la “imagen-escena” tradicional, acompañada de la vieja aspiración del ser humano para duplicar la realidad, que tantas implicaciones mágicas ha tenido, y añade, «que su desarrollo

técnico en nuestro siglo no supone más que un nuevo eslabón, que no nos atreveríamos a calificar de definitivo, en esta vieja aspiración humana» (Gubern, 1996: 160). El mismo Gubern expone que «la RV culmina el ideal ilusionista de la perspectiva geométrica introducida en el Renacimiento y, como aquella, se asienta también en una vocación científicista que añade a la matemática, la geometría y la óptica renacentistas la aportación decisiva de la microelectrónica y de la informática» (Gubern, 1996: 162).

No nos parece extraño pensar que una primera formulación mítica y fabuladora del proyecto de RV también se halla al final de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865), cuando Charles Lutwidge Dodgson, más conocido por su seudónimo Lewis Carroll, sugiere que la hermana de Alicia hubiese penetrado en el mismo escenario virtual que Alicia acabara de salir, o sea ella sueña con el mismo mundo onírico y con los mismos personajes fantásticos del sueño de Alicia. Esta escena sorprendente en un libro bien repleto de sorpresas que propuso atrevidamente, de pasada, la permanencia de los escenarios virtuales, que en este caso eran producto de la pura subjetividad, no de la técnica.

El espejo con la capacidad de mostrar espacio que no pertenece directamente a una escena, le confiere históricamente la cualidad de mágico. Una de las narrativas muy conocidas que emplea al espejo como punto de partida para la “interacción espacial” es la propuesta de Carroll y su *Alicia a través del Espejo* (1871) donde nuevamente la pequeña Alicia sumerge en una “realidad alternativa” que parece poseer todos los atributos de la realidad objetiva y verdadera. Alicia logra el imposible que se busca en muchas aplicaciones interactivas contemporáneas: atravesar la barrera del espejo – la interfaz – para pasar del espacio real al virtual, logrando así una experiencia de inmersión total que podríamos definir metafóricamente como una acción de introducir o introducirse en una “fluidez” [Figura 12]. “Introducirse” en el contexto de las interacciones también se asocia con la identidad de la inmersión con un estado psicológico proporcionado a través de estímulos sensoriales, que “trasladan” al observador a una escena envolvente distinta de su entorno físico.

Lewis, al pensar que una niña podría transponer un espejo, creó un “espacio ilusorio”, con el operador, en este caso Alicia, en el interior del espacio sobre el que opera y que constituye el cerne de la RV. Podríamos nombrar como “ciberespacio” que además de ser un producto tecnológico, constituye, también, una experiencia sensorial y un fenómeno cultural de subido interés.

Català, en *Imagen compleja* (2005), apunta para la resistencia del espejo, que es la resistencia proverbial de la imagen clásica. Las imágenes y la realidad proponían otro lado. «Lewis Carroll alegorizaba el final de este período, al plantear la disolución de la superficie reflectante y dejar que Alicia la penetrara, se sumergiera con ella como años más tarde los personajes de Cocteau se zambullirían en los espejos de sus películas» (Català, 2005: 90).

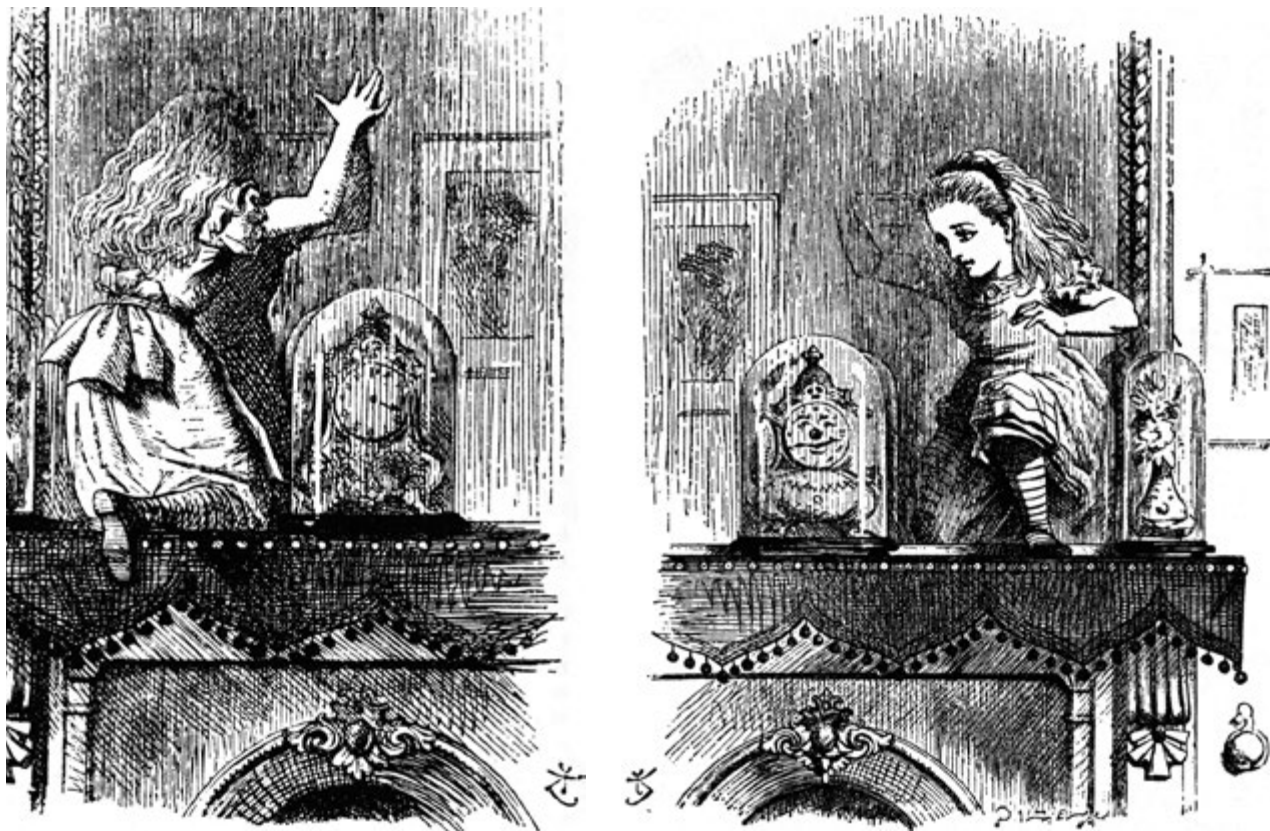


Figura 12. John Tenniel. Ilustración de *Alicia a través del Espejo*.

En el interior del mundo de las nuevas tecnologías el *nonsense* de Carroll, que mostraba por la primera vez la posibilidad de un interior de las imágenes, anticipó algo que los ingenieros y artistas – mucho por el interés de esos en la busca de una inmersión y participación del espectador en la obra de arte – acabarían construyendo con sus herramientas informáticas, proporcionando la exploración de las nuevas tecnologías, produciéndose una convergencia entre el arte, la ciencia y la tecnología. Sólo para citar un ejemplo: Jeffrey Shaw en 1989 desarrolló *Alice's Room* [Figura 13], una instalación que utilizaba una pantalla de gran resolución. Esa pantalla se ha montado en una plataforma giratoria de 360 grados. El espacio virtual (la imagen en la pantalla) y el espacio real (la sala de exhibición) estaban ópticamente alineados haciendo que el espectador frente a una puerta o a una ventana, en el espacio real, también estuviera en las mismas circunstancias en el espacio virtual. De esta forma *Alice's Room* coordinaba una unión de espacio virtual y espacio real haciendo que la realidad y la ficción se interpolasen físicamente y prologasen la inquietud que rodeaba los límites de lo real y lo virtual mientras exploraban enfoques simbólicos, a través de la referencia al mundo imaginario de Alicia.

El espejo, como expresión simbólica, es la puerta que da paso a otra dimensión, es el pasaje abierto que mejor podemos relacionar con lo que viene a sugerir esta moderna tecnología. Carroll en 1871 trató el tema en *Alicia a través del Espejo*, como

vimos, emulando el irreal viaje realizado por Alicia cuando bucea por un mundo nuevo y desconocido que representa los rincones de su propia mente.

Estas cualidades fantásticas también se muestran de forma más directa en las películas de Jean Cocteau (1889-1963), que también utilizó los espejos para atravesar y acceder a otros mundos, donde la frontera entre el interior y el exterior se diluye en una evocación propia de lo onírico. Así en *La Bella y la Bestia* (1946) el espejo mágico sirve de *médium*, no sólo entre diversos personajes, sino que también crea puentes visuales entre ubicaciones espaciales diferentes. O como en *La Sangre de un Poeta* (1930), en que queda literalmente sumergido en el reflejo, y ahí encuentra un espacio singular y la experiencia del pasado. También encontramos en el universo simbólico del mito de *Orfeo* (1950) y *El testamento de Orfeo* (1960).

Esos dos artistas, Carrol y Cocteau, como realizadores de unas formas primitivas de realidad virtual, aunque distanciados de la tecnología contemporánea y computacional fueron a favor de la magia y la ilusión, la creación de espacios oníricos y virtuales, la bilocación de personajes, pero ambos diluyen espacios y sentidos a través de elementos mágicos, en especial tomando un objetos enigmático como intermediario: el espejo.

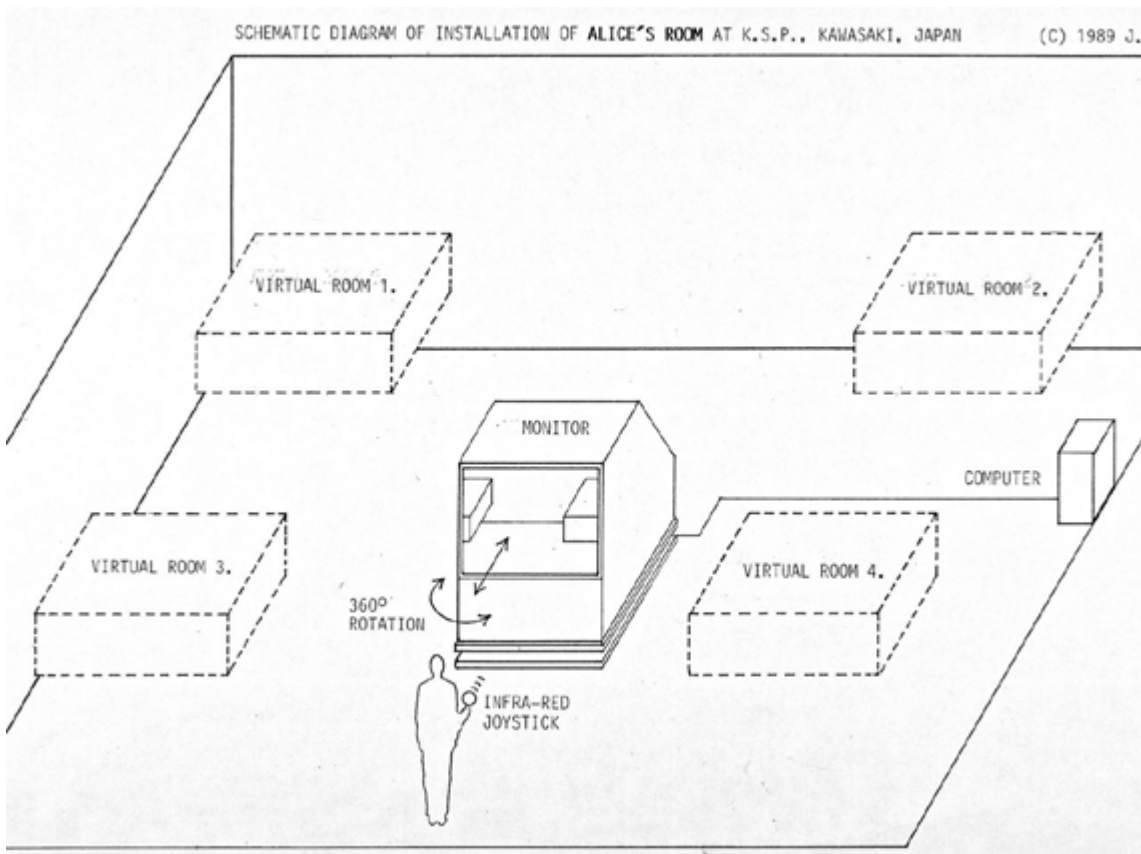


Figura 13. Jeffrey Shaw. *Alice's Room*. Exposición International Art&Science, en Kanagawa Science Center, Kawasaki-shi, Japão, 1989.

## 6.8. ESPACIOS INMERSIVOS DEL TEATRO Y LAS IDEAS DISPUESTAS A LA ACCIÓN

Vamos por un momento reflexionar sobre la expansión de la Web y el pensamiento de Camillo. Sabemos que la expansión de la Web, con su convergencia entre hipertexto y redes de comunicación e interconexiones no lineales, organiza la combinación de contenidos, a partir de signos y significados a ellos relacionados. Ahora vamos pensar en la propuesta de Camillo con la creación de un “pensamiento en flujos” y su aproximación con la interfaz. Camillo diseñó su Teatro como un programador contemporáneo – incluso haciendo actualizaciones desde su *Teatro de la Sabiduría* hasta la versión publicada después su muerte de *La Idea del Teatro* – ya que siempre habría de insertar nuevos “códigos” y “algoritmos”, para que el espectador/usuario penetrase en su “laberinto intelectual”. Camillo, como un programador al crear ese “espacio”, también piensa, por así decirlo, en una “sociedad del conocimiento”, que en su época estaba consolidaba en la tentativa de un “saber enciclopédico” que se concretizará en Francia en el siglo XVIII con la publicación de la *L'Encyclopédie* de Denis Diderot y Jean le Rond D’Alambert, con el objetivo de “cambiar la forma como las personas piensan” y viene a constituir una obra central en que se plasmaron las ideas de los filósofos ilustrados [Figura 14]. Pero hay una gran diferencia: Camillo como precursor de una forma de pensar sincrónica, no lineal, en lugar de diacrónica, a diferencia del Diderot y D’Alembert y la *Enciclopedia* ordenada alfabéticamente de modo lineal. Es decir, la propuesta de Camillo se asemeja bastante a la estructura de lo que hoy designamos como hipertexto.

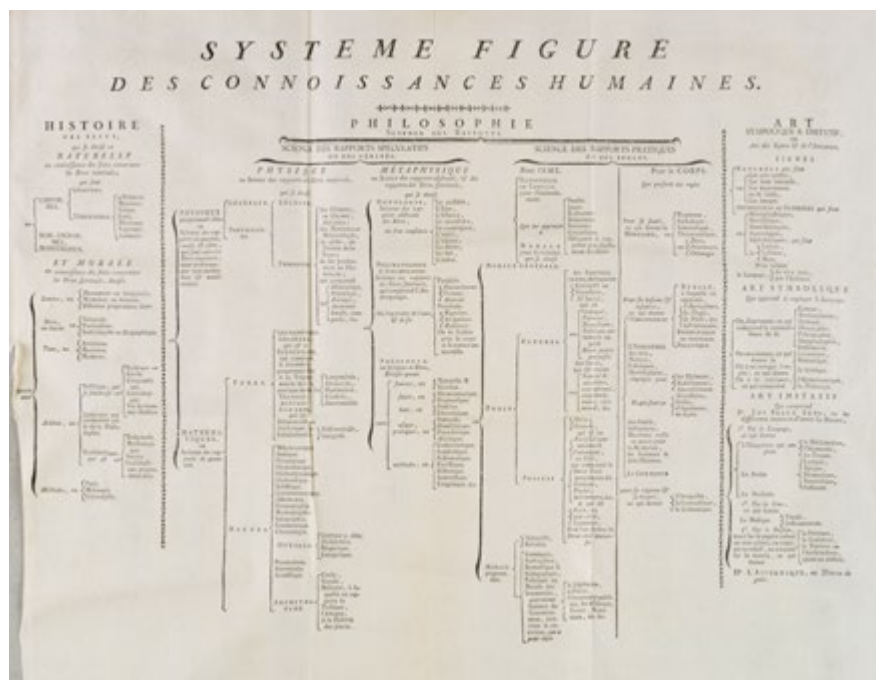


Figura 14. La estructura en la que la *Enciclopedia de Denis Diderot y D’Alambert* organizaba el conocimiento humano. Tenía tres ramas principales: memoria, razón e imaginación.

Los espacios de imágenes y textos expandidos, de experiencias interactivas y polisensoriales creados por Camillo, según Bolzoni, «permiten situaciones procesuales que en su operacionalidad reúne en sí mismo varios tiempos heterogéneos, sea textual o imagéticos» (Bolzoni, 2007: 113). Esa formulación general del espacio tiene aplicaciones más concretas en proyectos contemporáneos que destacan por la radicalidad con que se produce la ruptura del espacio bidimensional, y el paso al tridimensional, en «relación a la articulación del conocimiento aplicable a cualquier intercambio de información entre diferentes disciplinas» (Català, 2011: 247).

El pensamiento combinatorio camilliano (quizás fuera mejor nombrarlo como un “pensamiento nexalista”, en el sentido de creación de nexos) en su tiempo crea condiciones que permiten un cierto tipo de modalidad de un conocimiento rupturista con los esquemas que consideran como certeza más evidente la separación entre un mundo material y objetivo y un mundo subjetivo, imponiendo una inversión conceptual donde los objetos deben uniformarse a nuestra cognición, donde todo conocimiento representa un proceso que va modificándose y que puede ser interpretado sólo desde una acepción fenomenológica.

El teórico de los medios Oliver Grau afirma, en *Virtual Art: from Illusion to Immersion*, que la inmersión puede ser un proceso intelectualmente estimulante; sin embargo, en el presente como en el pasado, en la mayoría de los casos la inmersión es una absorción mental y un proceso, un cambio, un paso de un estado mental a otro. «Se caracteriza por disminuir la distancia crítica de lo que se muestra y aumenta la participación emocional en lo que está sucediendo (Grau, 2003: 13). Nos gustaría añadir a esa definición que, metafóricamente, la inmersión es una acción de introducir o introducirse en un espacio continuo fluido, o en “otro estado de la cosa”.

## 6.9. EL TEATRO DE CAMILLO Y EL MEMEX

Vamos hacer una aproximación, a título de especulación, entre Giulio Camillo y el ingeniero Vannevar Bush, que ideó en 1945 una especie de mesa mágica que planteaba de forma explícita una organización espacial del conocimiento, una forma de “índice asociativo”, que según Bush, «la red infinita del conocimiento humano es un laberinto que se puede resolver, que está abierto a la organización racional» (Murray, 1999: 102). La propuesta surgió en un artículo publicado en *Atlantic Monthly* llamado *As We May Think*, en que describió una maquina teórica que podría llevar hacia un llamado al establecimiento de una nueva relación entre el ser humano y la suma de conocimientos. En sus palabras «la ciencia ha proporcionado al ser humano las más veloces formas de comunicación entre individuos, le ha permitido el registro y el

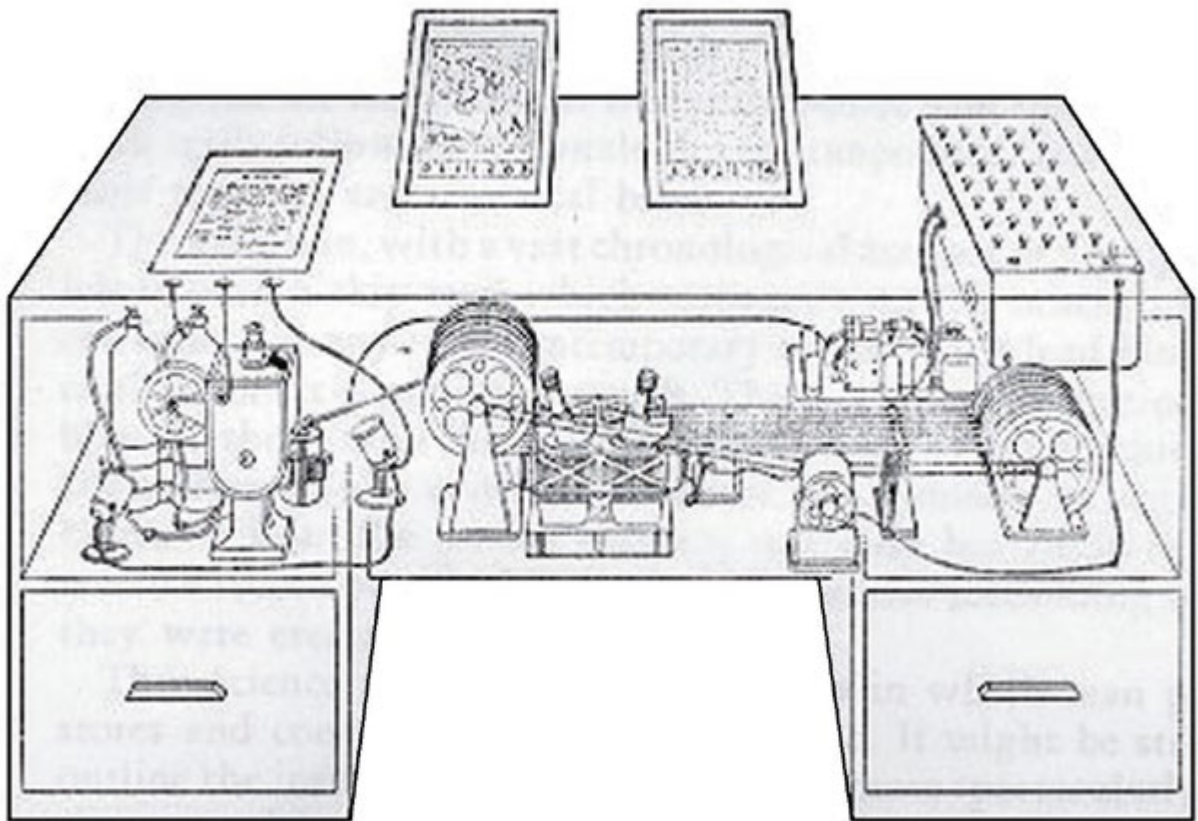
almacenamiento de las ideas y le ha otorgado la capacidad de manipular este archivo y extraer de él lo necesario para que el conocimiento evolucione y perdure a lo largo de toda la existencia del género humano, y no solo de la vida de sus individuos» (Bush, 1945: sn). No es posible decir que Bush conocía la obra de Camillo, pero podemos pensar que en las elucubraciones de Vannevar reaparecía el «viejo fantasma de la necesidad de relacionar todos los conocimientos humanos» (Pujante, 2007: 13). Pero un poco más, una nueva manera de almacenar y articular y gestionar el conocimiento.

Según él, nuestra ineptitud a la hora de acceder a los registros de un archivo reside mayormente en la artificialidad de los sistemas de indización y añade: «cuando se almacenan datos de cualquier tipo, se archivan en orden alfabético o numérico, y la información localiza (cuando se logra) siguiéndole la pista descendiendo a través de clases y subclases» (Bush, 1945: sn). Él pretendía con ese dispositivo se aproximara de la mente humana que opera por medio de la asociación. «Cuando tiene un elemento a su alcance, salta instantáneamente al siguiente que es sugerido por la asociación de pensamiento, de acuerdo a una intrincada red de senderos de información que poseen las células del cerebro» (Bush, 1945: sn).

¿Estará aquí la predicción de un futuro interfaz hombre-máquina, tanto del agrado de los escritores de ciencia ficción, en que tenemos un cable de fibra óptica directamente ligado a nuestro córtex? Vamos a detenernos en cómo es concebido el artilugio *Memex*.

Según Pierre Lévy, en primer lugar es preciso construir una inmensa reserva documental multimediática, que comprenda imágenes, sonidos y textos; la segunda condición sería lograr la miniaturización de esta masa documental y, para eso, Bush prevé, en especial, la utilización del microfilm y de la banda magnética. Todo debería caber, dice Bush, en un mueble de oficina. A las informaciones se accedería por intermedio de una pantalla translúcida – la televisión no era conocida por el público entonces – sobre la cual pueden ponerse notas, textos, fotografías, y dotada de altoparlantes. Además de los accesos clásicos por indexación, el usuario de *memex* tendría a su disposición, por medio de una simple orden, la posibilidad de anudar los lazos, al margen de toda clasificación jerárquica, entre dos informaciones cualesquiera. Una vez establecido el lazo, y visualizado un elemento particular, podría instantáneamente convocar todos aquellos elementos vinculados a él, apretando un botón. «Bush imagina al usuario del dispositivo por él ideado trazando pistas transversales y personales en el inmenso continente brumoso del saber» (Lévy, 2002: 40). El proceso de enlazar dos elementos distintos entre sí es lo que le otorga su verdadera importancia, afirma Bush. «Estos lazos [...] materializan en la memoria auxiliar del científico, que es el *Memex*, una parte capital del proceso mismo de investigación y elaboración de nuevos conocimientos» (Lévy, 2002: 40). El espacio del *Memex*, como el de Camillo, es también un espacio enciclopédico que permite al usuario crear “trayectos infinitos” a través de los nexos [*Figura 15*].

Pero todo el proyecto no pasó de ser una mera propuesta que prefigura al ordenador actual, pero influyó muchos otros pensadores. Sus seguidores, en especial Ted Nelson, pretendían con el nuevo sistema acercarse lo más posible al modo en que la mente humana funciona, o sea, a través de un pensamiento asociativo. Cuando Nelson, veinte años después de Bush, acuñó el término “hipertexto” en su proyecto Xanadú, planteaba la fundación de un universo informativo global y horizontal, en que los textos en él contenidos se relacionarían gracias a unos enlaces que permitirían navegar entre los documentos y hacer explícitas las relaciones semánticas existentes entre ellos (Vianello, 2002: 152-153).



**Figura 15. Vannevar Bush. Memex es el acrónimo de Memory – Index. Un memex es un dispositivo en el cual un individuo almacena todos sus libros, registros y comunicaciones y que está mecanizado para que pueda ser consultado con una velocidad y flexibilidad excesivas.**



## 6.10. EL TEATRO DE CAMILLO COMO UN CIBERESPACIO. UNA APROXIMACIÓN CON LA INTERFAZ

En ese momento debemos precisar los objetivos del debate en relación a una arqueología de la interfaz, que aboga por el concepto más amplio posible de lo mediático. El espectador/usuario en el interior navegable y operativo del teatro crea distintas “narrativas-conceptos”, mediante un movimiento dialéctico, que surge de las articulaciones y vínculos dialécticos entre imágenes y palabras. Es posible percibir que el Teatro crea “espacios” de actuación de la interfaz. Al materializarse, estos espacios cognitivos se convierten en espacios de pensamiento y, por ello, se acercan de la textura y operatividad de la interfaz. Que también es una imagen y una forma interfaz que conlleva el propio pensamiento interfaz permitiendo la experiencia sensible e inteligible rumbo al conocimiento. El concepto de interfaz adquiere todo su alcance en su vocación: es una superficie de contacto, de traducción, de articulación entre espacios y, porque no, de dos órdenes de realidades diferentes o estratos ontológicos distintos. El Teatro camilliano no todo es traducción, transformación, metamorfosis, paso, es del orden de la interfaz.

El rudimentario anfiteatro construye un “espacio-lenguaje-narrativo”, una puesta en escena del espacio nuevo, recién descubierto, en que reviven y articulan todo los mitos de los siglos a través de las narrativas construidas por el espectador/usuario que se sitúa en una actividad de recepción de enunciados e informaciones visuales (texto e imágenes).

Eso permite situar en perspectiva el pensamiento de Michel Foucault en *Arqueología del saber*, donde afirma que «un saber es también el espacio en el que el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos de que trata en su discurso» (Foucault, 1979: 360). Entonces el espacio que tratamos indica a su vez donde se encuentra junto con las fuerzas que operan en él, y que entre la vivencia y el pensamiento el espectador/usuario construye sus propios discursos a través de la creación de una narrativa que relaciona imagen y palabras en múltiples líneas narrativas, seleccionadas y modificadas por el usuario, quien las experimenta como multilineales o multisecuenciales en una estructura de carácter enciclopédico. También es un espacio que se recorre, un camino del dialéctico que conduce hacia arriba del Teatro, y que luego lleva hacia abajo y que es el mismo, puesto que cada uno de ellos sólo representa una etapa distinta del proceso cíclico del conocimiento. En esas condiciones tiene lugar un proceso en que las tres características: multilineal, enciclopédica e interactiva se unirán a través de bifurcaciones o asociaciones inesperadas que abren bruscamente nuevos universos de posibilidades y que prepara el terreno para el pensamiento del

conocimiento. El Teatro se convierte en un “espacio de una ecología cognitiva” (Pierre Lévy), que hoy se evidencia en las variadas construcciones potencializada con los avances tecnológicos en la era de la informática.

Una premisa todavía tiene que ser hecha: Aristóteles ha reconstruido lúcida-mente las modalidades de conocimiento considerando que la razón elabora datos provenientes de la experiencia sensible a través del proceso de abstracción que transforma los datos en conceptos. Por lo tanto, la abstracción es una operación mental en la que se separa la forma (o esencia) de la materia, en una sustancia dada, lo que permite formar conceptos y tener un conocimiento completo de su esencia. En ese sentido, Aristóteles tiene como primer objeto los datos derivados de la experiencia sensible.

La “máquina de la sabiduría” de Camillo y otros experimentos de la mnemotécnica renacentista, de acuerdo con Stefano Colonna (2001), pueden ser considerados como la «primera expresión del mundo de Realidad Virtual, una vez que se nutría de la sabiduría mística de los antiguos». También podemos añadir un otro elemento muy cerca de la RV que es la inversión de la relación entre interior y exterior que, según Bolzoni, se expresa gracias a las “capacidades mágicas de la imaginación”. Es decir, el espectador/usuario «que se encuentra en la escena y ve, toca, maneja las formas de las imágenes no encerradas en el secreto del corazón, sino recreadas artificialmente. La imagen de la ventana se amplía, pues, a la del teatro, que se convierte así en una especie de corazón invertido y puesto al descubierto» (Bolzoni, 2007: 215).

Camillo acredita que para la construcción del Teatro de la memoria, el orden del Teatro da “lugar” a las “materias” de la elocuencia, y a la vez, a los distintos artificios con los que éstas se pueden revestir, a las distintas formas en las que pueden «transformar, gracias a la capacidad que la *imaginatio* tiene de “alterar las cosas” y hacerlas obediente a nosotros» (Bolzoni, 2007: 191). Aquí también la imaginación aparece como intermediaria entre el alma y el cuerpo sutil del pensamiento. Bolzoni, citando Robert Klein: “la imagen es el cuerpo sutil del pensamiento, así como la imaginación es el cuerpo sutil del alma” (Bolzoni, 2007: 186).

El Teatro de Camillo ha sido considerado a menudo por los filósofos de la ciencia y expertos del Renacimiento, como Lina Bolzoni, un precursor de los más modernos sistemas de representación de la realidad por crear “articulaciones internas en el ámbito del lenguaje de la raíz unitaria de la realidad”.

Acreditamos que tiene como momento central la consideración de las formas simbólicas como un sistema de percepción de la realidad. En las palabras de Bolzoni: «construir las imágenes de la memoria significara también recrear el mundo, realizar una obra alquímica en la que las distintas metamorfosis posibles toman forma, es decir, se convierten en imágenes, “fantasmas” y simulacros vivientes» (Bolzoni, 2007: 191).

## 6.11. LA ESCENOGRAFÍA METAFÓRICA: DEL PENSAMIENTO ABSTRACTO AL PENSAMIENTO VISUAL

Josep M. Català al hablar de metáfora visual, afirma que esto nos permite poner al descubierto lo que en el texto permanecía velado, es decir, la existencia de una globalidad escenográfica, o de lo que podría denominarse un modelo, que determina las condiciones de lo visible (Català, 2005: 391). Él señala que en el origen de toda metáfora hay un componente emotivo de la realidad percibida o imaginada. «Hay una valorización subjetiva de la realidad objetiva, es esta introspección la que se quiere transmitir», y añade, «de esa urgencia por comunicar una experiencia subjetiva, es decir por objetivar esa experiencia, nace la forma metafórica» (Català, 2005: 406). De la misma manera él plantea que la metáfora visual trasciende el alcance de la metáfora tradicional, puesto que afirma mediante su visualización la existencia de aquello que en el otro caso es simplemente metafórico, transitorio, circunstancial. La metáfora visual tiende a ser también “escenográfica”, no afecta solo a un elemento por separado, sino a todo el entorno. Construye escenas metafóricas, donde aparecen las metáforas individuales.

Allá de la creación de la interface hombre-máquina y de las representaciones del intelecto dentro de entornos virtuales, la entrada del monitor de televisión en el sistema de los ordenadores, propiciada por el informático Douglas Engelbart [1925-2013], supone una innovación drástica, puesto que en gran medida vino a cumplir la misma función que las imágenes han desarrollado siempre en nuestra relación con la realidad, es decir, gestionar la estructuración de nuestro imaginario. Las imágenes, más o menos “espectaculares” según se trate de un grabado o de una película, han constituido siempre la interfaz, digamos, “natural” entre el pensamiento abstracto y la realidad, a través del imaginario. «El desarrollo del ordenador no ha hecho sino acomodarse lógicamente a las características de nuestra forma genuina de relacionarnos con lo real, de las que se constituye en réplica. Pero el paso de un ámbito a otro hace cambiar todas las coordenadas» (Català, 2005: 440-441). Engelbart consiguió también visualizar el funcionamiento de la máquina, y lo hizo mediante metáforas que poco a poco fueron haciéndose más complejas y alejándose, por lo tanto, de la relación mecánica con el proceder informático.

Para Engelbart, el “pionero” de la interacción humana con el ordenador, el pensamiento no es un proceso que tiene lugar solamente en el cerebro, sino una actividad en la que el cerebro participa junto con los ojos y las manos y una multitud de dispositivos externos. El ordenador no representa una herramienta neutra, sino es un instrumento que da forma a las ideas y que por eso transforma nuestra concepción de lo que estamos haciendo, describe así Douglas Engelbart en 1962, en el histórico artículo *Augmenting human intellect: a conceptual framework*.

Su propuesta es buscar, a través de la mediación de dispositivos, articular entre sí diferentes sistemas cognitivos, y hacer posible que la informática pasara a ser de una ciencia de automatizar los cálculos a una disciplina que contribuyese a estructurar los varios espacios cognitivos de los individuos. En realidad, era una posibilidad de construir una “superestructura”, es decir, una extensión artificial de la estructura natural, que permitiese “ampliar” las capacidades intelectuales «para abordar una situación problemática compleja, adquirir una comprensión que se adapte a sus necesidades particulares y encontrar soluciones a los problemas» (Engelbart, 1962: 1). El objetivo no era sólo aumentar la inteligencia, sino los medios para organizar la experiencia y resolver los problemas que eso conlleva.

Engelbart identificó tres etapas en la “evolución de nuestras capacidades intelectuales”: 1) la manipulación de los conceptos a través de abstracciones mentales en su forma cruda, no verbalizada. Las capacidades mentales de los humanos permitieron desarrollar conceptos generales a partir de instancias específicas, predecir instancias específicas a partir de conceptos generales, asociar conceptos, recordarlos etc.; 2) la manifestación de los símbolos en cuanto habilidad del individuo para representar a los objetos o a sí mismo a través de ellos. Los humanos dieron otro gran paso adelante cuando aprendieron a representar conceptos particulares en sus mentes con símbolos específicos; y 3) la manipulación externa de los símbolos, en particular en la representación gráfica. Esto complementó la memoria y la capacidad de visualización del individuo. Es principalmente este tipo de medios para la manipulación de símbolos externos que se ha asociado con la evolución de la forma actual del individuo de hacer su manipulación del concepto (pensamiento) (Engelbart, 1962, 21-23).

En esas etapas sobre nuestras capacidades intelectuales, Engelbart se aproxima mucho de las propuestas de Camillo. Ambos tenían el interés de aumento de memoria, pero más, también en las capacidades intelectuales que las representaciones simbólicas hacían posible, sobre todo en su fase de “manipulación externa del símbolo automatizado”.

Engelbart lanzó la hipótesis de que tanto el idioma usado por una cultura como su capacidad para desarrollar una actividad intelectual eficaz están determinados durante su evolución por los medios con los que los individuos controlan la manipulación externa de los símbolos. En su momento, él dedujo que integrando las posibilidades de un ordenador en la actividad intelectual, como se vino a confirmar, se podría producir modificaciones significativas tanto en nuestra lengua como en nuestra forma de pensar (Engelbart, 1962, 24-25).

En 2005 Català escribió que «en el campo de los ambientes artificiales, especialmente en el grupo concreto de las interfaces, la imagen adquiere un componente práctico que se mezcla con la estética, sin que ninguna de las dos llegue a ser primordial» (Català, 2005: 357).

Es a partir de esa perspectiva que iremos pensar el Teatro de la memoria de Camillo no solo como estructura física, más *techné* que *arché*, sino como un “espacio hipermediático” que da soporte a la construcción de relaciones complejas entre los contenidos. En este sentido, la posibilidad de que el sujeto experimente la sensación de presencia en ambientes de realidad “mezclada”, la experiencia de inmersión – de poder actuar, interferir en un ambiente generado computacionalmente –, se presenta como elemento potencializador del proceso de interacción con el espacio de los sistemas de la memoria.

Lo que estamos hablando a la espalda de Català, es que el Teatro de Camillo tiene la posibilidad de transformar el pensamiento abstracto en pensamiento visual, que supone una objetivación de los procesos mentales, y esa posibilidad viene acompañada de un deslizamiento igualmente significativo desde la reflexión hacia la acción, es decir, «de una exteriorización y por lo tanto también objetivación, de “movimiento” mental, una conversión del mismo en movimiento objetivo, ya sea sobre una pantalla o ejecutado con el mismo cuerpo. Y finalmente todo ello supone una quiebra del concepto clásico de espectáculo, que se convierte en participación» (Català, 2005: 440).

Así, podemos ver que el “divino” inspiró y sigue inspirando los artistas contemporáneos, en especial los que utilizan “nuevas formas artísticas” potencializadas por el ordenador y en la capacidad de navegar por espacios que facilitan los procesos combinatorios, por espacios de pensamiento y almacenamiento de la memoria (Grau, 2004: 231-232). Sin hacer una retrospectiva, solo citando algunas realizaciones que evidenciaran esas posibilidades de un acceso dinámico y no lineal a los contenidos, es posible verificar en *Memory theater one*, de Robert Edgar (1986), donde la estructura posibilita acceso a los contenidos hipermediáticos, a partir de imágenes y textos, combinados aleatoriamente, en que el espectador/usuario forma narrativas en el modelo.

Bill Viola en la instalación *Theater of memory* (1985) – expuesta por primera vez en la Bienal de 1985 del Whitney Museum of American Art, en Nueva York – asocia el proceso eléctrico del cerebro involucrado en la memoria con el proceso electrónico de la tecnología de video [Figura 16]. Las imágenes proyectadas y los sonidos, así como las luces que tiemblan, simulan y estimulan el funcionamiento del cerebro y del sistema nervioso central, simbolizado por el árbol y sus ramas.

Los espectadores son recibidos en la instalación en una habitación oscura donde se encuentra un gran árbol con raíces expuestas y ramas desnudas inclinadas diagonalmente. Junto a las raíces levantadas del árbol se encuentra un reflector. El elemento “árbol” es una referencia al Árbol de las *ciencias*, de Ramon Llull. Cincuenta pequeñas linternas electrónicas, que tiemblan, se encuentran colgadas de sus ramas, y reemplazan visualmente los frutos que vemos en las puntas de las ramas del árbol de Llull. Arriba, en la pared trasera, hay una gran imagen proyectada en video, visible a los espectadores a través de sus ramas.

La imagen está dominada por ruido electrónico y patrones estáticos. Las imágenes de vídeo proyectadas son distorsionadas y poco reconocibles, funcionando como una especie de “recuerdos confusos”. Alternando con períodos de silencio, la proyección es acompañada por ruidos disonantes, yuxtapuestos a suaves sonidos de viento, producidos por un ventilador encubierto (que sopla un viento suave en el árbol). El patrón parpadeante evocado por las diminutas chispas de pensamiento que cubren esas brechas se convierte en la forma y sustancia reales de nuestras ideas. Todos nuestros pensamientos tienen en su centro este pequeño punto de la nada.



**Figura 16.** Bill Viola. Instalación *Theatre of memory* (1985). Collection Orange County Museum of Art.

El *Memory Theater VR*, de Agnes Hegedüs (1997), en que vamos nos detener por un instante, ofrece a los visitantes espacios virtuales y una estructura dinámica con elementos multimedia, expandiendo así las técnicas mnemónicas históricas con los medios contemporáneos [*Figura 17*]. Hegedüs parte de una referencia explícita al modelo histórico del Teatro de la Memoria de Camillo, que aquí experimenta una relectura en la era digital.

La obra de Hegedüs, según Grau, invita al visitante a entrar en una rotonda de panorama, en que una pantalla circular marca el límite del ambiente de la realidad virtual, formando un teatro virtual que formula un rico arreglo de asociaciones, conduciendo el visitante por la historia del arte y de los medios, incluyendo virtualidades manieristas, futuristas y desconstruidas.

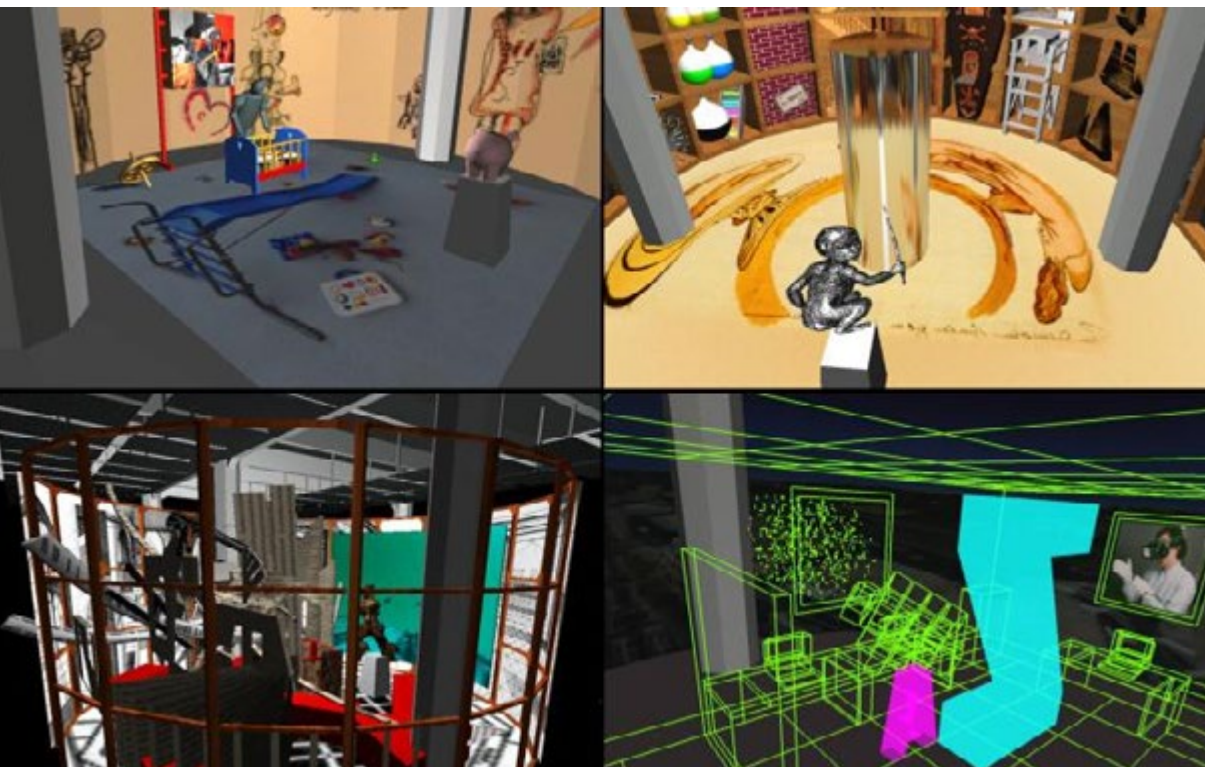


Figura 17. Agnes Hegedüs. *Memory theater VR*. 1997.

La descripción hecha por Grau muestra que Hegedüs promueve una exploración lúdica de los procesos epistemológicos. Una tentativa de permitir la producción activa de la memoria a través de la yuxtaposición de elementos dispares, heterogéneos, por veces hasta desviantes, a pesar de la inmersión sensorial total en la construcción mediática. Esta observación de Grau allá de una “materialidad” de la interfaz en la actualidad, nos señala que el Teatro del divino es una protointerfaz, que en su origen tiene una “epistemología lúdica” que concibe el sujeto y el objeto como término externo e interno en un juego dialéctico, una “relación establecida”, entre nuestra “capacidad intelectual de manipulación externa del símbolo automatizado” en término de interfaz, utilizando la expresión de Engelbart, sobre todo a partir de las metáforas que las imágenes proporcionan.

Oliver Grau define así el trabajo de la artista húngara: «la estructura interactiva anula cualquier interpretación obligatoria, como en la cosmología de Camillo, y, a través de su variedad de citas históricas, se convierte en un espacio vivido activamente por la reflexión. [...] su experimento trata de la inmersión activa y creativa, que ya en el teatro de la memoria la artista muestra cómo el arte, en alianza con bases de datos, puede enriquecer nuestros propios recuerdos a través de combinaciones asociativas de imágenes almacenadas y documentos de sonido » (Grau, 2004: 233-234).

El proceso de reflexión se produce a través de formas abstractas por sí mismas, que son el vehículo de los conceptos, las informaciones, los datos, las ideas. El conocimiento, así como la reflexión sobre el mismo, se produce a través de asociaciones efectuadas.

¿Cuándo habla Camillo sobre Teatro, qué modelo tiene en mente? Como hemos visto probablemente fue el modelo ofrecido por *De Architectura* de Vitruvio, que fue rescatado por el perseguidor de manuscrito y humanista florentino Gian Francesco Poggio Bracciolini [1380-1459], alrededor de 1414, en la Abadía de San Gall, en Suiza. Fray Giovanni Giocondo [1433-1515] hizo en 1511, en Venecia, una nueva edición de *De Architectura* ilustrada con dibujos. O sea, Camillo conocía a Vitruvio, que era fuente extremadamente conocida por las élites intelectuales.

*Idea del teatro*, obra de Camillo editada póstumamente por Lodovico Domenichi [1515-1564] describe el universo de modo eminentemente visual y, aunque no contenga cualquier diagrama o dibujo, permitió reconstruir al largo de los tiempos, dentro de lo posible, lo que pretendía con su Teatro, así como proponer modelos de visualización del mismo. También debemos hacer mención al proyecto del artista Mario Fallini<sup>113</sup>, que esbozó un teatro desarrollado y fabricado en términos planimétricos por la arquitecta Roberta Buso [*Figura 18*]. Este teatro posibilitaba una integración funcional y no “arquitectónica” que sirve para beneficiarse de la perspectiva específica para capturar el conjunto de íconos en un solo vistazo.

El paso siguiente fue la construcción de una maqueta de madera y una representación realizada por Giorgio Annone (LineLab Multimedia), quien también produjo la animación de video 3D que ofrece una visión del teatro para figurar la teoría de Camillo.<sup>114</sup> El Teatro de Fallini es un paradigma en la frontera entre el arte, la historia de la cultura y los horizontes del desarrollo tecnológico. Su teatro “virtual”, es decir, un sistema de pantallas insertadas a su vez en un espacio arquitectónico que Fallini quería que fuese la reconstrucción del Teatro de Camillo. Dos edificios de la memoria, por lo tanto, vinculados por el flujo ininterrumpido de imágenes y palabras visibles a través de conexiones invisibles, un alma artificial de la que los recuerdos de Fallini convierten en enlace y clave interpretativa.<sup>115</sup>

Según Català, la transformación del pensamiento abstracto en pensamiento visual, que supone una objetivación de los procesos mentales, viene acompañada de un deslizamiento igualmente significativo desde la reflexión hacia la acción, es decir, «de una exteriorización y por lo tanto también objetivación, de “movimiento” mental, una conversión del mismo en movimiento objetivo, ya sea sobre una pantalla o ejecutado con el mismo cuerpo.

La gran novedad de las nuevas estructuras del conocimiento potencializada por la informática, no tan novedad así, es admitir que el pensamiento ya no es solo nuestro, sino es una asociación a una determinada “máquina” que conlleva la utopía de un pensamiento universal, como ya vimos anteriormente. Es la nueva configuración del conocimiento en un espacio “multi-mediático”, o deberíamos decir, una nueva forma de “exposición” del

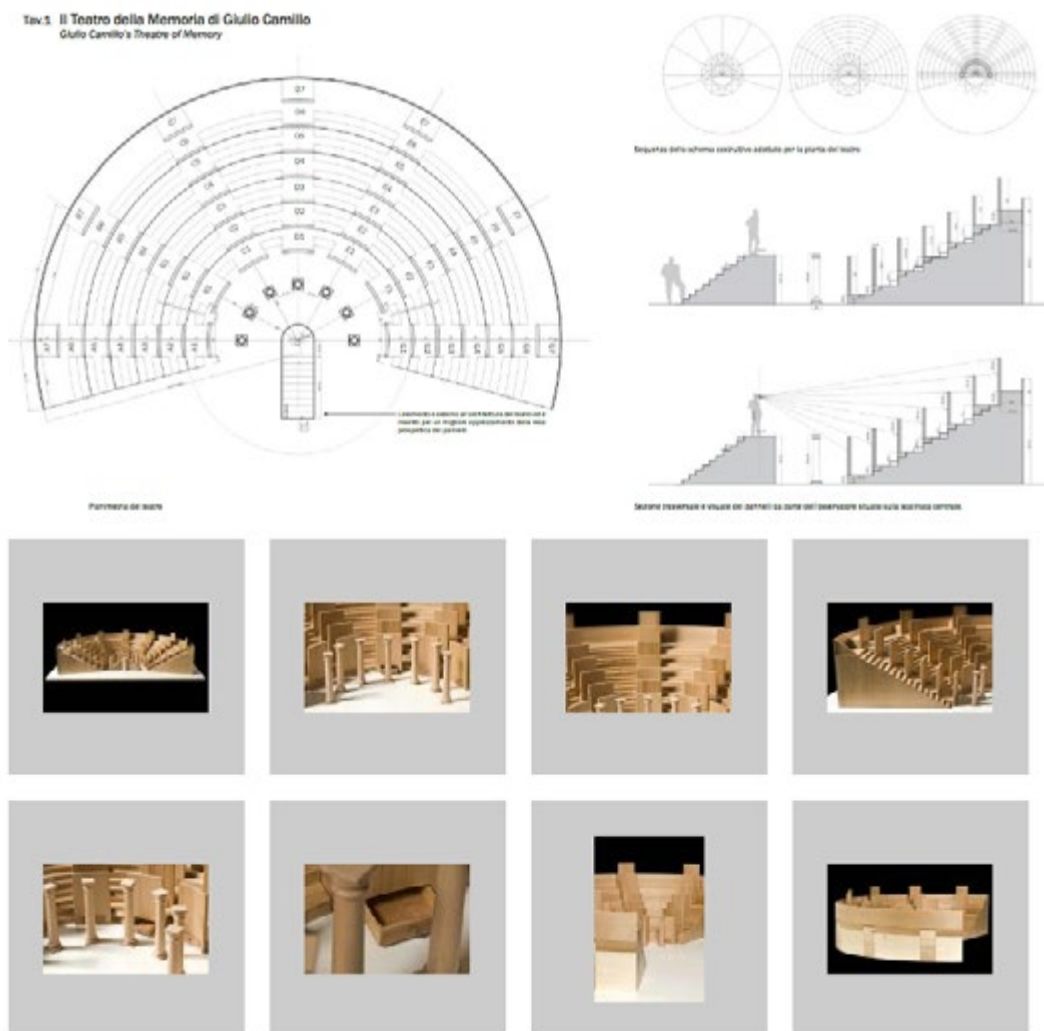
**113.** Artista es nacido en 1947 en Alejandría, Fallini es interesado en proyectos de la palabra y la imagen y su relación con las técnicas y materiales adecuados a las sugerencias que provienen de diversas disciplinas (iconología, mnemotécnicas, crítica Warburgiana) en conversión con el procedimiento analógico y metafórico. *Flatus Vocis* [<http://www.flatusvocis.eu>] es el laboratorio de archivo de la producción artística de Mario Fallini. El proyecto, además de archivar y poner a disposición en la web los trabajos de más de 40 años de actividad del autor, responde al intento de investigar y definir una primera red de imágenes entre las obras, para estructurar una arquitectura conceptual similar, por inspiración, al Teatro de la Memoria descrito por Giulio Camillo en *La Idea del Teatro*.

**114.** [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=110&v=baO7p3yVYFY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=110&v=baO7p3yVYFY).

**115.** <http://www.flatusvocis.eu/index.php/il-teatro-della-memoria/il-teatro-della-memoria-greenwich>.



pensamiento que proporciona un “nuevo espacio de acción del pensamiento”, en las palabras de Català. Entonces, la producción del conocimiento ocurre dentro del espacio escenográfico por medio del cual el ordenador representa una “realidad operativa”, una nueva ontología del pensamiento. Es en ese sentido que la metáfora se efectiva al «mostramos todas las característica de una nueva realidad» (Català, 2005:465).



**Figura 18. Planimetría y estudio prospectivo para obtener el efecto de visión simultánea de los iconos del teatro de la memoria. Y la maqueta de madera del Teatro.**

## CAPÍTULO 7

# CUARTO ENCUENTRO ABY WARBURG

EL ÚLTIMO *DEMENS* Y EL FAMOSÍSIMO DESCONOCIDO  
Y OTROS ENCUENTROS EN BUSCA DE UNA  
EPISTEMOLOGÍA PATOLÓGICA.

*Encontrar una idea es juego; expresarla, trabajo*

**Hermann Usener**

Epígrafe de Warburg en “Fragmentos fundamentales para una fisiognomía pragmática”  
(psicología del arte monista), 1903.

Hay cierto consenso en que la biografía más segura de Warburg es la de Ernst Gombrich [1909-2001], *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, publicada por vez primera por el Warburg Institute de la Universidad de Londres en 1970.<sup>116</sup> Warburg es descrito como una persona metódica y ordenada y cuando se le preguntaba cómo se definía, Aby respondía: “Un hombre pequeño con un bigote negro y que a veces cuenta historias en el dialecto local, 1 metro y 59 de altura”. En el campo intelectual se autodenominaba como un “psico-historiador”, un “sismógrafo del alma”, situado entre el occidente y el oriente, entre el paganismo primitivo y el renacimiento católico (Warburg, 2004). Ya José Francisco Yvars lo describe como una figura que parece «escapada del abigarrado espacio de planos y superposiciones geométricas [...] a la manera del soberbio *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, conseguido por Picasso en un momento mágico e irrepetible» (Yvars, 2010: 11).

Una descripción contradictoria de un hombre de compleja personalidad encontramos en el “descenso al infierno”, con la edad de 52 años, en la “noche de aniquilación” que lo afastó de su biblioteca al final de la Primera Guerra Mundial con

**116.** Gombrich desempeñó un papel fundamental en el descubrimiento de una obra que permanecía escondida detrás de una institución. Aunque muy criticado por no siempre entender el significado y el alcance de las propuestas de Warburg y por la dificultad en liberarse de los modelos convencionales de la historiografía del arte.

una depresión melancólica que produjo la crisis psíquica que lo llevó hasta la clínica psiquiátrica de la Universidad de Jena. Allí estuvo Warburg de 1919 hasta 1921, cuando es trasladado a Bellevue de Kreuzlinger, en Suiza, a orillas del lago Constanza. El diagnóstico osciló entre esquizofrenia y psicosis maníaco-depresiva.<sup>117</sup>

Por tras de la frágil apariencia física. Warburg era un “enfermo muy difícil y pretencioso”, “totalmente egocéntrico”, pero a la vez «interesante y digno de toda ayuda», escribe el Doctor Ludwig Binswanger<sup>118</sup> en una carta con la fecha de 27 de agosto de 1920 dirigida a Berger (Binswanger, 2007: 65). Muy diferente del hombre de voz “deteriorada y poco clara” en “ascenso al paraíso”, aún bajo el “efecto del opio”, que profirió en el día 12 de abril de 1923 la conferencia que busca “la curación divina”. El tema de la conferencia fue *El ritual de la serpiente* – es decir «el regreso a mi patria, mi familia y mi biblioteca» (Warburg, 2007: 192). «El gran aplauso que le brindó al paciente satisfacción» (Binswanger, 2007: 146). Un periodo que bosquejó un nuevo método, verdaderamente sólido, de comprensión de la historia desde el punto de vista de la psicología de la cultura, que podría aportar una nueva visión del mundo e inaugura un método totalmente nuevo.

117. Warburg pidió expresamente a su hermano Max mantener a distancia a Binswanger padre.

Sabía que Otto Binswanger habría tenido grados de responsabilidad en el desgraciado final del caso Nietzsche [1844-1900].

118. La clínica Bellevue pertenecía a la familia de neuropsiquiatras Binswanger. Ludwig Binswanger, alumno, entre otros, de Gustav Jung y amigo personal de Sigmund Freud, fue de los primeros psiquiatras a utilizar el psicoanálisis de Freud en pacientes ingresados, aunque con muy pobres resultados, cómo reconocía él mismo, debido seguramente a la gravedad de los pacientes psiquiátricos que requieren ingreso hospitalario. Es también el fundador de la psiquiatría existencial que estaría inclinado a las “necesidades interiores” del paciente, no sólo para el significado de la historia personal sino por los modos de su estilo vital. Warburg conocía ese tratamiento y lo consideraba adecuado porque valoraba los poderes de la autocuración.



**Figura 1. Warburg y sus hermanos Paul, Felix, Max y Fritz en 28 de agosto de 1929, después de la primera reunión oficial del consejo de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*.**

Para George Didi-Huberman, en la conferencia, «Warburg hace de una “regresión” y una “invención”: retorna a los deslumbramientos de su periplo en territorio Hopi para darse – a través de la locura – las condiciones de una renovación y una profundización de toda su investigación» (Didi-Huberman, 2009: 332). «Warburg había transformado a su propia locura en una matriz metodológica que organiza la totalidad de su trabajo de investigación» (Romandini, 2017: 21).

Las fotografías de esa época revelan un hombre de contenida expresividad, como marcaba el decoro decimonónico, y revelan su atenta y distante mirada fija, como en la defensiva, o la entristecida sonrisa con aires melancólicos [*Figura 1*]. Un demonio, un loco o un genio que «establece un verdadero culto a las polillas y mariposas que por las noches entran en su habitación. Las llama animalitos con alma; puede conversar con ellas durante horas» (Binswanger, 2007: 93). Incluso llega a hacer confesión íntima a sus “animalitos con alma”: «imagínate, pequeña polillita, el 18 de noviembre de 1918 tenía tanto miedo por mi familia que tomé mi revólver y quise matarme a mí y a mi familia. Tú sabes, porque venía el bolchevismo» (Warburg, 2007: 93-94).<sup>119</sup> La historia mostraría que esa histeria no se basaba totalmente en devaneos. Un sujeto que, entre un brote y otro, nunca dejó de poner la historia del arte en “movimiento”, como afirma Didi-Huberman, «a tal punto ese pensamiento abrió y multiplica objetos de análisis, vías de interpretación, exigencias de métodos, desafíos filosóficos» (Didi-Huberman, 2013: 17).

Es en la instantánea familiar de 1929 con el pensador alemán junto a sus hermanos en su biblioteca<sup>120</sup> que Yvars detecta una actitud suplicante, y el “orden burgués” parece ser otra obsesión que le acompañó a lo largo de su vida donde cualquier alteración en su entorno diario, en su mesa de trabajo, por ejemplo, lo trastornaba hasta la neurosis. «Había perdido su *Constelación* y se veía confinado a deambular errante hasta alcanzar el astro conductor de sus pasos» (Yvars, 2010: 73-74). Tal vez porque su mesa y su biblioteca se ofrecen como un campo operatorio del disparador y del móvil, del heterogeneo y del abierto (Didi-Huberman, 2013: 57).

Se habla hoy de un “renacimiento” del historiador alemán para designar el interés creciente por su obra y para reconocer que finalmente habrá llegado al momento de su legibilidad. Pero el pensamiento de Warburg sigue siendo una zona oscura. Quienes eligen la obra de Warburg como territorio de investigación, como nosotros, intuye que se moverá por un muy amplio conjunto de áreas del conocimiento, y lo más importante: un territorio en que se anulan los abismos.

Los grandes trabajos exegeticos que se llevaron a cabo sobre el intrincado pensamiento de Warburg, tanto la biografía de Ernst Gombrich (1992) como los estudios

**119.** Sumergido en los delirios de la esquizofrenia, acabó pensando que la Primera Guerra Mundial, que documentó y fotografió hasta la extenuación, había sido culpa suya.

**120.** Max, Paul, Feliz, Fritz Moritz Warburg. Aby Warburg tuvo también las hermanas Katharine, Olga y Louisa.

de George Didi-Huberman, a quien honradamente se debe dar crédito por rescatar su pensamiento en libros certeros y sinceros sobre la vida de Warburg, principalmente *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas* (2009). Pero casi toda la producción científica de Warburg ha quedado, durante largo tiempo, solamente accesible en alemán, y, en parte, en italiano – por eso los estudios de Didi-Huberman han abierto caminos insospechadamente antagónicos acerca de una misma figura que creó una “ciencia sin nombre” (Agamben, 1999). Warburg parece inmiscuirse en disciplinas contemporáneas diversas como una figura fundamental y que ahora comienza a se le atribuir el discutible honor de haber iniciado algunas revoluciones epistémicas y metodológicas en el estudio de las imágenes y en la Historia del Arte.

En nuestro caso, este “renacimiento”, que podríamos decir “supervivencia”, está motivado por un interés “arqueológico” – en que vamos evidenciar su pensamiento en el “espacio purgatorio”, en las palabras de Agamben: *Zwischenraum*, un “intervalo”, una especie de tierra de nadie en el centro de lo humano. Las elaboraciones teóricas, sus investigaciones historiográficas, la creación de su biblioteca son una aportación importante para pensar las varias facetas de la “interfaz”, como aboga Josep M. Català.

La valorización o el descrédito de sus trabajos, que lo lanzó en la oscuridad hasta los años 1970, parecen responder, en gran medida, a la empatía o al rechazo que los efectos de su tratamiento psiquiátrico, pero llevaron su pensamiento a inventar “un saber-montaje”: el *Atlas Mnemosyne*, que renunciaba las matrices de inteligibilidad, rompiendo protecciones seculares. Warburg creaba, con ese movimiento, con esa nueva “apariencia” del saber-montaje, una posibilidad de vértigo (Didi-Huberman, 1998: 21). Como veremos, ese “saber-montaje” tiene en su ADN la primera pasión, “el amor a la lectura” y la lectura disciplinada, actividad muy bien vistas en el judaísmo aburguesado de finales del siglo XIX, como apunta una carta de su madre, Charlotte Esther Warburg, “enraizada en la precisión y rigor expresivo: «Comprueba las cosas en el libro, lee en voz alta y despacio diariamente... solo así serás capaz de transmitir tus conocimientos a los demás» (Yvars, 2010: 34).

Si bien la discutida y quizás irreparable fragmentación del pensamiento de ese historiador ocupe una compleja red de interpretaciones, sus alcances y sus límites se pueden simplificar en extremo a partir de la aceptación o la negación de la operatividad actual de su proyecto pospsiquiátrico: el *Atlas Mnemosyne*. Este *Atlas*, hoy célebre, sugiere la aplicación de los conceptos warburguianos más allá del estudio de las imágenes del Renacimiento florentino, tema central en la obra del historiador, en favor de un diagnóstico actual de la cultura visual. El *Atlas*, desarrollado por Warburg hasta su muerte, es quizás la cuña central que une y que separa las exégesis warburguianas, entre aquellas que consideran este proyecto un testimonio notable de curación terapéutica signado por sus propias limitaciones y las que piensan en el *Atlas* como el testimonio final de un método seguido con ahínco a la espera de una legítima continuación (Rampley, 2012).

El 31 de octubre de 1958, en una conferencia conmemorativa, Gertrud Bing [1892-1964], la colaboradora más cercana de Aby, recuerda que el trabajo de investigación de Warburg era «una obra blasfema a la ciencia» (Bing, 1960). El propio Warburg solía decir de sí mismo que él era “el hombre creado para crear un hermoso recuerdo”. Reflejo de su trágica consciencia de que no se le permitió vivir en armonía. Pero, de hecho, esas palabras demuestran que él tenía razón: “Warburg se convirtió en una figura casi mítica”, incluso con el riesgo de caer en la trampa de la “canonización”.

Peter Krieger (2006) nos advierte que Warburg no dejó una estricta metodología de la investigación sobre la imagen frente a una “metodología” estricta, como la conocemos del esquema tricótomo de la iconología según Panofsky.<sup>121</sup> Al contrario, en primer lugar sembró inquietudes sobre los sentidos de la imagen, y nos enseñó uno, entre muchos otros caminos epistemológicos, para acercarnos a las construcciones visuales y su poder. Mathias Bruhn sentencia que «Warburg se convirtió en uno de esos nombres trágicos de la vida académica que siempre se mencionan con reverencia, pero que ya no se leen realmente». Krieger menciona este caso y hace un ataque a las publicaciones recientes que, basadas en la herencia de Warburg, corren un peligro similar comparable a la recepción de Walter Benjamin [1892-1940], quien dejó una obra fragmentada con gran potencial de inspiración. Hay los que utilizan una cita inteligente de Benjamin sin profundizar en su complejo pensamiento. Por otro lado, la ensayista argentina Beatriz Sarlo, en *Olvidar a Benjamin* (2007), denuncia el carácter devorador y generalizador de la institución académica que tiende a triturar los saberes y a reprimir sus originales notas combativas.

Warburg, como Benjamin, pasó por un olvido, también pasa ahora por un furor y una adhesión crítica que terminó banalizándolo y convirtiéndolo en una vulgata didáctica y fácil, expuesto en los mercados intelectuales sirviendo como modelo para la investigación interdisciplinaria, impuesta por las administraciones académicas en la actualidad (Krieger, 2006: 244). Krieger añade que «el sujeto canonizado se convierte en objeto de culto, lo que, de hecho, contradice la personalidad modesta de Warburg» (Krieger, 2006: 244).

Citando Roland Kany, Krieger afirma que “donde no hay texto, gobiernan los fantasmas”. Haciendo referencia directa a la “escasez y fragmentación de una producción intelectual”, Bing también confirma ese fato. Jugando leña en la hoguera, Eduardo Grüner, en el ensayo “proto-warburgiano”, asevera que Warburg y sus proyectos, que en su tiempo representaban un gesto disruptivo no solo en el territorio de la historia del arte, no fue plenamente asimilado. Es probable que eso nunca ocurra. La “historia académica, convencional, conservadora” – de una pretendida homogeneidad lineal que propone la historia de arte a partir de Giorgio Vasari [1511-1574] – resiste a dejarse contaminar por lo que Carlo Severi (2001) nombra de una “Antropología conflictiva de las imágenes”, un campo de batalla en que «hay

**121.** La iconología intentaba explorar los problemas formales, históricos y antropológicos que planteaba la relación natural entre las palabras y las imágenes. Gombrich señala en “Los significados de las obras de arte” (2010) que los objetivos del método iconográfico eran reconocer un tema, un motivo, un contexto histórico de ejecución, en base principalmente a las fuentes históricas y a su relación probada con el círculo de producción de determinada obra. El análisis panofskyano hacía de las herramientas de Warburg un “objeto en sí mismo”, con rígidos y limitados alcances.

violencias, hay fantasmas, hay “retornos de lo reprimido”, hay fuerzas en pugna, hay poder, dominación, resistencias» (Grüner, 2017: 7). Como Sísifo,<sup>122</sup> Warburg vivió condenado a buscar sin llegar nunca a completar su tarea y su legado acabó sepultado por la memoria del siglo XX.

### 7.1. LA KULTURWISSENSCHAFTLICHE BIBLIOTHEK WARBURG. SU COLECCIÓN DE PROBLEMAS Y LA ORIENTACIÓN DE LA MENTE

122. Sísifo en la mitología griega hizo enfadar a los dioses por su extraordinaria astucia. Como castigo, fue condenado a perder la vista y a empujar perpetuamente una piedra gigante montaña arriba, sólo para que volviese a caer rodando hasta el valle, desde donde debía recogerlo y empujarlo nuevamente hasta la cumbre, indefinidamente. Albert Camus en *El mito de Sísifo*, planteando una filosofía del absurdo, discute la cuestión del suicidio y el valor de la vida, presentando Sísifo como metáfora del esfuerzo inútil e incesante del hombre

123. Eric M. Warburg escribió una crónica pormenorizada de las negociaciones en el “Informe anual del instituto Warburg” (1952-1953), que se incluye en *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, de Salvatore Settis (2010: 113).

En una gélida mañana de 12 de diciembre de 1933, dos barcos a vapor, el *Hermia* y el *Jessica*, parten del porto de Hamburgo rumbo a Londres con un cargamento de 60.000 posibles víctimas del régimen nazi en un viaje sin retorno. En 531 cajas, además de miles de fotografías y diapositivas, estaban depositados 60.000 libros. El propósito era la salvación de las llamas del Holocausto la gran *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* [Biblioteca Warburg para las Ciencias de La Cultura – KBW], biblioteca que Warburg había reunido en el transcurso de cuatro décadas.<sup>123</sup> De la lectura de Salvatore Settis (2010), y de José Francisco Yvars (2010), se desprende una suerte de paisaje de círculos concéntricos según el cual la misteriosa personalidad de Warburg abrazaría la estructura de su biblioteca.

Con la formación erudita y su preocupación en conformar la KBW para alcanzar sus objetivos investigativos, el hamburgués adquirió «instrumentos capaces de detectar las pulsaciones que tejían el pulso dinámico de la vida: los libros y las imágenes» (Rubí, 2012: 13). Warburg creó un aparato «capaz de identificar, observar, medir y analizar los factores que determinan los cambios psicológicos y, así, de resolver el problema de la expresión artística».

Un “saber-montaje” que va efectivizar en la construcción de la “fantástica biblioteca de Babel”, fruto de la adquisición de libros a lo largo de cuarenta años con un riguroso sistema de prioridad que respondía a las llamadas urgentes de sus investigaciones en curso. Warburg dedicó toda su energía intelectual a solucionar un solo problema: el legado de la Antigüedad en la cultura europea del Renacimiento. En una conferencia en 1927, de carácter autobiográfico, proferida en el salón de la KBW, entonces con sede en Hamburgo, Warburg indica que para no «correr el riesgo de que mis proyectos se dispersaran en el infinito, mantuve como eje de mis investigaciones el tema de la influencia de la antigüedad» (Warburg, 2016: 192). De acuerdo con una leyenda familiar, a los trece años Aby cedió su derecho de primogenitura a su “generoso” hermano Max Warburg [1867-1946] a cambio de una promesa que establecía que podría comprar, durante toda su vida, tantos libros como tuviera necesidad para alcanzar sus objetivos

intelectuales. Max aceptó, sin imaginar por cierto que la broma infantil se convertiría en realidad. En la foto enseñada páginas atrás, de Warburg con sus hermanos, el estudioso Kurt W. Forster identifica algo que es más que una referencia auto-irónica: Warburg alargando las manos con un gesto de demanda: su expresiva apelación estaba estrechamente ligada a las necesidades financieras de la biblioteca (Forst, 2005: 13).<sup>124</sup>

Linda Báez Rubí asegura que la biblioteca se concibe así como un “aparato de recepción” que capta datos, como laboratorio donde éstos se procesan, como sismógrafo que detecta, conserva y acumula los sutiles cambios de la vida en movimiento, a partir de los cuales se genera una necesidad de manifestación cultural. No en vano, Warburg hablaba de constantes líneas de rutas migratorias,<sup>125</sup> las arterias que corren por la sustancia corporal de la memoria, porque, al fin y al cabo, la memoria como sustancia se hace presente, es decir cobra forma, en las imágenes mentales y materiales, así como en los documentos escritos, que concibe, percibe, aprehende y crea el ser humano [*Figura 2*]. La biblioteca, un espacio materializado – «cualquier espacio físico es también un espacio mental, psíquico» (Català, 2017: 127) – era el aparato para realizar todo el pensamiento de Warburg que acontecería en su formulación futura del *Atlas Mnemosyne* (Checa, 2010: 8). Es decir, un espacio físico con la posibilidad concreta de acceder a las fuentes, tanto textuales como visuales. Como señala Agamben, el proyecto inconcluso de Warburg, el de «la “ciencia sin nombre” que el historiador persiguió, es, como se lee en una nota de 1929, “una iconología del intervalo” o una psicología del “movimiento pendular entre la posición de las causas como imágenes y como signos»» (Agamben, 2007: 170). Y ese proyecto suponía un tipo de conocimiento interdisciplinar, una nueva forma superadora de entender el estudio de los fenómenos visuales.

La Biblioteca y el *Atlas* tendrían el propósito común de “cartografiar” los senderos de la herencia cultural: de Oriente a Occidente, en su intercambio entre el Norte y el Sur. Su pensamiento tiene el foco en las zonas fronterizas del conocimiento y propiciaría nuevas posibilidades de acercarse a la producción de imágenes al revelar las huellas de un itinerario de transmisión y selección recorrido a través del tiempo y del espacio, y a la vez aquello gracias a lo cual se hacían presentes y circulaban las imágenes: su vehículo, es decir, el cuerpo de las imágenes (Rubí, 2012: 14).

Las estanterías de la Biblioteca tenían una organización completamente heterodoxa y peculiar al reunir volúmenes que guardaban entre sí “afinidades electivas”. La biblioteca alcanzó su punto máximo de sofisticación cerca de su muerte, cuando un edificio fue construido especialmente para albergar su colección. El sistema por él engendrado, con la participación de sus colaboradores Fritz Saxl [1890-1948] y Gertrud Bing. Lejos de ser un archivo inerte, la biblioteca era una entidad viva que trasladaba la imaginación por las diversas islas del conocimiento, reflejando la convicción originaria de Warburg, que permitía que los libros conformasen un conjunto de pensamiento vivo, tal como el pensador había proyectado (Settis, 2010: 48). Su organización suponía

**124.** Ver de nuevo la figura 1.

**125.** Warburg abre el *Mnemosyne* con el tablero A, que revela su afán de cartografiar el comportamiento de las imágenes (figurativas y sígnicas) a través del tiempo y del espacio.



126. *Mnemosyne* era el frontispicio que presidía la Biblioteca Warburg.

extraños alineamientos de arte, medicina, filosofía, astrología o ciencias naturales alrededor de unas imágenes simbólicas que, aisladas en cada especialidad, perdían su fuerza genealógica. Gracias a esas “afinidades electivas”, el usuario podía excavar el pasado a través de múltiples túneles que se iban entrecruzando en el subsuelo de *Mnemosyne*.<sup>126</sup>

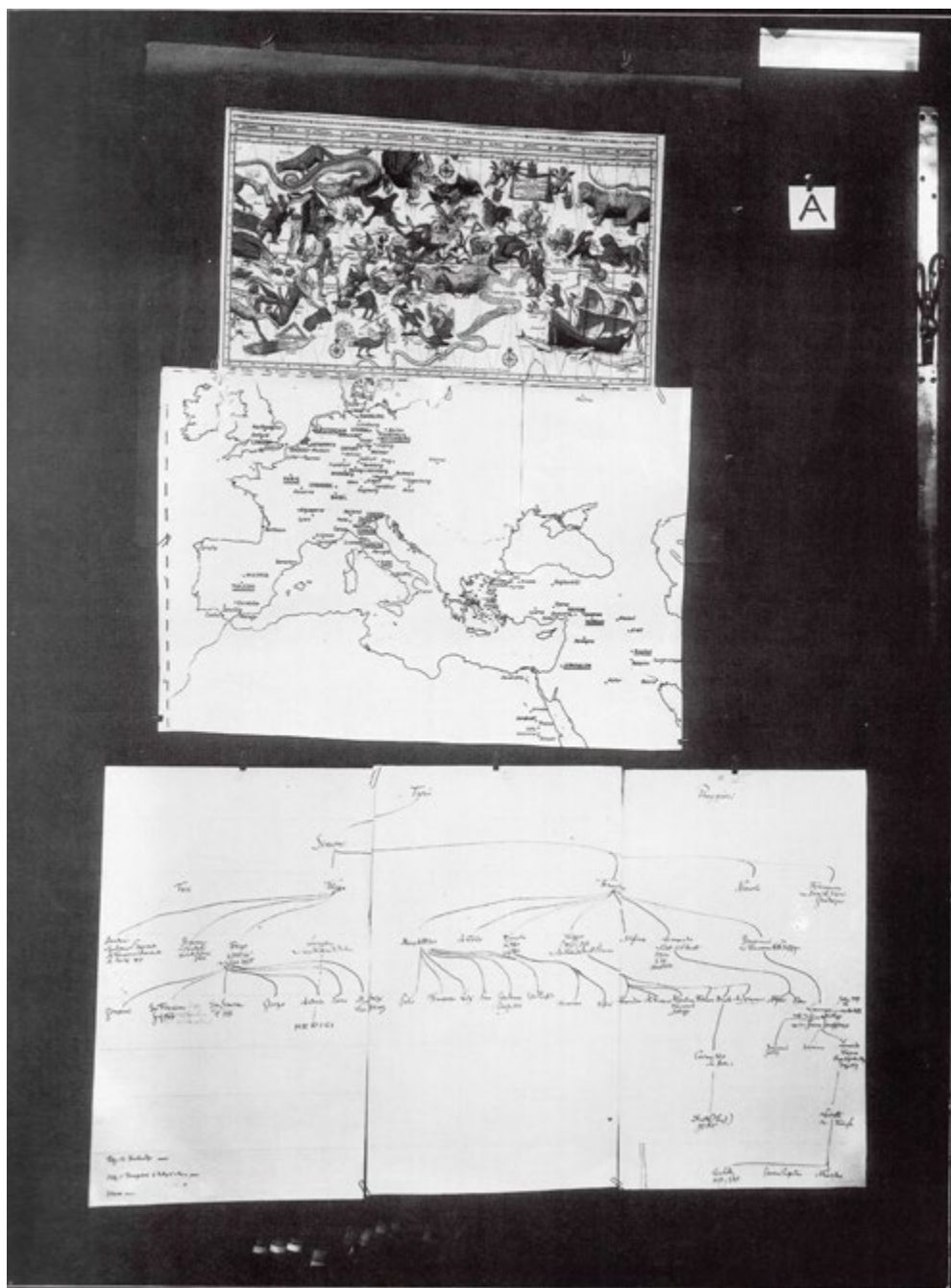


Figura 2. *Atlas Mnemosyne*. Octubre de 1929. Aby Warburg. Panel A. Distintos sistemas de relaciones en los que el hombre puede hallarse inmerso: cósmico, terrestre y genealógico. Implantación de todas estas relaciones en el pensamiento mágico, pues la distinción entre origen, lugar de nacimiento y situación cósmica supone ya una actividad del pensamiento. 1) Orientación; 2) Intercambio; 3) Clasificación social.

Se trata de favorecer una “interdisciplinaridad propagadora” frente a una “multidisciplinaridad difusora”, de insertar los conceptos en territorios de debate y no de confundirlos hasta su dilución. Muy cercano de la propuesta de Mieke Bal (2016), que emplea la metáfora del viaje para expresar la movilidad de ir trasladándolos de disciplinas en disciplinas con el fin de que vayan acumulando conocimiento antes de regresar al punto de origen y poder disponer allí de esa carga aquilatada durante el viaje. «Los conceptos no están fijos, sino que viajan – entre disciplinas, entre estudiosos y estudiosas individuales, entre períodos históricos y entre comunidades académicas geográficamente dispersas» (Bal, 2016: 31). Català, comentando sobre los “conceptos viajeros”, afirma que son «entidades que se activan a cada punto de su traslación para dejar entrever un nuevo significado o una variación del mismo. El concepto aparece como una idea a la vez sólida e inestable: es sólida porque en ella hay un núcleo duro, pero a la vez es inestable porque de ese núcleo se desprenden reflejos distintos según las fases del viaje emprendido» (Català, 2017: 309).

La Biblioteca como un espacio interfásico, un “espacio de reflexión”, en que ocurre un juego de potencialidades ofrecido por una “red de conocimiento” que, en la relación con el sujeto, se presenta y se modifica en función de su conexión con el objeto-problema mediante cada desplazamiento del sujeto ante las configuraciones plasmadas por las asociaciones a cada entrada de un problema nuevo.

El procedimiento warburguiano, además de cumplir con el requisito científico de producir conocimiento, evoca un continuo desacoplamiento cognitivo suscitado por cada salto de un problema a otro, una aproximación que supone una multi-inter-trans-disciplinariedad de los libros e imágenes motivada por la “ley del buen vecino”. Estos saltos no forman una continuidad lógica, sino un circuito ambiguo de un recorrido mental, desvelado por cada brecha, cada grieta “geológica” que había permanecido escondida y que abre el problema en diferentes capas temporales, pludimensionales, multiplicando las direcciones de los resultados de las intelecciones abiertas por tal grieta.

### **7.1.1. LA BIBLIOTECA COMO UN PROYECTO TRANSVERSAL DE CONOCIMIENTO**

La biblioteca original consistía en cuatro pisos con estantes para libros más el contenido de la impresionante sala de lectura ovalada. Según Saxl, la KBW «refleja completamente el espíritu universal de Warburg: él construyó todas la plantas y aposentos del “edificio del problema”» (Saxl, 2010: 111). Cada sección de la biblioteca sigue los libros divididos en cuatro pisos, obedeciendo a la orden: primer piso: *Drômenon* (Acción) – empezaba con obras sobre los problemas generales de la expresión y sobre

la naturaleza de los símbolos para después pasar a la antropología y a la religión, y entonces a la filosofía y la historia de la ciencia. Segundo piso: *Wort* (Palabra) – contenía los volúmenes sobre la expresión artística, sobre su teoría y historia. Tercer piso: *Bild* (Imagen) – dedicado al lenguaje y a la literatura. Cuarto piso: *Orientierung* (Orientación) – dedicado a las formas sociales de la vida humana: historia, derecho, folclore.

Es decir, la biblioteca debía guiar desde la imagen visual (*Bild*) como primer estadio en la conciencia del hombre, al lenguaje (*Wort*) y de ahí a la religión, la ciencia y la filosofía, todas ellas productos de la búsqueda del hombre por orientación (*Orientierung*) que influenciaría sus patrones de comportamiento y sus acciones, el contenido de la historia (Settis, 2010: 65). Queda claro que la organización de la biblioteca reproducía concretamente el modo científico-cultural de operar, que caracterizó los estudios de Warburg y que asumirá en su mente una conformación última en el crepúsculo de su vida (Fernandes, 2016: 182).

Después de la guerra, la biblioteca fue reabierta en Londres por Bing y Saxl para ser incorporada a la Universidad, que pasa a llamarse The Warburg Institute, con Saxl como su primer director. Diferente en tamaño y actitud, de alguna manera intentó preservar la idea interdisciplinaria y el sistema de clasificación de Warburg, pero pronto se vio obligada a abandonar la estructura abierta a medida que crecía. En ese contexto de Instituto, pasa a adquirir un segundo significado: la supervivencia de un concepto metodológico dentro de un ambiente profesionalizado de investigación y educación.

La pequeña biblioteca, en su origen, allá de su “valor pedagógico”, es una “arena de las ciencias” (Checa, 2010) y un “teatro de la mente”, un “espacio vivo” con una “vida intensa” siempre remodelada – hoy diríamos “actualizable” – a fin de expresar las ideas de Warburg o de cualquier usuario. Es así que Settis, citando Saxl, recuerda que esa “actualización” ocurría toda vez que había un progreso en su «sistema de pensamiento, cada nueva idea sobre las interrelaciones de los hechos, lo impulsaba a cambiar la disposición de los libros correspondientes» (Settis, 2010: 38).

El espacio de la KBW es un laboratorio donde la palabra y la imagen se encuentran, se chocan y se complementan en constante transformación, convirtiéndose en “vehículo del pensamiento”. Un espacio esquizofrénico-paranoico en que Warburg nunca se cansaba de modificar el orden temático de sus libros. Cada vez que avanzaba en su reflexión o que lanzaba una nueva hipótesis sobre la interrelación de los hechos, organizaba de nuevo los libros. En se tratando de una arqueología de la interfaz y sus desdoblamientos, podemos decir que la KBW es un espacio interfázico, una vez que dio ánimo a un proyecto transversal de conocimiento.

El deambular de estantería en estantería, una forma de *flânerie*, es un “*itinerarium mentis*” – que no era organizado según criterios alfabéticos o aritméticos en uso para las grandes bibliotecas, sino según el interés del sistema de pensamiento de Warburg – que lleva al lector por caminos determinados (los problemas de Warburg)

aunque no necesariamente a conclusiones predeterminadas y, además, el “itinerario” fue concebido de tal modo que el paso de una sección a otra sea natural (Settis, 2010: 54). En consecuencia, Settis subraya que esa naturalidad es que transforma el “laberinto” (según supuestamente Cassirer dijo en su primera visita a la biblioteca) en una “prisión”, en el sentido de que capta la atención del lector. Settis, citando el no confirmado comentario de Cassirer, escribió «[...] ésta no es una simple colección de libros, pero una colección de problemas» (Settis, 2010: 31).

Paseando entre los libros colocados según la “ley de la buena vecindad”, Warburg revoluciona la noción de espacio, literalmente crea un “método de acción” en el interior de un espacio interfaz, un espacio de flujos que se definen por las características de los trayectos que se pueden efectuar en ellos. Espacio que, según Català, es para «habitar o por los cuales deambular» (Català, 2017: 142).

Puede-se decir que estamos en un espacio inmersivo, pues la BKW, revela intuiciones extraordinariamente avanzadas sobre lo que podríamos llamar un “sistema de conocimiento inmerso”, permitiendo una nueva conexión entre el espacio físico y la mente. Un dispositivo para el conocimiento que crea vínculos entre significados subterráneos que emergían a la consciencia próximo a la concepción de la forma interfaz que es precisamente el «espacio de relaciones que surge del encuentro entre distintas partes» (Català, 2011: 22). También, aún según Català, «la forma interfaz es el resultado lógico de las relaciones del sujeto con la tecnología». Puesto que, como indica Roger Bartra, esta constituye una extensión del cerebro, o de la mente, es de suponer que las funciones mentales, específicamente el pensamiento, se apoyen en las formas tecnológicas, primero mecánicamente y luego mediante enlaces cada vez más *orgánicos* y *fluidos*, es decir, a través de dispositivos tecnológicos cada vez más afinados y, por consiguiente, cada vez más cercanos a las formas proteicas de la mente (Català, 2017: 154). Cuando Català habla de la tecnología como extensión de la mente, apoyándose en las ideas de Bartra, él entiende tecnología de una forma muy amplia. Por lo tanto, se puede entender la biblioteca como un dispositivo “tecnológico”, y su ordenación es reflejo de una determinada organización mental y a la vez, obviamente, organiza el pensamiento.

Esa es la esencia que entrecruza la interfaz y el espacio de la biblioteca, es decir un dispositivo en que se operan varias interacciones en que el saber se mueve y circula y se extralimita y deja atrás las constricciones disciplinares para entrar en “territorio extraño”, los laberintos de la mente de Warburg. En ese espacio, que también es epistemológico, la idea fundamental es, según Bologna, que los libros no sean solo instrumentos de investigación, «reunidos y agrupados, expresando el pensamiento humano en sus permanencias y variaciones», pero más, que puedan guiar estudiosos, a través de sus títulos, en la consideración de las fuerzas fundamentales del espíritu humano y su historia (Bologna, 2017: 251-252).

Bologna defiende que el Teatro de Giulio Camillo es un probable modelo epistemológico para la biblioteca-*theatrum* que Warburg colocó bajo el signo de *Mnemosyne*. Compartimos esa idea debido a la identidad de la estructura operativa, basada en la *dispositio* coordinada de imágenes, palabras, libros en las partes adecuadamente articuladas entre sí de un “edificio-contenedor” o, como hablaba Saxl, “un edificio del problema”, que es un verdadero teatro de la memoria. Pero esta identidad formal, aún segundo Bologna, va asociada a una profunda y notable afinidad, que consiste en la identificación del *theatrum* con la mente humana, con el movimiento, que sería la matriz del fluido que le permite captar y formalizar los nexos entre los elementos de la realidad y transponerlos a la abstracción analógica de un sistema de imágenes e ideas correlacionadas. Todo lo que sucede en el exterior de la mente (distribución de imágenes, reconocimiento de sus vínculos y relaciones con significados subyacentes e implícitos, que las similitudes entre las formas de imágenes contribuyen a iluminar y sacar a flote) también sucede en su interior. Cada movimiento de cuerpo entre los libros, las imágenes o las palabras, cada entramado de relaciones entre los datos, constituyen en ambos modelos. Una metamorfosis interior, un proceso iniciático de transformación espiritual (Bologna, 2017: 250).

Es sugestiva y curiosa la investigación de Bologna, que propone una aproximación del Teatro de Camillo y la KBW, en que él confronta el modelo del anfiteatro vitruviano en que Camillo plasmó su imagen-base del Teatro, con un dibujo que el arquitecto alemán Fritz Schumacher [1911-1977] envió a Aby Warburg cuando proyectaba la biblioteca en su casa de Hamburgo.<sup>127</sup>

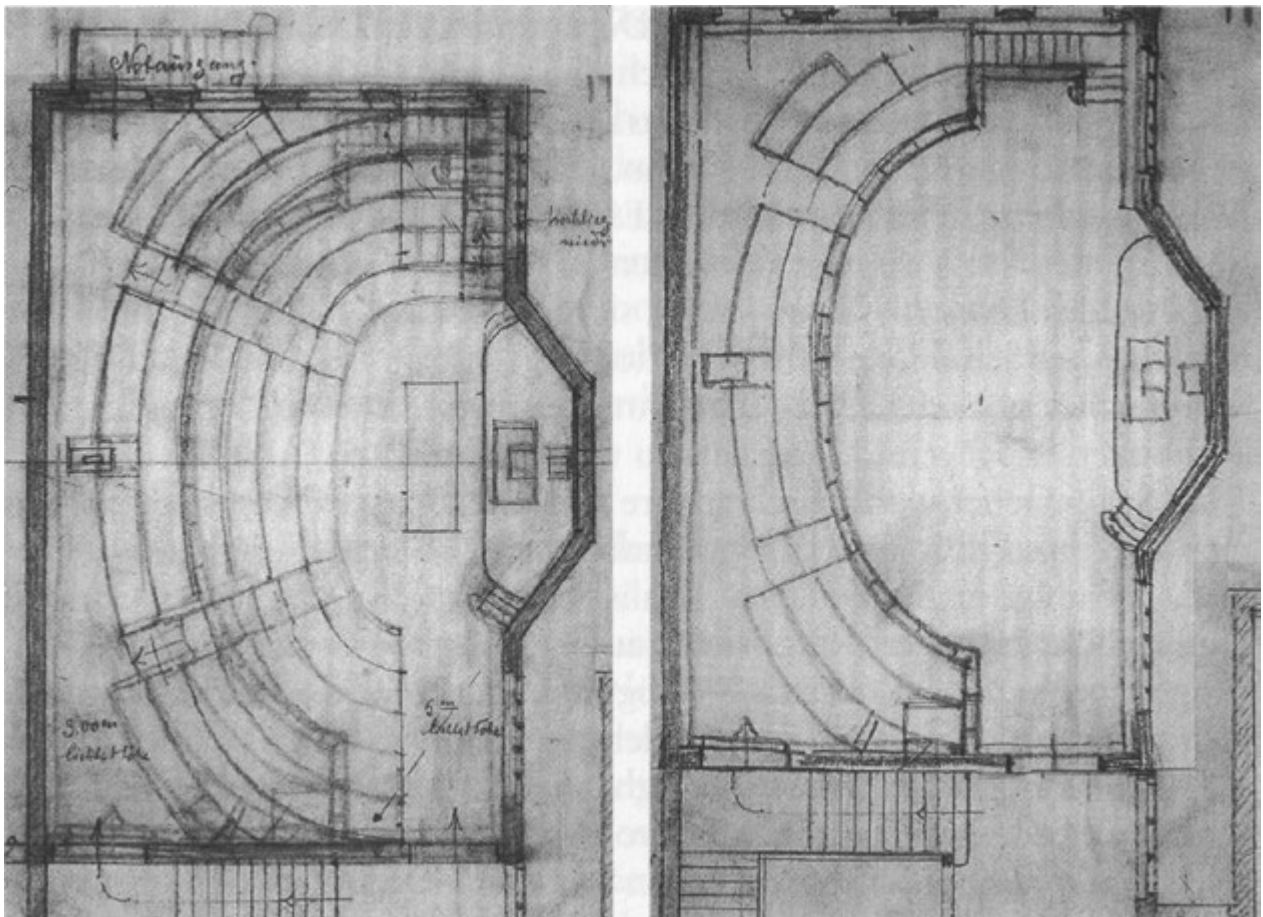
El esquema vitruviano es casi perfecto en el más elaborado de los diseños, hasta en el último detalle de los siete escalones, una *cávea* que reproduce la forma de los teatros clásicos. Bologna asegura que parece obvia la hipótesis de que fue el propio Warburg quien sugirió a Schumacher la silueta de la estructura, imaginando la Biblioteca-Mnemosyne como exacta reproducción del antiguo anfiteatro y de su recuperación y metamorfosis en el edificio de madera lleno de libros y dibujos que Camillo había construido en Padua y en París que «asombró a sus contemporáneos como una nueva e inaudita maravilla» (Agamben, 2007: 173) [Figura 3].

Este modelo de la “biblioteca-memoria-mente” era perfectamente claro a los ojos interiores de Warburg y del arquitecto a quien él se dirige para concretar su sueño humanista y renacentista (Bologna, 2017: 252). De Schumacher es también la idea de la inscripción de la entrada de la Biblioteca: MNEMOSYNE (memoria), que deberá convertirse en el espíritu protector de la gran sala (Checa, 2010: 16). Warburg abre el tiempo para la historia y al mismo tiempo «indicaba al visitante que entraba en el territorio de *otro tiempo* (Didi-Huberman, 2009: 44). En sus varias versiones, el proyecto de Schumacher se convirtió en un “teatro elíptico”, alusivo al proceso mental de Johannes

127. [http://www.en-gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1564](http://www.en-gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1564)

Kepler [1571-1630] y a su descubrimiento de la verdadera forma de las órbitas de los planetas y a respecto de la nueva orientación del género humano en torno al Cosmos.

La Biblioteca como un “espacio problema” es el primero proyecto warburgiano en un *work in progress*, o en la expresión de Salvatore Settis: “Warburg *continuatus*”, o sea la constitución de un proceso que requiere una continuación y un estado de renovación *continuatus*. La KBW como un espacio interfaz era un intento, como el Teatro de Camillo, y en el futuro sería el proyecto *Atlas Mnemosyne*, de reunir la naturaleza de todas las cosas que pueden ser expresadas en palabras e imágenes, de modo tal que cualquier persona que entrase en el “edificio del problema” podría tener en las manos las herramientas para dominar la ciencia. Agamben afirma que la KBW es una especie de “sistema mnemotécnico privado” en que el “estudioso y psicopático” proyectó y trató de solucionar sus conflictos psíquicos personales – la biblioteca y su futuro proyecto, el *Atlas*, es uno de los “remedios que encuentra para dominarlos” (Agamben, 2007: 172-173).



**Figura 3. Fritz Schumacher. Proyecto de la Biblioteca Warburg, Hamburgo. Detalles del primer y segundo proyecto: dejó el espacio elíptico solo como sala de conferencias; a la derecha, la sala de conferencias/sala de lectura, 1925.**

Se trataba, por lo tanto, de un espacio de transformación, un lugar de traspaso entre un mundo y otro: el mundo físico y el mundo de las ideas. No todos los lugares intelectuales, si podemos llamarlos así, tienen el mismo poder taumaturgo de la biblioteca y Warburg, pero en todos ellos se asume el potencial transformador que supone acercarse a la mente de los demás, representado por sus obras. Ahí reside el intersticio, el espacio aparentemente insignificante que une milagrosamente todas las mentes individuales, cuya latencia impregna estos intensos no-lugares (Català, 2016: 39).

La biblioteca es una especie de imagen laberíntica materializada en un espacio físico fantasiado en la Biblioteca de Babel, de Borges. La estructura conceptual, la “ley del buen vecino” de la KBW, que se puede resumir en que la solución al problema no estaba contenida en el libro que se buscaba, sino en el que estaba al lado. En este espacio rizomático la historia del arte como disciplina académica sufría la prueba de una desorientación regulada: «allá donde existían *fronteras* entre disciplinas, la biblioteca procuraba establecer *vínculos*» (Didi-Huberman: 2009: 37). En ese sentido es interesante y se puede considerar en los términos de Norval Baitello Jr. (2009: 142), como el laberinto anticatalográfico y antialfabético. Una biblioteca que se ubica entre (inter) las culturas, las disciplinas (o indisciplinas), las religiones, las artes, las ciencias y anticiencias.

La Biblioteca representa, en el manual aún no escrito de la autoeducación del género humano, un capítulo que podría titularse «De la orientación [*Orientierung*] del hombre (hacia sí mismo y hacia el cosmos) fundada en el mito, y en el miedo a la orientación fundada en la ciencia y el racionalismo» (Settis, 2010: 69).

Para finalizar, recordemos otro cuento de Jorge Luis Borges, en *El libro de arena*, que nos narra la historia de un personaje que adquiere el libro de arena, al principio lo guarda sólo para sí, pero, posteriormente, lo pierde deliberadamente en una biblioteca pública. Esa puede ser la historia de Warburg, que de una colección particular que se torna pública en la esperanza de que la biblioteca continúe siendo un *continuatus*.

## 7.1.2. LA BIBLIOTECA Y EL LABERINTO

*Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso*

**Borges**

Al intentar comprender el enigmático “edificio del problema” del número 116 de la Heilwigstrasse en Hamburgo, es tentador buscar en las fantasías laberínticas de Jorge Luis Borges [1899-1986] una forma para describir la Biblioteca Warburguiana como un “laberinto”. Una metáfora para entender una organización compleja en que el recorrido mental y el recorrido físico debían coincidir y ser el reflejo del “espíritu universal” del pensamiento de su creador.

Es decir, la biblioteca es un “laberinto” y una “prisión” que a través de una serie de *détours* [rodeos] llevaría al encuentro del pensamiento minotauro warburgiano, o sea la Biblioteca es un espacio “sin frontera del drama del alma”, hetero-tópico, es decir, basado en la multilinealidad, en las conexiones que forman “redes de conocimiento”. La dinámica de ese sistema operacional encarna un método heurístico de la dialéctica que no buscaba la seguridad de las certezas interpretativas, sino una apertura dialéctica de la tensión entre posibilidades que nacían a partir de la mirada del usuario sobre su objeto de estudio.

La experiencia del joven Ernst Cassirer [1874-1945] – que iba a integrar el Círculo Warburg – junto a su mujer, Toni Cassirer [1883-1961] en la biblioteca de Warburg en 1920 es emblemática y ejemplifica el real “potencial de peligro” del universo concebido por Warburg y materializado en su biblioteca.<sup>128</sup> Como Borges en su soledad y elegante esperanza describe su biblioteca, “si un eterno viajero atraviesa en cualquier dirección comprobaría al final de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, reiterada, sería un orden: la Orden)”. El autor de *Las formas simbólicas*, proyecto embrionario que él se dedicaba en aquel momento, guiado por Fritz Saxl [1890-1948] en las infinitas estanterías después de caminar por un laberinto de palabras e imágenes, al terminar el recorrido habría dicto, según Settis, «no debo volver aquí, o de lo contrario acabaré por perderme en este laberinto, esa no es un mera colección de libros, sino una colección de problemas» (Settis, 2010: 31). Sin embargo, Cassirer retornó muchas veces y de allí resultó el segundo libro de *Las formas simbólicas*.

Hay que cuidar para no caer en la idea reduccionista de que un laberinto es sólo un espacio confuso y sin salida, sino una imagen universal de búsqueda del conocimiento. Pero ¿qué es un laberinto? A largos pasos podemos decir que el concepto del laberinto remonta a la historia de Teseo y Ariadne en la mitología griega, y con el paso del tiempo se transformó en una fuente de fascinación en los mundos del arte como los de, dirían algunos, la filosofía (Barthes, 2005). Si nos permitimos el atrevimiento lúdico de tomar los laberintos como modelo, ellos inspiraron proyectos como los grabados vertiginosos de Maurits Cornelis Escher [1898-1972]. En la música también encontramos su inspiración, como por ejemplo, El *Pequeño laberinto armónico*, de Johann Sebastian Bach [1684-1750], que tiene la intención de confundir al oído en la referencia tonal básica por medio de juegos con la armonía. La influencia de ellos incluso se extiende a los laberintos inquietantes en la película *El resplandor* [1980], de Stanley Kubrick [1928-1999], en la construcción de este característico laberinto en el jardín y los setos del hotel Overlook. Otras películas de la saga Blockbuster *El corredor del laberinto* (2014, 2015, 2016), pasando por *Dentro del laberinto* (1986), de Jim Henson, o *El origen* (2010), de Christopher Nolan – que bebe de la mitología grega teniendo presente el Laberinto del Minotauro. Cobb (Leonardo di Caprio) pide a su “arquitecta” Ariadne (Ellen Page) que dibuje un laberinto. El diagrama final es el

**128.** En la época, Cassirer trabajaba en el primer volumen de *Las Formas simbólicas*, y le habían dicho que la Biblioteca Warburg disponía del material que necesitaba para sus estudios.



laberinto de Minos, donde quedó encerrado el Minotauro. Es el laberinto que Umberto Eco en *La línea y el laberinto* (1987) clasifica como el laberinto “clásico” que es el “hilo de Ariadna de sí mismo”. En el centro, está el Minotauro, para hacer más inquietante la aventura; y es una aventura inquietante ya que, una vez adentro, no se sabe exactamente qué va a ocurrir.

Un segundo laberinto, recuperado por Eco, es el “laberinto manierista”. Una especie de árbol binario, del tipo del que utilizan los expertos en gramática e informática. Este laberinto presenta una gran cantidad de caminos; solo uno lleva al exterior y todos los demás son callejones sin salida. Por lo tanto, ya constituye un modelo preciso de interrogación, de tentativa y de error. No obstante, por numerosos que sean sus nudos y ramificaciones, el laberinto manierista tiene una racionalidad inmanente que es la racionalidad binaria.

Y por último está el laberinto en “red”, semejante a lo que Deleuze y Guattari designan como “rizoma”. En el rizoma, cada camino puede conectarse con cualquier otro. No tiene centro, ni periferia, ni salida y es potencialmente infinito. No obstante, continúa Eco, lo que diferencia al rizoma de la red ferroviaria es que en teoría el primero no tiene límites porque no se extiende sobre un territorio definido y limitado: es el rizoma en sí, en su forma abstracta, el que define los territorios. No vale la pena preguntarse si el rizoma es finito e ilimitado, o limitado pero infinito: lo esencial es que no tiene exterior y por consiguiente no tiene fronteras. Cada ruta puede ser la correcta, siempre y cuando uno quiera ir hacia donde va y cada punto puede estar unido a cualquier otro punto. El rizoma es por ende el lugar de las conjeturas, de las apuestas, de los azares, de las reconstrucciones, de las inspecciones locales descriptibles, de las hipótesis globales que deben ser continuamente replanteadas, pues una estructura en rizoma cambia de forma constantemente. El rizoma constituye el modelo del laberinto hermético.

Eco explora dos modos de pensamiento que atraviesan momentos fundamentales de la historia de Occidente. El *modus cogitandi* latino, donde el mundo se asocia al árbol de Porfirio, en que todo se halla dividido y ordenado en una “jerarquía universal de los géneros y las especies”.

Trasladando el “*modus cogitandi hermético-renacentista*”, el segundo expuesto por Eco, y expandiendo hasta la reciente noción de “hipermedia”, es posible decir que la KBW, desde su concepción, su ordenación de los libros, exige del “lector”, o mejor dicho, “usuario”, un comportamiento similar al que Lucia Leão relata en *O labirinto da hipermídia* (1999). Según la investigadora brasileña, la hipermedia es la posibilidad de establecer conexiones entre diversos medios y entre diversos documentos o nudos de una red. Con eso, “los eslabones” entre los documentos propician un pensamiento no lineal y multifacético. «El lector en hipermedia es un lector activo, que está a todo momento

estableciendo relaciones propias entre diversos caminos. Como un laberinto a ser visitado, la hipermedia nos promete sorpresas, recorridos desconocidos» (Leão, 1999:16).

La biblioteca como una red de conocimiento comparable tiene una gran capacidad de autogénesis, o sea, una red que se forma y se transforma en nodo que tiene la capacidad de generar otros nodos – y de nuevo estamos en el territorio del “rizoma”. Encrucijadas que llegan a otras encrucijadas que sólo asustan a quienes no buscan situaciones desafiantes. El “lector/viajero” al deambular entre las estanterías, entre lo incierto y aleatorio – elementos constitutivos del juego de “navegar” – hace existir un espacio que se desdobra y que en cada momento actualiza elecciones. El diseño de un laberinto se crea. Es decir, estamos frente a un elemento constitutivo del proceso hipertextual en que el «lector se transforma en un constructor de laberintos» (Leão, 1999: 41).

En ese sentido «el laberinto es una cosa mental, un espacio que ninguna construcción obstruye», afirma Marcel Detiene (1981). El laberinto es pensado como “un recorrido”. De la misma forma que para Pierre Rosenstiehl el laberinto no es una arquitectura, una red en el sentido de quien lo proyecta y lo concibe, sino el «espacio que se desdobra ante el viajero que progresa, sin mapa en la propia red» (Rosenstiehl, 1988: 251). O sea, la experiencia laberíntica es la «experiencia de aquel que penetra» (Leão, 1999: 114).

Corrado Bologna en *Kerényi en el laberinto* sugiere que “ser” y “moverse” en el laberinto es un binomio que constituye, antes que nada, una «condición de existencia y un proyecto de supervivencia». Y se convierte luego en una modalidad de proyección simbólica, en un esquema de auto representación al que la idea del laberinto proporciona una estructura de soporte místico-figural. «En primer lugar, por lo tanto, “nos encontramos” en el laberinto, y hemos de “movernos”, siguiendo el recorrido en el que se extiende, “señalando al centro” para poder “resolver el problema”, e inmediatamente después “buscando un camino de salida” para escapar a la lógica misma de esa búsqueda» (Bologna, 2006: 9).

Explorar la biblioteca warburguiana, así como un laberinto, es conocerla, dominarla, es conseguir moverse entre sus nudos, una vez que como Edgar Wind [1900-1971] observa: «Comparada con otras bibliotecas especializadas, debe de ofrecer un aspecto particularmente fragmentario, pues cubre muchas más esferas de las que tales bibliotecas normalmente pretenden cubrir. Al mismo tiempo, sus secciones sobre campos concretos no son tan completas como sería de esperar por regla general en una biblioteca especializada. Resumiendo, su fuerza está precisamente en las áreas marginales» (Wind, 1993: 77).

Por lo tanto es de extrañar el miedo que, como investigador, tuvo Cassier al conocer la Biblioteca de Warburg. ¿Sería miedo de encontrar en el interior de la biblioteca, entre los nodos del laberinto, el monstruo warburgiano, solitario, melancólico, esquizofrénico y paranoico que busca encontrar una estructura que vuelva a dar luz y a reducir a sentido el enjambre de imágenes caóticas en que está fragmentada

129. En 1967, en su seminario “La lógica del fantasma”, Lacan afirma: «La cuestión que se plantea, y que es propiamente una cuestión de estructura, la que da su sentido a esto que yo digo: que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, lo que es un pleonasma en mi enunciación, puesto que yo identifico estructura a ese “como un lenguaje”, en la estructura, precisamente, que voy a tratar hoy de hacer funcionar ante ustedes». Lacan, Seminario 14

130. Botticelli se inspiró en el comienzo del *De rerum natura* de Lucrecio, o en el *Himno* homérico a Afrodita para pintar su cuadro. Su nacimiento es bastante asquero: los dioses primigenios Urano y Gea, personificación del cielo y la tierra habían tenido doce hijos y seis hijas. Su padre les tenía tanta tierra a todos que les había castigado a vivir dentro del vientre de su madre (en las profundidades de la tierra), sin ver la luz del Sol. Gea, que empezaba a sentirse algo pesada, pidió ayuda a sus hijos para liberarse del tirano, pero el único que se ofreció voluntario fue Crono (personificación del tiempo). Una noche en que su padre y su madre estaban en la cama, “conociéndose mitológicamente”, Crono cogió una hoz y le cortó los cataplines a Urano, lanzándolos luego al mar. Alrededor de los genitales mutilados del dios, se formó una espumilla blanca de la que surgió Venus.

su misteriosa figura.<sup>129</sup> En la KBW, diferentemente del laberinto de Creta de Dédalo para esconder el minotauro, no es posible garantizar su trayectoria de salida por medio del hilo conductor. Warburg insistió en la construcción de esa metáfora para su biblioteca, un laberinto *continuatus* rizomático, una red de bronquios, con un recorrido obligado en la angustia de un espacio exterior, la fobia de un espacio interior (Didi-Huberman, 2009: 120) que siempre lleva a un nuevo problema.

La Biblioteca como un laberinto que esconde en su interior un juego lúdico rumbo al conocimiento, con la muerte del minotauro, murió también la solución de tantos rompecabezas. Warburg sólo abrió rastro: efectivamente su Biblioteca, debemos recordar, se asemeja a la *Biblioteca de Babel*: un universo constituido de “galerías hexagonales” que emerge de los pisos inferiores y superiores “interminablemente”. Warburg no es minotauro, es el laberinto en sí.

## 7.2. WARBURG Y LA SUPERVIVENCIA DE LAS IMÁGENES

*El Nacimiento de Venus* traduce el *imago* “oficial” del Renacimiento y sus “formas accidentales en movimiento”. Sandro Botticelli [1445-1510] representa a la diosa recién nacida siendo transportada por los vientos hasta la orilla de Chipre, donde la recibe una de las Horas (las diosas de las estaciones).<sup>130</sup> El movimiento ondeante y elocuente de los cabellos dorados de Venus, de las telas, gazaras y demás ornamentos, responden a la necesidad y afán del pintor por perennizar el momento como una fotografía instantánea de la manera más fidedigna. Los vientos, que entrelazan sus cuerpos amorosamente, son Céfito (el viento del Oeste) y Aura (la brisa). Las rosas que vuelan a su alrededor son uno de los atributos de Venus, así como la concha en la que está subida la diosa, en precario equilibrio en medio a los vientos [*Figura 4*]. «Al observar los detalles de la imagen, se aprecian motivos accesorios en movimiento – *bewegtes Beiwerk* – reproducidos con tal fidelidad que no sólo aparecen los céfitos mofletudos» (Fanger, 2012: 73), sino el manto y el pelo de la diosa Primavera que está a la izquierda, vestida de flores, que le acerca a Venus un bonito manto rojo para que se cubra. A pesar del estatismo de la diosa en un contexto plácido de la escena, hay un movimiento demasiado crispado y violento. Estamos delante de una elegancia pasmosa, de una belleza inaudita, de un equilibrio preciso y de la pureza angélica de una composición renacentista perfecta, tanto desde el punto de vista “geométrico” como del “poético” (Grüner, 2017: 14).

Atento al péndulo conceptual entre la impasibilidad del rostro de Venus y la “desordenada agitación” de sus cabellos y del paisaje, Warburg presenta en 1891 la te-



Figura 4. Sandro Botticelli. *Nacimiento de Venus* [1484]. Florencia. Galería degli Uffizi.

sis *El nacimiento de Venus* y la *Primavera*, de Sandro Botticelli.<sup>131</sup> El joven historiador, entonces con 25 años, presenta los esbozos de una nueva historia del arte al estudiar la gestualidad y el movimiento de las imágenes, a través de un “aparato conceptual” al que llamó *Pathosformell* – fórmula patética o la forma del *pathos* – cuyas imágenes desplegaría también en el panel 39 del *Atlas Mnemosyne* [Figura 5].<sup>132</sup>

En el final de su tesis describe «con esto damos por terminadas nuestras disquisiciones a propósito del *Nacimiento de Venus* de Botticelli. En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan – el cuadro de Botticelli, el poema de Poliziano, la novela arqueológica de Francesco Colonna, el dibujo procedente del círculo de Botticelli y las descripciones de obras de arte de Filarete – se pone de manifiesto la inclinación, nacida del conocimiento que entonces se tenía del mundo antiguo a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo» (Warburg, 2005: 87). Muchos otros elementos nunca dejarán de reaparecer en sus proyectos y escritos: la pos-vida, o la supervivencia, de la Antigüedad (de las *Nachleben der Antike*). «La “supervivencia” que desarmoniza la apariencia es un *fantasma*, una «figura vampírica del *muerto vivo*, del *Un-dead*, del *Nosferatu* cuya sombra acecha dentro mismo de lo *Heimlich*, lo “familiar”, confortable y acogedor, del hogar de la belleza estetizada» (Grüner, 2017: 17).

Warburg, cuando vuelve su mirada minuciosa a los “espacios configurados” entre las direcciones del soplo del viento de Botticelli o a las ocultas sinuosidades “serpenteantes” del *Ritual de la serpiente* de los hopi de Arizona, o todavía en su

131. La tesis fue presentada en la Facultad de Estrasburgo el 8 de diciembre de 1891 para obtención del título de Doctor en Filosofía que se concluyó en 3 de marzo de 1892.

132. *Pathosformell* alude a las expresiones universales de las pasiones humanas en el arte. Según él, ciertas formas de expresión corporal y símbolos culturales se perpetúan en la memoria visual colectiva como huellas en una trayectoria a través de las generaciones humanas. En varios casos, la carga emotiva que los símbolos y las formas expresivas originarias acumulan a lo largo del tiempo, se restablecen al ser restituidos los mismos gestos y formas expresivas en imágenes reutilizadas. Según Bing (citada por Didi-Huberman, 2009, p. 14) «es la expresión visible de estados psíquicos que se encuentran fosilizados en las imágenes». Settis se refiere a ella como condensación que plasma la supervivencia de la imagen en épocas posteriores. El concepto supone una noción de temporalidad en las imágenes, compuesta por *clusters* – racimos – de instantes y duraciones, cuya supervivencia posterior presupone una memoria inconsciente. Burucúa (2006) señala que el concepto, nunca definido de manera explícita, sería la noción de una organización atemporal de los significados, las formas y las emociones, que atraviesan pueblos y civilizaciones.

atlas que nombró como *Mnemosyne* nos empuja “pulsionalmente” a una inquietante trayectoria de la iconología<sup>133</sup> que “sobrevive” y gana “vida” a partir de un “pensamiento del conflicto” que se efectiva en un “espacio-hiato” donde las temporalidades histórico-culturales entran en conflicto y los opuestos se unifican en “constelaciones tensas”, recordando a Benjamin.



133. La palabra “iconografías” será usada en su pleno sentido warburguiano, como imágenes que remiten a conceptos (Grüner, 2017: 9).

**Figura 5. *Atlas Mnemosyne*. Panel 39. Botticelli. Estilo ideal 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous. Londres, Warburg Institute Archive.**

Estamos por lo tanto delante de una provocación que conlleva un “pensamiento de las contradicciones” que se realiza en un “espacio-hiato”, donde las temporalidades histórico-culturales se cruzan y entran en conflicto, los opuestos se unifican, sin identificarse, en “constelaciones tensas”, término caro a Benjamin, las diacronías lineales se hacen sincronías conflictivas.

Esa mirada atenta a la tensión constituida en el interior de la obra de Botticelli – que “resucita” la antigüedad al hacer que ésta vuelva a encarnar la vida – entre la elocuente impasibilidad y de la “desordenada agitación” del cuadro nos hace preguntar, siguiendo a Warburg: ¿No es extraño que el viento que empuja ese movimiento parezca soplar en dos sentidos “contrarios”, como apuntando hacia “afuera”, desde ambos extremos del marco de la obra, y “descentrando” sutilmente la mirada “automatizada” de la perspectiva fijada a la altura de la mirada? O ¿era necesario tanto movimiento en distintas direcciones de las ropas de los personajes o de los cabellos de la protagonista central?

Didi-Huberman pregunta: «¿Qué clase de objeto encontraba Warburg en este termo de experiencias? Algo que fuera *imagen*, pero también *acto* (corporal, social) y *símbolo* (psíquico, cultural). Una “sopa de anguilas” teóricas, en suma. Un amasijo de serpientes – el mismo que se mueve en *acto* en el ritual de Oraibi, el mismo que lanza *en símbolo* su resplandores celestes y el mismo que atraviesa *en imagen* la visión de las estalactitas reptilianas de Nuevo México o las contorsiones de un retablo barroco ante el cual oran algunos indios en Acoma (Didi-Huberman, 2009: 39)

### 7.3. EL GENIO Y LA LOCURA

*¡La única diferencia entre un loco y yo es la que yo no estoy loco!*

**Salvador Dalí**

Erasmus de Rotterdam [1466-1536] en *Elogio de la locura*, un libro en que según Johan Huizinga (2015) el concepto principal es que “la locura es sabiduría y la sabiduría locura”, entendía la demencia como una suerte de iluminación o de virtud sagrada, personificada por la brillantez intelectual y vocación creadora. El humanista fue influenciado por el poema de Sebastian Brant [1457-1521], escrito en 1494, *De las Narrenschiff* o *Stultifera Navis* – se trata de un extenso poema que hace el inventario de 110 vicios morales y pretensiones mundanas de la época. La *Nave de los locos*<sup>134</sup> se extiende a modo de símbolo por toda Europa, sobre todo a través de las obras de Alberto Durero [1471-1528], de Pieter Bruegel [1525-1569], y de El Bosco [1450-1516] [*Figura 6*]. De la “nave de los locos” al sanatorio psiquiátrico, el razonamiento

**134.** La nave de los locos era un galeón que pasaba por el Reno recogiendo los locos, los poetas, los taumaturgos y los blasfemos que solían vagabundear por los siete mares sin derecho a apearse en ningún sitio.

de la exclusión siempre es el mismo: está loco aquel que ofende las reglas de la moral, del bien pensar y de la sociedad o el carácter de originalidad del genio que lleva al acto creativo: el genio es creador de pensamiento, de técnica, de acontecimiento.

La cuestión del genio y de la locura se pone desde tiempos antiguos; ya Aristóteles la plantea en el *Problema XXX. El hombre de genio y la melancolía*, donde se pregunta en esencia por qué los hombres excepcionales son con tanta frecuencia melancólicos (Aristóteles, 2007: 79). El filósofo entendía por melancolía no sólo la tristeza soñadora vinculada a la imagen del artista que reaparecerá en el Renacimiento y en el romanticismo, sino también a la noción antigua de la mezcla de los humores que marca la naturaleza de la personalidad.<sup>135</sup>

**135.** La teoría sustenta que el cuerpo humano está compuesto de cuatro sustancias básicas, llamadas humores (líquidos), cuyo equilibrio indica el estado de salud de la persona. Así, todas las enfermedades y discapacidades resultarían de un exceso o un déficit de alguno de estos cuatro humores. Estos fueron identificados como bilis negra, bilis, flema y sangre.



**Figura 6.** Hieronymus Bosch. *La nave de los locos*. 1503-1504. Museo del Louvre.

El psiquiatra y antropólogo Philippe Brenot en *El genio y la locura* desarrolla la tesis de una psicopatología asociada con frecuencia a los grandes genios que caminan por la frontera de la locura y la creación poniendo de relieve unas tendencias de ese carácter según el estilo sensorial y la forma de pensamiento. Los primeros psiquiatras someterán a discusión en el siglo XIX – así, según Brenot, biografías, autobiografías y patobiografías nos proporcionan testimonios directos, análisis y opiniones psiquiátricas que corroboran la intuición de Aristóteles. «¡Cuán parecidos son el genio y la locura! – afirma con seguridad Diderot» (Brenot, 1998: 13).

¿Dónde la imaginación comienza a hacerse peligrosa y dónde cesa la seguridad del espíritu? Para el espíritu, la posibilidad de errar ¿no constituirá quizás la contingencia del bien? – pregunta André Breton en el *Primer Manifiesto* del surrealismo de 1924. Queda la locura, responde Breton, «la locura que se encierra [...] Ésa o la otra... Todos saben, en efecto, que los locos sólo deben su internación a una pequeña cantidad de actos reprimidos por las leyes y que, a no mediar tales actos, su libertad (por lo menos lo visible de su libertad) no estaría en juego» (Breton, 2001: 21).

Breton cree que “tales seres” son víctimas en alguna forma de su imaginación, que los impulsa a la inobservancia de ciertas reglas. Enuncia esa dualidad de la locura que tiene tanto sentido en nuestro interrogante sobre el genio y la creación. La otra locura, la locura creadora, es necesaria para el alma del genio. Se puede decir que siempre hay un poco de locura en el genio, «del hombre al hombre verdadero, el camino pasa por el “hombre loco” », dice Foucault, pero una locura muy distinta de la enfermedad mental, una locura que dota a la creación de una sensibilidad inigualable. «El verdadero laboratorio de la obra está en el ser interior, con su libertad y sus contradicciones. Si está enfermo, la enfermedad forma parte de la obra, no deja de ser una obra» (Brenot, 1998: 179).

Así, el genio se define ante todo a través de una obra innovadora, transgresora que rompe con el contexto social, deambula por los márgenes de la normalidad socialmente construida o, en las palabras de Josep M. Català, lo que separa el genio y el loco es, en realidad, el éxito y en segundo lugar, el talento. «Se precisa talento para convertir los delirios en material estéticamente válido y sea reconocido como tal. Si eso sucede, aparece el genio; si no, el loco» (Català, 2016: 67).

### 7.3.1. LA POTENCIA DE LA LOCURA

El término “locura” hoy en día es una forma para expresar una exageración, una extrañeza o una incomprensión; el término todavía es válido justamente porque es un amplio espacio de brote de fenómenos que no podemos comprender, sean ellos buenos o malos. Lo que llamamos “locura” en esa investigación, independientemente



de querer juzgarla como enfermedad o no, es un campo de la inadecuación a la norma de pensamiento que se ha lanzado la experiencia mental. Deleuze distinguía entre la locura como enfermedad y la locura como proceso (Català, 2016: 74), que en nuestro caso pretendemos usarla como un motor de arranque de un proceso reflexivo.

Michel Foucault (1998) en la *Historia de la locura en la época clásica* indica que durante el Renacimiento había una “voz” de la locura, una cierta positividad que va a ser reducida al silencio por la época clásica, mediante un extraño golpe de fuerza y transformada en patología en la Era Moderna. El Renacimiento “hizo hablar” sus locos y la literatura fue su voz. Cervantes y su héroe quijotesco, Shakespeare y los delirios hamletianos.<sup>136</sup> La escritura literaria nos da a ver, según Foucault, elementos significativos para pensar que entre locura y pensamiento, razón y desrazón no hay un abismo infranqueable.

La célebre tesis de Foucault coloca la Época Clásica como el momento de control de la locura, por medio del cartesianismo. El momento en que fue despreciado todo lo que está fuera de los límites de la razón. Un límite define a una cosa en relación al ambiente. “Si estoy loco no pienso, si pienso no estoy loco”: el *cogito* es un elogio a la racionalidad. En Descartes queda claro cómo es fundamental para la construcción de una razón metódica que haya la implicación de una escisión entre razón y desrazón. La locura está exiliada y se torna un negativo de la razón. «Se ha trazado una línea divisoria, que pronto hará imposible la experiencia, tan familiar en el Renacimiento, de una Razón irrazonable, de una razonable Sinrazón» (Foucault, 1998: 37).

#### 7.4. WARBURG Y LA POTENCIA DE LA ESQUIZOFRENIA Y DE LA PARANOIA

En este apartado vamos a intentar demostrar cómo la estadia en la clínica del Dr. Binswanger es un divisor de aguas en el pensamiento de Warburg y que todo su proyecto posterior a la internación se configura como un pensamiento esquizofrénico que llevaría a un pensamiento paranoico en nuestra arqueología de la Interfaz.

Es importante recordar que aquí no trabajamos con un juicio moral de su estado mental, ni tampoco haciendo un “elogio a la locura”, crítica comúnmente enunciada a las obras post-estructuralistas. Por lo tanto debemos advertir de salida que las causas de la esquizofrenia ya sean fisiológicas, psicológicas, o ambas, tienen para esa investigación una importancia secundaria, o sea, lo que nos interesa no es la etiología de la esquizofrenia sino los mecanismos de una “fantasía esquizofrénica” y la relación de los mismos con la magia y consecuentemente con la interfaz.

**136.** El Renacimiento no sólo la literatura da voz a la locura, sino también la iconografía. Basta pensar en Bosch, en Bruegel y en la filosofía moral y ensayística de Montaigne.

Aby experimenta el infierno en Bellevue<sup>137</sup> treinta años después de que Friedrich Nietzsche [1844-1900] fuese tratado por Otto Binswanger [1852-1929], con un alto grado de identificación con la tragedia de Friedrich Nietzsche del triunfo mórbido sobre la mente creadora. El famoso retrato de Nietzsche enfermo, realizado por Hans Olde [1855-1917], acompañará a Warburg en los últimos años de su vida colgado en la pared de su habitación [*Figura 7*]. Nietzsche había planteado con tal urgencia la cuestión de la “relación entre salud y filosofía”: «Para un psicólogo pocas cuestiones son tan estimulantes – había escrito Nietzsche en la introducción a *La gaya ciencia* – y en el caso de que él mismo caiga enfermo, lleva consigo, en la enfermedad toda su curiosidad científica» (Stimilli, 2007: 22). Warburg toma al pie de la letra el programa de *La gaya ciencia* con una férrea voluntad de superar los miedos y obsesiones que lo acechaban.<sup>138</sup>

En efecto, valoró altamente la lección que Nietzsche había enmascarado, *La gaya ciencia*, bajo la forma de apólogo, citado por Stimilli, «¿Es cierto que el buen dios está presente en todas partes?», preguntó una niña a su madre: “me parece que eso no está bien” – ¡una advertencia para los filósofos! Debía honrarse mayormente el *pudor* con que la naturaleza se oculta bajo enigmas e incertidumbres variopintas» (Stimilli, 2007: 22). “El buen Dios se esconde en el detalle”, será la respuesta de Warburg a la niña, y su modo velado de honrar a un tiempo la advertencia y la memoria de Nietzsche.

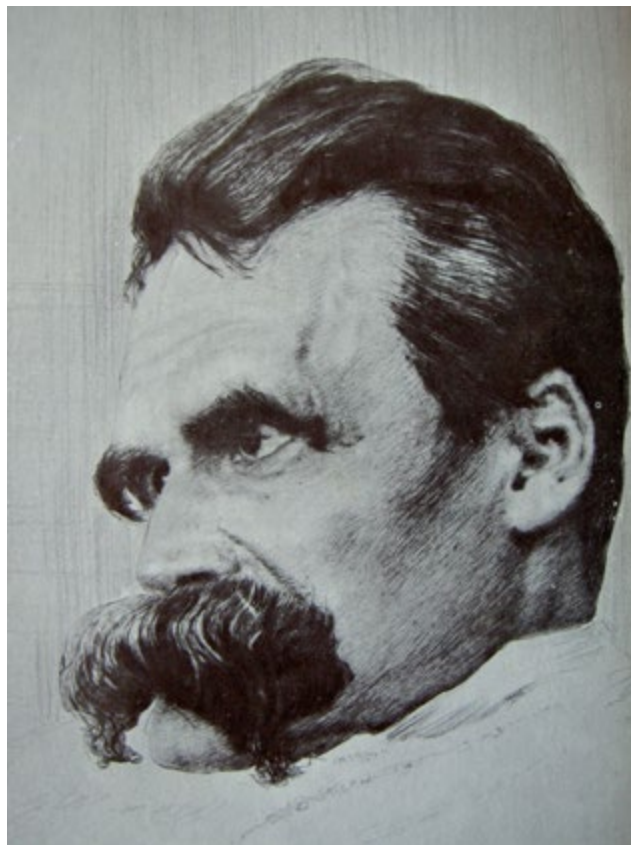


Figura 7. Friedrich Nietzsche por Hans Olde.

**137.** La clínica recibió a élite intelectual europea de la época, entre ellos el filósofo Nietzsche, el bailarín Nijinski. Un gran número de intelectuales y de artistas, entre ellos Husserl y Heidegger, fueron invitados a visitar la clínica.

**138.** Warburg se detiene en el prólogo a la segunda edición alemana de *La gaya ciencia*, en particular, en el agradecimiento de un enfermo por algo inesperado: su curación. La embriaguez y esperanza de la curación ya no tienen a la filosofía como adorno sino como calmante y medicamento para reconstituirse y olvidarse de sí mismo. El cuerpo y sus síntomas son el centro del prólogo escrito en Génova en 1886. Nietzsche reconoce que los filósofos transforman la vida continuamente para parir los pensamientos y denomina a esas prácticas “peligrosos ejercicios de dominio de sí”. Para el convaleciente sólo es posible “un arte malicioso, ligero y fluido” que emerge de la epidermis y que adora las apariencias creadoras. Nietzsche, F. (1986), *La gaya ciencia*, Madrid, Espasa-Calpe.

Giorgio Agamben en *La potencia del pensamiento* afirma que en la célebre frase el “buen Dios” no fue para el historiador una Deidad dotada de un poder misterioso y fascinador tutelar de la historia del arte, sino el «demonio oscuro de una ciencia innominada cuyos rastros sólo hoy empezamos a entrever» (Agamben, 2007:160).

En las diversas evaluaciones o “especulaciones” de un posible diagnóstico de la “locura” de Warburg se percibe una “flagrante inadecuación” del diagnóstico y de los síntomas. Biswanger diagnosticó como “esquizofrenia severa”, Emil Kräpelin como “pasivo de un estado mixto maníaco-depresivo” y el propio Warburg, en su “conferencia de la curación”, dice que son confesiones de un “esquizoide incurable”, que deben ser depositadas en los archivos de los psiquiatras: «imposible una *restitutio ad integrum* en un hombre de cincuenta y cuatro años», escribe Berger en 12 de marzo de 1921 (Binswanger, 2007: 58). Sin embargo, y si creemos que fue un genio y visionario, entonces quizá su enfermedad y su resolución epistemológica miraba al futuro, a la “paranoia”, y por ello a la interfaz.

La enfermedad de Warburg es histórica y está insertada en el estilo de la época, que, por esas fechas debería ser nombrado como un esquizofrénico (como antes podría haber sido histérico). En 1911, Bleuler Eugen [1857-1939] publicó su gran obra: *Dementia praecox: el grupo de las esquizofrenias*, en la que acuñaba el concepto de esquizofrenia para «delimitar un conjunto de trastornos mentales que Kraepelin, veinte años antes, aun catalogaba dentro de la categoría de las demencias precoces» (Català, 2016: 168). Bleuler presentaba así «un nuevo enfoque de la locura, cambiando el foco del diagnóstico, que pasa de la histeria a la esquizofrenia» (Català, 2016: 139).

De esa perspectiva la esquizofrenia no sería ya la signatura de un desdichado *lapsus* en la vida intelectual de Warburg, sino una parte constitutiva y germinal de su pensamiento, es lo que defiende Fabián Ludueña Romandini en el ensayo *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg* (2017). Pero la enfermedad de Warburg era histórica también en otro sentido, según Català,<sup>139</sup> el de que antes, en la “era de la magia y la imaginación”, ese funcionamiento mental no tenía por qué ser patológico: es el ámbito constreñido de la ciencia moderna el que expulsa de su interior la imaginación y, por lo tanto, puede “desequilibrar” a quien no lo acepta.

En 1920, en *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, podemos comprobar la polaridad más instigadora investigada por Warburg, o sea, aquella que pulsa entre la lógica y la magia, consecuentemente la imaginación, inscrita en el renacimiento de la Antigüedad demoníaca.

**139.** Comentarios y propuesta de investigación sugeridos por el director de la Tesis, Josep M. Català (29/3/2018).

La época en la que la lógica y la magia, los tropos y las metáforas – en palabras de Jean Paul – “floreían injertadas en un mismo tronco” refleja una realidad atemporal; en la presentación científico-cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico (Warburg, 2005: 447).

Está por ver si las disquisiciones de Warburg encauzaron su enfermedad a través de la heterodoxia o si esta causó la enfermedad. Seguramente, las dos cosas. En esta perspectiva podemos creer, como Romandini defiende, que Warburg con sus “demonios”, “ninfas” y “serpientes” fue un hito en el paso de un período en que aún era posible utilizar la “locura”, la imaginación y otras formas de pensamiento no-neurotípico, como elementos estructurantes de sistemas de pensamiento filosófico. De la misma forma podemos especular que el historiador alemán haya convertido su “locura” en una “matriz metodológica” para organizar la totalidad de su trabajo de investigación como el último exponente de una antigua tradición metafísica, iniciada por la *manía* atribuida a Sócrates, para quien el ejercicio de la filosofía estaba unido a cierta idea de la locura.<sup>140</sup>

En un artículo publicado en el periódico *Pegaso*, el filólogo Giorgio Pasquali [1885-1952] – “uno de los tributos más bellos e inteligentes jamás dedicado a Warburg”, según Gertrud Bing – corrobora para esa tesis. Desde su tiempo en la Universidad de Bonn, donde fue alumno del historiador de las religiones Hermann Usener [1834-1905], Warburg había tenido un «fuerte impulso de descubrir la verdad de la magia, la verdad intemporal, la astrología del helenismo y del Renacimiento, incluida la magia del hombre primitivo». Para Pasquali «este impulso se convirtió en el centro de su psique», añadiendo que «la enfermedad fue, en cierto sentido, una continuación de su investigación científica, y, lo que es más extraño, continuó su investigación científica a lo largo de su enfermedad utilizando sus experiencias oscuras en su beneficio» (Pasquali, 2014).<sup>141</sup> Pasquali exalta el hecho que el erudito fue capaz de «soportar la enfermedad y derrotarla por medio del pensamiento e investigación científica» y recuerda que los años siguientes a su recuperación fueron los más pacíficos de su vida, «lo vi más tranquilo y feliz en su regreso a Italia en 1927, de lo que era cuando lo dejé en 1915, asustado ante la idea de la inevitable guerra entre Alemania e Italia que, según temía, crearía un abismo perdurable entre los dos países que él amaba» (Pasquali, 2014).

Es consenso entre los estudiosos de Warburg concordar con Pasquali: la eclosión traumática de la experiencia de la Gran Guerra fue el episodio que desencadenó su “psicosis aguda”. En el vórtice de su delirio, con la guerra mundial desatada, Warburg considera que es un “hombre lobo”, que la metamorfosis es eminente y sólo puede escapar a ella mediante el suicidio o el asesinato de su familia (Binswanger, 2007: 60-63) que el propio Warburg reveló a los “animalitos con alma” que por la noche entraban en su habitación en la clínica.

El desmoronamiento psíquico de Warburg es explicado por Romandini a partir de los intereses literarios que resonaban en las estanterías de la BKW antes mismo de su internación. Asegura Romandini, en el mundo antiguo al que el “investigador-paciente” había consagrado una enorme parte de sus anhelos y esfuerzos existía una explicación para la locura así como posibles filiaciones entre las inquietudes científicas warburguianas que atravesó su vida. «El sujeto de la locura no es el individuo que la padece sino el demonio

**140.** Fabián Ludueña Romandini profundiza la relación entre la locura de Warburg y la tesis que plantea Louis François Lélut para interpretar la *Locura de Sócrates*.

**141.** Edición electrónica sin número de página.

que agencia sobre su cuerpo» (Romandini, 2017: 29), eso resonará a través de Pausanias [siglo III d. C.], o sea, la idea de un intermediario entre el hombre y lo sobrenatural que se convoca en las imágenes y que habita el *Denkraum* (espacio del pensamiento).

El notable médico griego de la era imperial romana, Areteo de Capadocia [siglo I d. C.] en el tratado *Sobre las causas y los síntomas de las enfermedades* sugiere la identificación de la conducta de los locos con los malestares que se agrupan bajo el nombre de melancolía. Otro tema caro a la iconología warburguiana, y posteriormente panofskyana.<sup>142</sup> Finalmente, Galeno [129-216 d.C.] en la *Opera omnia* señala la tendencia de los melancólicos a identificarse con el legendario mito de Atlas, por llevar el cosmos sobre sus espaldas y que da nombre al proyecto *Mnemosyne*. «La filología, que Warburg conocía bien, había establecido, de hecho, en la figura de Atlas a aquel que instala el equilibrio (*Gleichgewicht*) en el Cosmos, la equidad entre el cielo y la tierra (Romandini, 2017: 32).

Debemos entender la manera del trabajo intelectual, en primer lugar, en el modo de entender la destrucción moderna de la distancia sagrada abierta por el *Denkraum* y el reemplazo de las potencias mediadoras por los avances tecnológicos, y en el fascinado estudio de las épocas que ponían en tensión concepciones de mundo antagónicas.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigitiva, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz (Warburg, 2008: 64).

En segundo lugar, en la descripción y en la caracterización de sus propios tormentos psíquicos, en cuya superación Warburg atribuyó gran importancia a la apasionada lectura de *Sphaera barbárica* (1903), obra sobre imágenes astrológicas de Franz Boll [1867-1924], con quien Warburg había aprendido acerca de los demonios astrales antiguos. Tanto que al saber de la muerte de Boll – “la recibió y asimiló como una persona sana” – de inmediato tomó medidas para adquirir su biblioteca (Binswanger, 2007: 167). En tercer lugar, en la condensación y la materialización de todos estos temas en las asociaciones de imágenes incardinadas en el inconcluso *Atlas Mnemosyne*.

Binswanger en una carta de 6 de septiembre de 1934 dirigida a Max Warburg escribe: «Su hermano puede mostrar transiciones muy interesantes de sus ideas científicas a simples ideas delirantes» y añade que «la época de su enfermedad sea incluida en su biografía» (Stimilli, 2007:31). Esto indica la posibilidad de una investigación en que es difícil precisar en qué medida la “enfermedad mental” resultó “beneficiosa” para las posteriores investigaciones de Warburg, pero podemos especular que

**142.** Erwin Panofsky, Raymond Klibansky y Fritz Saxl analizaron la personificación alegórica sobrecargada de simbología y misterio del grabado *Melancolía I*, de Alberto Durero, de 1514.

seguramente transitó en Bellevue, tal vez un poco antes, un “pensamiento esquizofrénico” de que el “Ritual de la serpiente” fue una síntesis paranoica y tal vez la inspiración que posteriormente se materializará en el Atlas.

Defensores del rigor científico de Aby Warburg ven en su ingreso hospitalario un hiato en su producción intelectual, y no comulgan con la supuesta lucidez que pueda aportar un desequilibrio mental, aunque solo sea transitorio.

## 7.5. EL TEATRO DE UN SIGLO HISTÉRICO

*El gabinete del doctor Caligari* (1920), de Robert Wiene [1877-1938], es un tipo de cine fantástico<sup>143</sup> que floreció en la Alemania de los años veinte y que tiene una escenografía, una oscuridad y sombras que se prolongan en los gestos grandilocuentes de los actores – interpretaciones estilizadas hasta rozar la histeria, una necesidad de expresar con el cuerpo lo que correspondería a las palabras – herederos de una tradición teatral y estilizada que exagera o caricaturiza la realidad. En ese espacio se desarrolla una historia terrorífica de un extraño hipnotista, el Doctor Caligari, director de un manicomio, que recorre las ferias presentando como espectáculo a Cesare, un sonámbulo que al parecer despierta tras veinticinco años dormido, y que en las noches sale a asesinar a los habitantes del pueblo bajo el dominio de Caligari. La película expresionista puede ser entendida como una relación entre la autoridad brutal e irracional, pero también como un testimonio del temor que habitaba el imaginario colectivo todavía por esas fechas [*Figura 8*].<sup>144</sup>



**Figura 8.** *El gabinete del doctor Caligari*. Robert Wiene. 1920.

**143.** Tenemos la noción que el expresionismo alemán, aunque no todo, puede ser calificado de fantástico.

**144.** Sobre el cine de este período y su relación con el poder el texto de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, es fundamental.

Años antes, en 1887, Pierre André Brouillet [1857-1914] expuso el cuadro *Une leçon de Charcot à la Salpêtrière*, una representación de las célebres “Lección de los martes” del neurólogo francés Jean-Martin Charcot [1825-1893], abiertas al público a partir de 1878. Brouillet retrata un espacio “académico” como en un *Reality show* donde los invitados son médicos y filósofos y también escritores, artistas y personas comunes [*Figura 9*].

El cuadro de Brouillet es un documento de gran realismo, en que aparecen diversos alumnos de Charcot que, bajo su influencia, habrían de desarrollar algunas líneas de investigación importantes para la psiquiatría, la neurología, la fotografía clínica, psicoanálisis, entre otros.<sup>145</sup>

Pérez-Rincón asegura que Brouillet captó muy bien la “mecánica del servicio de Charcot”. En el “teatro didáctico” representado por Brouillet, el público se mantiene en un solemne suspense delante del personaje principal: Charcot, padre de la neurología, un hombre que transitaba entre el científico moderno, imperio de la razón, y el incierto misticismo decimonónico. Entre la tecnología científica y la fantasmagoría ilustrada.

145. Pérez-Rincón describe detalladamente el Cuadro de Brouillet y presenta sus personajes. Pérez-Rincón, H. (2010). *El teatro de las histéricas y de cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. México, FCE.



**Figura 9.** *Una Lección Clínica en la Salpêtrière*. 1887. Pierre Aristide André Brouillet. Una de las pinturas más conocidas en la historia de la medicina, muestra al neurólogo Charcot dando una demostración clínica a un grupo de estudiantes de postgrado.

El escenario es un “enorme emporio de las miserias humanas”: la Clínica Salpêtrière donde «Tres mil indigentes, vagabundas, mendigas, “mujeres caducas”, “viejas pueriles”, epilépticas, “mujeres chochas”, “inocentes mal proporcionadas y contrahechas”, muchachas incorregibles... en una palabra: locas. En 1873 sumaban un total de 4.383 personas, de las cuales 580 eran empleadas, 87 “en reposo”, 2.780 “administradas”, 853 “dementes” y 103 niños» (Didi-Huberman, 2007: 26). La clínica era una pesadilla en un París listo para vivir su *belle époque* donde Charcot “redescubrió la histeria” y dio «nombre a la histeria». «De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo [...] una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura» (Didi-Huberman, 2007: 7-8).

Los excesos cometidos en esas sesiones nos llevan a pensar que estamos más cerca de un espectáculo teatral que de una investigación científica. Durante las “lecciones de los martes” – auténtico show con números de hipnotismo, magnetismo, sonambulismo, curaciones “milagrosas” – Charcot, un coreógrafo incuestionable del espectáculo histérico de finales del siglo XIX, llegaba a solicitar la participación del público en la inducción de fenómenos hipnóticos en la mujeres, como una forma de demostrar la ausencia de cualquier tipo de truco. No tardó mucho para que los mágicos y magnetizadores de los circos invocasen en sus espectáculos un lema terrible como argumento de autoridad: “según las experiencias del Dr. Charcot en la Salpêtrière”.<sup>146</sup>

El neurólogo sufrió muchas críticas vertidas por el *establishment* médico de la época, sobretodo de que en muchos casos se provocaban los ataques y la catalepsia, con luces o drogas, de reproducir y repetir el fenómeno patológico más que la búsqueda de su resolución terapéutica. A eso respondía que «para aprender a curar, primero hay que haber aprendido a conocer, el diagnóstico es la mejor base para el tratamiento» (Didi-Huberman, 2007: 39). Charcot se vio de hecho forzado a “idealizar su método anatomoclínico”, que según Didi-Huberman podría definirse en los siguientes términos: un compromiso con los objetivos, fisiológicos y esencialistas, en el estudio de las enfermedades nerviosas: aunque no podamos ver cómo funciona un cerebro, podremos descubrir los efectos provocados por las alteraciones de su funcionamiento gracias a los síntomas corporales, y por lo tanto diagnosticarlas. Un compromiso con el *tiempo* empleado en la observación. Charcot se habrá visto obligado a ello, más exactamente a lo siguiente: estudiar («metódicamente», «con precisión») los síntomas que presenta el paciente. A continuación, estudiar (es decir, tras la muerte de dicho paciente) el «foco» de las lesiones constatadas; repetir estos estudios en un gran número de casos, y confrontarlos a fin de fijar con certeza este «foco concreto» de las lesiones que *han tenido* como consecuencia esos determinados síntomas (Didi-Huberman, 2007: 35).

**146.** Somos consciente que existió una tradición de “magnetismo” o mesmerismo en Francia, que apareció alrededor de la Revolución Francesa, de la mano de médico Franz Anton Mesmer [1734-1815], que tuvo una fama considerable y que influyó seguramente en las ideas sobre el hipnotismo de Charcot y luego de Freud. Robert Darnton hace una crónica muy ilustrativa, y divertida, de este período en *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France* (1968).



La invención de la histeria en la Salpêtrière recupera la tradición de la anatomía normativa y substituye el antiguo laboratorio de la anatomía patológica en la producción del hecho clínico, por ejemplo la innovadora obra con ilustraciones anatómicas de Andreas Vesalio [1514-1564] [Figura 10] o del Teatro de Anatomía de Leiden erigido por Petrus Pavius [1564-1617], en 1593 [Figura 11], hasta la anatomía virtual posmoderna del *Visible Human Project*.<sup>147</sup>

147. Es un proyecto idealizado en 1986, desarrollado por la Biblioteca Nacional de Medicina (NLM).

El proyecto se propone crear una base de imágenes digitales de dos cadáveres, uno masculino y uno femenino, partiendo de cortes anatómicos transversales, tomografías de rayos X a fresco y congelado y de resonancia magnética.

La teatralización y espectacularización del cuerpo enfermo de las histéricas en el interior del dispositivo médico de Salpêtrière, como señala Josep M. Català, «mostraban delirios del cuerpo quizá en un intento por amoldarse al *sinthome* que había acuñado Charcot y que parecía estar relacionado con una determinada realidad» (Català, 2016: 117), es decir, son piezas de una escritura inconsciente, estilizadas para producir una cierta “sintomatología” una vez que son «obligadas a teatralizar su síntoma, condicionadas a producir sus estigmas según el canon de representación artística de la histeria en la historia del arte» (Ortega, 2010: 121). Didi-Huberman considera el teatralismo histérico como práctica de la crueldad: “el crimen del que mira”.

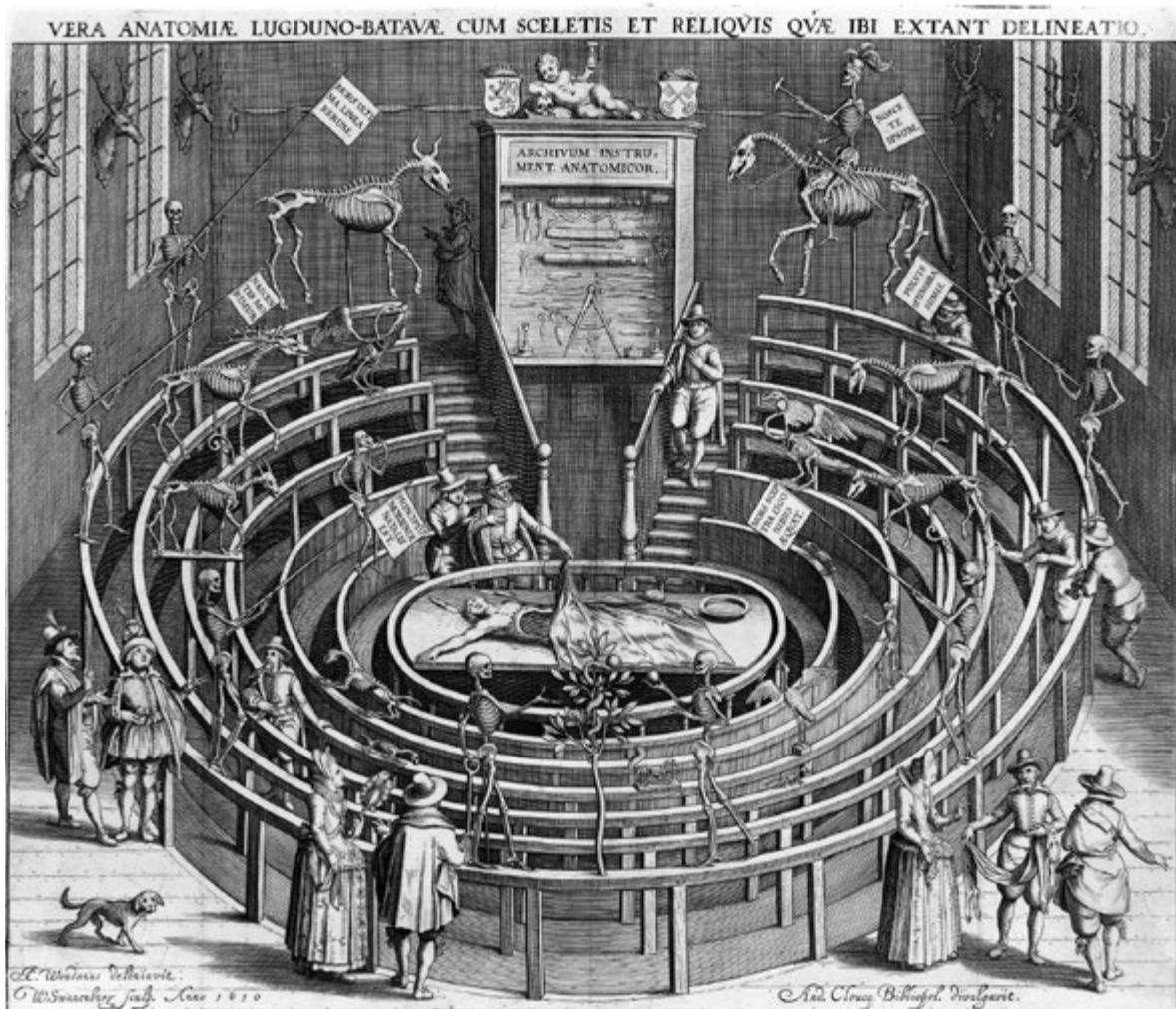


Figura 10. Teatro anatómico de Leiden, cerca de 1610. K. B. Roberts and J.D.W. Tomlinson, *The fabric of the body. European traditions of anatomical illustration*, Oxford, Clarendon Press, 1992.



Figura 11.  
Frontispicio del  
libro de Andrés  
Vesalius *De humani  
corporis fabrica  
libri septem*, 1543.  
Andreas Vesalius,  
*On the fabric of the  
body*, Book I, San  
Francisco, Norman  
Publishing, 1998, p.  
XLV, 38-39.

La histeria «es una invención moderna a la que se le busca una historia antigua y una condición somatopolítica que la va a encarnar» (Echeverría, 2015: 37-38). Charcot, un apasionado del arte, era conocedor de las técnicas de pintura, dibujo, y había realizado investigaciones junto a Paul Richer [1849-1933] sobre las representaciones artísticas del Renacimiento y Barroco sobre endemoniados, enfermos y deformes. La pretensión era encontrar el paralelismo entre estas manifestaciones sintomatológicas de convulsionados y poseídos con la histeria. Charcot se obsesiona con la representación del síntoma, «aspecto constatable en las *Iconographies* y en su reivindicación de las escenas pictóricas y escultóricas grotescas o sobrenaturales como indicios de las enfermedades que estudia» (Montilla, 2012: 133). Entonces podemos pensar que la histeria fue creada de esos moldes y arquetipos, como si fueran transferencias desde el imaginario de la historia del arte europeo, así como de las representaciones de la pasión, de los endemoniados y otras manifestaciones relacionadas con la locura y el delirio que forman hasta la actualidad parte de estereotipos culturales ligados a la religión

o a ascetismos. Julia Montilla asevera que en relación con esto cabe mencionar que la primera operación de Charcot consistía en distinguir, definir y probar la historicidad del síntoma histérico a partir de representaciones pictóricas. «Su teoría se formula en torno de la repetición de una gestualidad cuyas pruebas localiza en la historia del arte, buscando en los cuerpos de convulsionarias y endemoniadas síntomas similares a los histéricos» (Montilla, 2012: 122). Richer y su maestro afirmarán haber encontrado evidencias de síntomas histéricos en obra de arte del pasado.<sup>148</sup> Charcot, al perseguir las continuidades, instaura una unidad temporal en el desarrollo del ataque histérico completo y regular (Didi-Huberman, 2009: 267).

No sería de todo absurdo encontrar una aproximación de lo que Warburg ponía en manifiesto: las supervivencias de un pasado y su relación con las fuerzas pasionales, por lo tanto el concepto de *pathosformel* es fundamental para comprender algunos de los rasgos planteados por Charcot. Sigrid Schade, citada por Didi-Huberman, apunta Charcot como “precursor” (*predecesor*) de Warburg en el plano de la interdisciplinariedad, de la «observación de los cuerpos entregados al momento del *pathos*, de la pasión e incluso de la locura dionisiaca» (Didi-Huberman, 2009: 262).

Sea en Charcot o Warburg, estamos ante a una “imagen como gesto y un gesto como imagen”. La gestualidad como expresión de una “fuerza emocional”. «Es interesante, en ese sentido, la idea correlativa de la imagen patética entendida como la plasmación de un gesto defensivo ante las amenazas del mundo» (Català, 2018: 20). El concepto de *Pathosformel* es un concepto de diversas interpretaciones, pero vamos nos detener en la interpretación de Didi-Huberman, que lo entiende como una imagen relacionada con la disciplina histórica y que «debería ser pensada como “sintomatología del tiempo” capaz de interpretar conjuntamente las latencias (procesos plásticos) y las crisis (procesos no plásticos)» (Didi-Huberman, 2009: 147). Las *Pathosformel* son cristalizaciones corporales de la “dialéctica del monstruo”. «*Momentos-síntomas* de la imagen antropomorfa, las fórmulas de pathos fueron consideradas por Warburg desde el punto de vista dialéctico del rechazo (“fórmulas plásticas de compromiso”) y del “retorno de lo rechazado” (“crisis”), grado de tensión máxima” » (Didi-Huberman, 2009: 260). Así podemos decir que en el síntoma histérico se unen, en efecto, las *Pathosformel* expresivas de la crisis.

Hay que tener en cuenta las diferencias y la distancia que separan los dos modelos epistemológicos del síntoma y de la expresión del síntoma. Para el neurólogo francés, el síntoma se presenta como una “categoría clínica” reducible a un cuadro regular y a un criterio de clasificación de las enfermedades bien definido, mientras que el «síntoma de Warburg es una “categoría crítica” que hace explotar el regular» tanto de la historia estilística como de los criterios académicos del arte. Posteriormente, Freud abordó el problema del síntoma exactamente allá donde Charcot lo había dejado: «en el mismo fondo de los movimientos ilógicos» – ese momento negativo

**148.** Charcot y Richer publicaron dos libros en que ejercitan una arqueología de la enfermedad en la iconografía occidental: *El demoníaco en el arte* (1887), y *Los deformes y los enfermos en el arte* (1889). Richer, profesor de anatomía artística en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, fue encargado de ordenar el material, de elaborar el gran número de dibujos explicativos y de escribir gran parte de los textos que acompañan a las ilustraciones, supervisado siempre por la mirada del Charcot.

de la “dialéctica del monstruo”, ese “grado máximo de tensión” en las *Pathosformel* (Didi-Huberman, 2009: 267).

La fotografía médica es un capítulo significativo en la historia de la cultura visual moderna y debiera entenderse en términos de continuidad histórica con respecto a las viejas formas de representación. Desde los años 60 del siglo XIX, la fotografía hizo una entrada triunfal y triunfalista en el museo de la patología. Sólo ella era capaz de revelar hasta el más mínimo defecto (Didi-Huberman, 2007: 52). Pero el éxito de la veracidad de la fotografía psiquiátrica dependía de la autoridad y la relación entre fotógrafo/psiquiatra y paciente.

Charcot y su interés en la imagen como “herramienta para el estudio de la patología” le llevaría a abanderar la utilización de la fotografía en el ámbito psiquiátrico y a se titular como un “fotógrafo dedicado a registrar lo que ve”. Él pasa a considerar la fotografía, como medio técnico, un sistema representativo distinto de los demás y reconocía su valor de indicio al autenticar la existencia de su referente, aunque fueran necesarios recursos escénicos para realizarla.

El sobrecargado ambiente teatral de La Salpêtrière, según Didi-Huberman, tenía «estrado, cama, pantallas, cortinas de fondo, negras, grises oscuras, grises claras, reposacabezas, horcas [...]. Una tecnología fotográfica cada vez más sofisticada [...] multiplicación de los tipos de objetivos y de cámaras, empleo de luces artificiales [...]. Y, por último, los procedimientos clínicos y administrativos del archivo» (Didi-Huberman, 2007: 67). Todo un aparato de fábrica de producción de imágenes que la «introducción de la sugestión hipnótica fue crucial en la figuración teatral que se precisaba» (Montilla, 2012: 130).<sup>149</sup> ¿Tendrían los aparatos visuales de Charcot inventado la histeria, el tendría inducido las histéricas a crear todo un arsenal de escenificación y registro visual?

La fotografía psiquiátrica se inscribe en un periodo científico turbulento, coincidiendo con los fenómenos espiritualistas y parapsicológicos, pero mismo así el uso de la fotografía sirvió a Charcot como un instrumento de “producción de verdad y evidencia objetiva” y se convirtió en uno de los casos más fascinantes de «visualización y espectacularización del cuerpo enfermo en el siglo XIX» (Ortega, 2010: 118). La fotografía como un “procedimiento experimental” y «museográfico del cuerpo del enfermo y de su observación, la posibilidad figurativa de organizar el caso en un cuadro» (Pérez-Rincón, 2010: 48) cumple en ese contexto el lugar de agente de un discurso basado miméticamente en la realidad. Estamos delante de una relación de fascinación: el empírico y lo científico. Es decir, de un lado el conocimiento que está con Charcot (el científico), por otro, la verdad está con el paciente (histérico) que coloca su cuerpo en escena – cuerpo autómatas y modeable que se adaptaba a las demandas que visibilizan las leyendas – para la mirada científica del médico que produce un determinado conocimiento científico.

**149.** La hipnosis era inducida en las histéricas por medio de numerosas técnicas: *gongs*, inhalaciones de *yodo* etílico o amoníaco, *electroshocks*, pases magnéticos, diapasones. A través de la hipnosis se podían producir los estados paradójicos del sueño obteniendo una histeria a medida, provocando o suprimiendo cualquier síntoma en las cobayas, reproduciendo los síndromes o figuras deseadas con la ayuda de “excitaciones periféricas”.

Para Charcot, que se consideraba un hombre “visual” – pensaba mejor por imágenes que por palabras, según Anne Harrington (1987) – la fotografía provee un método objetivo de representación que da caución científica a la mera constitución descriptiva de la enfermedad (Ortega, 2010: 120). Albert Londe [1858-1917]<sup>150</sup>, en consonancia con la creencia científicista de Charcot, afirmaba que la “placa fotográfica es la verdadera retina del sabio”, tan fiel como el espejo. Pero esa convicta afirmación tropieza en un problema técnico que hace caer por tierra toda esa convicción: para obtener buenas fotografías, sobretodo en aquel momento, el tiempo de exposición fotográfica era fundamental, es decir, era necesario la quietud de la pose durante la apertura del diafragma [*Figura 12*].



**Figura 12.** Anónimo. Vista del estudio exterior de la Salpêtrière. Albert Londe fotografía a un modelo con su cámara de 12 objetivos. Londe exploró junto con Étienne-Jules Marey el control del movimiento en la fotografía. Marey está sentado a su derecha (1893).

Las fotografías, entonces, eran resultado y pertenecen a una “temporalidad de la pose” o “una suspensión temporal”, que Didi-Huberman describe como “colocar en escena”, detenerse ante el aparato técnico [la cámara fotográfica] y establecer pausa en una “trayectoria de padecimiento”, apostar en el futuro y colocar el cuerpo ante la expectativa de un registro y de un tratamiento.

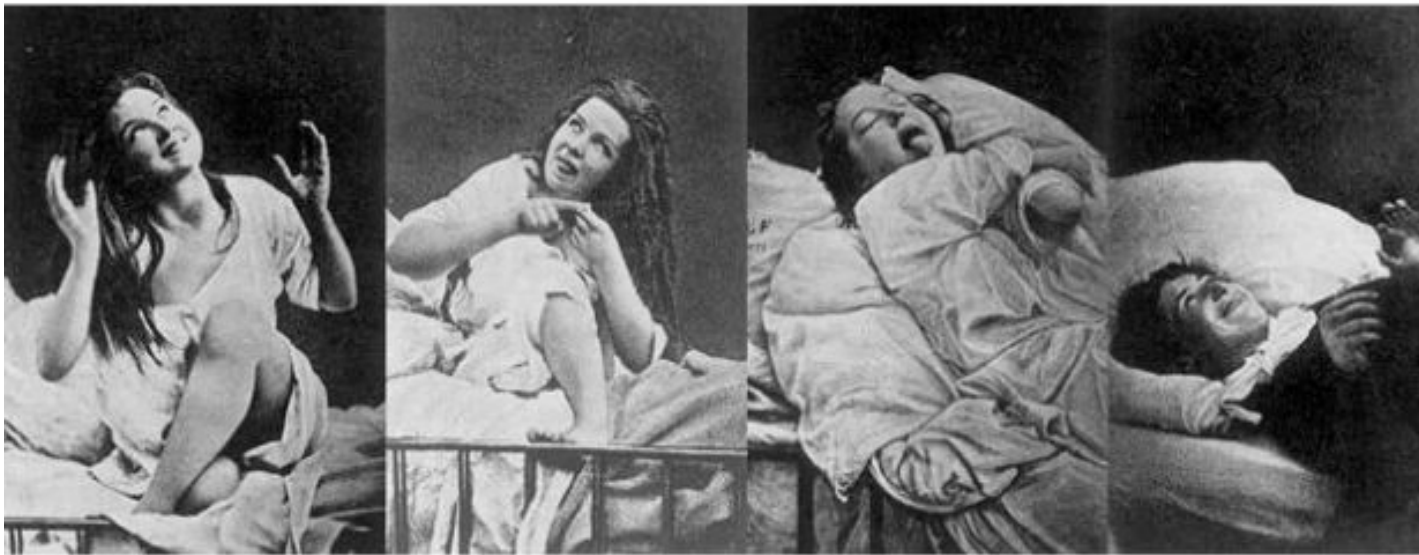
La investigación de Didi-Huberman en la genealogía de los archivos clínicos revela la violencia oculta en la producción de esas imágenes, evidenciando la crisis del modelo clásico de representación en la modernidad, sino también el auge de las imágenes de

**150.** Albert Londe es un pionero en la fotografía médica y director del laboratorio fotográfico de la Salpêtrière. Él incorpora la técnica cronofotográfica en el estudio de la histeria

espíritus y cuerpos neumáticos en la actualidad, al mismo tiempo que demuestra que la mirada objetiva y la técnica fotográfica como paradigma de mirada infalible no puede ni debe instrumentalizarse nunca como sistema de representación.

*La invención de la histeria* (2007) narra y cuestiona las prácticas en torno a la histeria que se llevaron a cabo en la Salpêtrière en época de Charcot a través de procedimientos clínicos y experimentales, por medio de la hipnosis y las “presentaciones” de enfermas en estado de crisis en las célebres “lecciones de los martes”. En ellas descubrimos una especie de teatralidad estupefaciente, excesiva, del cuerpo histórico. Didi-Huberman evidencia el modo en que la histeria, como enfermedad estrella de un régimen de representación académico, mimético, literario y naturalista, fue en verdad un oscuro pacto entre una paciente fatalmente convertida en maniquí de poses patológicas y el clínico, que basaba sus pruebas visuales de la enfermedad en manipular las tomas de mujeres enfermas “puestas en escena” del modo más teatral imaginable. Los tres volúmenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878), compilados por el neurologista Désiré Magloire Bourneville [1840-1909] e Paul-Marie-Léon Régnaud [1850-1927] entre el periodo de 1877-1880 comprueba ese “acto de escenificación” del que las histéricas fueron objeto por parte de Charlot.

*Iconographie* revela la histeria como espectáculo, como un teatro de dolor y pasión en las poses, los ataques, los gritos, las “actitudes pasionales”, las “crucifixiones”, el “éxtasis” y todas las posturas del delirio [*Figura 13*], donde el poder de la mirada de Chacort, que examina e hipnotiza, muestra una atracción visual hacia el cuerpo frecuentemente semidesnudo de las histéricas. Un testimonio que narra los inicios del psicoanálisis bajo la perspectiva del problema de la “imagen”.



**Figura 13. Actitudes apasionadas.** Louise Augustine Gleizes fue para Charcot su vedette y su obra maestra, una verdadera mina de la iconografía fotográfica de Charcot en La Salpêtrière. 1876.

La histeria resultaba perfecta para la fotografía, por su propio carácter exhibicionista, así el espectáculo que se desplegaba ante la cámara reaviva el discurso de la fisiognomía de la locura. Las fotografías denotan el componente teatral, al borde de la falsificación, que esta modalidad de retratista conllevaba. Didi-Huberman analiza pormenorizadamente el conjunto de razones por las que los supuestos ataques histero-epilépticos estaban acordados con el clínico, e incluso suponían una sesión tortuosa para la paciente: la imposibilidad de captar con nitidez movimientos convulsivos por la todavía insensible placa fotográfica, la preparación de la pose en posturas rígidas extremas, que nos recuerda la obra del pintor Füssli por su marcado carácter teatral, no solo por los temas, sino por su sentido plástico de las imágenes, en cuya representación de las formas se apartan de las reglas de las lecciones de anatomía y dan lugar a nuevas creaturas fantásticas y sensuales [Figura 14].

Paul Claude Racamier [1924-1996], citado por Pérez-Rincón, dice que «el histerico no *hace* teatro, él *es* teatro; no es *un* actor, *es* actor, no *tiene* emociones, él *es* “las emociones» (Pérez-Rincón, 2010: 85). Coincidentemente en el mismo periodo en que Charcot pone “en escena la histeria”, en el *Théâtre Libre* André Antoine [1858-1943] innova el mundo de la arte teatral en Francia inventando la puesta en escena



Figura 14. Johann Heinrich Füssli. *El pecado, seguido por la muerte*. 1794-1796.

[la *mise-en-scène et le metteur-en-scène*]. Antoine hace que los actores pasen de la recitación de textos para la representación de los personajes, y en adelante está en juego el cuerpo del actor. Charcot con sus pacientes y los actores de Antoine escenan con sus cuerpos los dramas escritos por el Otro (el autor, el inconsciente) y dirigidos por un maestro.

Si Charcot no inventó la histeria, «no invento – (ya que) tomo las cosas como son – (pues) las fotografías» (Didi-Huberman, 1982: 32), como lo acusaban rivales como Hippolyte Bernheim (1837-1919)<sup>151</sup>, de la Escuela de Nancy, o su ex-alumno Joseph Babinski (1857-1933) sobre fabricación de los síntomas histéricos, pero seguramente fue un “director teatral” de la *mise en scène* del espectáculo histérico. Podemos pensar que el neurólogo colocó en el escenario de la ciencia una manifestación subjetiva coreografiada en el cuerpo que hasta entonces estaba encubierto por el prejuicio. El *performing arts*, “un maestro visual”, como bien lo calificó Freud, reveló la importancia del público en el síntoma histérico. «La histeria no existe sin la muestra, el dar a ver en espectáculo, la publicación de la intimidad» (Quinet, 2005: 10). La “cuarta pared” de André Antoine, en la puesta en escena de Charcot, es la presencia de una mirada más, sobre el escenario de su cuerpo (Ibíd).

Si la histeria es una “invención”, como sostienen varios autores, de la misma manera otros autores defienden que la enfermedad es una “construcción cultural” y se “expande significativamente por el cuerpo social”, promocionando una “anarquía epistemológica” (Català, 2016: 118). La histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen (Didi-Huberman, 2007: 11). Así es posible entender la tesis de la histeria charcotiana como “invención”, fruto de la extraordinaria complicidad y del encanto recíproco surgido entre médicos insaciables en busca de imágenes de histeria e histéricas que permitían y exageraban la teatralidad de sus cuerpos. Según Català, Charcot fue capaz de delimitar tan claramente el concepto de histeria porque el imaginario de la época contenía los elementos necesarios para eso, para que apareciera ese tipo de enfermedad o, mejor dicho, para que las disfunciones mentales fueran contempladas desde esa perspectiva y, por lo tanto, moldeadas de esa manera específica, de forma que ese desarreglo se convirtiera en la “patología más vanguardista” (Català, 2016: 137). Gracias a su minuciosa observación de las histéricas, considerando los detalles de sus gestos y espasmos, la medición milimétrica de sus cuerpos, las fotografías tomadas fueron capaces de construir un saber visual. O sea, las fotografías permitieron el acceso a representaciones visuales sobre las que pesaba un tabú, imágenes prohibidas que despertaban fascinación y placer, al mismo tiempo en que se convertían en pruebas, en evidencias de un discurso científico social.

No es sin importancia que Breton y Aragon en *La révolution surréaliste* (1928) reverencian un potencial anárquico de la histeria como el “mayor descubrimiento poético

**151.** Hippolyte Bernheim acusó a Charcot de fabricar mediante sugestión los síntomas histéricos atentando contra la dignidad de las enfermas utilizadas como cobayas.



del fin del siglo XIX” y “medio supremo de expresión”, sea patológica, lírica, fotogénica, delirante, operística, atacada o recatada» (Quinet, 2005: 100). ¿Por qué los surrealistas elevan la histeria a la dignidad de un “estilo” y proponen una nueva definición de la histeria? «La histeria es un estado mental más o menos irreductible que se caracteriza por la subversión de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el mundo moral al que él cree en términos prácticos pertenecer independiente de todo sistema delirante. Este estado mental se funda en la necesidad de una seducción recíproca, que explica los milagros apresurados aceptados por la sugerencia (o contra-sugerencia) médica. La histeria no es un fenómeno patológico y puede, de todos modos, ser considerada como un medio supremo de expresión» (Breton y Aragon, 1928).

## 7.6. LAS CONFESIONES DE UN INCURABLE

La suntuosa clínica privada de Bellevue, situada a las márgenes del idílico lago Konstanz en Suiza en la primavera de 1923 será testimonio de una conferencia donde un esquizofrénico será el mejor ejemplo de las “proezas” de las prácticas psiquiátricas de Ludwig Binswanger mediante la “psicoterapia existencial” basada esencialmente en los poderes de “autocuración”. Binswanger fue un seguidor de Freud fascinado por la metafísica de Heidegger; de ambos extrajo su proyecto para una psiquiatría existencial basada en el “ser-en-el-mundo-esquizofrénico”.

¿Como curar un hombre de la esquizofrenia? Ese hombre preparando la célebre audición, casi una leyenda de una “curación infinita” en los *Anales* históricos de la psiquiatría, escribe: «¡Socorro!» (8 de agosto de 1923), seguida de una prescripción farmacológica: «[...] escribo todavía bajo el opio» (Warburg, 2017: 2007).

El tratamiento del “intelectual esquizofrénico” consistía en interminables aplicaciones de opio – reservada a la élite social de la época – juntamente con el reposo e intenso trabajo intelectual. El tratamiento debería ser capaz de transformar la “angustia del paciente en ideas” – que no es muy diferente de las distintas investigaciones académicas que es transformar inquietudes en investigaciones. Antes Binswanger realizó un «extraordinario trabajo de anamnesis, remontando el camino de la “prueba de la experiencia” y de ésta al “conocimiento”. Conocimiento de un estilo nuevo [...] puesto que extraía de su propia puesta en peligro los fundamentos de eficacia» (Didi-Huberman, 2009: 332-334). Lo que es complementado por Ulrich Raulff (2008) que destaca muy acertadamente la analogía entre el objeto más fundamental del saber Warburgiano – el *Nachleben* – y la vocación de las serpientes para mudar continuamente, metamorfosearse.

El material para su “curación” proviene del un “viaje iniciático” al Estados Unidos en 1895,<sup>152</sup> en que tuvo contacto directo con los Indios Pueblo de Arizona, que quedó en el olvido por veintisiete años y que iba a ser su “certificado de curación divina”. El pensamiento de Warburg y sus “autoflagelaciones mentales” sobre el “efecto del opio” le conduce a un territorio de la magia y de la irracionalidad contraponiendo a la lógica y la técnica. Pero Warburg, en la conferencia, ofreció al médico y a los asistentes una visión de un discurso “científico” que versaba «sobre la serena racionalidad y no sobre la “salvaje irracionalidad», es lo que David Freedberg explicita en *Las máscaras de Aby Warburg* (2013). Warburg no era un paciente “normal”, no estamos hablando de su esquizofrenia, era un intelectual y ambicioso filosóficamente. Al proponer a su médico la realización de la conferencia para probar su sanidad, Warburg sabía muy bien lo que estaba en juego: volver a su espacio de confort, su biblioteca.

Para Freedberg, y compartimos de esa idea, Warburg deseó demostrar a sus médicos y quizá a sí mismo una “serena racionalidad”. No quiso poner explícitamente la palabra “serpiente” en el título y nunca se refirió a su texto como “ritual de la serpiente” – tituló *Imágenes de la región de los indios pueblo de Norteamérica*.<sup>153</sup> Hasta porque él nunca presenciara la danza de la serpiente. «No he podido asistir a esta danza personalmente, pero las fotografías transmiten una idea acerca de este acontecimiento, que ha de ser la ceremonia más pagana de Walpi» (Warburg, 2008: 44). Entonces la conferencia fue una «manera de mostrar el dominio y el distanciamiento de sus propios demonios» (Freedberg, 2003: 55). De una forma «inquietante e repetitivamente», abordó cómo los indios triunfaron en su lucha por superar las serpientes-demonio del infierno. Las notas de Warburg para su conferencia de 1923 muestran todas las marcas de un verdadero sufrimiento, afirma Didi-Huberman, de una “*contorsión* del pensamiento debatiéndose con su síntoma”.

Los esfuerzos terapéuticos concebidos por Binswanger llevó Warburg a «construir en la locura» (Didi-Huberman, 2009: 341-342), en el seno mismo de sus motivos delirantes, terroríficos o destructores: las serpientes. Binswanger logró invertir, en Warburg, el “síntoma del pensamiento” hasta resucitar un “pensamiento del síntoma” que quería abrirse paso desde tiempos antes en la obra de Warburg. «Era preciso que la prueba fuese pensada como *experiencia*, en relación con la “experiencia” de una vida entera – incluida la erudita, de ahí la conferencia de 1923. Era preciso, en fin, que esta misma experiencia fuese desvelada en sus efectos de verdad, en toda su riqueza portadora de *conocimiento* y de pensamiento (Didi-Huberman, 2009: 342).

Hay que tener en cuenta, de todos modos, que la conferencia «fue más bien una charla conectada con el material fotográfico», en la que despegó abundancia de saber pero de modo «un tanto desordenado». Los asuntos fundamentales estaban de-

**152.** El motivo del viaje a Norteamérica fue la boda de su hermano Paul, que tuvo lugar el 1 de octubre de 1895 en Nueva York.

**153.** Después de la muerte del autor, Fritz Saxl leyó esta ponencia a los participantes de un congreso de americanistas en Hamburgo. *Annual Report* del Warburg institute de Londres, en 1938, publicó el texto, supuestamente según los apuntes de Warburg y con correcciones de Gertrud Bing, con el título “A Lecture on Serpent ritual”.

masiado recubiertos de adornos, algunos puntos de vista significativos fueron meramente insinuados al pasar, con estrechas alusiones arqueológicas que sólo muy pocos entre los oyentes pudieron entender» (Binswanger, 2007: 146). Su propio médico había apuntado, en 19 de mayo del 1921, que los trabajos de Warburg son apreciados por los eruditos de la especialidad, pero al leerlos «siempre se tiene la sensación de que la idea científica dominante no está elaborada con entera claridad, a pesar de las formulaciones notables, ingeniosas, agudas, en las que el enfermo destaca» (Binswanger, 2007). En esa misma anotación, el médico revela que Warburg se descarría por pequeñas contrariedades, en especial cuando es herida su vanidad, atormentando a la familia, al médico y un poco a los amigos y «adopta una posición completamente egocéntrica con la más detallada descripción de la injusticia cometida» (Ibid).

En 16 de abril de 1924 Warburg escribe a su hermano Max: «estoy firmemente convencido de que desde el 21 de abril de 1923 (conferencia) hasta la visita de Cassirer, del 10 de abril de 1924, se presenta una creciente fuerza autónoma de liberación del trastorno psíquico. Para mí, el ocuparme de mi investigación profesional es un claro síntoma de que mi naturaleza aún quiere salir por sí sola de este pantano» (Warburg, 2007: 38). El suceso de la conferencia también fue sentido durante los días siguientes y tuvo efectos positivos. «Las inevitables rabietas matutinas fueron más suaves. Por la tarde pudo lograrse una conversación ordenada. Sin embargo, el efecto de la conferencia baja rápidamente de intensidad» (Binswanger, 2007: 146), anota el médico en su diario en 26 de abril. Aunque cuatro días más tarde pasa a mostrarse más escéptico, reconociendo la complejidad de las palabras pronunciadas, pero, al mismo tiempo, admitiendo que la investigación «podría tener algún valor a condición que fuese enriquecida con documentos sobre la historia del pensamiento simbólico» (Warburg, 2008: 65).

Warburg quiere preservar a sus textos de todo destino público: «Borradores que nunca deberán ser impresos». Después de cinco días de la realización de la conferencia, Warburg envía una carta a Fritz Saxl pidiendo “solemnemente” no «mostrar a nadie, sin mi expreso consentimiento, el manuscrito de la conferencia titulada “Imágenes de la región de los indios Pueblo de América del Norte” pronunciada en el sanatorio Bellevue», justificando que la conferencia «careció tanto de información como de fundamento filológico y sería necesario someterla a una detenida revisión para poder «elaborar un contenido fidedigno [...] Esta horrible convulsión de una rana decapitada sólo puede ser mostrada a mi querida esposa, y algunas partes también al Doctor Embden, a mi hermano Max y al profesor Cassirer. [...] Pero absolutamente nada de esto debe ser publicado». Antes de firmar la carta, agradece a Saxl «por los servicios de partero que me ha brindado durante la procreación de esta *criatum* monstruosa» (Warburg, 2008: 65).

El viaje a Arizona estuvo limitado a unas cuantas semanas, no se dieron las condiciones adecuadas para adquirir impresiones realmente profundas, reconoce Warburg, tomando en cuenta que dichas impresiones quedaron opacadas a grandes

rasgos, «no puedo prometerles más que el relato de mis propios pensamientos sobre estos recuerdos lejanos, con la esperanza de que el carácter inmediato de las fotografías les permita obtener, por encima de lo que les pueda contar con palabras, una impresión tanto de este mundo cuya cultura está desapareciendo, como de un problema crucial en la historiografía de la civilización» (Warburg, 2008: 10-11).

El uso de la imagen fue una herramienta fundamental en su presentación. Esta conferencia proporciona algunos apuntes importantes para percibir la idea de Warburg de que la cultura occidental es esquizofrénica y de que esa esquizofrenia es interna a las imágenes. «Soy historiador de la imagen (*Bildhistoriker*), no historiador del arte», anotó Aby en su diario de 1917, y ese aspecto es básico para el concepto intelectual de la conferencia, donde él utilizó un gran espectro de diferentes imágenes desde dibujos medievales hasta esbozos amadores y fotografías realizadas por él mismo, abarcando la complejidad de la temática.

El viaje tuvo lugar pocos años después de la invención y popularización de las cámaras Kodak, lo que contribuyó a la democratización de la imagen exótica de los indios que la publicidad y los relatos ya se habían encargado de consolidar. El joven pensador viajó con una cámara *Bull's Eye Kodak*, una de las primeras cámaras portátiles y cuyo fácil manejo le permitió tomar instantáneas llenas de espontaneidad (Ferrándiz-Sánchez, 2003: 23-24).

## 7.7. LAS NINFAS Y LAS SERPIENTES

En *La locura que viene de las ninfas*, una obra dedicada a la defensa de lo irracional, Roberto Calasso habla de un «conocimiento metamórfico que es un río subterráneo que aparece a la luz y desaparece de nuevo por toda nuestra historia» (Calasso, 2008: 22). Edgar Wind, citado por Calasso, afirma que Warburg a «cada golpe que él sufría en carne propia y superaba a través de la reflexión, se volvía parte integrante de su conocimiento histórico». La amenaza de las ninfas “la cazadora de cabezas”, expresión de Aby, era «un evento mental que se refería a la potencia de las imágenes en general», él sabía que «su cabeza podía ser de un momento a otro raptada por las ninfas y quedar prisionera de la locura» (Calasso, 2008: 28-29). «La ninfa revelada en Botticelli continuaba actuando en Warburg como “imagen-fuente” de esa demoníaca exaltación del “gesto vivo” con la cual los antiguos simulacros volvían a manifestar su potencia» (Calasso, 2008: 28).

Con los años, la “ola mnémica” había hecho aflorar en Warburg otro aspecto de esa encantadora figura, que mostraba su variante siniestra y aterradora: la serpiente como terrorífico y prodigioso animal ligero que repone la relación entre fuerzas arcaicas

y figuras del pensamiento, la serpiente como una “mediación”, un “símbolo” vivo entre la lógica y la magia (una herramienta de orientación en la tierra a través del acto simbólico, es decir como una interfaz entre los rituales expresivos y los miedos de la vida experimentado durante toda una existencia. Warburg sostiene en la conferencia que «la ceremonia de la serpiente ocupa un lugar entre el acto mimético y el sacrificio sanguinario», donde «construye a la propia serpiente a fungir como elemento mediador entre mundos» (Warburg, 2008: 45). La serpiente como forma sismográfica introduce la esquizia en la mirada y el percepto esquizofrénico de los “intervalos” y se vuelve la salvadora de Warburg. Así, la ninfa y la serpiente actuaron juntas: «una sellando el inicio, la otra el final de la investigación de Warburg» (Calasso, 2008: 29).

Lo que ocurría en la sala de conferencia de la clínica, según Calasso, era en esencia lo que habría ocurrido en «la sombra de un alto plátano, cuando Sócrates, raptado por las ninfas, había hablado a Fedro de cómo, a través del «justo delirar, se puede alcanzar la “liberación” de los males» (Calasso, 2008: 30). La Ninfa es entonces la “materia mental” que hace actuar y que sufre el encantamiento (Calasso, 2008: 23).

¿Influyó en la demencia de Warburg el trabajo de indagar la vigencia de la imagen de las ninfas? Así cree el ensayista italiano: Warburg sufrió un estado alterado, nada menos que la “locura que viene de las ninfas”, aún dé cuentas de una especie de trance psíquico y epistemológico, una revelación o epifanía de los dioses ocultos.

José Eduardo Serrato Córdova, poniendo reservas al texto de Calasso, ofrece una visión peculiar del acceso esquizoide que padeció el historiador del arte y propone que la locura que sufren los artistas y poetas es una forma pre-moderna de conocimiento. Asevera que debemos tener cuidado en no confundir la locura provocada por los dioses con la locura “que se debe a enfermedades mentales”. «Esto es algo que los modernos no entienden, pues los inmortales hace mucho que se retiraron. O seguramente no se han retirado, sino que las vías de acceso que nos conducían a ellos están obstruidas por la lucha onanística que el individuo ha emprendido consigo mismo» (Córdova, 2009: 344), concluyendo que *La locura que viene de las Ninfas* no es una defensa de los trastornos mentales, que nada tienen de divinos, sino de la forma como trabaja la mente creativa, la epifanía que se da cuando se llega a una conclusión, a una idea o tal vez al resolver un dilema existencial (Córdova, 2009: 348).

Warburg después de dos meses que ingresó en la clínica dirigió una carta a los directores en que expresó «con relativa tranquilidad en ese momento crítico», describiendo de forma muy concisa y certera los síntomas de su enfermedad: «Mi enfermedad consiste en que pierdo la capacidad de conectar las cosas en sus simples relaciones causales, lo que se refleja tanto en lo espiritual como en las relaciones concretas» (Warburg, 2007: 174). Català, a este respecto, apunta que «Warburg tenía dificultades en establecer relaciones simples entre las cosas porque poseía la capacidad de conectarlas de una manera tan imprevista que con su gesto transcendía los tradicionales nexos entre causa

y efecto. Pero para poder alcanzar este punto en el que los inconvenientes se convierten en ventajas era necesario que Warburg descubriera un nuevo espacio mental» (Català, 2017: 101). Eso quedará más explícito en la creación de su *Atlas*.

Esta “esquizofrenia”, precisa Didi-Huberman, tal como Lacan habría de denominarla apenas diez años más, parece moverse a media distancia entre una destrucción y una construcción. Y sigue: «el esquizográfico marca una *destrucción por la locura*, pero es también un instrumento de *construcción en la locura*» (Didi-Huberman, 2009: 340). Para Warburg, había un elemento esquizoide en el origen de toda cultura, sirviendo para la creación de una mediación simbólica entre las amenazas objetivas de la naturaleza y el yo asombrado por la muerte. Más que eso, habría un elemento de anticipación en la causalidad mágica de las culturas llamadas “primitivas”, que las sociedades tecnológicas habrían llamado: «Al vestirse con la máscara del animal durante la danza de la caza, el indio de cierta forma se apropia del animal, por anticipación a la captura» (Warburg, 2008: 28).

### 7.7.1. LA LÓGICA CIENTÍFICA FRENTE A LA MAGIA SIMBÓLICA

El intento de Binswanger era justo el de despertar el “valor del propio miedo”. De esta manera el paciente utilizó el símbolo por excelencia de la amenaza contra la racionalidad humana como instrumento para examinar su *ratio* (Raulff, 2008: 97). En varios puntos de su conferencia, Warburg evoca el terror primitivo que la serpiente, a la que describe como “el más aterrador entre los animales”, ejerce sobre el ser humano. En efecto, ningún ser parece poseer, sea real o imaginario, tanto “potencial fóbico” (Raulff, 2008: 88).

¿Lo que Warburg buscaba en Arizona? La conferencia puede ser dividida en dos partes. La primera relativa a las ceremonias y objetos observados en Nuevo México, y la segunda dedicada al significado simbólico de la serpiente en diversas culturas. En la primera parte de ella explicó, entre otras cosas, cómo los indios Hopi en sus ritos ceremoniales relativos a la cosecha, manipulaban serpientes vivas con la intención de someter mágicamente la naturaleza. Las serpientes, luego de las súplicas a los cielos, eran liberadas para que actuaran como mensajeras entre los hombres y la tormenta.

El resultado de su contacto *in situ* con la cultura que vive entre el mundo de la lógica y el de la magia y que tiene en el símbolo su instrumento de orientación, puede estar en una declaración concisa: «Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi<sup>154</sup> son parientes» (Warburg, 2008: 9). Entre los Pueblo, Warburg descubre, por un lado, la bipolaridad del símbolo y, por el otro, el hecho de que el hombre, en cuanto estruc-

**154.** Oraibi é uma aldeia Hopi no condado de Navajo, Arizona.

tura mental, permanece el mismo, desde su estado arcaico hasta hoy. «El movimiento ascendente es el acto humano por excelencia, que busca elevar al hombre de la tierra al cielo es el verdadero acto simbólico que confiere al hombre que camina la nobleza de mantener la cabeza levantada, mirando hacia lo alto. La contemplación del cielo es la gracia y a la vez la maldición de la humanidad» (Warburg, 2008: 25-26).

Simbolizar, para Warburg, significa el logro de poner un modo de orden en el caos en el que el hombre primitivo se encuentra. La segunda gran victoria de la civilización, consecuentemente, sería la imposición de la lógica científica frente a la magia simbólica. Él estaba convencido de que el “pensamiento primitivo”, al menos en el caso de los Hopi, responde a una lógica propia, distinta a la lógica científica, pero igualmente válida. En el singular informe que redactó en su viaje a la tierra Hopi, lejos de querer limitarse al análisis de las obras de arte del Renacimiento europeo, surge un pensamiento que amplía la perspectiva y propone la imagen en cuanto soporte formal de la expresión de un sentido, y así en Warburg hay de definir los “primeros elementos” de una “psicología general de la expresión humana”, de cuya clave sería el análisis de las imágenes (Severi, 2001: 50).

La expresión «entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas» (Warburg, 2008: 27), es una afirmación cargada de todo un carácter trágico de la época. El hombre de que habla Warburg es el hombre que asume un pensamiento interfaz. Se trata de un espacio de resolución dialéctica. Un espacio abierto para la contradicción. Ese nuevo espacio de pensamiento se trata más bien de la posibilidad de oscilar entre la una y la otra; es pues, más bien, un espacio de juego, de diálogo permanente, que Warburg llama “espacio de pensamiento”. O sea, abrir un “espacio de pensamiento” entre lo abstracto y lo concreto, que establezca un lazo de comunicación, un vínculo entre ambos. En el espacio del pensamiento interfaz el símbolo gana fuerza como estructuración del pensamiento.

Lo que podría haber motivado Warburg en su “investigación terapéutica” fue la busca de una “fuerza simbólica del pensamiento” que hace nacer una tensión capaz de estructurar sus pensamientos, como anteriormente habrían sido las ninfas – un espacio intermedio entre la conciencia y la reacción primitiva. Acercándose a la concepción warburguiana de la idea de “arquetipo” de Carl Jung [1875-1961], aunque Warburg no mencione su nombre en sus notas. La presencia del componente mítico en el pensamiento, en este sentido de una imagen primordial, que en Jung aparece como “inconsciente colectivo”, también se encuentra presente en Warburg, así como la magia, la cual desempeña una función central en su teoría.

Al buscar la conexión entre Atenas y Oraibi, Warburg, en consonancia con Jacob Buckhardt [1818-1897] y Nietzsche, formula un pensamiento del intervalo como una fuerza creadora e intensa, representada en el símbolo de la serpiente, que surge en el suelo como magia, pero como una interfaz que viene transformarse en una

“imagen pensamiento”, en la orientación de sus propios pensamientos. Lo simbólico, nos dice a su vez Warburg, es el “instrumento de orientación” en aquel espacio de pensamiento entre la magia y la lógica (Warburg, 2008: 27).

Al mostrar las serpientes de Walpi<sup>155</sup> entre las mandíbulas de los danzantes, lo que estaba ofreciendo era una parábola de su propia situación: la “dialéctica del monstruo” le tenía aún atenazado (Didi-Huberman, 2009: 330) [Figura 15]. La danza de la serpiente, según Warburg, tenía una función dual: como acto de magia primitiva y como búsqueda de la iluminación. «Los indios todavía toman a la serpiente y la tratan como el agente viviente que genera la tormenta. Al ponérsela en la boca completan la unión efectiva entre el animal y la figura enmascarada, o por lo menos recuperan la imagen de la serpiente» (Warburg, 2008: 60). David Freedberg complementa: «esta unión mágica, tal y como lo recalco en repetidas ocasiones, producía lluvia. La “danza enmascarada”, según sus propias palabras, era “causalidad bailada”. En la danza, el indio podía controlar realmente la causa del relámpago (personificado por el símbolo natural de la serpiente) y manipular así el clima» (Freedberg, 2003: 56).



Figura 15. Chamán de las serpientes. 1896.

155. Walpi é outra aldeia Hopi no condado de Navajo, Arizona.



Él pretendía rescatar una relación mítica con la naturaleza como un eslabón perdido de la cultura europea, que lo justificaba en su propia locura: al carácter incomprensible de los fenómenos naturales, «el indio contrapone su voluntad de comprensión a la ininteligibilidad de los procesos naturales, transformándose a sí mismo en la causa de los fenómenos percibidos. Instintivamente establece una causa lo más concebible e intuitiva posible para explicar el efecto incomprensido» (Warburg, 2008: 60).

El historiador está sugiriendo la existencia de una relación con el mundo, manifiesta en el pensamiento mágico y en la esquizofrenia, que la era de la técnica había silenciado, como pronto se vería, con las peores consecuencias. Warburg al confrontar el indio que coexiste en una «civilización lógica con una causalidad mágico-fantástica» y que tiene el símbolo como instrumento de orientación, al europeo que «confía su porvenir a la tecnología y a las leyes mecánicas u orgánicas», está sugiriendo la existencia de otro hombre: el hombre de las interconexiones (Warburg, 2008: 27).

En las teorías sobre la naturaleza del símbolo, representadas en la conferencia de Kreuzlingen, se refleja la influencia del pensamiento de Ernst Cassirer o del estímulo proveniente de sus primeros trabajos sobre la forma simbólica. «Después de la conversación con Cassirer tengo, pese a todo, el valor de seguir ahondando en el tema y decir: Teoría general del movimiento humano como fundamento de una ciencia general de la cultura» (Warburg, 2007: 196-197).

Pero Warburg se atiene a los principios de una teoría de los símbolos bastante anterior, basándose en las obras de Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer y Tito Vignoli. A diferencia de Cassirer, quien en su teoría de las formas simbólicas pretendía extender la crítica de la razón de Kant a una filosofía universal de la cultura, Warburg no hace propia esta petición de sistematización universal acompañada de un optimismo cosmopolita, sino que se limita a su problema y a su “solución”: explicar la necesidad expresiva del humano a partir de la experiencia sensorial del miedo (Raulff, 2007: 146). En este sentido, el “viaje a los orígenes” emprendido por Warburg también obtiene la dimensión de poder comprobar “en vivo” y de primera mano dicha teoría.

El concepto de imagen como símbolo, corazón de la visión warburguiana del arte, tiene un antecedente directo en *El símbolo*, publicado en 1887 por el filósofo Friedrich Theodor Vischer [1807-1887]. El ensayo podría leerse como un intento por trasladar la discusión sobre la naturaleza del símbolo de un plano lógico a otro psicológico. Ese es el punto que interesa a Warburg, pues permite una nueva interpretación del papel que juega la imagen, artística o no, no solo para el sujeto, sino también en el interior de la cultura.

La primera definición de símbolo que encontramos en el texto de Vischer es quizás la más corriente y extendida: «Vischer define el símbolo como una conexión entre la imagen y el significado a través de un punto de comparación. Por “imagen” entiende un objeto visible y por “significado” un concepto, cualquiera que sea el

área del pensamiento de la que haya podido extraerse» (Wind, 1993:70). Lo que él entiende por imagen también incluye las representaciones mentales que hacemos de los objetos y no sólo las meras intuiciones sensibles, así las imágenes presentes en un discurso también podrían llamarse simbólicas.

El ensayo de Vischer, de estilo conciso y poco académico, se abre con una pregunta que pareciera elemental: ¿Por qué ciertas representaciones visuales son más intensas que otras? [...] ¿Donde se origina esta intensificación de la percepción visual que hace nacer la emoción? Para comprender este fenómeno hay que analizar, según Vischer, el modo de funcionamiento de la mirada y acercarse de este modo a la comprensión de la “estructura de la imaginación”. La primera intención de Vischer es que el acto de mirar, lejos de ser pasivo, supone siempre el establecimiento de una relación entre la forma de un objeto externo y un modelo formal, innato e inconsciente, de la percepción del espacio, que refleja una imagen mental del cuerpo. Percibir implica siempre, para Vischer, proyectar una imagen latente de sí. La idea de que la estructura misma del ojo, en cuanto órgano físico de la percepción, pueda orientar la mirada no es nueva (Severi, 2001: 52).

Warburg da cuenta de que estamos ante un periodo histórico, una época que no es tan sencilla de clasificar, puesto que es un tiempo de plena transformación. Es una fractura histórica en la que quedan expuestos a la luz los arcaicos conflictos psicológicos de la especie humana en relación con las imágenes y los símbolos. Los diversos estadios culturales del hombre resultan entonces ser equivalentes a distintas formas de relacionarse el sujeto con el mundo: los pueblos primitivos estarían ligados con una actitud mágica ante la naturaleza, mientras que el hombre europeo moderno con la relación lógico-matemática.

La imagen de la serpiente en el cielo, que constituye la constelación de la Gran Serpiente, es utilizada en matemáticas para definir la dimensión del universo. Los puntos resplandecientes son unidos mediante una imagen terrestre para poder concebir el concepto de infinito, que no podríamos comprender más que dentro de una noción dimensional. Así, Asclepio se nos presenta simultáneamente como medida de magnitud y como fetiche. La evolución de la cultura hacia la era de la racionalidad está marcada por la gradual transmutación de la tosca y concreta plenitud vital en la abstracción matemática (Warburg, 2008: 54).

La serpiente surge entonces como la metáfora que mejor ilustra la constante renovación y permanencia en la cultura. Warburg explica que la serpiente tiene la capacidad de pasar del más profundo letargo a la más activa vitalidad, puede cambiar su piel permaneciendo ella misma y aunque no pueda caminar tiene una energía que la impulsa. Posee, además, el arma del veneno y de la invisibilidad frente al ojo humano, camuflándose en el desierto o escondiéndose en su madriguera: «son estas cualidades las que colocan a la serpiente como símbolo relevante e indestructible de la ambivalencia de la naturaleza: de la muerte y de la vida, de lo visible y de lo invisible (cuyo ataque es imprevisible y mortalmente peligroso)» (Ibíd).

### 7.7.2 LAS CRÍTICAS A LOS DEMONIOS DE WARBURG

David Freedberg es muy crítico al método de Warburg en *El ritual de la serpiente*, al considerar que, en el fondo, la relación entre los indios de Oraibi y la tradición greco-romana es un tanto forzada. Subraya que mientras Warburg interpretó la danza de la serpiente como un hecho semejante al culto extático dionisiaco de las ménades, ambas manifestaciones tenían poco en común. «Las antiguas danzas báquicas [...] pueden, de hecho, haber revelado emociones interiores en un movimiento externo, pero no puede haber paralelo entre esas dos danzas [...] En las danzas de los Hopi no hay movimientos frenéticos, ni ropajes plegados ni cabellos ondeando en el viento [...] Y no hay lucha en absoluto con la serpiente, como lo hay entre Apolo y Python, o entre las serpientes y Laocoonte. Y en sus hijos siendo devorados por serpientes se encuentran enclaustrados todos los elementos desbordados del dolor, porque la serpiente para los Hopi no es una fuerza demoníaca del inframundo» (Freedberg, 2005: 12) **[Figura 16]**.



Figura 16. *Laocoonte y sus hijos* (ca. 25 a.C.) Agesandro, Atenodoro, Polidoro. Museo Vaticano.

Freedberg resalta que Warburg, esquizofrénico desde un principio, necesitaba un fundamento para explicar lo que era para él lo demoníaco, cuyas raíces buscaba en lo clásico; es decir, una prueba que justificara lo irracional en la base a lo racional. Todo resultaba demasiado perturbador, y, por consiguiente, siempre trató de controlar lo demoníaco e irracional de su pensamiento mediante el apego que le tenía a lo lógico y lo racional como autoridad cultural y epistemológica (Freedberg, 2003: 86).

También señala Freedberg que la tradición ha sido demasiado condescendiente con Warburg debido a que la literatura crítica de su obra es escasa, lo que ha permitido pasar por alto no sólo ciertos aspectos metodológicos (como el hecho de que él nunca estuvo directamente en la danza de las serpientes de los Hopi), sino también con los elementos etnocéntricos en sus conclusiones sobre las imágenes. El trato irreverente hacia las máscaras sagradas de los aborígenes, evidenciado en la foto, tristemente célebre, en la que aparece portándola como un sombrero [*Figura 17*], queda al descubierto cuando se leen ciertas notas del diario de Warburg. En ellas describe los movimientos de los bailarines, que él llama «payasos», como posturas «demasiado obscenas». A pesar de todo lo anterior, creemos que para hacer justicia con Aby Warburg debemos recordar que se trataba ante todo de un muchacho de Hamburgo de escasos 27 años de edad: era su primer contacto con una cultura distinta de la suya.



**Figura 17.** Warburg con una máscara *Hemis Kachina*. Oraibi, Arizona. Mayo de 1896.

## 7.8. LAS MALICIAS DE LA TÉCNICA: WARBURG Y LA TECNOLOGÍA

En los dos párrafos finales de *El ritual de la serpiente*, Warburg revela un tono pesimista frente al “progreso” de la cultura occidental, en que la tecnología moderna destruye los espacios de contemplación, una dolorosa constatación de que llegó al fin el poder mitopoiético.<sup>156</sup> Según Peter Krieger, inicia un “*basso continuo*” de la crítica cultural de lo moderno a lo largo del siglo XX, que llega hasta a una interpretación forzada en la industria mental del esoterismo. En la lectura de los textos de Warburg, aún bajo la visión de Krieger, lo que importa, no es el descubrimiento del potencial epistemológico de la imagen, pero un modelo de historia cultural activa que relaciona el potencial imaginativo de diferentes culturas. En el caso de *El ritual de la serpiente*, la cultura india-estadounidense y la clásica-occidental.

En una foto capturada al azar en las calles de San Francisco, Warburg descubre el Tío Sam, el «conquistador del culto a la serpiente y del miedo a la tormenta, al heredero de los nativos y de los buscadores de oro que desplazaron al indígena» (Warburg, 2008:63) [*Figura 18 y 19*]. Es necesario detener un cierto tiempo en ese relato,

Lleno de orgullo y con su sombrero de copa, ambula por la calle frente a la ondulada imitación de un edificio antiguo, mientras que por encima de su sombrero se extiende el cable eléctrico. Mediante esta serpiente de cobre, Edison ha despojado del rayo a la naturaleza. La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio. El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿que es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre. De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento. Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz (Warburg, 2008: 63-64).

**156.** Según António Guerreiro (2018) la Mitopoiética es como Warburg define la esfera de producción de imágenes. En el diálogo entre la imagen y el mito, hay algo que desborda para la acción: la imagen, dotada de una capacidad no sólo de representar, sino de suscitar los estados del alma.

Hay que tener en cuenta que ese tono pesimista se debe, en parte, al hecho de comprender que, al igual que la magia y la superstición, el desarrollo extremo de la lógica y la razón también presenta sus peligros. Como en nuestro tiempo el distanciamiento progresivo del cosmos revela su faceta más amenazadora y terrible. La «cultura de la máquina», como la llama Warburg, anula el conocimiento de la naturaleza derivado del mito, por lo que siguiendo por este camino el hombre se plantea su autodestrucción.

«Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir a este mundo al caos». Pero en la *Introducción del Atlas Mnemosyne*<sup>157</sup> Warburg afirma que «la creación consciente de la distancia entre sí y el mundo exterior puede ser designada como el acto básico de la civilización humana» (Warburg: 2015: 363). En esa frase introductoria creemos que lejos de valorar negativamente la separación del ser humano y la naturaleza, Warburg la elogia.<sup>158</sup> La esencia misma de la cultura es el distanciamiento y subyace en él un amor y un respeto por la racionalidad, la técnica y la lógica como ganancia irrenunciable de la humanidad.

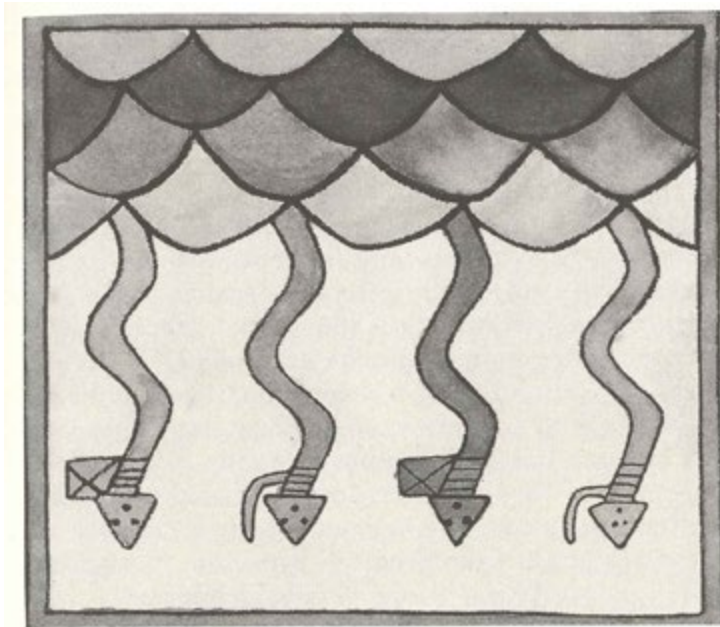


Figura 18. Rayos en forma de serpientes



Figura 19. Tío Sam.

En *El ritual de la serpiente* encontramos un pensador lleno de dudas frente a un proceso irrefrenable de “racionalización”: «No estamos seguros de afirmar que esta liberación de la visión mitológica verdaderamente ayude a dar una respuesta adecuada a los enigmas de la existencia» (Warburg, 2008: 62). Un diagnóstico pesimista de las consecuencias que pueden resultar de un “exceso de ilustración” y de un abandono completo de lo simbólico, o de lo que Warburg llamará de “distancia metafórica”. En *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero* (1920), María del Rosario Acosta López (2011) sugiere que Aby aboga por la necesidad progresiva de la liberación de la superstición por parte del humano moderno. Él mismo se enfrenta también al otro extremo: al optimismo intelectual de los americanos, y a la excesiva (e ilusoria) confianza del europeo, quienes creen haber logrado dominar, de manera definitiva, el mundo desde la lógica: «La época en la que la lógica y la magia [...] “florecían injertadas en un mismo tronco” refleja una realidad atemporal; en la presentación

157. Warburg escribió la introducción en 1929, que Gertrud Bing mecanografió. Parece que Warburg no llegó a hacer una redacción definitiva.

158. La tesis de Rosenberg Alape Vergara (2012) *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburgiana de símbolo e imagen*, desarrolla bien esa idea. Disponible en <http://bdigital.unal.edu.co/10791/1/rosenbergalapevergara.2012.pdf>

científico-cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico» (Warburg, 2005: 447). Pero del mismo modo en que aspectos míticos sobreviven en el seno de las sociedades tecnológicas y científicas del presente, así también la visión científica se observa en los pueblos en los que el desarrollo de las ciencias y la técnica no existe. Incluso aquí, según Aby, se pueden encontrar vestigios o semillas de inquietudes perfectamente racionales y lógicas que podríamos categorizar como protocientíficas. La forma misma de ordenación y clasificación en los mitos y los relatos originarios del mundo y el planteamiento de preguntas cada vez más exigentes de respuestas se basan en tal facultad científico-racional.

Es cierto la advertencia de Warburg a respecto de que las nuevas tecnologías, él hablaba que el teléfono y la telegrafía habían destruido un espacio dedicado a pensar, a reflexionar – lo que, visto en el espejo de la época, pone de manifiesto las tendencias selectivas conscientes e inconscientes del momento. Pero también es cierto que Warburg incorporó en su pensamiento una nueva tecnología: la fotografía.

Nuestro planteamiento hasta aquí es de un pensador que se movió como un extranjero en su propia cultura, que transitó en diferentes niveles de la iconografía visual y de la comunicación verbal. Warburg utilizó las imágenes como herramienta para acentuar la fuerza de sus pensamientos en una cultura eminentemente escrita. En los tiempos actuales el digital abre nuevas opciones en el uso de imágenes para la manipulación; condiciones que provocan un cambio en la historia de arte como ciencia de imágenes.

Haciendo un contrapunto, como en un zigzag, especulemos cual sería la reacción de Warburg al asistir, por ejemplo, *Histoire(s) du cinema*, de Jean-Luc Godard, o su asombro delante a *Adiós al lenguaje* (2015), en que el director sobrepone imágenes en diferentes niveles [Figura 20]. ¿Sería distinto del asombro delante del pensamiento de Franz Boll [1867-1924], Friedrich Nietzsche, Charles Darwin [1809-1882] o de Karl Lashley [1890-1958]?

Nuestra investigación se torna objetiva cuando encontramos en el esquizofrénico pensador de arte alemán la confluencia de una forma de pensamiento que fue alejado del pensamiento contemporáneo: Bruno y la potencia de la imaginación; Llull y la metáfora como modo de exposición del pensamiento; y por último los espacios construidos por Giulio Camillo en el ámbito de la memoria. En todos esos personajes tenemos un elemento común: la asociación de la técnica. Iremos nos detener por un instante en la afirmación tan intensa y apocalíptica del final de la conferencia *El ritual de la serpiente*: “el teléfono y el telégrafo destruyen el cosmos”, quizá no sea esta la manera más adecuada de encarar el fenómeno, pero es posible extraer muchas conclusiones de esa afirmación. A pesar de que la respuesta general a la pregunta debiera ser, con matices, afirmativa. La cuestión es si se puede considerar que hay formas naturales de pensar y representar la realidad que permanecen latentes tras algún velo artificial que las coarta de manera fortuita.

Aunque se propaga la idea que Warburg es contrario a la tecnología, un Warburg anti-moderno nace claramente de ese epílogo desencantado. Compartimos la idea de que la afirmación tiene una función de rescatar y legitimar una cultura amenazada de la alienación por los estándares globales occidentales en función de la técnica. Pero como ya afirmamos anteriormente las cosas son más complicadas y cualquier lectura apresurada de este pasaje puede ser una traición. Hay que tener en cuenta que Warburg, según Antonio Guerrero, «tenía una concepción de la historia de la cultura incompatible con la desmitización, tal como se entiende en la narrativa historicista del proceso de secularización, su visión trágica de la cultura implicaba precisamente un dualismo perenne (la lucha de Atenas contra Alejandría), un conflicto nunca resuelto entre el pensamiento lógico-racional y el pensamiento mágico-religioso. Sin la existencia de ese intervalo entre los dos polos, el arte no sería concebible» (Guerrero, 2018: 105).

El mundo occidental al inicio del siglo XX, «se caracteriza por una toma de control de lo simbólico por la tecnología industrial» (Stiegler, 2018: 11) que desembocaría en lo que Bernard Stiegler denomina “miseria simbólica” o “catástrofe de lo sensible”. Pero no vamos a contradecir la afirmativa de que los cambios tecnológicos, que tanto asustaron a Warburg, influyen en la transformación de las mentes y sus capacidades cognitivas y reflexivas. Este proceso, que antes podía durar hasta siglos, se produce ahora en escasos decenios, lo que podría justificar que no hay tiempo para que se formen adecuadamente las nuevas mentalidades aptas a la complejidad tecnológica y esa celeridad de las nuevas tecnologías es tal que estas quedan obsoletas antes de haber podido ser comprendidas y convenientemente explotadas.



Figura 20. *Histoire(s) du cinéma*. Jean-Luc Godard. 1988.



No se trata en absoluto de condenar la humanidad al destino tecnológico, se trata más bien de plantear que los aparatos y los dispositivos culturales destilados por las tecnologías requieren una perspectiva epistemológica para ser comprensible, trazando un nuevo horizonte mental que hace con que surjan nuevas formas de pensar en esa constelación saturada de tensión.

La subjetividad humana es, hoy, más que nunca, una construcción en ruinas en el seno de la ciencia. Una de las propuestas del pensamiento interfaz es el retorno del sujeto al pensamiento mediado por la técnica. Si la visión de que la técnica destruye un espacio destinado a pensar o a reflexionar pertenece a otra mentalidad, la propuesta que plateamos, anclado en el concepto de interfaz de Josep M. Català, pretende superar esta visión apocalíptica de la tecnología y proponer una posibilidad de redención humanista de la misma.

La interfaz como destilación de la técnica alcanza un estatus epistemológico y revela las potencialidades de las alianzas entre la magia, el arte, el pensamiento y la ciencia. En ese sentido las tecnologías pueden ser comprendidas como formalizaciones, es decir, como instrumentos para una imposición de significados. O aún, en otras palabras, la frontera entre la herramienta y el mito, instrumentos y concepto, sistemas históricos e ideas permeables.

Josep M. Català en *Nuevas dramaturgias de la interfaz: realismo y tecnología* (2010) aboga que el modo de exposición interfaz, la imagen interfaz, la forma interfaz son facetas de una misma fenomenología instalada en la órbita dominante del ordenador y que esa fenomenología se encuentra íntimamente relacionada con un imaginario contemporáneo presidido por los estados de metamorfosis. Así, el ordenador encarna un espacio comunicativo-interactivo que es perteneciente a la propia esencia tecnológica del dispositivo en lugar de ocurrir la supuesta pérdida del distanciamiento. Lo que ocurre es que el dispositivo deriva inmediatamente hacia una herramienta que supera los límites funcionalistas originales y adquiere un carácter hermenéutico que se transforma tecnológicamente en una especie de retórica inversa por medio de la cual las formas visuales proponen al usuario-espectador caminos de pensamiento y de actuación sobre las mismas.

La poética de la interfaz, que podemos llamar de una “nostalgia del sujeto”, está instalada en un espacio entre fronteras: un terreno de nadie, un “espacio pensamiento” cuyas formas están creándose constantemente para amoldarse al “pensamiento-acción” en un “espacio de reflexión” en un “intervalo de un pensamiento” en que el “pensante” evoluciona. Ese pensante emerge en la actualidad con muchos nombres: usuario-lector-espectador-jugador-pensador, lo que convierte la básica pasividad del sujeto en un sujeto activo. Es decir, lo que evoluciona es tanto el “espacio” como también la introducción de la subjetividad del pensante en esos nuevos espacios de pensamiento, que es “cambiante y fluido” y crea señales de que punto la «interfaz está ligada a la antropología del imaginario contemporáneo» (Català, 2010:15).

La interfaz que no pretende ser una racionalidad instrumental o un tecnicismo, articula la subjetividad del pensamiento imagético que se materializa corporeizado en el conjunto que tiene necesariamente de asociar a la metáfora, la imaginación, la memoria y la técnica transformándose en estructuras operativas que proponen nuevas formas de organización del pensamiento. Así, no es atrevimiento decir que la interfaz como un “pensamiento paranoico” intenta recuperar el cosmos. Es decir, la interfaz recupera la esencia del hombre de organizar el mundo y el pensamiento en un “espacio lúdico” que revela dimensiones sintomáticas del funcionamiento del pensamiento, o sea, una estructura mental adecuada a las tecnologías y las retóricas correspondientes en distintas épocas.

Para seguir planteando un pensamiento interfaz y combatiendo la idea de que la tecnología, conformada por una serie de técnicas, destruye el cosmos tenemos que reprimir los impulsos cartesianos de un médico cualquiera del siglo XVII y tener en cuenta que la mente y la tecnología están profundamente conectadas y que por consiguiente no existe una forma “natural de pensar” a la que se le imponía una forma artificial de organizar el conocimiento, sino una estructura mental adecuada a las tecnologías y a la forma de pensar correspondientes.

El antropólogo mexicano Roger Bartra afirma que «un cerebro humano en estado de naturaleza es una ficción» (Bartra, 2007: 20) y propone el concepto de “exocerebro” para explicar cómo la evolución del cerebro humano depende de un complejo sistema que está intrínsecamente conectado y dotado de una lógica propia en la red social, simbólica y tecnológica (Bartra, 2007: 92). La hipótesis del ensayista sobre la conciencia, definida como parte de un sistema simbólico de sustitución de funciones del cerebro no puede realizarse por mecanismos exclusivamente neuronales.

La existencia de esas extensiones externas del cerebro que son las prótesis – «una red cultural y social de mecanismos extrasomáticos estrechamente vinculada al cerebro» (Bartra, 2007:22) – nos permiten suponer que es posible considerar la interfaz como una herramienta que puede ser catalogada de mental-activa cuyo funcionamiento está formalizado y relacionado con los modos de operar mediante el concurso de la tecnología desplazando a un otro ámbito ligado directamente con el conocimiento. Es decir, si existe una coalición entre la interfaz y el conocimiento, también podemos decir que hay una amalgama entramada con la tecnología.

### 7.8.1. LA EVA FUTURA Y EL TERROR DE WARBURG

Hubo un tiempo en que el hombre vivía de acuerdo con el orden del cosmos o con Dios; sin embargo, explícitamente el orden del mundo ya no se configura así, depende del hacer técnico, la eficacia se convierte explícitamente en el único criterio de verdad. No es agotador recordar que en el final del *Ritual de la serpiente*, Warburg dice que «mediante esta serpiente de cobre, Edison ha despojado del rayo a la naturaleza» (Warburg, 2008: 64) y que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz (Warburg, 2004: 66). Aby Warburg detectó en la electricidad el epítome de lo moderno: la inmediatez, movimiento, velocidad, energía y poder de la misma forma que el telégrafo había impuesto las comunicaciones instantáneas, así como las vías férreas permitían conectar las localidades más distantes con una gran velocidad.

En efecto, la alucinación y la ciencia parecen confundir sus límites, como el *Frankenstein* de Mary Shelley [1797-1851], publicado en 1817, o la *Eva futura* publicada en 1886 por el francés Jean-Marc Mathias Philippe Auguste Villiers de L'Isle-Adam [1838-1889]. Ambas utilizan la imaginación literaria para producir vida a partir de la materia inerte en que la electricidad es el foco principal. Por su tiempo, al reflexionar sobre aspectos contemporáneos, Lucien Sfez (1995) hace un enfoque significativo en la creación de la novela de ciencia ficción simbolista: *La Eva futura* que inicia con las lamentaciones de Edison de cómo llegó tarde la humanidad y de no ser “uno de los primeros de nuestra especie” y que lleva Edison a la segunda fundación de la modernidad: crear un ser a nuestra imagen gracias a la ciencia. Sfez afirma que Adam meditó sobre el siglo XXI. Su Eva es dedicada a los “Soñadores”. Todo parte de Edison, el inventor, “el hombre que aprisionó el eco”, a pesar de ser sordo, especie de Beethoven de la ciencia (Sfez, 1995: 11-14).

En el siglo XIX, Auguste Villiers de L'Isle-Adam anticipa el tema del siglo XXI, al reflexionar sobre el ideal de una época que valoraba exclusivamente la racionalidad científica y técnica, en que evidencia utopías de la mecanización del hombre. Villiers proporciona una visionaria alegoría de los avances científicos y de sus utopías a través de sus personajes con una visión clara del verdadero futuro.

Uno de los soportes fundamentales de esa fantástica historia de Villiers de L'Isle-Adam es la figura de Thomas Alva Edison [1847-1931] que, como sabemos, es el inventor de la luz eléctrica y su suministro público de electricidad y la grabación de sonidos y la cinematografía que se convirtieron en nuevas y poderosas industrias en todo el mundo. De esta manera, el autor francés ya comienza el texto con un “aviso al lector” en el que nota la transferencia que hizo de la figura de su contemporáneo a la ficción, aunque Villiers compila todas las etiquetas atribuidas a Edison y sus invenciones: “ingeniero brillante”, “maestro de la electricidad”, “el padre del fonógrafo” (en

algunos pasajes se alude a él simplemente como “el electricista”), revelando sus contribuciones en esos diversos campos. A partir de eso en la novela *Edison*, después de un extenso catálogo de inventos, está en posición de crear un ser humano artificial, Hadaly, la “Eva Futura”, utópica-mujer-cibernética perfecta. La novela retrata un “pacto fáustico” en relación a la técnica evidenciándose en el juego de valores de la realidad social y de la realidad utópica de la creación tecnológica<sup>159</sup> «un rasgo característico de la utopía reside en la pretensión de gobernar directamente los espíritus por medio de la ciencia y la técnica que se imponen sin mediación» (Sfez, 1995: 28).

Para comprender esas transformaciones psico y socio-tecnológicas, según Català, debemos contemplar no sólo la evolución técnica de los aparatos, sino también su historia psíquica, porque en esa esfera imaginaria se desarrollaban paralelamente los nexos entre la psique y la máquina que finalmente permitirían la reunión de ambas, paralela, por cierto, a la reunión del cuerpo y de la máquina que da paso al cibernético actual (Català, 2016: 195). O sea, considerando el poder de creación por medio de la técnica, la *Eva de Villiers* nos ofrece repertorio significativo de representación de la realidad, en lo que se refiere al inhumano y ahora hay acabado de adquirir la forma objetiva de ese cuerpo y es con aspecto humano como se presenta a todos nosotros: el robot humanizado, el androide o el cibernético actual son la destilación visible de las antiguas paranoias.

### 7.8.2. LOS LÍMITES DEL GENIO. LA ESQUIZOFRENIA Y EL CINE

*Es posible que la esquizofrenia sea una consecuencia necesaria de la alfabetización.*

**Marshall McLuhan**

Como visto anteriormente, Warburg abandonó la clínica de Binswanger después de la conferencia *Ritual de la serpiente*. Es cierto que la esencia de la “esquizofrenia” del pensador no cambió, su esquizofrenia es más una forma de pensar. La escisión esquizofrénica responde a una «organización mental que actúa en su totalidad: una totalidad escindida» (Català, 2016: 515). Lejos de una construcción de un “sistema de ideas estructuradas y cerradas”, el pensamiento del psichistoriador se “mueve en espirales” sobre temas recurrentes: diagnosticar la esquizofrenia de la cultura occidental, a partir de sus imágenes, en un reflejo autobiográfico. La ninfa extática (maníaca), por un lado, y el dios fluvial en duelo (depresivo).

Ha llegado el momento de intentar entender de manera más original la frase y la forma de su pensamiento que está determinado por la estructura excepcional de su mente capaz de «transformar un *pathos* (o síntoma) en un saber apolíneo (o del síntoma).

**159.** Para Herminio Martins los prometedores serían aquellos que están más cerca de un humanismo a exigir cuidados éticos, por ejemplo, en relación a la técnica. Los fáusticos, serían aquellos que hacen el pacto con la técnica, no revelando ninguna reserva en relación a los peligros que de ella puedan venir. [...] los fáusticos habrían de afirmar que el modo de percepción de la ciencia moderna [aplicándose también a la contemporaneidad] se da de manera a ver accesibilidad a la manipulación experimental y el control práctico. Así, los procedimientos y los esquemas científicos presuponen una orientación técnica incluso cuando no conducen a verdaderas experiencias físicas o a aplicaciones prácticas exitosas por largos períodos de tiempo histórico. Martins, H. (2011). *Experimentum Humanum. Civilização tecnológica e condição humana*. Lisboa, Relógio D'Água.

No cabe duda de que las ideas de Aby, en gran medida extravagantes con relación a los parámetros de la historia del arte, «provenía de una mente “desequilibrada”, que le ofrecía la posibilidad de ver el mundo de forma distinta» (Català, 2016: 519). Warburg teniendo en cuenta su “propia locura” contempla la «historicidad desde un punto fuera del tiempo» y que el sujeto de la locura no es el individuo que padece de ella, sino el demonio que agencia sobre su cuerpo (Romandini, 2017: 29). Didi-Huberman es mucho más enfático: «no se puede separar a un hombre de su *pathos* – de sus empatías, de sus patologías –, no separamos a Nietzsche de su locura ni a Warburg de esas *perdidas* de sí que lo tuvieron casi cinco años entre los muros de un psiquiátrico» (Didi-Huberman, 2009: 27).

Como dicho anteriormente, Warburg no salió completamente curado del tratamiento de Binswanger, si así fuese no tendría se dedicado hasta el final de su vida en el proyecto del *Atlas*, que solo ahora tenemos condiciones de comprender como un “proyecto de un esquizofrénico”, pero tenemos que observar otras facetas, dos por lo menos, en el pensamiento de Warburg: una que tiene que ver con la fragmentación (la esquizofrenia); y la otra que está relacionada con la voluntad de reunir los fragmentos aproximando así a su atlas como un “proyecto paranoico”.

Es visible que el pensamiento del historiador alemán bascula entre dos polos: fragmentación y organización, donde las partes y el todo están en constante fricción. El *Atlas* es un intento de crear una “cosmogonía propia” que parecería pertenecer a la esquizofrenia.

Ahora bien, también el paranoico busca dar sentido a los indicios, “Dios está en el detalle”, lo que hizo Warburg al construir un proyecto de una “historia de la imagen sin palabra”. Acreditamos que la diferencia reside, entre otras cosas, en que el esquizofrénico está prisionero de su “cosmos”, una vez creado permanece aislado en él, mientras que el paranoico explora continuamente, con su lucidez perversa o no, los indicios y los detalles, los hace avanzar constantemente: no se detiene en un marco, sino que los crea de forma sucesiva.

Y esto es lo que hace la interfaz y esto es lo que hace Warburg: el pensar es llamado a existir para manejar pensamientos. Su epistemología miraba al futuro. Tenemos que llevar en cuenta que el pensador fue un marco en el pasaje de una época en que aún era posible utilizar la “locura” y la magia entendida como otras formas de pensar, es decir otras formas de pensamiento no neurotípicos, como elementos estructurantes de un sistema de pensamiento filosófico. Si en el pensamiento existe una separación, hay también una tentativa de volver al objeto por medio de la imagen, o, en otras palabras, vía la magia, que es un componente importante del pensamiento.

También en un nota para *El ritual de la serpiente* apunta que «La humanidad en su conjunto es eterna y en todas las épocas esquizofrénicas » (Warburg, 2017: 225). Bajo ese lema es posible percibir un discurso (pensamiento) en el que mostraba las posibilidades del recurso visual del atlas de imágenes como estrategia de saber y

de supervivencia. Cuando las imágenes se disponen en forma de atlas se elabora una constelación de imágenes que adquieren sentido en función de las relaciones que se pueden lanzar entre ellas, unos vínculos que pueden cambiar en función del espectador. Con el atlas, las relaciones entre imágenes quedan siempre abiertas para construir nuevas relaciones y sentidos que elaboren nuevos saberes.

El psicólogo estadounidense Julian Jaynes [1920-1997] propuso una controvertida teoría sobre el origen de los mitos en una pretendida cualidad bicameral de la mente *primitiva*, esa dualidad morbosa no es perceptual, sino constitutiva: los esquizofrénicos, precisamente porque su mente se halla escindida en dos partes irreconciliables, son incapaces de adaptarse a la realidad: ya he dicho antes que su espacio de percepción es antitético al del mito, puesto que cuando realidad y fantasía se presentan a ellos al unísono, la parte más sólida y operativa es precisamente la fantástica.

En un trabajo muy original, *Magia y esquizofrenia*, el psicoanalista húngaro Géza Róheim [1891-1953] afirma que «si bien las formas básicas u originales de la fantasía mágica y esquizofrénica nacen de las mismas raíces, no son empero completamente sinónimas. La magia en general es la actitud antifóbica, la transición de la pasividad a la actividad. Como tal constituye probablemente el elemento básico del pensamiento y la fase inicial de cualquier actividad. La magia esquizofrénica, por el contrario, es puramente “magia imaginada” – a la que no sucede una acción en la realidad. De hecho, la fantasía esquizofrénica es en general un sustituto de la acción. La necesidad o el deseo no son seguidos por una acción verdadera, pues el yo esquizofrénico es notablemente débil o falta por completo, y lo que observamos no es más que una serie de diversos y vanos intentos de efectuar una restitución (Róheim, 1982: 13).

Es decir, las fantasías esquizofrénicas son un sustituto de la acción, mientras que la magia pretende ser operativa. De ello podemos deducir que la magia sí que actúa en un verdadero espacio mítico, puesto que parte de una visión muy clara, valga la paradoja, de una realidad básicamente desenfocada.

Como hemos visto en varios puntos de esa investigación, para la magia primitiva el mundo está encantado y, por lo tanto, todo objeto real se inserta en un orden de correspondencias que difuminan su percepción al convertirla en la manifestación de varias capas de realidad, según Josep M. Català (Català, 2000: 59). Por su vez, Bronislaw Malinowski [1884-1942] afirma que «la magia, basada en la confianza del hombre en poder dominar la naturaleza de modo directo, es en ese respecto pariente de la ciencia. La religión, la confesión de la impotencia humana en ciertas cuestiones, eleva al hombre por encima del nivel de lo mágico y, más tarde, logra mantener su independencia junto a la ciencia, frente a la cual la magia tiene que sucumbir» (Malinowski, 1993: 3).

### 7.8.3. ABORDANDO ARTAUD Y LA VÍCTIMA DE LA CONCIENCIA

Warburg emerge como un personaje revolucionario, pero que hoy, y ya en su tiempo, sufría con la normopatía de las políticas identitarias. En el sentido de que, todo lo que sale de la norma puede ser interpretado como locura. Pero no nos interesa tanto la patología como el sistema de pensamiento que puede surgir del razonamiento basado en la patología. Esto porque, de cierta manera, tal como Antoine Marie Joseph Artaud [1896-1948] y su “cuerpo sin órganos”, la locura de Warburg es la «figuración de una exterioridad que se vuelve íntima: describe un estado metafísico del mundo en el cual ninguna individuación es posible sino como intersección de potencias extrahumanas» (Romandini, 2017: 35).

Es importante señalar desde el ya que no se ha arribado aún a un criterio unánime acerca del origen o causa de la esquizofrenia. Las críticas al concepto de esquizofrenia y, en general, a la nosología psiquiátrica ya se habían producido, con toda su virulencia, en la década de los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado por parte de autores como Ronald D. Laing (1971) o Thomas Szasz (1990). Pero podemos caracterizar esas críticas por presentar una profunda carga ideológica, convirtiendo el debate en muchos caos en una cuestión más política que científica.

La esquizofrenia se ha entendido tradicionalmente como la manifestación de una mente dividida, según Géza Róheim: «la esquizofrenia significa una escisión de la mente, una dualidad de finalidades, una falta de integración» (Róheim, 1982: 93) y añade que para el esquizofrénico la palabra y el objeto, símbolo y contenido, son la misma cosa y señala que los esquizofrénico tiene una tendencia a usar símbolos (Róheim, 1982: 101). Thomas Szasz [1920-2012] es más crítico e irónico con relación al termo. «¿Qué es esquizofrenia? ¿Qué quiere decir el término *esquizofrénico* en su sentido más primario? Podríamos decir que esquizofrenia es una palabra – una idea y una “enfermedad” – inventada por Eugen Bleuler [1857-1939], así como psicoanálisis es una palabra – una idea y un “tratamiento” – inventada por Sigmund Freud, y Coca-Cola es un nombre – una idea y un refresco – inventado por cualquiera que lo haya inventado» (Szasz, 1990: 13).<sup>160</sup> La crítica cuando afirma que en la psiquiatría la dominante es la de que el esquizofrénico tenía una “mente sana” pero “la ha perdido”. ¿Cómo?, cuestiona: «por la destrucción. Como un invasor extranjero que quemando una ciudad ocupada la dejara en cenizas, su mente es destruida por las espiroquetas invasoras de la sífilis (Szasz, 1990: 74).

Szasz es enfático, para él los pioneros psiquiátricos inventaron nuevas enfermedades y formularon nuevas teorías de la etiología de estas enfermedades para justificar el nombrar “tratamientos” a ciertas intervenciones sociales preexistentes. Según él, Emil Kraepelin [1856-1926] inventó la *dementia praecox*, y Bleuler la esquizofrenia, para justificar el llamar “hospitalización mental” al encarcelamiento psiquiátrico y contemplarla como una forma de tratamiento médico; teniendo nuevas enfermedades en sus

**160.** Paul Eugen Bleuler fue un notable psiquiatra y eugenista suizo. Sus contribuciones más notable fue su comprensión de la enfermedad mental y por acuñar allá del termino “esquizofrenia” otros como “esquizoide” y autismo.

manos, las atribuyeron a defectos del cerebro todavía no detectados. Freud inventó las neurosis para justificar el llamar “psicoanálisis” a la conversación y la confesión y contemplarlo también como una forma de tratamiento médico (Szasz, 1990: 38).

Esto es, en pocas palabras, por que Szasz afirma que la psiquiatría y la antipsiquiatría son dos equívocos. «La psiquiatría es un equívoco, en términos intelectuales (porque interpreta el desacuerdo como una enfermedad) y morales (por justificar el confinamiento como una cura). La antipsiquiatría es un equívoco en términos intelectuales – porque interpreta la anomalía como autenticidad – y moralmente porque mientras condena de manera selectiva el comportamiento de nuestros propios padres, médicos y políticos, justifica el comportamiento de aquéllos, dentro y fuera de nuestra sociedad, que nos privarían de nuestra libertad, dignidad y propiedad, porque nos desprecian a causa de sus propias razones personales o políticas» (Szasz, 1990: 74). Aunque para el autor el progreso de la moderna psiquiatría científica ha logrado algo, ha sido el establecer la esquizofrenia como una enfermedad irrefutablemente real o genuina – o, como los sofisticados psiquiatras lo dirían ahora, como un *syndrome* (Szasz, 1990: 81).

A pesar del vehemente rechazo del surrealismo por Artaud, su gusto era surrealista – y así permaneció. Louis A. Sass comenta que en un desconcertante pasaje, el poeta, quien fue a la vez una figura llave de la vanguardia del siglo XX y paciente de esquizofrenia, en que él describe su propia cara pareciendo salirse, como una “máscara lubricante” – como si la parte más íntima suya se volviera un objeto externo. Parece que eso pudo haber sucedido incluso con la conciencia misma, en sus dimensiones más subjetivas. «Artaud se describe viendo (o casi-viendo) lo que él llama “las raicillas que temblan en el borde de mi ojo mental”. Aquí, parece que los mismos procesos que normalmente servirían como medio de interacción social o incluso de la propia conciencia (“membrana lubricante”, “raicillas”) se presentan como cuasi-objetos fantasmas dentro del campo de la consciencia. Y el efecto, bien comprensible, es desorganizar la propia estabilidad del mundo (Sass, 2014: 22).

Susan Sontag [1933-2004], en *Abordando Artaud*, cree que él es “víctima de su conciencia” y pensar y usar el lenguaje es “un perpetuo calvario”. Su angustia psíquica «constituye su obra, pues, aunque el acto de escribir – para dar forma a la inteligencia – sea una agonía, esa agonía también proporciona la energía para el acto de escribir (Sontag, 1986: 20). Las metáforas que Artaud utiliza para describir su aflicción intelectual tratan la mente, o como una propiedad de la cual no se consigue jamás adquirir la posesión (o cuya posesión se perdió), o como una sustancia física que es intransigente, fugitiva, inestable, obscenamente mutable. En 1921, a los veinticinco años de edad, Artaud expone su problema como el de nunca conseguir poseer su espíritu “en su totalidad”. Durante los años 20, lamenta que sus ideas lo “abandonan”, que él no logra alcanzar su mente, que “perdió” su comprensión de las palabras y “olvidó” las formas del pensamiento.



Ese relato es muy similar al del hombre que se “excita cuando por las noches mariposas nocturnas entran volando a su habitación atraídas por la luz”. Warburg queja que su enfermedad consiste en la pérdida de la «capacidad de conectar las cosas en sus simples relaciones causales, lo que se refleja tanto en lo espiritual como en las cosas concretas» (Warburg, 2007: 174). Y ese espacio “escénico del pensamiento”, como vimos, es un “otro espacio del pensamiento” en que el sujeto y objeto forman una unidad.

Tanto Warburg como Artaud no dijeron que son incapaz de pensar. Warburg habla de conectar y Artaud de que no “tiene” pensamiento – que él juzga mucho más importante que poseer ideas o juicios correctos. Según Sontag, “Tener pensamiento” significa «aquel proceso a través del cual el pensamiento se sostiene a sí mismo, se manifiesta a sí mismo, y corresponde “a todas las circunstancias del sentimiento y de la vida”. Es en este sentido del “pensamiento” – que considera ese propio pensamiento tanto como sujeto como objeto de sí mismo –, que Artaud protesta no “poseerlo”. Artaud muestra cómo la conciencia hegeliana, dramática y auto-referente, puede alcanzar el estado de total alienación (en lugar de la suelta y comprensiva sabiduría) – porque la mente permanece un objeto» (Sontag, 1986: 18-19). De hecho, los esquizofrénicos pueden ser personas de una inteligencia y una complejidad mental considerables. Su enfermedad genera a menudo procesos de revelación religiosa o metafísica y la “manifestación de un entendimiento fino y sutil”. A medida que se pierden contacto con la vida normal y el mundo natural, los esquizofrénicos llegan a creer frecuentemente que «han aprehendido los significados más profundos; conceptos tales como la intemporalidad, el mundo, dios y la muerte se vuelven revelaciones grandiosas que, cuando su estado ha cedido, no pueden ser reproducidas o descritas de ninguna manera» (Sass, 2014: 33).

Hoy, según Català, nosotros hemos alcanzado el “grado de delirio” necesario para comprenderlas y añade que la locura puede entenderse como una «organización de la mente, distinta de la considerada normal: una ampliación de los límites permitida por esta normalidad a los individuos que, sin salirse de la mismos, deciden o que se ven compelidos a explorarlos. Este tipo de “locura”, basada en la diferencia, es distinta de la desorganización de la estructura cerebral o neuronal» (Català, 2016: 520).

#### 7.8.4. ESQUIZOFRENIA Y CINE: EL ESPACIO-TIEMPO ESQUIZO-PARANOICO

Wilfred Ruprecht Bion [1897-1979] sustenta que el lenguaje es empleado por los esquizofrénicos de tres maneras: como un modo de actuar, como método de comunicación y como modo de pensamiento (Bion, 1997: 40).

Si es cierto lo que afirma Català (2016) que cada síntoma es un «concepto en el interior del cual se encuentra la realidad que produce el síntoma», nuestra época se ha distinguido, antes que nada, por un impulso de dominar el mundo exterior, y por olvidar, casi totalmente, el mundo interior. La esencia de las interfaces, como hemos venido reiteradamente afirmando, es una zona compuesta por un “vacío dinámico”. Se trata de un espacio que está compuesto por la interacción que se produce entre las varias regiones con las que limita. Es un vacío porque no tiene una sustancia propia, pero a la vez se nutre de una determinada actividad que es distinta de las fuentes que la impulsan (Català, 2016: 163).

*El tiempo vivido*<sup>161</sup>, de Eugène Minkowski [1885-1972], es una obra clave en que él analiza la percepción espacial del sujeto esquizofrénico y también se interesa por su percepción temporal. Minkowski expone que la mente patológica no concibe el tiempo como una continuidad lineal, es decir, como la sucesión de unos hechos pasados que se encaminan al futuro. Entendido bajo nuestra perspectiva, el estudio del psiquiatra influenciado por Henri Bergson y la fenomenología de Edmund Husserl y Max Scheler, puede ser un aporte para la idea del “pensamiento esquizofrénico” de Warburg y su concepción de la historia que se materializa en la construcción del *Atlas*.

La pregunta es: ¿hay una relación entre las investigaciones de Warburg y sus delirios en un siglo eminentemente esquizofrénico y el surgimiento de una forma muy creativa del pensamiento? Creemos que Warburg al percibir su propia locura la analiza como un fenómeno que sólo puede ser explicado apelando a la dimensión cósmica de los hechos supuestamente subjetivos, así su propia individualidad «se disuelve en una dimensión que puede contemplar» (Romandini, 2017: 24), por ejemplo la historicidad desde un punto de vista fuera del tiempo. Si es cierto que para el esquizofrénico los eventos se muestran deshilvanados entre sí, esa alteración se convierte en uno de los principales rasgos de la esquizofrenia y su forma de pensamiento. Viviendo en un tiempo entrecortado, lo esquizofrénico, producto de una percepción patológica, nos deja ante un encabalgamiento anómalo de la linealidad temporal, ahora cortocircuitada, ya que para los esquizofrénicos sólo existe una concepción multidimensional del tiempo. O sea, para Warburg, su objeto de estudio como investigador coincide, literalmente, con su propia psiquis y, viceversa, «su psiquis no posee otra sustantividad que el cosmos mismo en el que se disgrega en su expansión más allá de la temporalidad histórica que las transmisiones culturales» (Romandini, 2017: 24).

**161.** Publicado originalmente en 1933, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel (Suisse). Minkowsk, E. (2011). “O tempo vivido (Estudos Fenomenológicos e Psicopatológicos)”, en *Revista da Abrogagem Gestáltica: Phenomenological Studies*. En línea, XVII. Disponible en <http://www.redalyc.org/df/3577/357735615012.pdf>

### 7.8.4.1. LA AURORA DE CINE COMO APARATO ESQUIZO-PARANOICO

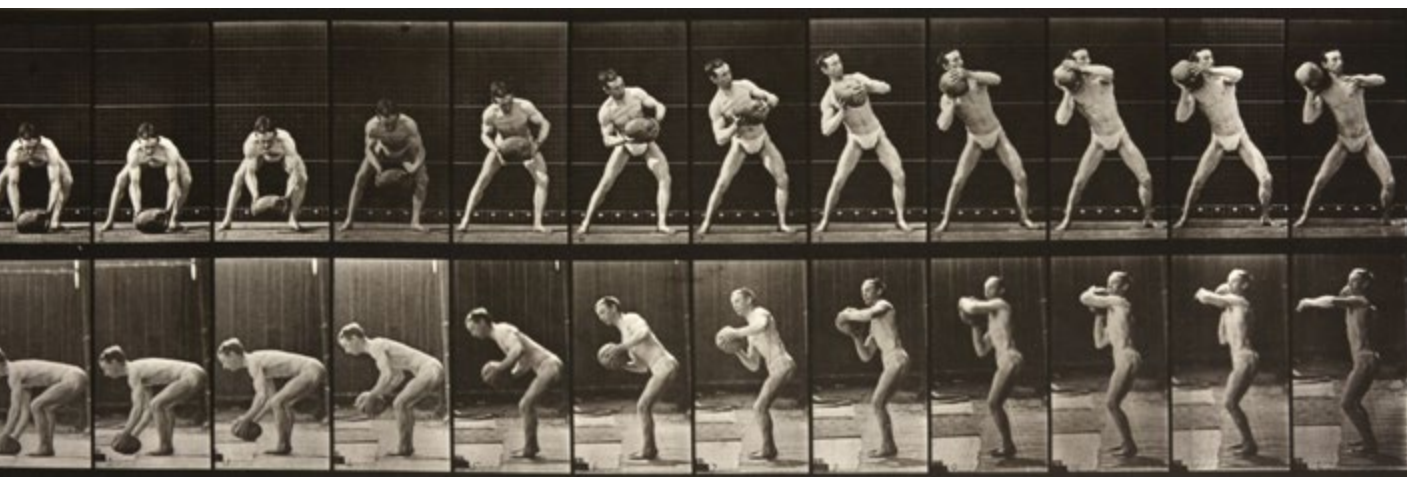
Para Giorgio Agamben hay una deuda ambigua del cine con los estudios de Gilles de la Tourette [1857-1904], Jean-Martin Charcot, Eadweard J. Muybridge [1830-1904] y Étienne-Jules Marey [1830-1940] que, en la medida en que hacen que los movimientos humanos, el cuerpo en marcha, la fragmentación de la imagen disponibles para el análisis científico hasta el comienzo del cine sirvió a Agamben para trabajar la noción de movimiento, donde él identifica la declinación del gesto – como esfera del hacer humano – con la ruptura de la interioridad psicológica a través de la observación y el control típicamente modernos, ahí la búsqueda de la comprensión filosófica del gesto [Figura 21]. «A finales de siglo XIX la burguesía occidental había perdido ya definitivamente el gesto» (Agamben, 2001: 51). En esa línea de interpretación se puede percibir un rastreo de la pérdida de los gestos, pues Agamben los piensa en tanto proceso por el cual se produce un significado visible a partir de la demostración de la medialidad.

En 1884, Tourette había diagnosticado y catalogado una deficiencia motriz en que el paciente no podía controlar movimientos espasmódicos en su cuerpo, mientras proliferaban en él extraños tics que dislocaban e interrumpían cualquier tentativa voluntaria.<sup>162</sup> Agamben, al reflexionar sobre la “deuda ambigua” del cine con los estudios de Tourette, detecta en los descubrimientos científicos del neurológico francés una “profecía” del advenimiento del dispositivo cinematográfico. Las palabras de Tourette, citadas por el filósofo italiano justifica,

Mientras la pierna izquierda sirve como punto de apoyo, el pie derecho se levanta del suelo y sufre un movimiento de torsión que va del talón a la punta de los dedos, que son los últimos que pierden contacto con la superficie; toda la pierna está extendida ahora hacia delante y el pie va a dar al suelo con el talón. En este mismo instante, el pie izquierdo, que ha terminado su revolución y no se apoya más que sobre la punta de los dedos, se separa a su vez del suelo: la pierna izquierda se extiende hacia delante, pisa al lado de la pierna derecha a la que tiende a aproximarse, la supera y el pie izquierdo toca el suelo con el talón mientras el derecho completa su revolución (Agamben, 2001: 48).

162. Miembro de la Escuela de la Salpêtrière, Tourette estudió la histeria, los aspectos médicos y legales del mesmerismo, y enseñó psicoterapia. En 1884 describió, en nueve pacientes, los síntomas del síndrome que denominó “enfermedad de los tics convulsivos” y que Charcot renombra “enfermedad de Gilles de Tourette” en su honor, puesto que compartió enteramente las ideas de Charcot, sea con relación a la hipnosis, sea en cuanto a la histeria.

Figura 21. Eadweard Muybridge. lámina 318. *Hombre que levanta la pelota al hombro.*



Agamben, a partir de la cita, denunciará una “catástrofe generalizada de la esfera de los gestos” y vincula la declinación de los gestos al descontrol del dominio sobre el cuerpo como experiencia completa. Las tecnologías de los siglos XIX y XX modificaron definitivamente la forma en la que el hombre se percibe a sí mismo y a su cuerpo, pues desde 1885, los casos de tourettismo habían dejado de ser registrados como excepcionales o problemáticos y se habían convertido en la norma. El control individual sobre los gestos se había perdido por completo y se habían naturalizado la gesticulación exagerada y el frenetismo en los movimientos. Todos habían perdido el control de sus gestos y caminaban y gesticulaban frenéticamente. Adelante, en *Notas sobre el gesto*, sugiere que «esta es la impresión que se tiene cuando se contemplan hoy las películas que Marey y Lumière empezaron a rodar precisamente en aquellos años” (Agamben, 2001: 50).

Sabemos que en paralelo a la aurora del cine emerge el estudio de la anatomía humana – que naturaliza la observación y medida científica del cuerpo, es decir, cuerpo y las tecnologías modernas quedan indisolublemente unidos. Surge así un hombre mecanizado. Un hombre como una pieza de un engranaje, pero que no sabe cómo funciona ese engranaje. Benjamin lo llamó de “pérdida de la experiencia”. Frente a esta constatación, Agamben delante de la pérdida de los gestos reflexiona las nuevas posibilidades para el hacer humano. Con admirable sentido de la palabra afirma que «en el cine, una sociedad que ha perdido sus gestos trata de reapropiarse de lo que ha perdido y al mismo tiempo registra su pérdida» (Agamben, 2001: 50). Es decir, la imagen cinematográfica encuentra en ese nuevo dispositivo la capacidad tanto de registrar la pérdida del gesto, pero también de recuperar su potencialidad para el hombre, creando un vínculo profundo entre la mente del espectador y la propia película.

Por cierto Agamben en el ensayo habla allá del gesto físico, lo que nos habilita a transportar el “gesto” como una “potencia del pensamiento” por conllevar el movimiento, una vez que el gesto es un medio sin fin, o sea una medialidad, que también se puede llamar interfásico, para el pensamiento, o sea un medio para hacer visible como: exhibición de la medialidad. El gesto de filosofar. «El gesto no es un elemento absolutamente no lingüístico, sino algo que está, respecto del lenguaje, en la relación más íntima y, sobre todo, una fuerza operante en la lengua misma, más antigua y originaria que la expresión conceptual: gesto lingüista [...] define Kommerell<sup>163</sup> a esa capa del lenguaje que no se agota en la comunicación y lo acoge [...] en sus momentos solitarios» (Agamben, 2008: 249).

Agamben ve surgir a fines del siglo XIX modos desesperados a partir de los cuales la humanidad intenta reapropiarse de los gestos, entre ellos las operaciones de Warburg, un tipo de búsquedas «a las que sólo la miopía de una historia del arte psicologizante pudo definir como “ciencia de la imagen”, mientras que en rigor su verdadero centro era el gesto como cristal de memoria histórica» (Agamben, 2001: 51). Aby transforma

163. Max Kommerell [1902-1944].

la imagen en un elemento histórico y dinámico, es decir movimiento. El proyecto Mne-mosyne es una representación en movimiento virtual de los gestos de la humanidad occidental, desde la Grecia clásica al fascismo (Ibíd). Entendemos eso como una forma “esquizo-paranoica” de recuperar el pensamiento a través de los “fantasmas”.

Volviendo a las investigaciones de Marey y Muybridge, ellas hacen evidente que lo que se ve siempre implica una distancia, una disparidad o diferimiento: «Siempre hay una latencia. O bien lo que se ve no está verdaderamente allí (es una ilusión) o bien lo que se ve oculta una realidad más compleja» (Oubiña, 2009: 44).

Sin técnica no hay cine, pero la técnica no tiene sólo una función instrumental, ella no viene a fundar una imaginación cinematográfica sino que la habilita, en ese sentido las fotografías animadas son hijas de un espíritu maquinico del siglo XIX. A Máximo Gorki [1868-1936] no le espanta leer la descripción de un tren llegando a la estación, lo que deja pasmado al fundador del movimiento literario del realismo socialista es ver sobre una pantalla una presencia fantasmal allí en donde se sabe que no hay nada más que imágenes evanescentes, es decir, algo que se sabe que no es real pero tiene todo los rasgos de lo real (Oubiña, 2009: 27). “La noche pasada estuve en el Reino de las sombras”, narra Gorki en su confrontación con las “las fotografías animadas” de los hermanos Lumière y añade que no es el movimiento sino su espectro silencioso. “Un silencio extraño, sin que se escuche el rumor de las ruedas, el sonido de los pasos o de las voces”. El espanto de Gorki ante la pantalla está motivado por una doble propiedad: el carácter feérico de la imagen y la inmediatez de su movimiento. «Lo que le produce escalofríos no es el simulacro fotográfico sino el hecho pasmoso de que ese universo artificial cobre vida» (Oubiña, 2009: 18). Pero también la imagen cobraba realismo, hacía falta el sonido, decía Bela Balazs, que un espacio absolutamente insonoro nunca parece lo suficiente concreto y real a nuestra percepción.

La multiplicidad de medios de imágenes en movimiento en el siglo XXI significa que este mundo cinematográfico se ha convertido en el segundo mundo en el que vivimos. El mundo cinematográfico es un mundo plano, ordenado y comprimido; un mundo que está sutilmente, casi invisiblemente organizado que alimenta y da forma a nuestra percepción y comprensión de la realidad, escribe Frampton, en *Filmosophy*.

El realismo integral, “objetividad en el tiempo”, de la imagen cinematográfica al que se refiere André Bazin [1918-1958], «eficacia inmediata de un realismo que se contentaría con mostrar la realidad» (Bazin, 2008: 296), una objetividad en el tiempo, no es el resultado simple y directo de un supuesto realismo ontológico, sino una adhesión al mundo mecánico de la técnica y el avance de las técnicas de reproducción con materialización de sueños de la realidad, que surge como culminación de un largo proceso de imposición sobre lo real. «La película revela la realidad, exactamente al mostrar un espejo distorsionado de ella. La película transforma lo reconocible (en pequeña o gran escala), y esta transfiguración inmediata

provoca la idea de que nuestro pensamiento puede transformar nuestro mundo» (Frampton, 2006: 2-3). Oubiña señala que el fenómeno es doble: es sintético y es analítico, científicista e ilusionista, realista y artificioso, tiene un lado maquínico y un lado idealista, le debe todo a la técnica y, a la vez, no le debe nada. Tal vez sea un reflejo de la incisión de nuestro propio mundo. No hay duda de que la mayoría del cine comienza con una grabación de la realidad, pero la esquizofrenia explota una vez que altera sutilmente la realidad que registra, cambiando las relaciones de espacio y tiempo. Pero no podemos olvidar que el cine en su producto final es un mundo real que existe en sí mismo, o sea la realidad cinematográfica que fue notada por Walter Benjamin, quien vio que “una naturaleza diferente se abre a la cámara de lo que se abre a simple vista” es la proyección del pensamiento de lo real. Los films tienen un espacio que se asemeja a la realidad, pero «plano y bordeado. El marco de la película constituye un espacio racional, un espacio decidido e intencionado, con pensamientos racionales y no racionales» (Frampton, 2006- 6).

Podemos especular que el fusil fotográfico de Marey más el zoopraxiscopio de Muybridge se mezclan para la creación del cine y tras el gen de un aparato esencialmente “esquizo-paranoico”. Y como veremos irá potencializar la paranoia en las nuevas formas de expresiones cinematográficas con el advenimiento de tecnología, sobretodo la digital y todas sus potencialidades.

Como sabemos Muybridge desarrolló un método fotográfico que permitía descomponer analíticamente el movimiento en una secuencia de imágenes separadas que sería recompuesta en el zoopraxiscopio<sup>164</sup> (que podría considerarse el primer proyector cinematográfico). Por su vez, Marey inventó un fusil fotográfico (que podría considerarse la primera cámara de cine)<sup>165</sup> en donde se registraba de manera sintética una secuencia de movimiento, sobreimprimiendo las distintas exposiciones en una misma placa.

Un año antes de su muerte, Marey escribió que tenía imaginado un método, el de la cronofotografía, para satisfacer los requerimientos de la fisiología. La aplicación más ingeniosa y popular de este método puede verse en el cinematógrafo de los señores Lumière.<sup>166</sup> La visibilidad fue la obsesión de Marey, quien adaptó los instrumentos de medición, una vez que fue fisiólogo, a fin de traducir el lenguaje del cuerpo a un sistema de notación gráfica que los volviera comprensibles. Pero no sólo comprensibles: además eran inscripciones perfectamente objetivas. es decir, verdaderas ya que se lograban de manera automática. Para él, cuando las funciones fisiológicas se hacen visibles, pueden ser medidas; si pueden ser medidas, se vuelven legibles; y si son legibles, entonces pueden construirse como objetos del conocimiento (Oubiña, 2009: 60-61).

Los experimentos del cronofotógrafo juntamente con las experiencias en el hipódromo de Sacramento en Palo Alto realizadas por Muybridge es el provenir científico que anunciaban el nacimiento del cine que los hermanos Lumière presentarían

**164.** El zoopraxiscopio en griego, *Zoe*: vida; más *Praxis* igual a “ejercicio de la vida humana”, sumado con *Scopio* (observar), por lo tanto es un dispositivo de observar la vida en su ejercicio (Praxis).

**165.** Admirado por los resultados que Muybridge había conseguido en Palo Alto e insatisfecho por la falta de precisión en las imágenes de sus pájaros, Marey en 1882 perfeccionó la “escopeta fotográfica”, inspirada por el “revólver fotográfico” inventado por Jules Janssen en 1874 y que era capaz de tomar doce exposiciones en un segundo. Pero Marey abandonó rápidamente su escopeta y en 1882 inventó una cámara de placa fija cronomatográfica equipada con un obturador de tiempo. Utilizándola, tuvo éxito al combinar en una placa varias imágenes sucesivas en un simple movimiento. Para facilitar el disparo desde diferentes posiciones, la cámara se colocó dentro de una gran cabina de madera que corría sobre carriles.

**166.** Citado por David Oubiña en *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009. Pág. 78.

en 28 de diciembre de 1895 – aunque los hermanos dijeron “el cine es una invención sin ningún futuro” – en el Salon Indien du Grand Café, un sótano en el número 14 del Boulevard des Capucines, en París, las películas *Llegada de un tren a la estación de la Ciotat* y *Salida de la fábrica Lumière*, entre otras.

La gente se apiñaba en el salón no en busca de lo real, sino por la imagen de lo real que es el encanto de la imagen cinematográfica. Cuando los hermanos tuvieron la genial intuición de filmar y proyectar el “real” como espectáculo, ellos habían intuido que la primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad, y es en ese momento que el cinematógrafo se aparta radicalmente de sus fines técnicos y científicos. Es cuando el cine se convierte en unidad dialéctica de lo real y de lo irreal por abarcar todo el campo del mundo real que pone al alcance de la mano y todo el campo del mundo imaginario.

En el ensayo *El cine o el hombre imaginario*, Edgar Morin analiza en profundidad todos los procesos y transferencias psíquicas que se desarrollan entre el espectador y el material fílmico enfrentados en “situación cinematográfica”. El filósofo francés plantea que el significado fílmico, que él denomina “lo imaginario”, es resultado de la simbiosis resultante entre la imagen de la pantalla y la imaginación del sujeto que la contempla.

Las imágenes que destila el aparato cinematográfico aparecen en la obscuridad como una alucinación o una fantasmagoría y son absorbidas por el espectador como si fueran reales. La imagen se manifiesta como un espectro autónomo dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una «suprarrealidad absoluta» (Morin, 2001: 30 b). Esa incisión de la realidad torna el cine en un “aparato esquizo-paranoico”. Es cierto que el cine desde su génesis es esquizofrénico, es decir desde su fase de “producción”, la fragmentación de la producción y su realización que no sigue la orden cronológica del tiempo. En el interior de ese dispositivo “esquizo-paranoico” como es la sala oscura de exhibición de las películas, el espectador se encuentra delante de la esquizofrenia, la separación entre el “yo” y la realidad.

Para Morin la transformación del cinematógrafo en cine comienza con las “formulitas mágicas” de Méliès y antes de llegar a la “sintaxis de un lenguaje, pasa por floración previa de la etapa del alma con D. W. Griffith [1875 – 1948], antes de Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein [1898-1948] y la etapa de totalidad dialéctica. En el momento en que el director soviético descubre y pone en práctica su concepción de las imágenes que provocan sentimientos, los cuales a su vez provocan ideas, finaliza la transformación del cinematógrafo en cine. Ciertamente es que éste aún evolucionará.

“El cine es psíquico”, decía Jean Epstein [1897-1953], hablando del una “síntesis del pensamiento”, una “ilusión óptica”, que se mueve entre la esquizofrenia y la paranoia, proporcionada porque en el cine se muestran “las cosas separadas y aisladas por el tiempo y el espacio”, y ése es el aspecto primero de cinematógrafo, de “fotografía animada”. Representa por lo tanto la esquizofrenia de un tiempo, cuando el “espectador” se introduce en un “espacio físico” que “materializa un modo de exposici-

ón del pensamiento”, sea realista o no, el sumerge en «un verdadero laboratorio mental y concreta un psiquismo colectivo a partir de un haz luminoso» (Morin, 2001: 179).

De acuerdo con Ismail Xavier, para Epstein, el cine es un «desafío a la inteligencia, presenta afinidad con una nueva sensibilidad capaz de hacer frente al ambiente tecnológico donde el hombre contemporáneo se mueve» (Xavier, 1983: 179-180). Epstein vincula el cine a la tradición de máquinas como los microscopios y telescopios, creadas para potenciar la visión humana y comprender lo más imperceptible de los fenómenos del mundo. En *La inteligencia de una máquina*, presenta su teoría del cine como máquina de pensamiento. Podemos observar que en el pensamiento de Epstein ya existía el germen del devenir, del pensamiento y del movimiento. Antes del cinematógrafo cumplir cincuenta años de existencia, él manifiesta un genio propio de una personalidad colectiva de una pequeña sociedad de máquinas donde ninguno «otro mecanismo ha dado un ejemplo nítido hasta ahora». Hay en Epstein un tono profético de un futuro pensamiento “esquizo-paranoico” que el cine, sobretodo decantado por las nuevas tecnologías, hará evidente en la contemporaneidad. El teórico, siempre penetrante, afirma: «es necesario admitir que existe, junto al pensamiento orgánico y de manera similar, un pensamiento mecánico que empezamos a saber poner en movimiento, pero que se multiplica en los robots futuros cuya realización se encuentra inscrita lógicamente en el desarrollo de nuestra civilización» (Epstein, 1960: 96-97). Entendemos que ese “pensamiento mecánico” a que se refiere el teórico en *La Filosofía del cinematógrafo*, que él nombra de “antifilosofía”, es un pensamiento que incorpora en el pensar la tecnología. No es por acaso que él llama el cinematógrafo como “robot intelectual” que elabora representaciones, es decir: pensamientos. El cinematógrafo en su evolución hasta llegar al cine es una herramienta para exponer el pensamiento.

Susanne Langer [1895-1995] en un ensayo de 1953, “Una nota sobre la película”, se da cuenta de que la película es libre de restricciones espaciales y temporales, y cita el design norteamericano Robert Edmond Jones [1887-1954] y su *The dramatic imagination: Reflections and speculations on the Art of the Theatre* en que afirma que “las películas son nuestros pensamientos visibles y audibles. Fluyen en una sucesión rápida de imágenes, exactamente como lo hacen nuestros pensamientos, y su velocidad, con sus *flashbacks* – como las repentinas oleadas de memoria – y su abrupta transición de un sujeto a otro, se aproxima mucho a la velocidad de nuestro pensamiento. Tienen el ritmo del flujo de pensamiento y la misma extraña habilidad para avanzar o retroceder en el espacio o el tiempo [...] Proyectan pensamiento puro, sueño puro, vida interior pura”. Lo que combina con Epstein deslizando a un universo mental al entender el cine como análogo o como un espejo del pensamiento, como máquina automática de pensamiento, produciendo imágenes puramente mentales. Lo que Morin irá afirmar es que el cine se «amplía y encoge a las dimensiones del campo mental”, una vez que el filme está «construido a semejanza de nuestro psiquismo



total» (Morin, 2001: 181). En otras palabras, el cine está mágicamente equipado para expresar las manifestaciones de nuestro pensamiento.

Para bien o para mal, el cinematógrafo, en su registro y reproducción de un sujeto siempre lo transforma, escribe Epstein, lo recrea en una segunda personalidad, como un registro clásico de la esquizofrenia. Personalidad cuyo aspecto puede perturbar su conciencia al punto de llevarlo a preguntarse: ¿quien soy?, ¿cual es mi verdadera identidad? Y esta es una singular atenuación de la cartesiana evidencia de existir: al clásico “pienso, luego existo”, debe agregarse: “pero no me pienso tal como soy” (Epstein, 1960: 12).

Sobre la “máquina”, Epstein atribuirá que «es útil, por lo cierto, pero su juego brinda una apariencia tan elaborada, tan preparada para el uso del espíritu, que se la puede considerar ya pensamiento a medias, y pensamiento de acuerdo a las reglas y análisis y de una síntesis que el hombre hubiese sido incapaz de realizar sin el instrumento cinematográfico» (Epstein, 1960: 34-35). El cine, tanto como un espacio físico, materializado en la película, como mental se torna un espacio “esquizo-paranoico” en que se mezclan la esquizofrenia operativa de la producción técnica de la película con la paranoia del realizador en reorganizar lo que anteriormente estaba separado e incomunicable.

Por su vez, Josep M. Català reflexiona que el espectador se imagina todavía en un mundo aristotélico, sentado en las gradas del teatro para contemplar a distancia física lo que ocurre en la escena, comprometiéndose con la misma sólo de forma circunstancial e imaginaria, sin darse cuenta de que el artilugio es platónico y de que con su participación pasa a formar parte de un aparato parecido con la caverna, pero infinitamente más complejo. Pasa a formar parte del aparato incluso físicamente, puesto que la oscura sala de cine no es otra cosa que una parte de la amplia maquinaria cinematográfica donde se instala el espectador y los émbolos y las poleas deseantes y redactoras de mensajes en la piel del imaginario. La máquina ahora ya no está articulada a través de una estructura visible, sino que se halla dispersa por toda la sociedad a la que atraviesa con sus fluidos, aunque el producto del mecanismo aparece concretamente en la simbiosis que se establece entre el proyector, la pantalla y el espectador. Català afirma de forma segura que este “abrazo tecnológico” en cuyo interior desaparece el cuerpo y con él el sujeto, absorbido ambos por un mundo ilusorio creado artificialmente, la maquinaria, que era engorrosa y tangible, con la técnica de la realidad virtual se esfuma en el aire, dejando en su lugar la pura alucinación. «El espectador vuelve a sentarse en su butaca, se enfunda unas simples gafas y aparece una tridimensionalidad espectral en las pantallas de cine. El 3D y sus secuelas parecen habernos liberado de la cárcel tecnológica en la que habría que entrar para ver el otro mundo, pero es así porque han hecho que ese otro mundo ocupe el lugar de éste, han hecho que se convierta en el simulacro total, en una realidad que, en la pantalla, es más real que la realidad misma, que palidece ante el resplendor de las nuevas representaciones» (Català, 2017: 198-200).

## 7.9. UNA HISTORIA CINEMÁTICA DE WARBURG<sup>167</sup>

Las imágenes son operadoras de migración, están por eso hechas para migrar. La imagen que Warburg amaba es la imagen de la posibilidad humana de traspasar el tiempo y las fronteras. En efecto, cuando trabajamos con las imágenes, estamos obligados a trabajar de forma interdisciplinar.

El pensamiento de Warburg tiene como término poner la historia del arte en “movimiento” – o, según Didi-Huberman, deberíamos decir “movimientos”. Una vez que su pensamiento abrió y multiplicó objetos de análisis, como el de Philippe-Alain Michaud, quien profundizó sobre la cualidad cinemática del pensamiento warburgiano en *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (2012).

Este autor encuentra como rasgo principal el movimiento, es decir, el modo en que la obra de arte intenta capturar al sujeto en acción. En este mismo sentido, se trata de un movimiento hacia la historia como un montaje. Michaud demuestra que el pensamiento de Warburg abre la historia del arte a la observación de los cuerpos en movimiento en el momento en que las primeras imágenes capaces de representarlo se han vuelto difusas.

Según Michaud, aunque nada en *Atlas Mnemosyne* dependa de la técnica del film, sin embargo, él defiende que el *Atlas* es un dispositivo cinematográfico. Lo que nos parece ser una idea reduccionista delante de la potencia imaginativa del *Atlas* puede representar en el pensamiento interfaz. A manera de montaje o *collage* y como instrumento visual de evocación y transmigración, el conjunto de imágenes desplegadas sobre los tableros debían sugerir potentes conexiones dinámicas. En ese sentido es muy cercano a la nuestra propuesta del pensamiento interfaz. “Dios está en los detalles”, el *Leitmotiv* warburgiano, es una pequeña cosa, eventualmente minúscula, pero si se analiza bien, puede ser el “cristal” de todo un conjunto. Es una práctica del mirar – una ampliación de nuestra visión y también un extensión de nuestro intelecto – una vez que las imágenes hacen parte de nuestra antropología, se hace necesario cambiar el punto de vista para que la mirada tenga un valor heurístico, en otras palabras, un valor de conocimiento.

Recordemos que para el pensador alemán la imagen no es un campo cerrado de conocimiento, sino un espacio centrífugo y giratorio, invocando la fluidez: «No se trata de un campo de conocimiento como otro cualquiera, sino un campo en movimiento que demanda todos los aspectos antropológicos del ser y el tiempo», escribe Warburg en 1893 en *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*. Si definimos el aparato cinematográfico como un concepto de interrelación entre la transparencia, el movimiento y la impresión, descubriremos en el campo de la cinematografía las mismas categorías que Warburg utilizó en la historia del arte. Entonces, Michaud de manera correcta formula su tesis pensando en el cine en su fórmula tradicional. Pero en el momento vamos nos concentrar en los plateamientos de

**167.** El título es una referencia al trabajo de Natalia Roberta Taccetta: *Giorgio Agamben y el cine. De la historia cinemática de warburg al cine que viene*. Disponible em <https://doi.org/10.24302/prof.v2i1.859>

Michaud que se basa en ver los fondos negros de los soportes donde se organiza el juego de deslizamiento y desplazamiento de las imágenes que ocupan la misma función que el espacio descrito por el inventor William Kennedy Dickson [1860-1935], en sus primeras películas rodadas en el estudio cinematográfico Black Maria<sup>168</sup>, una función aislante que concentra la representación en el momento de la proyección, donde se despliegan los fenómenos de encadenamientos, fusiones y contradicciones entre las imágenes que no han desaparecido; simplemente han perdido su dimensión diacrónica y requieren una intervención activa del espectador: frente a la red tabular de las láminas, éste debe recrear trayectorias de sentido, haces de intensidad, apoyándose en el espaciamiento de las fotografías y en la diferencia en el tamaño de las copias, que corresponden a variaciones de acentos (Michaud, 2017: 197).

El *Mnemosyne* podría ser pensado como una “iconología de los intervalos”, en la que Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte. Un tramo de fotogramas que se preocupa no por la significación de las figuras, sino por la relación que esas figuras comportan entre ellas en un dispositivo visual autónomo “irreducible al orden del discurso” (Michaud, 2017: 249) que conduce a ver en el cine no tanto un espectáculo como una forma de pensamiento.

El gran montaje de reproducciones fotográficas de Warburg, al reemplazar la cuestión de la transmisión del saber por la de su exposición, organiza una red de tensiones y de anacronismo entre las imágenes y señala así la función del otro y de la lejanía en el conocimiento del pasado (Michaud, 2017: 33). Warburg innova cuando dispone las imágenes sobre los paneles de su atlas con la intención de activar las potencias dinámicas y latentes en las imágenes, mientras permanecían aisladas unas de otras. En ese sentido, podemos hablar de montaje como un mecanismo privilegiado de concentración de tales potencias del pensamiento. Para llevar a cabo esa activación el idiosincrásico pensador se inspira en un concepto del zoólogo y biólogo alemán Richard Semon [1859-1918], que investigaba la memoria y creía en la herencia de carácter adquirido y su aplicación en la evolución cultural. Warburg se detiene en un concepto que aparece en *La memoria en tanto que principio constitutivo del devenir orgánico*, publicado en 1904, en que Semon define la memoria como la función encargada de preservar y transmitir la energía en el tiempo y permitir que ella reconduzca a un hecho del pasado: todo evento que afecta al ser vivo deja una huella en la memoria, a la que Semon denomina “engrama”, y que describe como la reproducción de un original. Así es que las imágenes del *Mnemosyne* son “engramas” de una experiencia emotiva, efectivos “patrimonios hereditarios” de la memoria, escribe Warburg en la introducción al *Atlas*, capaces de hacer resurgir una experiencia del pasado en una configuración espacial. Como los engramas de Semon, las imágenes de *Mnemosyne* en cuanto a reproducciones fotográficas, pueden ser entendidas como “fotogramas”.

168. Black Maria fue el primero estudio de Estados Unidos, propiedad de Thomas A. Edison, en West Orange, New Jersey.

Las planchas de Warburg se articulan a partir de la comparación y el *découpage*. Funcionan a la manera de secuencias discontinuas que exhiben su verdadera condición solamente a partir de su encadenamiento sobre el dispositivo. «Los paneles no funcionan como cuadros sino como pantallas donde se encuentran reproducidos en la simultaneidad fenómenos que el cine produce en la sucesión» (Michaud, 2017: 255).

Michaud sugiere, además, que las claves para comprender esa «iconología de los intervalos» planteada por Warburg son las nociones de introspección y montaje. Se trata de dos procedimientos inherentes a la historia y al cine y que, en las pantallas negras irregulares warburgianas, constituyen las claves para pensar el modo en que se aproximan o separan los motivos que dan cuenta de una función enigmática pre-discursiva. Según Michaud: «Cada plancha de *Mnemosyne* es el relevo cartográfico de una región de la historia del arte vista simultáneamente como encadenamientos de pensamientos y como una secuencia objetiva donde la red de los intervalos dibuja las líneas de fracturas históricas y psíquicas que distribuyen u organizan las representaciones» (Michaud, 2017: 271). A éstas Michaud las llama de “constelaciones”.

Esta intuición guía toda la búsqueda de Warburg en las placas negras de *Mnemosyne* sobre las cuales construye incansablemente cadenas de imágenes de orígenes muy dispares – reproducciones de obras de arte, pero también publicidades, cortes de diarios, mapas geográficos –, convirtiéndose en un “instrumento de orientación” destinado a seguir la «migración de las figuras a lo largo de la historia de las representaciones hasta los estratos más prosaicos de la cultura moderna» (Michaud, 2017: 271). En ese sentido, *Mnemosyne* introduce en la historia del arte una forma de pensamiento que, utilizando figuras, apunta no a articular significaciones sino a producir “efectos”.

Este ejercicio de pensar las imágenes, hechas y cargadas de tiempo que configuran la memoria, se vincula al problema de la representación de la temporalidad y el movimiento. Este es precisamente un punto de conexión que Agamben encuentra entre las investigaciones de Warburg y el cine, pues «la promesa del cine fue siempre la posibilidad de capturar el tiempo», refiere Oubiña, «apresar lo efímero, el instante que huye», pero sólo, curiosa y paradójicamente, «fijándolo, es decir, inmovilizándolo» (Oubiña, 2009: 17).

Las diversas operaciones que se llevan a cabo en el atlas warburgiano: la fotografía no es simplemente un soporte ilustrativo, sino un «equivalente plástico general al que son llevadas todas las figuras antes de ser dispuestas en el espacio de la lámina plancha» (Michaud, 2017: 271). En primer lugar, la operación fotográfica unifica los objetos de naturaleza diversa; luego, son ensamblados sobre las planchas «refotografiadas para crear una imagen única siendo finalmente insertada esta imagen en una serie destinada a tomar la forma de un libro interminable» (Michaud, 2017: 271) que da cuenta de un conocimiento en movimiento y abierto. El *Atlas* no se limita a describir las migraciones de las imágenes a través de la historia de las representaciones, sino

que las reproduce introduciendo en la historia del arte una forma de pensamiento “archivista”, que utiliza las figuras para articular efectos más que significaciones. Como escribe la investigadora Anna Maria Guasch: «Warburg repiensa, pues, la historia del arte mediante un archivo icónico que se articula a través de heterogeneidades y discontinuidades, constituidas con el valor individual, pero a la vez relacional, de cada imagen, de la que se ha eliminado o, al menos, obviado cualquier jerarquía, límite o frontera de orden estético y de procedencia. Se crea así un conjunto de relaciones fuera de cualquier orden cronológico o temático – aunque no de significación – que responde a un pensamiento histórico “subjetivo” y en buena medida rizomático, activado desde el presente» (Guasch, 2011: 25).

Estamos aquí en un territorio de inquietante extrañeza delante del *Mnemosyne*. Es posible encontrar en él un dispositivo esquizo-paranoico, como el cine, que permite pensar en un fenómeno de revelación de la dimensión documental de la imagen por medio del proceso de reproducción fotomecánica que tiene en la fragmentación los “síntomas” de la esquizofrenia (esquizo); y paranoico, cuando es proyectado por su creador como síntesis que proponía activar los efectos latentes de las imágenes a partir de organizar confrontaciones sobre los fondos negros, usados como medio conductor. Aby Warburg pensaba la imagen como una «estructura cinematográfica» en la que la problemática del movimiento y los efectos a través del montaje se hacían evidentes a partir del espacio del intervalo (Michaud, 2017: 274).

Entre los especialistas en teoría del cine, hay cierto acuerdo en relación a que la esencia del cine no reside solamente en el contenido de las imágenes, sino en la relación entre ellas. Pensando en el gesto como lo propiamente cinematográfico y específicamente humano, es fundamental tener presente que el principio de ese gesto sería, entonces, el montaje, que en su última instancia sería el “pensar”. En otras palabras, la relación entre las imágenes y el ritmo que adquieren surge de un impulso dinámico del montaje que hace evidente que el cine es cuestión de ideas y pensamiento, que la construcción cinematográfica en sí es una operación del pensamiento y que las imágenes no solamente ponen de manifiesto las ideas, sino lo más importante: las provocan.

Las cadenas de imágenes formuladas por el “montador alemán” en *Mnemosyne* construyen sentido produciendo un nuevo lenguaje en la historia del arte, similar al de una sintaxis visual que tiene una arquitectura sobre intervalos entre imágenes y en ausencia de imagen, de que surge el efecto de sentido. En el montaje cinematográfico ocurre algo similar, una operación material de sutura de los fotogramas que, en términos inmatriciales, es la que permite la aparición del “sentido en la sutura”. El montaje sería por lo tanto un “medio de expresión”, o de “exposición”, en las palabras de Català, que tiene la más alta acción de la mente, tan importante como el lenguaje y la escritura, en las palabras de Daniel Frampton. El montaje actúa en los “intermedios” donde la “realidad” paranoicamente es agrupada, aunque fuera del cuerpo, pero todavía reconocible.

Según Michaud, es posiblemente en el cine contemporáneo donde se encuentra más adecuadamente un equivalente de la puesta en tensión de las imágenes y la puesta en movimiento de las superficies que Warburg produce en *Mnemosyne*, haciendo referencia a la estrategia del cineasta Jean-Luc Godard, quien en *Histoire(s) du cinéma (1988-1998)* busca juntar lo que no está dispuesto a reunirse.

## 7.10. LA ESQUIZOFRENIA Y LA POSMODERNIDAD

La concepción de esquizofrenia como modo de entender la posmodernidad no fue realmente un hallazgo de Fredric Jameson, él la tomó de Jacques Lacan. La aceptó por supuesto, conforme describe en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, no por su pertinencia clínica, en cuanto diagnóstico, sino en cuanto descripción, porque creyó que la esquizofrenia podía ofrecer un «modelo estético muy sugerente» para comprender la cultura posmoderna, por suponer «una ruptura en la cadena significativa, es decir, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un significado. [...] Cuando esa relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos» (Jameson, 2006: 63-64).

Por este motivo, la mente del esquizofrénico, cuando incapaz de unificar el pasado, el presente y el futuro de la narrativa como el pasado, el presente y el futuro de la experiencia vivida, queda reducida a «una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo» (Jameson, 2006: 64).

La visión esquizofrénica, en la perspectiva Jameson, encuentra muchos paralelos en el arte contemporáneo, cuyos “textos” ya no son análogos a «un estado enigmático del mundo o un fragmento lingüístico incomprensible e hipnótico, sino algo mucho más parecido al aislamiento de una frase desligada de su contexto» (Jameson, 2006: 66-67). Entre los ejemplos del arte esquizofrénico Jameson menciona, entre otros, la música de John Cage [1912-1992] y la obra del videoartista sul-coreano Nam June Paik [1932-2006].<sup>169</sup>

[...] cuyas pantallas de televisión, difusas o superpuestas, se sumen a intervalos en una exuberante vegetación o parpadean desde un cielo poblado por nuevas y extrañas video-estrellas, recapitulando una y otra secuencias preseleccionadas de bloque de imágenes que nos devuelven a los momentos asincrónicos de las distintas pantallas. Hay espectadores que practican la estética antigua y que, aturdidos por esa discontinua variedad, deciden concentrarse en una sola pantalla, como si la secuencia de imágenes relativamente indiferente que puede seguirse en ella tuviera algún valor orgánico por sí misma. Al espectador posmodernista [...] se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez,

**169.** “La lista podría ampliarse indefinidamente” (Jameson, 2006: 10-11). Algunas narraciones de Samuel Beckett [1906-1989] y “un ejemplo menos oscuro” – el poema *China*, de Bob Perelman, que «parece haber adoptado la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental» (Jameson, 2006: 67). También en la lista incluye Andy Warhol [1928-1987] y el *pop art*, el realismo fotográfico, el “neo-expresionismo”, la síntesis de los estilos clásico y “popular” de los compositores Phil Glass y Ferry Riley, e igualmente el punk y el rock de la nueva ola. En relación al cine cita Jean-Luc Godard y el postgodardismo, así como el cine y el vídeo experimentales, también un nuevo tipo de películas comerciales; el *nouveau roman* francés, también las formas nuevas y provocativas de crítica literaria basadas en una nueva estética de la textualidad o *écriture*.

en su diferencia radical y fortuita; a este espectador se le invoca a producir la mutación evolutiva sufrida por David Bowie en *The man who fell to Earth*,<sup>170</sup> y a elevarse de algún modo hasta el nivel en que la percepción vivida de la diferencia radical constituya en y por sí misma un nuevo modo de comprensión de lo que se acostumbraba llamar “relación”: algo para cuya definición el término *collage* no es todavía más que una denominación muy pobre (Jameson, 2006: 73-74).

La instalación ilustra la profunda comprensión de la capacidad de composición de la tecnología de Paik y un discurso estético que ayudó a crear. Para Paik, el artista no debe limitarse a buscar nuevas formas de expresión creativa, sino que el potencial de innovación debe ser continuamente reinventado. Según el catálogo del Guggenheim Museum, al entrar en la instalación se experimenta una extraña fusión de lo natural y lo científico, o sea puede mezclarse de forma natural, ya que escondidos en medio de una maleza de plantas vivas hay monitores de video de varios tamaños [Figura 22].

170. Basada en el libro de Walter Tevis, con la adaptación para el cine dirigida por Nicolas Roeg en 1976. En la película David Bowie es un ser andrógino que se vuelve rico entre los humanos al vender su avanzada tecnología como una cámara que imprime instantáneamente las fotos, una nueva vitrola, entre otros.

La fragmentación provocada por Paik se modela como una “técnica” cuyo objetivo más directo es el de conducir al espectador a la pérdida de sí mismo y de su sentido de orientación, sólo para que pueda volver a encontrarse de nuevo. Y es eso que para Jameson es uno de los rasgos del posmodernismo, su relación con la experiencia esquizofrénica, cuyo efecto es la “fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos y materiales”: cuando la ruptura de la temporalidad libera súbitamente el presente, la experiencia se pone insoportablemente material y de una intensidad desmesurada (“la lisura y el lustre de las cosas materiales”); el significante aislado comienza a percibirse con mayor vivacidad, lo que acentúa aún más su materialidad, pues, cuando el sentido se pierde, la materialidad de las palabras es rigurosamente abrumadora (Jameson, 2006: 66).



Figura 22. June Paik . “TV Garden”. 1974/1977. (versión 2000). Instalación de video con televisores en color y plantas vivas. Guggenheim Museum.

## 7.11. SALVADOR DALÍ Y EL MÉTODO “POÉTICO” PARANOICO CRÍTICO

Hay un tenue límite entre la razón y la locura, y ese tema encontramos en un pequeño clásico de la literatura brasileña: *El alienista*, de Machado de Assis [1839-1908]. El personaje Simão Bacamarte se ha obsesionado por aclarar definitivamente los límites entre la razón y la locura. El médico, mediante el uso de la ciencia y justificando en ella su incuestionabilidad, patrimonio y legado de un positivismo y cientificismo europeo plenamente consolidado y no cuestionado, logra establecer su culto a la razón. Creía que el espíritu humano sería una vasta concha de donde se podría extraer la perla, que es la razón. Para Bacamarte, la razón sería el equilibrio de todas las facultades y fuera de eso habría solamente locura. En el transcurso de sus investigaciones científicas, el alienista reexamina su teoría de la razón debido al hecho estadístico de que gran parte de la población no se encontraba en estado de equilibrio absoluto de sus facultades mentales. Así, él pasa a admitir como normal el desequilibrio de las facultades mentales y como hipótesis patológica todos los casos en que el equilibrio fuese la constante. Al final, la locura se apodera del curador de locura. La locura definida por Bacamarte es razón y es enfermedad. La enfermedad es remedio también. Bacamarte se encierra sólo en su hospicio. No se trata de demonizar la ciencia objetiva (racional) o de proclamar la irracionalidad como el paraíso perdido, lo que se defiende hoy es la necesidad excesiva racionalización del pensamiento que nos impide tejer relaciones entre el irracional y el racional.

Aby Warburg, como Salvador Dalí [1904-1984], se dieron cuenta de la fuerza de la imagen y descubrieran en ellas el poder de almacenar las contradicciones más profundas del alma humana y no se contentaron con ninguna de las “ciencias” ya fundadas hasta entonces.

De la misma manera, nuestra arqueología de la interfaz sigue de encuentro también a una arqueología de un pensar diverso que estaría siempre en las fronteras de la locura: de un lado, la posibilidad de utilizar el desajuste con lo establecido para avanzar en el pensamiento; en el otro, la pérdida del control y, por lo tanto, la caída en el delirio sin retorno. En ese sentido, nos deparamos con Dalí y su método paranoico-crítico y su capacidad en producir imágenes llenas de pliegues a partir de la realidad formada por diversas capas superpuestas. En el ensayo *Camuflaje total para la guerra total*, de 1942, el “espíritu paranoico” escribe que la «paranoia se define como una ilusión sistemática de interpretación. Esta ilusión sistemática constituye, en un estado más o menos morboso, la base del fenómeno artístico, en general, y de mi genio mágico para transformar la realidad, en particular» (Dalí, 2003: 223).

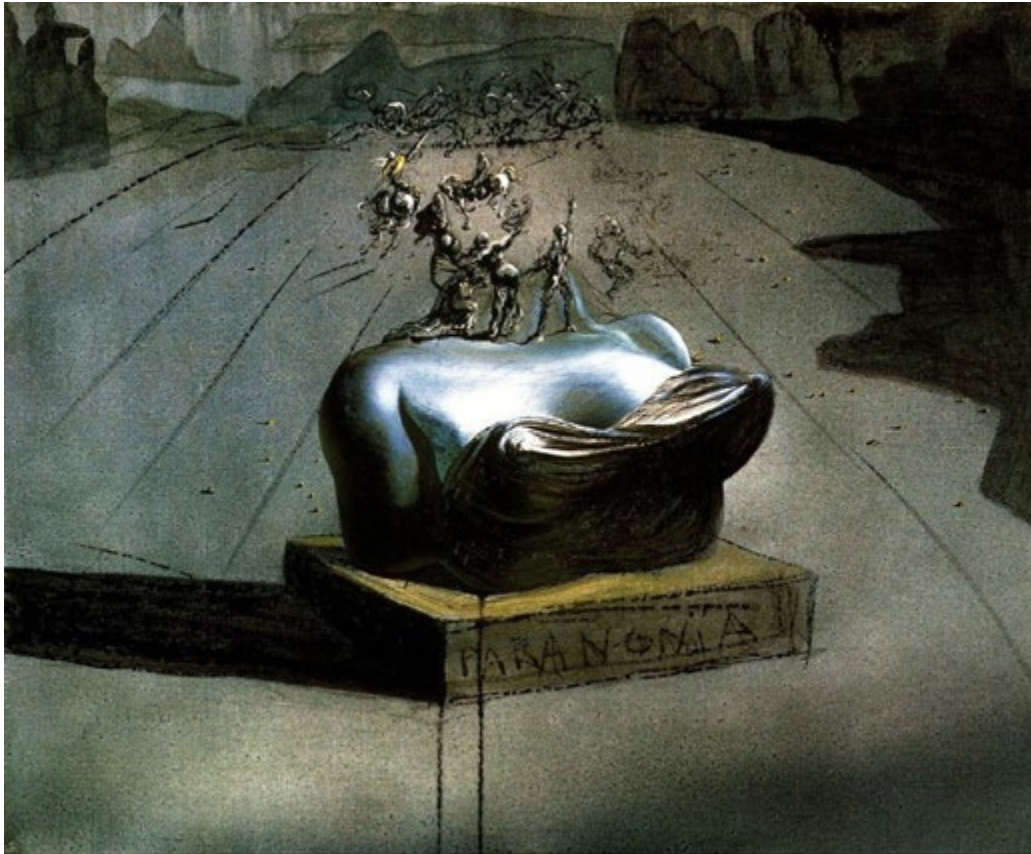


La paranoia que elogiamos es la que podríamos llamar “metafórica”, una clase de “locura razonante” que permite ver lo que hay más allá de otra que es la “razón hegemónica”, de lo que denominamos realidad. Según Català todo avance que sea genuino y valga la pena es forzosamente alucinatorio o, si lo prefieren, visionario, y podemos denominarlo paranoico para distinguirlo de esas otras patologías de la mente que son improductivas, que implican la simple distorsión de la normalidad sin realmente lanzar al que las padece hacia el otro lado, sino que lo mantienen prisionero del fondo más temible y angustioso de este lado (Català, 2016: 208). No estamos acá tratando de la paranoia y sus consecuencias patológicas, pensamos sin en una paranoia, superpuesta con todas sus consecuencias patológicas que erige ahora como un eje de transformación y estructuración social: «el pensamiento contemporáneo es paranoico y la sociedad, por otro lado, está surcada por muchos rasgos paranoicos. La sociedad despliega una máquina paranoica que deglute a todo el mundo menos a los paranoicos, que son los únicos que se libran: tanto los paranoicos locos porque en sus delirios se distancian del mecanismo, como los paranoicos lúcidos porque luchan contra la máquina con sus mismas armas y ponen de manifiesto sus artimañas, aquéllas que el poder también paranoico utiliza» (Català, 2016: 209). La paranoia pensada de esa manera se puede ver como un “otro” conocimiento y un sitio de resistencia del pensamiento.

Dalí con su autoridad y al mismo tiempo negándola afirma no entender las imágenes que “hace”, pero eso no es decir que carezcan de significado, al contrario, replica con acierto y energía, «su significado es tan profundo, complejo, coherente, involuntario, que escapa al simple análisis de la intuición lógica» (Dalí, 1994: 180). A los ojos de Dalí, la paranoia es menos un delirio de persecución que él llama un «delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática» (Dalí, 2003: 182). El mérito de Dalí fue abrir los caminos que superarían la visión de la “pura visión estética” que aislaba a las imágenes y las despojaba de la misma sangre que le daba la vida.

Un ejemplo podemos encontrar en *Paranoia* (1935-36) [*Figura 23*], donde el significado de la irracionalidad y el delirio, de la alucinación y la confusión, de la multiplicidad y la irresolución: todo esto es, según Dalí, lo que está en juego, primero en la paranoia y en el método paranoico-crítico que, con el tiempo, iba a constituir nada menos que su propia celebridad.

Debemos tener en cuenta que tal método haya surgido dentro del período de entre guerras, donde la realidad vivida tras la Gran Guerra era un sueño de la razón que empezada a producir los monstruos castradores, como serían Mussolini, Hitler, Stalin con sus grandes máquinas de devorar cualquier ideal cultural o social de un progreso civilizado.



**Figura 23.** Salvador Dalí. *Paranoia*. 1935-1936. Colección del Museo Salvador Dalí.

Es de esta realidad que a finales de 1929, tiempo en el que el montaje de *Mnemosyne* está a punto de “concluir” obligatoriamente, a raíz de la muerte repentina de Warburg, Dalí empezó a forjar un nuevo método de creación de imágenes y de interpretación de las mismas al que daría primeramente el nombre de “método paranoico”, «método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes», en que se destilan nuevas construcciones del pensamiento como un deseo de «sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad» (Dalí, 2003: 144). El paranoico es por lo tanto el ser más lúcido en esta nueva etapa, el único que vive conscientemente del drama y que saca de ese drama su propia realidad. [...] La habilidad por establecer conexiones, sus manifestaciones a través de las mismas. El paranoico es esta tensión, un continuo flujo en el que la consciencia se produce mediante epifanías (Català, 1997: 47). Breton aplaudió el método que ha dotado al surrealismo con un “instrumento de primera importancia” y sugiere que él pueda ser expandido a otros medios allá de la pintura, e incluso, de ser necesario, a “cualquier tipo de exégesis”.

**171.** Las imágenes a las que Dalí hace referencia son las que aparecen en el cuadro *Durmiente caballo león invisibles* (1930).

**172.** La palabra “crítica” procede del griego *krinein* (separar). La paranoia llevada al extremo podría implicar la asociación indiscriminada y la confusión indefinida, conceptos que Dalí odia, bajo todas sus formas, odia también la complicación en la que las formas dejan de ser figurativas. “Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí”, en *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, No 4, 1994-1995, pág. 314.

**173.** La doble figuración o imágenes cifradas son un tipo de obras que aparecen en el Barroco como un juego visual o como estudio de perspectiva, en el que el espectador sólo puede ver la imagen si conoce cómo se tiene que mirar, ya sea a través de un espejo o a una distancia determinada. En el cuadro enigmático de Holbein, *Los embajadores* (1533), encontramos un ejemplo de un de los objetos clásicos de la anamorfosis que es la “calavera de la vanidad” que está entre dos hombres, que rodeados por un rico decorado.

La primera aproximación pública al tema fue en una conferencia de 1930 en el Ateneo Barcelonés: «Es preciso insistir en la perspicacia particular de la atención en la paranoia, reconocida, por otro lado, por todos los psicólogos: forma de enfermedad mental que consiste en organizar la realidad a fin de utilizarla para el control de una construcción imaginativa. [...] Recientemente, por un método claramente paranoico, he obtenido una imagen de mujer cuya postura, sombra y morfología, sin alterar en lo más mínimo su aspecto real, son a la vez las de un caballo. No hay que olvidar que se trata únicamente de una intensidad paranoica más violenta, por la que se ha obtenido la aparición de una tercera imagen y una cuarta, y pronto de una treintena de imágenes.<sup>171</sup> En ese caso, sería interesante saber lo que representa, en realidad, la imagen de que se trata, cuál es la verdad, y, en seguida, se plantea la duda mental de saber si las mismas imágenes de la realidad son meramente el producto de nuestra facultad paranoica» (Dalí, 2003: 103).

Posteriormente, en 1933, incluiría el aspecto crítico del método en *Nuevas consideraciones sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista* – “Criticar” es un término operativo una vez que la crítica añadida a la paranoia es la separación o distancia necesarias para definir y para evaluar.<sup>172</sup> En *Confesiones inconfesables de Salvador Dalí*, él asegura enfáticamente que “la lucidez crítica representa el papel de revelador fotográfico y no influye para nada en el desarrollo de la fuerza paranoica”. La voluntad de sistematización está ligada a la expresión paranoica, de la cual forma parte integrante. Se trata «solamente de iluminar objetivamente el hecho instantáneo que surge del hecho paranoico y del choque de sistematización con lo real. La lucidez crítica registra la evolución y la producción. Sobre el plano surrealista, la actividad paranoico-crítica se traduce por la creación del azar objetivo, que recrea el mundo, y entonces el delirio se transforma verdaderamente en realidad» (Dalí, 1973: 67).

Los “fenómenos paranoicos” enumerados por Dalí incluyen la “doble figuración” y “la renovación de ideas obsesivas”, así como la anamorfosis – la reformación de formas y, por tanto, la posibilidad de percibir una figura de manera diferente según y cuándo se mira de ahí la importancia del momento y de la posición, del tiempo y del espacio, del objeto y del sujeto<sup>173</sup>– y “la irritación fosfenomémica”. El fosfeno es ese punto luminoso que a veces “se forma” al abrir o cerrar los ojos, por lo general después o antes del sueño. La irritación fosfenomémica es, pues, la voluntaria producción de fosfenos, de puntos de luz, que trastornan, en parte, la integridad y fijeza de la imagen (Epps, 1994-95: 332).

El profesor Bradley S. Epps, de la Harvard University en Cambridge, afirma que el problema del delirio metódico, de la locura sistemática, y de la irracionalidad concreta no encontramos sólo en Dalí, porque implícito en este problema está el del, por decirlo así, inconsciente y pone la paranoia al servicio de la creatividad. «Si para Jacques Lacan el inconsciente está estructurado como un lenguaje, para Dalí es un len-

guaje profundamente pictórico, el lenguaje de las imágenes» (Epps, 1994-95: 315).<sup>174</sup> Eso permite su creador revolucionar el movimiento surrealista y crear *El gran masturbador* (1929), *La persistencia de la memoria* (1931), *Guillermo Tell* (1930), *El espectro del sex-appeal* (1934), *Mercado de esclavos con busto invisible de Voltaire* (1940), que son obras en las que juega con las imágenes dobles o las imágenes invisibles, a gusto del espectador que las contempla; un planteamiento con el que consigue que quien contemple el cuadro pase a formar parte de él, como una especie de inmersión intelectual.

Ahora bien, para Dalí el carácter “tangibile y comunicable del delirio” es perfectamente compatible con el carácter material concreto de la pintura. Todo este movimiento no es solamente formal, o estético, sino también conceptual, corresponde a un movimiento del pensamiento, puede decirse que corresponde de alguna manera a un proceso de reflexión visual. De ahí que se pueda hablar de un “movimiento” o “transposición” del espacio psíquico a un espacio pictórico, o la “materialización concreta en la realidad corriente”, es decir, una “realidad en flujo”.

Refiriéndose a Heráclito, escribe que «existe una perpetua y sincrónica materialización física de los grandes simulacros del pensamiento en el sentido en que ya lo entendía Heráclito cuando lloraba inteligentemente y a lágrima viva a causa del auto pudor de la naturaleza» (Dalí, 2003:187).

En definitiva, la actividad paranoico-crítica entendida como “*actividad paranoico-crítica*: método espontáneo de conocimiento irracional fundado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes (Dalí, 2003: 167), funciona como un “líquido revelador de imágenes”. Sacar a la luz el complejo de asociaciones que entran en juego en una obra indica que el ejemplo de esa actividad experimental “paranoico-crítica” es *El mito trágico del “Ángelus” de Millet*,<sup>175</sup> un libro extraño donde confluyen si no todas, casi todas su obsesiones, pero que es, según Dalí, de indudable utilidad para una “inminente filosofía de la psicopatología”, que nosotros apropiamos para una construcción de una “epistemología patológica” [Figura 24].

A Jean-François Millet [1814-1875], cuando pintó la obra en 1859, le preguntaran sobre qué representaba. Se limitó a recitar: *Ángelus Domini nuntiávit Mariae et concépit de Spíritu Sancto*. La iconografía del cuadro es muy simple: en un campo con una línea del horizonte bien marcada y un tanto elevada aparecen enfrentados dos personajes inmóviles, un hombre y una mujer en un campo a la hora del crepúsculo en un silencio desértico absoluto, la hora del Ángelus. Es el único cuadro del mundo, según Dalí, que comporta la presencia inmóvil, el encuentro expectante de dos seres en un medio solitario, crepuscular y mortal. Un instante donde la vida se apaga en el horizonte y donde el sentimiento de extinción domina en esa atmósfera brumosa, propiciada por la gama cromática que cubre desde tonalidades ocre-amarillentas hasta las azules-grisáceas propias de la zona reservada al cielo. Rezan con sus miradas en dirección a una cesta de patatas a los pies de la mujer. En dicha iconografía

174. Tanto Dalí como Lacan se interesaban por la paranoia. Para Dalí, la obra del psicoanalista, en especial su tesis doctoral, *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad* (1932), da cuenta cabal de la hiperagudeza objetiva y “comunicable” del fenómeno (aquí la paranoia) gracias al cual el delirio cobra ese carácter tangible e imposible de contradecir que lo sitúa en las antípodas de la estereotipia, el automatismo y el sueño.

175. Este texto, escrito entre 1932 y 1935, se extravió en el momento en que Dalí y Gala tuvieron que abandonar a toda prisa la ciudad de Archachon, pocas horas antes de la ocupación alemana. Veintidós años después, fue reencontrado y finalmente publicado en Francia, en 1963, por el editor Jean-Jacques Pauvert, sin que Dalí “tuviera que cambiar una coma”.

hay dos elementos que poseen para Dalí un valor enorme que la había convertido en «la obra pictórica más íntimamente turbadora, más enigmática, más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás haya existido» (Dalí, 1989: 25).

Apropiándose de Lautréamont, afirma que «¡El ángelus de Millet, hermoso, como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas!» (Dalí, 1989: 158), es decir, un ejemplo de que la aproximación de dos o más elementos extraños entre sí en un plano ajeno a ellos mismos, provoca las explosiones poéticas más intensas. Es lo que Dalí detecta y que desempeña ese “medio crepuscular y mortal”: «el papel de la mesa de disección en el texto poético, pues no solo la vida se apaga en el horizonte, sino que incluso la horca se sumerge en esa real e insustancial carne que ha sido [...] propia de las incisiones deleitables del bisturí que [...] no hace sino buscar secretamente, bajo diversos pretextos analíticos, en la disección de cualquier cadáver» (Ibíd).



Figura 24. Jean-Francois Millet. *El Ángelus*. 1857-1859. Museo de Orsay.

Para el artista catalán el cuadro es un velo donde conviven la ilusión y la revelación en que se reúnen tres categorías estéticas: el bello, el sublime y el siniestro con gran carga de simbología sexual, edípica y caníbal. La ciencia le dio parte de razón cuando en 1963 solicitó a peritos del Museo del Louvre un análisis con rayos X que descubrió bajo a las varias camadas de tinta que reproduce la cesta de patata una masa oscura con forma de un ataúd infantil. El artista precursor del realismo habría ocultado el ataúd de su primera versión con el temor de que no sería bien acogido por la burguesía parisina. La ocultación también estaba motivada por condicionamientos comerciales y económicos. Millet ocultó el tono melodramático del cuadro, el entierro de un niño recién nacido por sus padres, sustituyendo por un ton bucólico: un instante de oración. La obra sometida a un profundo análisis, según su método paranoico crítico, hace Dalí ver en esta ocultación una historia que tenía a ver con la sexualidad, la maternidad y la muerte.

En el prólogo de la edición francesa de 1963 se lee que Dalí es «la prueba de que el cerebro humano, y en este caso el cerebro de Salvador Dalí, es capaz, gracias a la actividad paranoico-crítica (paranoica: blanda; crítica: dura) de funcionar como una máquina cibernética viscosa, altamente artística» (Descharnes, 1998: 18).

El método sistematizado por el artista visionario, a partir de 1929, parte de la tradición psicoanalítica freudiana, pero la supera en muchos aspectos. *El burro podrido* es el primer artículo en que encontramos más claramente su posición intelectual: «Me parece que se acerca el momento en que, por un método de carácter paranoico y activo del pensamiento, será posible (simultáneamente al automatismo y otros estados pasivos) sistematizar la confusión y aportar una contribución al descrédito total del mundo de la realidad» (Dalí, 2003: 105). Dalí planteaba que la voluntad consciente y racional no intenta “corregir” la visión paranoica, sino imponerla al mundo, materializarla. En sus palabras se trata de una “exaltación de los fantasmas y de los mecanismos sustitutorios del inconsciente”.

El método paranoico-crítico consta de dos niveles. El primero, pasivo o paranoico, consiste en un estado alucinatorio generador de un proceso discursivo pormenorizado y encadenado, tendente a revelar una realidad auténtica determinada bajo la apariencia convencional de realidad atribuida a los hechos que desencadenan la alucinación; la hipótesis de que tenga sentido postular que la realidad aparentemente no es la auténtica resulta avalada por la intensa evidencia emocional de dicha hipótesis (Carnero, 1989: 151).

La mente analítica interviene, más que para elucidarlos, para representarlos. Gracias a ese proceso “nítidamente paranoico” es posible obtener (creación) o reconocer (hacer análisis) imágenes dobles o triples (o compuestas de múltiples capas) que esconden todo un código latente delirante «sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea a la vez la representación de otro objeto absolutamente diferente,

despojada a su vez de todo tipo de deformación o anormalidad que podría revelar una avenencia» (Dalí, 2003: 106). Es decir, con el método es posible representar el irracional, no es necesario acudir al abstracto, ni renunciar al figurativo, y cualquier motivo puede ser representado en su esencial real gracias a la intervención crítica que se realiza en el proceso creativo final.

**176.** Según María J. Vera (2003: 25), las novedosas ideas dalinianas respecto a la fotografía y al cine suponen un ataque, no a las formas de arte tradicionales, sino a la vanguardia y a sus defensores. La modernidad daliniana se basa precisamente en la perversa defensa de determinados valores de la tradición así como en la utilización de tácticas vanguardistas que él vuelve contra la propia vanguardia.

**177.** Las imágenes dobles dalinianas parten de un mundo del *trompe-l'oeil*, aunque de este mundo asimismo una complejidad intelectual que permita un sinfín de interpretaciones. En la pintura en cuestión el espectador puede ver: 1). Un paisaje de la Costa Brava, con una mujer; 2. Un galgo; 3. Un hombre recostado; 4. El rostro del “gran cíclope cretino” – que es un retrato de García Lorca; 5. Un bodegón. Y, dependiendo del grado “paranoico” del espectador, puede seguir apareciendo otras imágenes reconocibles – cuerpo, rostros, un animal mitológico...–, siendo la obra quizás más repleta de estas asociaciones *Sin fin*. Bonet, Llorenç; Montes, Cristina (2002). *Antoni Gaudí - Salvador Dalí*. S.L. Asppan, pág 90.

El segundo nivel, activo o crítico, según Guillermo Carnero, es la exploración en el preconscious, que alumbra en la conciencia el significado que simbólicamente nos entrega el nivel paranoico, es decir la realidad profunda soterrada bajo la apariencia de realidad que establecen la autocensura y la censura cultural. La superación, recalca Dalí, se debe por una parte a la estructura sistemática del delirio, y por otra a su descodificación en el nivel crítico. Los ingredientes voluntaristas embrionarios en los conceptos de *alucinación voluntaria* y *super-realidad* quedan radicalmente potenciados, lo que tampoco impide que el discurso paranoico sea irrenunciablemente una revelación (Carnero, 1989: 151).

En alguna ocasión Dalí ha comparado su mente con un aparato de proyección, capaces ambos de la asociación indefinida de imágenes, afirma María J. Vera en la introducción de *¿Por que se ataca la Gioconda?*. El método aplicable a la creatividad aprovecha los mecanismos paranoicos, empleando para ello distintos instrumentos: imagen múltiple, espejismos relacionales, anamorfismos, imágenes simbólicas irracionales y heterogéneas, ideas obsesivas, contrarios-complementarios, entre otros, así como los diversos mecanismos muy relacionados con la técnica del sueño: condensación, desplazamiento, asociación, proyección, yuxtaposición, repetición, doble sentido, contrasentido, metáfora y metonimia. «El cine podría haber sido, sin duda, el mejor lugar para que desarrollara su método paranoico-crítico. La superposición, desaparición o multiplicación son más fáciles en un medio como éste que incorpora lo contiguo y lo sucesivo, lo espacial y lo temporal de las imágenes» (Vera, 2003: XXV). Sin embargo, sus opiniones a respecto del medio en gran medida fueron contradictorias<sup>176</sup> en el texto dedicado a Luis Buñuel [1900-1983] *Film-arte, Fil-antiartístico*, en que afirma que el cine, por su riqueza técnica, «puede darnos la visión concreta y emocionante de los espectáculos más grandiosos y sublimes, solo privilegio, hasta hoy, de la imaginación del hombre (Dalí, 2003: 24).

Las primeras pinturas paranoicas “de dobles imágenes” se han mostrado abiertamente en el seno del movimiento surrealista. Dalí señala que la primera “búsqueda sistemática” comienza con el cuadro *El enigma sin fin [Figura 25]*, donde aparecen seis imágenes distintas – de ahí hasta los límites de las inminentes metamorfosis.<sup>176</sup> «Ante el cuadro cubista uno se pregunta: “¿Qué es lo que representa?”». Ante un cuadro surrealista, se ve lo que representa, pero uno se pregunta: “¿Qué quiere decir?”. Ante un cuadro paranoico, uno se pregunta a la vez: “¿Qué es lo que veo? ¿Qué es lo que representa? ¿Qué quiere decir?”» (Dalí, 2003: 214).

Lo que nos interesa de la obra de Dalí es, sin embargo, su capacidad para crear formas que se convierten en el epicentro de muchos planos de representaciones. Pocas veces se han confeccionado imágenes tan complejas como las dalinianas. Imágenes formadas por síntesis de enorme precisión y que a la vez tienen la posibilidad de desplegarse en multitud de capas visuales y conceptuales. Imagen y símbolo fueron temas centrales en la obra de Aby Warburg, en ese sentido recordemos que la imagen es el acto mismo del pensamiento, ya que pensamos por imágenes como Platón había advertido al usar el término “idea”.

Godard de forma diferente realiza ese mismo proceso. *Historia(s) del cine* es un “palimpsesto de historias”, incluso aquellas no vistas, en la medida en que las hace visibles por vías del montaje. Godard construye nuevas imágenes de forma plural a partir del montaje, haciendo uso de la libre interpolación del tiempo. El montaje radicaliza las diferencias porque la imagen está hecha por lo menos de dos imágenes y todo pasa entre las dos en relación con la mirada de un tercero.<sup>178</sup>

**178.** A ese respecto trataremos más adelante.



Figura 25. Salvador Dalí. *Enigma sin fin*. 1938. Museo Reina Sofía.



Philippe Brenot afirma que el método paranoico-crítico es en realidad «una escenificación del desasosiego interior, pero que probablemente lo protegerá de una descompensación grave en la enfermedad mental» (Brenot, 1998: 100-101). Pero repasando los textos dalinianos deducimos una definición de la paranoia que valora por encima de todo el carácter sistemático del delirio propio de esta forma de psicopatía: «la seriación estructurada y autoproductiva de las suscitaciones mentales paranoica, y la relativa claridad de conciencia con que se manifiestan, que las hace en cierto modo equivalentes a un funcionamiento mental *formalmente* lógico (en cuanto responde a un mecanismo deductivo) aunque *antológicamente* ilógico, según la noción de verdad propia de la conciencia superficial, funcionamiento que tiende a *interpretar* peculiarmente el mundo» (Carnero, 1989: 150-151).

Una mirada rápida es suficiente para verificar que el cine, y sobretodo la imagen interfaz, parece la consecuencia natural y el mejor reflejo del método paranoico-crítico por el que las imágenes cohabitan, se pliegan y repliegan no en operaciones distintas sino en una misma actuación. Nos encontraríamos ante una posible cristalización tecnológica que, en los nuevos dispositivos retóricos basados en la tecnología y su expansión, nos conduciría directamente a la esencia de la interfaz, que supone la asimilación de la tecnología a la razón humana (o la paranoia) para impulsarla.

El método de Dalí, nítidamente ligado al pensamiento interfaz, es una manera de articular los pensamientos a partir de las imágenes, como hemos visto, que luego siguen su curso habitual a través de orden simbólico del orden del lenguaje, o quizá otro curso a través de las imágenes. La característica del método daliniano, así como la interfaz es la posibilidad de ofrecer una nueva “disposición del pensamiento” que expone otros aspectos del conocimiento, o los nuevos simulacros, que no hubieran podido ser contemplados de otro modo. O, como Dalí defendía que «el mecanismo paranoico, mediante el cual nace la imagen de múltiples figuraciones, ofrece a la comprensión la clave del nacimiento y el origen de la naturaleza de los simulacros, cuya furia domina el aspecto bajo el cual se ocultan las múltiples apariencias de lo concreto» (Dalí, 2003: 107). Todo este conjunto va a destilarse del método paranoico crítico e irá encontrarse en la imagen interfaz y, consecuentemente, en el pensamiento interfaz – que toma cuerpo en un dispositivo tecnológico del pensamiento a partir de las nuevas imágenes, como forma funcional del pensamiento.

## 7.12. EL ÚLTIMO *DEMENS* EN EL CREPÚSCULO DE LOS DIOS Y LA NUEVA ERA DEL ATLAS

Las tecnologías y las industrias que las encorajan suministran herramientas que están en la vanguardia de la estética y del pensamiento, que encuentra una nueva forma de pensar a partir de esos nuevos instrumentos. Desde siempre nosotros estamos histórica y forzosamente en una “imaginación industrial”. Así ha llegado el momento de examinar el *Atlas Mnemosyne*, que consumió los últimos años de vida de Warburg, con los principios de operatividad del cine y de las nuevas configuraciones de la imagen interfaz y su pensamiento. Warburg se apropió de esa “imaginación industrial” y estructuró su *Atlas* como una nueva técnica de investigación basada en la posibilidad de reinterpretación y transformación perpetua de la relación imagen/significado. En la perspectiva de la interfaz, es un espacio de confluencia de puntos de la prehistoria, la historia y la poshistoria de las imágenes. Es una historia de fronteras, que señala un “pensamiento en la frontera”.

Históricamente el término *atlas* es utilizado desde el final del siglo XVI para definir el formato de un libro que “copila y organiza el conocimiento geográfico y astronómico”. El nombre se remonta al frontispicio de 1621 de una colección de mapas del geógrafo y cartógrafo flamenco Gerhard Kremer<sup>179</sup> [1512-1594], en el que aparecía la imagen del Atlas, titán de la mitología griega que lleva el universo en la espalda [*Figura 26*]. En el siglo XIX, el término fue empleado más ampliamente para designar cualquier presentación “tabellar” de un conocimiento sistematizado. Surgen los atlas de astronomía, anatomía, geografía, etnografía, histórico, entre otros. Benjamin H. D. Buchloh cree que en el siglo XX, cuando la mezcla entre saber e imaginación pierde popularidad, el término “atlas” parece adquirir un uso más metafórico (Buchloh, 1999: 119-122).

El *Atlas*, ahora estamos hablando del de Warburg, es un aparato concreto de un pensamiento que nunca se agota, que necesita siempre ser recommenzado. El «leer lo nunca escrito» exigiera la práctica de una lectura siempre renovada: la práctica de una incesante *relectura del mundo*» (Didi-Huberman, 2010: 46), a fin de percibir las relaciones íntimas y secretas entre las cosas. El historiador francés pregunta: «¿no será el atlas ese campo operatorio capaz de poner en práctica a nivel epistémico, estético, incluso político, “una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos”, o sea, el espacio para “la mayor reserva de imaginación?”» (Didi-Huberman, 2010: 52).

En *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Fruto de una exposición que se realizó en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Didi-Huberman nos esclarece a respecto de la importancia del Atlas: «Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce el múltiple, el diverso, la hibridez de todo

179. Conhecido también como Gerhardus Mercator ou Gerardo Mercator.

montaje [...] Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. [...] Por su propia exuberancia, deconstruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral» (Didi-Huberman, 2010, 15).

Romandini señala que es posible convocar una memoria general del cosmos (*Mnemosyne*), una memoria que, descansando en la espalda de Atlas y convocada por la “inspirada y fructífera locura de Warburg” se torna una herramienta fantástica para la fundación del conocimiento humano. El Atlas es el mapa, afirma Agamben, que debe «orientar al hombre en su lucha contra la esquizofrenia de la propia imaginación» (Agamben, 2016: 13). Atlas, hijo de los titanes Japeto y Climene, hermano de Prometeo, pertenecía a la generación divina que encarnaban las fuerzas de la naturaleza que actuaban preparando la tierra para recibir la vida y los humanos. Atlas tenía la responsabilidad de “llevar el mundo en las costas”, que revela una enfermedad de la era actual, se torna en una herramienta operativa para un pensamiento interfaz, una vez que se trata de un motor que forzosamente pone en movimiento el pensamiento a través de la imaginación.



Figura 26. Frontispicio *Atlas Minor*, 1621. Editado por Joannes Janssonius. Por curiosidad, podemos ver como el año de edición está colocado en el medio, en números romanos.

Lo que sabemos es que después del brote psicótico y “ayudado” por el trabajo psicoanalítico de Binswanger, recién salido del manicomio Warburg parecía haber recuperado su capacidad de “invención teórica” que en su interior guarda «todas las huellas del lenguaje privado y de la búsqueda autobiográfica». Esa búsqueda, según Agamben citado por Didi-Huberman, se trata de un sistema mnemotécnico para uso privado, en el que «el sabio psicótico proyectó y trató de resolver sus conflictos personales». Este proyecto se materializa paranoicamente en un tipo de “autorretrato estampado en mil pedazos”, es decir, en las imágenes fijadas sobre las setenta y nueve pantallas negras donde el pensamiento de Warburg, y la historia de ese pensamiento, son vistos en circulación, en la colocación de las imágenes y en la relación entre ellas. Warburg convirtió los datos de esa “introspección reminiscente” en materia para una «nueva teoría de la función memorial de las imágenes» (Didi-Huberman, 2009: 418-419).

¿Qué es el *Atlas Mnemosyne*? Pongamos, como punto de partida un tanto convencional, que es el emprendimiento de la construcción de ese “atlas excéntrico” que se concretiza en un conjunto de setenta y nueve paneles que presenta una heterogeneidad de reproducciones de obras de arte, manuscritos, fotografías de arquitectura, recortes de diarios, fotos tomadas por el mismo Warburg. Cada lámina comprende un montaje de imágenes bajo un título. De una manera muy simplista el objetivo era presentar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, junto con otro mucho menor de palabras, el proceso histórico de la creación artística en la primera modernidad.

De esa manera su creador pretendía investigar y, a la vez, demostrar la supervivencia de las *Pathosformeln* (*Fórmula de Pathos*) antiguas en el Renacimiento y, a partir de él, en nuestro imaginario colectivo. *Pathosformeln* es un término-clave para acceder al Atlas y por que Warburg las reconoció en cuanto imágenes de gestualidad en grado superlativo, que engendran el impulso del movimiento y en las formas y contenido se identifican. Esas “fuerzas en movimiento”, como las llama Cassirer, son patrimonio de nuestra memoria cultural y resurgen de modo perpetuo a lo largo y ancho de la civilización (Konstantopoulou, 2018: 17).

Warburg simboliza el “último *demens* de la metafísica de la presencia” (Romanini, 2017: 55), pues nos encontramos delante de un saber delirante en contrapartida a los inúmeros esfuerzos racionalismo-humanistas. Warburg, perdido en las entrañas de la Mnemosyne, es la imagen del hombre que está en la zona fronteriza entre los demonios y lo humano que expone el *Homo demens*. ¿Qué es el *homo demens*?

El pensador francés Edgard Morin en *El paradigma perdido* nos auxilia en esta cuestión y detecta tras el “semblante del hombre oculto bajo el emoliente y tranquilizador concepto de *Sapiens*”: el *Homo Demens*. Detectar o nombrar ese “nuevo” hombre es también detectar una nueva forma de pensar, un movimiento dialógico, hologramático<sup>180</sup> y recursivo emprendido sobre el “sistema-mundo” que permite entrever el movimiento de las partes sobre el todo y del todo sobre las partes.

**180.** El principio holográfico es un principio derivado de la idea de holograma. «En un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado» (Morin, 2009: 107). Cada punto, o cada parte de un todo, trae la casi totalidad de la información del todo. «El principio holográfico significa que no solamente la parte está en el todo, sino que el todo está en la parte» (Ibid). Morin, E. (2009). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.

Morin describe las contradicciones entre el *Homo sapiens* y el *Homo demens*: «Se trata de un ser con una afectividad intensa e inestable [...] un ser invadido por la imaginación, un ser que conoce la existencia de la muerte y que no puede creer en ella, un ser que segrega la magia y el mito, un ser poseído por los espíritus y por los dioses, un ser que se alimenta de ilusiones y de quimeras, un ser subjetivo cuyas relaciones con el mundo objetivo son siempre inciertas, un ser expuesto al error, al yerro, un ser único que genera desorden. Y puesto que «llamamos locura a la conjunción de la ilusión, la desmesura, la inestabilidad, la incertidumbre entre el real y el imaginario, la confusión entre el objetivo y el subjetivo, el error y el desorden, nos sentimos compelidos a ver al *homo sapiens* como *homo demens*» (Morin, 2005: 131). La cita anterior podría perfectamente ser la descripción de la figura intelectual de Warburg y su pensamiento que conlleva la idea actual que no es posible oponer «sustancial y abstractamente razón y locura» (Morin, 2005:133).

### 7.13. EL ATLAS Y EL LABORATORIO TEÓRICO DE WARBURG

La originalidad del *Atlas* y también de su biblioteca es la creación de una “arquitectura visual de conocimiento”, como estamos defendiendo hasta el momento. Son propuestas que contienen una tensión hipertextual/hipervisual y que despiertan formas que estaban adormecidas, «sofocadas en el peso de la racionalidad» (Da Costa, 2012: 141).

Iván Pintor Iranzo afirma que el atlas es «concebido como un archivo en movimiento, están agrupadas de manera temática con la intención de suscitar un modelo de “conocimiento a través del montaje”» (Pintor, 2018: 118). En el *Atlas* las imágenes independientemente del origen o función son fuentes de conocimiento, sean ellas arte, publicidad, un grafismo prehistórico o renacentista, Warburg las repudia en un tratamiento informacional común, próximo al plano en que el sistema nervioso humano los descodifica, meramente como expresión de un mecanismo ancestral de representar que es apreciado por separado de su contenido y de su valor. Lo que está en juego en los análisis de Warburg no es una historiografía de las formas, sino un “marco estructural en la cultura” (Da Costa, 2012: 143).

Warburg consagró los últimos años de su vida a “exponer los cuadros de su pensamiento”. Es imposible asignar una estructura definitiva al Atlas por su carácter inacabado y fragmentario y la posible recombinación de las imágenes que conforman cada panel. Él disponía las fotografías de modo que pudieran tener sus posiciones modificadas en las tablas.

Para Warburg, la fotografía es un “mal inevitable” del progreso tecnológico, en cuanto que destructor de la distancia mitopoiética aunque, paradójicamente, él era

un gran aficionado a la fotografía, tal como demuestran el Atlas y su vasto archivo fotográfico, donde las fotografías se tornan un aparato productor de fragmentos del real capaces de ser manipulados, clasificados, guardados, montados y remontados.

La fotografía representa para Warburg un medio de estudio y su eficacia como tal consiste en poder transferir de manera fiel la obra original sobre una lámina, pero también funciona como el mediador para poder llegar a visualizar la fórmula del *pathos*.

En el *Atlas Mnemosyne* tenemos la oportunidad de apreciar el modo en el que Warburg aprovecha de las posibilidades que la fotografía le otorga para desarrollar su empresa y el carácter particular de la presencia de la fotografía en su obra: un vehículo para estructurar y exponer su pensamiento. Benjamin también ve la fotografía una especie de vehículo. En la *Pequeña historia de la Fotografía*, la relación entre fotografía y arte se invierte: de la convención “el arte de la fotografía” a la “fotografía del arte”.

Didi-Huberman compara el *Mnemosyne* a una “mesa de montaje” indefinidamente modificable que por medio de las pinzas móviles con las que colgaba las reproducciones fotográficas de modo a poder moverlas, disponiéndolas en diferentes composiciones. Posteriormente, él fotografiaba cada configuración obtenida. Esa operación le permitía «reactivar, multiplicar, afinar o bifurcar de continuo sus intuiciones» (Didi-Huberman, 2010: 46). Ese cambio tenía el objetivo de percibir la imagen en un conjunto en vez de mirarla aisladamente, posibilitando la formación en el sentido benjaminiano de una “constelación”, o sea, un conjunto de imágenes que se aproximan por afinidades. El cambio de las posiciones de las imágenes era lo que permitía percibir algo que las atravesaba, como un tipo de inconsciente común, una memoria colectiva, que persistió y atravesaba tiempos históricos y lugares distintos. Cada nueva composición era fotografiada antes de ser deshecha. El resultado era un “efecto de *mise en abyme*”,<sup>181</sup> con una imagen dentro de la otra. El conocimiento que buscaba obtener estaba en el “desplazamiento combinatorio” de las tablas y no en su congelación en un saber absoluto que se manifestaría en un “punto final”.

Las dimensiones del proyecto que Warburg tenía en mente era la reconstrucción que una historia aún no escrita de la humanidad presentaría una “visión cosmográfica”. Un acto de leer el mundo, es decir, el acto de dar sentido a las cosas a través de los vínculos que religan el mundo y las hacen pertenencia a una misma constelación, regida por sus “correspondencias y analogías”. De tal forma, «Mnemosyne, hija de Urano (el firmamento) y de Rea (la tierra), se concibe entre el cosmos y la naturaleza, entre dos polos donde el pensamiento warburgiano libraría sus más arduas batallas para formular una teoría cultural de la imagen» (Rubí, 2012: 38-40)<sup>182</sup>.

La fascinación de Warburg por lo dinámico se ubica en el contexto del siglo XIX, cuando el desarrollo tecnológico de la sociedad se acelera. «Warburg consideraba que el movimiento no sólo afectaba el desplazamiento de los objetos materiales exteriores, sino que a la vez implicaba en el observador evoluciones anímico-espirituales producidas al contemplar objetos en movimiento o formas dinámicas» (Rubí, 2012: 22).

**181.** *Mise en abyme* traducida literalmente quiere decir “puesta en abismo”. El término fue usado por primera vez por André Gide al hablar sobre las narrativas que contienen otras narrativas dentro de sí. También se generalizó el uso de la expresión para referirse al empleo de estructuras análogas en campos diversos como en pintura (*Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, de Jan Van Eyck), el arte cinematográfico, el teatro, la fotografía, las matemáticas (fractales) y en las artes gráficas en general como en la ilustración de la lata de cacao Droste, por Jan (Johannes) Musset.

**182.** Kurt Forster juzga este aparato combinatorio un montaje a la Schwitters o Lissitzky; sin embargo, en Warburg el sentido del montaje gráfico pasa de lo formal a la construcción de sentidos a través de determinados elementos o motivos que saltan a la vista. Precisamente este carácter de lo fragmentario es que abre la posibilidad de establecer grupos figurativos con diversos sentidos. Así se lanza la pregunta sobre el sentido de la asociación.

Por su vez, Dimitra Konstantopoulou afirma que *Mnemosyne* ofrece algo complejo y rico: la potencial re-creación continua del *Atlas* con base en la afinidad figurativa de las imágenes, que pondría al descubierto el proceso morfológico de ellas mismas y resaltaría el campo energético y dinámico en que actúan. Más bien tal intento trataría de entender “el montaje en cuanto modo de creación moderno” (Konstantopoulou, 2018: 9). En los primeros testimonios de montaje como “modo moderno de creación” – recordamos la procedencia baudelaireana de la expresión – constan tanto el *Atlas* warburgiano como el *Libro de los Pasajes* de Benjamin (en los residuos de un mundo imaginario, Benjamin creía encontrar una forma de ejercitar el pensamiento dialéctico que condujera esos sueños hacia el despertar)<sup>183</sup>, como también el cine y el planteamiento surrealista del arte. «La idea misma de la obra como montaje condiciona tanto la creación en sí, independientemente del campo específico, como también el modo en que cada campo se relaciona con otros *vecinos*, permitiéndonos [...] parafrasear la *ley de la buena vecindad* del *Atlas Mnemosyne*» (Konstantopoulou, 2018: 9).

Sacar un sentido de los fragmentos sería entonces “modo de conocimiento”, postura defendida por Benjamin y que Warburg deja que averigüemos. La idea del “montaje moderno” está intrínsecamente ligada a la “consciencia del fragmento”. La semilla de la concepción del montaje moderno, es decir, sacar un sentido de unidad de los fragmentos, es una tarea que se nos otorga y que se nombra montaje. El montaje sería, en este sentido, un modo de creación, de exposición y consecuentemente de conocimiento.

A su vez, el montaje a partir del fragmento implica un modo muy singular de mirar, que no puede ser sino “anacrónico”, remitiendo a Benjamin. «De manera inevitable, se escribe sobre los acontecimientos históricos a la luz de lo ocurrido después. El objetivo declarado de la investigación histórica, mirar “con pureza en el pasado” sin consideración “por todo lo que ha intervenido”... no es difícil, sino imposible» (Buck-Morss, 2001: 367). La imagen en potencia es la razón y el vehículo de una mirada anacrónica. En este contexto de la imagen nos volvemos a encontrar con Warburg.

Didi-Huberman afirma que el anacronismo parece surgir en “el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia”. Él explica: «las Imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma – un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión. Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa» (Didi-Huberman, 2011: 48-49).

Warburg definió esto como una “ciencia de las imágenes” y llamó la atención sobre el hecho de que la imagen es un proceso: «Ciencia de las imágenes. Una ciencia de las imágenes: I) la imagen en el momento; II) la imagen del recuerdo/la imagen

**183.** Michael Löwy sugiere que la aspiración de *Das Passagen-Werk* era “la creación de un mundo nuevo en el que la acción fuera finalmente la hermana del sueño”, lo que lo acercaría mucho más a ciertas posiciones de los surrealistas. Löwy, M (2006). *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto. Págs 41-56.

del futuro» (Warburg, *apud* Rubi, 2012: 135-136). Esto permite examinar la imagen y su esfera de acción desde una perspectiva antropológica, que en principio conciba al cuerpo mismo del hombre como medio expresivo con que se produce iconicidad: «la imagen se manifiesta como gesto corporal, entendido éste como impulso-movimiento hacia afuera (la *Urwort* como núcleo expresivo pero en términos visuales, es decir la *Urform*) generado en respuesta a la excitación provocada por el estímulo exterior. Y es aquí donde Warburg identifica la dinámica de toda afección, es decir del *pathos*, al que, por su expresión icónica compleja (secuencia de movimiento corporal), denomina fórmula *pathos*» (Rubi, 2012: 136).

### 7.13.1. EL ATLAS MNEMOSYNE Y PATHOSFORMEL

El montaje que ocurre en el *Atlas* con la finalidad es detectar la transformación de las fórmulas de *pathos* enfocada en el Renacimiento, tanto el tipo del material (la fotografía en blanco y negro) como cada elemento en sí (la obra concreta fotografiada) tienen que servir la finalidad de traer ante los ojos la fórmula de *pathos* que la obra lleva en sí. Cada lámina de *Mnemosyne* es una realización gráfica de una red de conexiones entre imágenes y también como red de conexiones entre láminas. La eficacia del montaje como mecanismo-reproductor de significación y como el arte de relacionar las partes entre sí en un conjunto tiene raíces profundas, las *Ars Combinatoria* de Ramon Llull puede considerarse como uno de los antecedentes de la idea del montaje.

¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? ¿Qué relación hay entre el tiempo y las imágenes?, pregunta Agamben en *Ninfas*. En los ensayos que componen ese librito, él examina elementos en busca de una posible respuesta. Comienza con una referencia acerca de la memoria, la reminiscencia de Aristóteles y una exploración de las ideas de memoria, tiempo e imaginación: «Sólo los seres que perciben el tiempo recuerdan, y con la misma facultad con que [se] advierte el tiempo» (Agamben, 2016: 14), esto es, con un elemento que permea nuestra investigación: la imaginación. El vínculo entre estas nociones hace explícito que sólo a través de la imagen (*phantasma*) es posible la memoria, pues se trata de «una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento» (Ibíd).

*El Pathosformel* de Aby Warburg representa, según Agamben, una interrupción repentina entre dos momentos, una pausa que contiene virtualmente la memoria de todo el gesto y que «condensa en una brusca parada la energía del movimiento y la memoria» (Agamben, 2016: 17).

El concepto de la fórmula de *pathos* warburgiano aparece originalmente en el ensayo *Durero y la Antigüedad italiana*, de 1905, que vincula el tema iconográfico de Durero con el lenguaje gestual patético del arte antiguo mediante una *Pathosformel* documentada en un vaso griego, un grabado de Mantegna y xilografías de un incunable



veneciano. Las nuevas formas emotivas del lenguaje gestual (*Pathosformel*) alude al «aspecto estereotipado y repetitivo del tema imagen con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la “vida en movimiento”» (Agamben, 2016: 17-18).

En el análisis agambeniano sobre el *Pathosformel* de la Ninfa a la que está dedicada la plancha 46 del *Atlas Mnemosyne*, el autor intenta responder a la pregunta por dónde está la ninfa, si es que está, en efecto, en alguna de las veintiséis imágenes. La respuesta intenta subrayar que la ninfa no es un “arquetipo”, que ninguna de las imágenes es “original”, pero tampoco “copia” [Figura 27]. Es decir, la imagen de la ninfa – la imagen en general – no está en un instante particular, sino en el tiempo y la memoria.



Figura 27. Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Plancha 46. Ninfa. “Eilbringitte” en el círculo de Tornabuoni. Domesticación.

### 7.13.2. EL AVATAR DE BILD WISSENSCHAFT<sup>184</sup>

En una carta de Aby Warburg a Max Warburg, de 5 de septiembre de 1928, en *Bildersammlung*, citada por Rubí, el pensador afirma que lo «único importante consiste en que a través de ello [el *Atlas*] doy a conocer material para el autoconocimiento del ser humano pensante, pues yo no concibo ni demuestro que el camino de la concreción hacia la abstracción sea una divergencia que excluye, sino más bien un ciclo orgánico en la capacidad de pensamiento del ser humano» (Rubí, 2012: 135-136).

Y fue lo que sucedió. Hasta el momento de su muerte, Warburg no había establecido los documentos y el aparato textual que acompañarían el *Atlas*. Todavía debemos nos preguntar ¿cómo y hasta qué punto sus imágenes deben ir acompañadas de sus propias palabras? Si así fuera no habría tanta especulación, pero «Warburg no solo dejó a otros la tarea de llenar los espacios en blanco de su Atlas, sino que su confianza en la expresión metafórica y el método lo han convertido en una figura madura para la constante reconstrucción» (Johnson, 2012: 77-78). Conforme nos dice Agamben: «*Mnemosyne* es más que una orquestación, más o menos estructurada, de los objetivos que habían guiado la investigación de Warburg durante esa época. La definió una vez, de forma muy enigmática, como “una historia de fantasmas para personas verdaderamente adultas”» (Agamben, 2007: 172).

El *Atlas* propone ser una estructura que se abre a la interpretación fecunda y generadora de un nuevo espacio crítico, susceptible de abrirse a la construcción de su identidad en el presente. «Los diferentes avatares del pensamiento visual contemporáneo están marcados por lógicas asociativas, que, en su fórmula más primitiva, se materializan en los frisos de imágenes automatizados que genera cualquier motor de búsqueda de Internet» (Pintor, 2017: 158). Las señales iconográficas de las imágenes se desplazan a través de sus transformaciones y conquistan nuevos significados, potenciadores de nuevas lecturas. La percepción de las imágenes se abre a una temporalidad inédita, más dinámica, por el modo en que el receptor se ve afectado por el contenido gramático de la imagen. La busca de los signos y el acto de acompañar su transformación, sólo puede captarse por una otra forma de conocimiento que garantiza una transversalidad al pensamiento: a través de la imaginación que acepta el múltiplo y lo reconduce sin cesar para descubrir nuevas “relaciones íntimas y secretas” de nuevas “coincidencias y analogías” que serán inagotables.

184. Expresión del historiador de arte alemán Horst Bredekamp.

### 7.14. EL MONTAJE Y EL PODER DE LA IMAGINACIÓN

Benjamin ve la imagen como potenciadora de la imaginación. En este sentido, la imaginación, nuestro “mecanismo” sintético interior a partir de imágenes “adquiridas” – o engramas, como reivindicaría Warburg –, es algo muy distinto y mucho más concreto que la fantasía y tendría la calidad de montaje. Según él, «la imaginación no es fantasía... La imaginación es una facultad [...] que percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas, “las correspondencias y las analogías”. La imaginación, la montadora por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objetivo de hacer surgir las “afinidades electivas” estructurales» (Didi-Huberman, 2011: 160). Más que la afirmación de un espíritu imaginativo en detrimento de una racionalidad, el Atlas parece promover una confusión entre esas dos instancias del pensamiento, culminando con el abandono de esa frontera.

La imaginación está ligada, para concretar aún más, con una apariencia o percepción de la imagen, y podríamos afirmar que Benjamin describe y Warburg nos descubre: la imagen como “dialéctica en suspenso”, la imagen que es elocuente en su inefabilidad, la imagen que en su inmovilidad engendra el movimiento. Una paradoja más en la lectura de la dialéctica entre palabra e imagen, entre Benjamin y Warburg (Konstantopoulou, 2018: 33).

Haciendo un hincapié: Warburg representaba a los ojos de Benjamín “el tipo de sabio señorial”, “Espíritu noble y notable”, «la atracción no positivista de Warburg por los despojos de la historia, su hurgar en los “tiempos perdidos”, en absoluto evolucionistas, que agitan la memoria humana lo volvían un perfecto anacrónico» (Didi-Huberman, 2011: 16). Sin embargo, más allá del prestigio ético, más allá de la figura del pensador erudito, es en el interés de la misma problemática donde Benjamin pudo sentirse próximo a Warburg. Se habría reconocido todavía más próximo si, en verdad, hubiera accedido a la intimidad de la investigación warburguiana, al estilo exploratorio de sus textos inéditos, a sus fórmulas de pensamiento, a su humor y a su desesperación. Benjamin intentó contacto con el círculo warburgiano, enviando una carta a Panofsky, pero no obtuvo suceso. Sin duda Benjamín se sintió ante Panofsky como un mendigo que fracasa en captar la mirada del rico. Primero se asombró, pues sabía que Panofsky era capaz de tal mirada.

Presente tanto en el horizonte teórico de Warburg como en Benjamin, el montaje a través de los fragmentos remite a la cuestión sobre el origen, y aparece también en el contexto del planteamiento surrealista: el enfoque en la imagen impone una lógica visual discontinua, que desmonta la continuidad discursiva. La materialización más inmediata se resume en el *collage*. Ya en 1928, Ernst Bloch [1885-1997] calificaba el método benjaminiano como un “montaje surrealista aplicado a la filosofía” (Di-

di-Huberman, 2011: 158). Ivan Pintor Iranzo afirma que en el trabajo con el montaje de Warburg, «de igual modo que en las constelaciones de Benjamin, la imagen, cuya naturaleza se supone arquetípica y vinculada a lo inconsciente, revela una naturaleza histórica y dialéctica. Asimismo, la necesidad de paliar la disociación que la cultura occidental impone entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, a la que Warburg alude como “esquizofrenia de la cultura occidental”, constituye la raíz de un pensamiento fundamentado en la conciliación de opuestos: no hay afecto sin arquetipo, del mismo modo que no existe un pensar que no aspire a engendrar emoción ni una creación artística que no contenga conciencia de sus procedimientos y del mundo» (Pintor, 2017: 163).

El “modo de hacer” que corresponde al montaje nos es familiar, estando él profundamente arraigado en los inicios de la vida que entendemos como moderna. Términos como “composición”, “construcción”, “configuración” son sinónimos de “montaje”. En Aby, el montaje se realiza a partir de imágenes y, en Benjamín, desde su posición moderna, articula un montaje a partir de citas.

Con el “pretexto” del montaje cinematográfico pasamos al montaje como modo de acceso al conocimiento. Didi-Huberman destaca que las “construcciones” de Warburg y Benjamin coinciden cronológicamente con los inicios del cine – el cine era también un montaje de imágenes que no pretendía sino sólo mostrar –; y el auge del surrealismo se da con la emergencia del montaje como modo particular de pensar y de crear, aunque cada uno de un matiz diferente, con fines y medios distintos que los de Warburg y Benjamin.<sup>185</sup>

De nuevo nos deparamos con la metáfora del “encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”. El proceso de Warburg, reflejado, sobre todo, en sus dos “construcciones” más extensivas, Mnemosyne y la Biblioteca Warburg, es interminable no sólo en cuanto a posibilidades de lectura, sino también en cuanto a posibilidades sintéticas en sí. La imagen que ambos – Warburg y los surrealistas – emplean es, como hemos visto, la imagen-fragmento, la imagen descontextualizada de la “totalidad” orgánica en la que pertenece y re-contextualizada en una organicidad artificial, en un (nuevo) montaje. Eso nos lleva a la idea del “metraje encontrado”.

*Found footage film*, film de apropiación, *compilation film*, *archival film* son diversos nombres que designan a películas que utilizan imágenes extraídas de su contexto original, de una o varias fuentes. Se refieren mayoritariamente a películas formadas por fragmentos de metraje ajeno, que se apropian y se presentan en una nueva disposición. Un tipo de cine que desde sus orígenes ha tenido un carácter subversivo, reflexivo, crítico, cuestionando las formas de representación. Con el desarrollo de la tecnología digital y con la aparición de Internet, el *found footage* se ha convertido en una de las prácticas fundamentales en el cine experimental.

**185.** No pretendemos intentar relacionar de modo literal la obra de Warburg con el surrealismo. En una mirada anacrónica sobre la obra warburguiana en cuanto que “producto”, podría tener puntos de conexiones conceptuales, conscientes o no, entre ella y el surrealismo. Una de las características que comparten Warburg y el surrealismo y que se evidencia sobre todo en el *Atlas Mnemosyne* es la renuncia a la narrativa lineal. El montaje propuesto por Warburg, con fin científico, a partir de “imágenes-fragmentos”, es un intento de descifrar de modo consciente la “trayectoria” del inconsciente colectivo. La cara opuesta de la operación de librar el inconsciente llevada a cabo por los surrealistas. Para entender más, ver la tesis doctoral de Dimitra Konstantopoulou: *La huella del montaje Aby Warburg; Aldo Van Eyck, Zerzy Grotowski: recorridos a partir del Atlas Mnemosyne*. Disponible en <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/94759>. En 2018 se publicó Konstantopoulou, D (2018). *Arquitectura del Atlas Mnemosyne*. Barcelona: Mudito & Co.

No se trata de una mera técnica novedosa propia de la (pos)modernidad, ella remonta a la época del cine mudo para constatar la existencia de toda una corriente, casi un verdadero subgénero o al menos una tradición “sumergida”, de películas “hechas en la moviola”, expresión de Jay Leyda, quizá el primero en ocuparse de forma sistemática de esta cuestión.

No iremos acá nos ocupar de este tema, pero hay que tener en cuenta que los caminos de la apropiación documental y experimental a veces se acaban confluyendo en una constelación de términos: archivo, apropiación, remontaje, material encontrado entre otros, sientan las bases de lo que se revela como un método ineludible para hablar del siglo XX con el estilo del siglo XXI. Es una forma de película de “ideas” que indica el trabajo que comienza en la mesa de montaje, a partir de planos previamente existentes. Es una técnica anacrónica, una vez que el film que se utiliza procede de algún momento pasado, que introduce la noción y el “gesto” de apropiación frente al empleo “legítimo” del archivo que rige en el film de compilación.

Tanto la fotografía como el cine ofrecen una visión fragmentaria del mundo, la esquizofrenia, en la que ni la representación ni la narrativa, en el sentido de continuidad, tienen lugar. El cine, en este sentido, no aspira a ser la representación de la realidad, sino la creación de una realidad propia. El cine, de este modo, invade un territorio hasta entonces inaccesible, el del inconsciente, teniendo a su disposición la posibilidad de manipularlo. El artista checo Karel Teige [1900-1951] afirmaba que el cine era «producto de la ciencia óptica y de la química, que ha sido creado con objetivos científicos y de documentación didáctica» (Lahuerta, 1989: 116), pero no debemos tomar la afirmativa como un elemento que excluye el pensamiento, una vez que el “didáctico” nos remete a la especificidad de “enseñar”. Entre el espectador y la película se sitúa el intersticio de una experiencia estética específicamente moderna.

Benjamin entendió el cine como una “forma de conocimiento”, no el cine como un producto final, sino como un proceso que culmina en el montaje de una “experiencia estética específicamente moderna”. En las investigaciones de Warburg, sobretodo en el *Atlas*, es posible detectar que los progresos tecnológicos de la fotografía y del cine confluyen rumbo a un “nuevo pensar” que habita en el montaje. En la teoría de montaje del director soviético Vsevolod Pudovkin [1893-1953] encontramos que un film se caracteriza por la posibilidad de seleccionar fragmentos de la realidad en el espacio y en el tiempo, seleccionando sólo el detalle esencial y característico.<sup>186</sup>

El montaje cinematográfico es un invento soviético, un producto preciso y consciente dirigido a un fin concreto: provocar el efecto deseado en el espectador. El cine soviético intenta crear, “a ciencia cierta”, un mecanismo semiótico; una lengua propia, destinada a constituir el mundo nuevo del cine. El “montaje dialéctico” o “montaje intelectual”, producto creado Eisenstein, se basa en la idea de ilustrar la síntesis como resolución del conflicto entre tesis y antítesis. Esta síntesis, acredita Eisenstein, ocurre

**186.** Pudovkin en su teoría del montaje clasifica el montaje en cinco métodos.

1) Montaje por contraste, en que se produce la unión de dos planos los cuales funcionan como una comparación;

2) Montaje por paralelismo, que es la edición que presenta dos acciones diferentes de manera alternativa; 3) Montaje por similitud, en que se edita dos planos consecutivamente y donde uno da sentido alegórico al otro. 4) Montaje por sincronismo, que es muy parecido con el montaje por paralelismo, con la salvedad que son hechos ocurridos a la vez y relacionados; y por ultimo 5)

Montaje *leitmotiv*, que guarda un nexo de unión entre todo el montaje, funcionando como una idea central que estructura el resto del montaje.

en términos de *tertium quid*, “la tercera cosa”, que da sentido a las dos que la preceden y aumenta el impacto del conjunto, más allá de aquél de una suma de partes individuales (Konstantopoulou, 2018: 42). Aún según la autora la dialéctica establecida por Eisenstein consiste, de alguna manera, en crear un lenguaje propio de “escritura de imágenes”, una pre-escritura de lo inefable que devuelve a la imagen la “autoridad” de auto-revelarse. «Tanto Eisenstein como Warburg mantienen su distancia dialéctica de la imagen; una distancia que, tal como la percibe Warburg, ha perdido definitivamente de su campo de visión la mitopoiética simbólica [...] En Warburg, la imagen no deja en ningún momento de ser autónoma; se relaciona con otras en la misma lámina, precisamente, por su autonomía, manteniéndose en una situación liminal de equilibrio dinámico entre destacarse y consumarse» (Konstantopoulou, 2018: 43).

### 7.14.1. LAS RUINAS Y LAS DIFERENTES FORMAS DE MONTAJE

Didi-Huberman en *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2* (2015) y *Ante el tiempo* (2011) hace referencia a un modo de estar ante las imágenes para investigarlas y defiende el ejercicio de una arqueología crítica de la Historia de la arte. Didi-Huberman propone, influenciado por Benjamin, una postura de rompimiento con la linealidad del relato histórico y la insurgencia contra una narración excesivamente ordenada y cronológica, a la que llama de un “tiempo pacificado”. El mismo Didi-huberman afirma que nos encontramos «enfascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y de lagunas como de cosas observables (Didi-Huberman, 2012: 20). Una arqueología crítica que pasaría por una mirada subjetiva capaz de interrogar la propia historia del arte, de percibir los diferentes tiempos que atraviesan las imágenes y los valores del tiempo, y que como veremos acontece a través del montaje, que es definido por André Bazin (2008) como la “la organización de las imágenes en el tiempo”, que establece “la creación de un sentido para su relación”. De esta relación o asociación de imágenes nace un discurso cuyo significado habita la propia imagen.

A pesar de que la producción de un archivo de imágenes es el modo en que el “historiador ortodoxo” produce su *corpus* de imágenes sobre el que va a ocuparse, la propuesta del *Atlas Mnemosyne* tiene una dimensión estética que lo aproxima a las operaciones de montaje promovidas por artistas contemporáneos. Es en ese sentido que encontramos aproximaciones entre las experiencias de Warburg con André Malraux y su *El museo imaginario*, Bertolt Brecht y su *ABC de la guerra*, Jean-Luc Godard con la serie *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), y Walter Benjamin con *El libro de los pasajes*.<sup>187</sup> En cada uno se hace presente, de forma distinta, un fuerte carácter de

**187.** *El Libro de los pasajes*, a pesar de no tener ilustraciones, posee la estructura semejante a un atlas, o sea, un “montaje dinámico de heterogeneidades”, según Didi-Huberman.

examen de las imágenes, de percepción de sus anacronismos de valorización de un escrutinio no-historiográfico y un claro planteamiento de un pensamiento eminentemente visual, a través del cual se articula una relación entre el hombre y el mundo y entre el particular y el universal.

### 7.14.2. ANDRÉ MALRAUX Y EL MUSEO IMAGINARIO

Dennis Adams y Paul Colin realizaron *Malraux's Shoes* (2012)<sup>188</sup>, video en que Adams interpreta André Malraux [1901-1976], el escritor francés, aventurero y teórico del arte entre otras clasificaciones, pero sobre todo un apasionado archivista de la historia del arte mundial.<sup>189</sup> Durante cuarenta años, Malraux ensamblaría, desensamblaría y reensamblaría montajes de reproducciones fotográficas para crear su “Museo imaginario”, de que podemos encontrar similitudes con el Mnemosyne de Warburg, y también podríamos incluir el Atlas de Gerhard Richter.

El set de *Malraux's Shoes* es una reconstrucción fiel de la icónica fotografía de Maurice Jarnoux para la revista *Paris Match* en 1953, en que Malraux es visto de un plano picado en su estudio rodeado por las fotos para el libro *El museo imaginario*. No asistimos Malraux simplemente caminando por el piso, pero bailando y dejando bailar a sus pensamientos – como una alegoría de un “gesto del pensamiento” – sobre una serie de fotografías dispuestas sobre una “superficie”, mirando las cosas desde el alto y haciendo relaciones entre las imágenes, haciendo diversos montajes sobre un mapa de la historia mundial de la arte. *El museo imaginario* de Malraux se refiere principalmente a un lugar mental – un manifiesto profético de la era digital que representa el desplazamiento del objeto de arte físico y el museo por la reproducción fotográfica –, donde los fragmentos se conservan y se recomponen, un conjunto de obras de arte que los individuos pueden conocer y acceder incluso sin frecuentar museos y que llega a ellos por medio de las reproducciones fotográficas y de los libros [*Figura 28*].

Para Malraux la institución museística en sí ya es un lugar de “desacralización” del arte, pues las obras reunidas en un museo, aun cuando organizadas de forma cronológica y didáctica, fueron retiradas de sus funciones originales y sus contextos sociales, locales e históricos y “transformados” en cuadros, pinturas y retratos. Jocosamente cuestiona: «¿Qué importa la identidad del *Hombre del yelmo* dorado, de *Hombre del guantes*? Se llaman Rembrandt y Ticiano» (Malraux, 2017: 23).

El ensayo *El museo imaginario* comienza a ser ejecutado en 1935, antes de la Segunda Guerra Mundial, y en el cual el ensayista no sólo tuvo una participación activa como claramente marcó un giro en la visualidad, como él mismo advierte, cuando observó la situación de las catedrales góticas sin sus vidrieras durante la guerra. La guerra se imprime en el ensayo de manera sutil pero persistente. La estética del

188. Disponible en <https://vimeo.com/75153260>

189. André Malraux es más famoso por su trayectoria en la literatura y en la política que por sus ensayos de teoría del arte. Se hizo conocido después del lanzamiento de *La condición humana* (1933); por su actuación en la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial y por la proximidad con el general Charles de Gaulle, lo que le rindió el puesto de ministro de Estado en Francia en dos ocasiones: entre 1945 y 1946 fue Ministro de Información y entre 1959 y 1969 fue Ministro de Cultura.

fragmento, que sería deudora de esos paisajes que solamente un campo bombardeado puede dar [...] la fotografía y su capacidad de fragmentación de lo real ocupa el centro de la escena, sin embargo la presencia sostenida del concepto resto y ruina no solo se liga a su viejo amor de por antigüedad, sino que resuenan en estas nociones otros quiebres más cercanos, que se vinculan con la posguerra y su balance sobre la crisis de la razón occidental (Wechsler, 2017: 9).

Cuando el cine no era más que el medio de reproducir personajes en movimiento, no era más arte de lo que lo eran las fonografías de reproducción, afirma Malraux, «el nacimiento del cine como medio de expresión data de su liberación de este espacio circunscrito; de la época en la que el desglosador se propuso, en lugar de la fotografiar



Figura 28. André Malraux. Foto de Maurice Jarnoux. Revista *Paris Match*. 1953.



una obra teatral, registrar una sucesión de instantes, aproximar su cámara (y así aumentar el tamaño de los personajes en la pantalla), hacerla retroceder y, sobretodo, reemplazar la servidumbre del teatro por el “campo”: el espacio que aparece en la pantalla, el campo en el que el actor entra y del que sale, y que el director escoge, en lugar de ser prisionero de él. El medio de reproducción del cine es la foto que se mueve, pero su medio de expresión es la sucesión de planos» (Malraux, 2011: 88). Esa sucesión de planos que Malraux refiere es próxima de las asociaciones de imágenes de que se construyen el *Museo imaginario*, “un estilo babilónico”, como escribió, lanzando una forma de pensar el arte por imágenes, que abre la historia del arte para nuevos objetos, nuevos territorios, objetos no siempre visibles en museos de arte, como las monedas, pero, sobre todo, para objetos desconocidos de los expertos occidentales.

En ese sentido, tanto en Warburg como en Malraux, la fotografía asume un papel central al ser la principal responsable para la elaboración de un pensamiento visual que se da a través de imágenes (fotográficas) y de las imágenes (obras artísticas). La estrategia de montaje de Malraux partió de la idea de que esas imágenes se publicarían lado a lado en un libro, una forma de hacer las obras dialogar directamente. Él concibió su libro álbum a partir de una visión bastante heterodoxa de la historia del arte, lo que llevó no solo a proponer una posible reformulación del “museo real” – una vez que el museo irrumpe para unir lo que estaba separado y disperso – a partir del imaginario, pero un poco más, a ensayar otra definición, según la cual la historia del arte «es la historia de lo que es fotografiable», dando prioridad a la capacidad de reconfiguración del real que tiene la fotografía sobre la escultura, a diferencia de lo que ocurre con la pintura, a la que solo “evoca” o “sugiere” (Malraux, 2017: 108).

Si es verdad que la imagen guarda diversos tiempos anacrónicos y convoca necesariamente la historia, el procedimiento de un nuevo pensamiento visual pasa necesariamente por desmontar, montar y remontar el tiempo, una desconstrucción del curso continuo y la valorización de las discontinuidades que se hacen presentes en el acto de estar ante una imagen y conseguir ver en ella las diversas capas del tiempo.

Malraux además de proponer una comparación entre obras de períodos históricos y locales totalmente distintos, intentando establecer relaciones entre ellas, también actúa sobre las imágenes “transformando” piezas pequeñas en objetos grandes en función de reencuentros, pero también creando textos de forma integrada a las imágenes, para alcanzar una determinada forma en el *layout* de los libros y en la disposición gráfica de todo el material.

Si el museo es un espacio de “desacralización” del arte, Malraux piensa, con el museo imaginario, cuestionar de qué manera la fotografía obliga a repensar la noción de obra de arte, y va a poner en práctica en sus propios libros aquello que surge en sus cuestionamientos teóricos. La reproducción fotográfica de la obra de arte juega el papel importante en la visión del ensayista, pues produce un nuevo tipo de relación entre el espectador y las

obras. Aunque en el museo imaginario no se utiliza el término montaje, de cierta forma él es concebido como un espacio donde se piensa por montaje, una vez que el visitante es obligado, observando las obras, colocándolas en relación y establecer conexiones: “Nuestra relación con el arte, desde más de un siglo, no ha hecho más que intelectualizarse. El museo impone un cuestionamiento a cada una de las expresiones del mundo que ha reunido, una interrogación sobre qué es lo que los une” (Malraux, 2017: 24).

Las cuestiones técnicas de la fotografía como angulación, foco o luz son determinantes al resaltar aspectos que a las veces ni siquiera los artistas han pretendido destacar. Si por un lado la reproducibilidad técnica es un factor de des-contextualización y lleva a la pérdida del aura, o sea, pierde todo lo que era (su color, textura, dimensiones y volumen), por otro lado ellas ganan en familiaridad y estilo común, de modo que permite la creación de nuevos vínculos mentales cuando las fotografías establecen un diálogo entre diferentes tiempos y culturas por medio del contacto entre las obras – una tapicería, una miniatura, un cuadro, una escultura y un vitral medieval, que son objetos muy diferentes, reproducidos sobre una misma página, se vuelven parientes. Todo posibilitado y potencializado en función de la fotografía.

El museo de Malraux se nutre, en efecto, de la “reproducción en serie” de una obra de arte, en todas sus formas y formatos. Evidente que eso surgió en contacto con una cierta vanguardia artística e intelectual, al abrir el campo de la historia del arte a una época en la que el coraje teórico, muy cercano al de Walter Benjamin, se imponía. Acreditamos también que Malraux haya leído a Warburg, pero *El museo imaginario* es deudor directo a las tesis desarrolladas por Benjamin sobre la cuestión de la reproducibilidad técnica de las obras de arte, y Didi-Huberman afirma que Malraux conoció la obra (Didi-Huberman, 2013: 20). Esa dinámica peculiar que la reproducción engendra con sus nuevas acciones y actitudes, afecta la obra de arte misma. Malraux fue consciente de esa paradoja, de esta realimentación de la reproducción sobre la creación artística. Pues, la técnica proporciona el conocimiento de conocer mucho más que las civilizaciones pasadas fueran capaces de ver, todo aquello distante en el tiempo y en el espacio. O, en sus palabras, el museo imaginario es necesariamente un lugar mental, no lo habitamos, él habita en nosotros. Es decir, si el museo tradicional abrigaba las obras, el museo imaginario las resucita.

### **7.14.3. ABC DE LA GUERRA DE BRECHT**

El *ABC de la guerra*, de Bertolt Brecht [1898-1956], creado después de la experiencia del exilio en los EUA, ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial, denuncia la crisis de la modernidad mediante la introducción de una visión de un mundo

alternativo que implica la modernidad misma, imbuida de un valor epistemológico renovado, atribuido a la “imagen” en el clima trágico de la guerra.

En *Cuando las imágenes toman posición*, Didi-Huberman presenta Brecht con otro tipo de montaje, la dialéctica, en que el dramaturgo recorta imágenes y fusiona con los epigramas, es la forma poética que Brecht deriva de la antigüedad clásica para comentar sobre la selección de imágenes aplicadas en el *ABC de la guerra*, y que juntas formarán lo que él llamó un “fotoepigrama”.

El hecho de que históricamente el epigrama sea originalmente una inscripción relacionada principalmente con contextos funerarios hace que la elección sea aún más pertinente con la tragedia de los eventos en los que se refleja. El montaje es el mecanismo de composición en el que Brecht teje relaciones entre los elementos, textos e imágenes, y revela «un método de conocimiento y un procedimiento formal establecido por la guerra, que toma nota del “desorden del mundo”» (Didi-Huberman, 2009: 86).

Podríamos decir que hay un movimiento mental, un movimiento que hacemos nosotros a pensar las imágenes en sus operaciones. Brecht, en su labor en el teatro usando las imágenes de las capas de la revista *Life*, dialetiza la relación entre el texto y la imagen activada en eclosión por el choque entre las imágenes y entre las imágenes y los textos [Figura 29]. Como argumenta Didi-Huberman, el *ABC de la guerra* puede ser considerado en todos los aspectos de un caso de forma “Atlas” si se coloca en comparación con *Mnemosyne* de Warburg (Didi-Huberman: 2009).



Figura 29. Bertolt Brecht. *ABC de la Guerra*.

La estructura composicional singular del *ABC de la guerra* sigue el conjunto de mecanismo asociativo de imágenes y textos y está hecho de acuerdo con el mismo método de su *Diario de trabajo*. La técnica de montaje en Brecht puede ser sintetizada en el gesto de recogida de fragmentos, que sobre una superficie pasa a delimitar un nuevo territorio, donde la memoria del terror de la guerra se manifiesta a partir de las nuevas relaciones que se establecían. Al juntar los dos, el contraste o asociación entre los dos crea una puerta para un nuevo significado al proponer un movimiento mental, típico del montaje, lo que Didi-Huberman habla de emerger, creando el choque, la tensión, la turbulencia, la suspensión (Didi-Huberman, 2012: 176), mostrando que más importante que la imagen en sí es como articula su montaje. El montaje nos da a ver, nos da a pensar, a conocer, a imaginar, a evocar. El sería el “arte de producir” una forma que piensa, pues procede y actúa de forma dialéctica. El montaje genera visibilidad.

La dialéctica que es puesta en juego en las páginas del *ABC* implica un desplazamiento de la mirada hacia las imágenes a las que se dirige. La fotografía, fragmento y rastro, se alía a la leyenda como herramienta para producir una “constelación” que se manifiesta en el montaje. Movimiento de la mirada actuando en sintonía con una acción permite al espectador/lector agarrar la imagen de diferentes modos. Un juego perpetuo entre el visado y el vidente en que la imagen se hace y rehace. Por la articulación de la diferencia posibilita el conocimiento de lo que se mantiene parcialmente expuesto y por consecuencia, de lo que se mantiene parcialmente invisible.

Al considerar el *ABC de la guerra* como un trabajo significativo en el horizonte del “pensamiento por imágenes”, hay aspectos en los que debemos centrarnos: pertenecer al contexto de la guerra; la noción de fragmento y ruinas; y el vínculo metodológico y poético-compositivo. Brecht “expuso la guerra” con toda la fragilidad y limitaciones poéticas que implica esta exposición, pero también, a la inversa, con la ganancia de la acentuación de facultades de pensamiento diferentes de las utilizadas en condiciones de normalidad; «esta “exposición a la guerra” ha representado para Brecht “conocimiento, una posición y un conjunto de elecciones estéticas absolutamente decisivas» (Didi-Huberman, 2009: 13).

La retirada de las imágenes de los lugares en que se manifiestan y su remontaje en el espacio heterotópico del *Atlas*, en un tipo de “montaje de atracciones”<sup>190</sup> obedece a una racionalidad que produce una resistencia a un tipo de abandono de la imagen a sus propios destinos. Así, colocándolas sobre paneles negros al lado de otras imágenes a las que se igualan en la superficie fotográfica, permite que ellas figuren en una instancia colectiva de la memoria. En esa operación, más que la conciencia de algo presente en las imágenes, lo que parece volverse sensible es la existencia de un vacío que insiste en ser llenado por un gesto, o sea por el pensamiento. En ese momento el *Atlas*, como un dispositivo interfaz, posibilita aquello que Warburg llamó “conquista del gesto”, que en los demás añadimos que es la “conquista del pensamiento”.

**190.** Expresión creada por Serguei Eisenstein y usada por Didi-Huberman para aproximar el tipo de montaje del cineasta ruso con la usada por Warburg.

#### 7.14.4. EL GESTO COMO FORMA DE PENSAMIENTO EN GODARD

En *Aby Warburg y la ciencia sin nombre*, de 1975,<sup>191</sup> Agamben localiza el gesto decisivo con el que describir la obra de arte y la imagen a partir del estudio de la conciencia del artista y las estructuras inconscientes. Warburg, como hemos visto, exploró el potencial de imagen del arte occidental que no prestara atención al aurático y aislado espacio del objeto estético. Para él, esas imágenes conllevan una constelación, para eso intentó dar cuenta del movimiento entre las imágenes concentrando en el significado intersticial que surgía entre ellas. Agamben recupera la lógica warburguiana donde cada imagen se convierte en algo que – como parte de una constelación – constituye en un fotograma en un gigantesco tramo de material filmico. Es la imagen la que puede dislocar el todo y desplegarse o replegarse, revelar y solicitar las narrativas predecibles, es decir a través del montaje.

Las imágenes son territorios imaginarios que promueven ideas y el cine es un “vehículos de idea” en una singular articulación de la mente. Así el cine, en su forma expositiva posiblemente contenga una nueva episteme, y Deleuze irá decir que el cine es un “tipo de imagen”. Eisenstein privilegió el cine como el único arte concreto y dinámico que permite operaciones del pensamiento, el único capaz de restituir a la inteligencia sus fuentes vitales concretas y emocionales. Demuestra experimentalmente que el sentimiento no es fantasía irracional, sino momento del conocimiento. Mejor dicho, para Eisenstein, algo había de pensamiento en proceso, puesto que consideraba que al colocar un plano junto a otro, al hacerlos entrar en choque, se producía una nueva idea en la mente del espectador. Reflexionemos sobre la idea de “fuente”: cuando hay un río hay una fuente, pero un río no tiene una única fuente. La fuente, como su nombre indica, es fluida y dinámica. La fuente no es un punto, sino un movimiento. Así podemos pensar que la fuente es múltiple. Cambiando para las imágenes, es posible, como hemos visto a partir de Warburg, que la imagen tenga muchas fuentes, dinámicas y múltiples.

Cuando Godard gestiona las imágenes en sus películas está, de hecho, pensando a someter el cine a un desafío: el posible pensamiento generado con el cine. Una reflexión se desliza entre las imágenes sin detenerse nunca, «el proceso de pensar visualmente consiste en un conjunto de formas visuales del pensamiento que acarrear ideas» (Català, 2014: 36). La imagen nunca es lo dado sino que se define por su coeficiente de transmutación.

En una de las películas más complejas de Godard, *Las Histoire(s) du cinéma* es una puesta en escena de una recreación del cine y de la relación que el cine ha establecido con la historia, pero también es un examen de la historia del concepto de cine y cómo se relaciona con el siglo XX, y podemos considerar una crítica en sí del siglo XX y cómo se percibe a sí mismo.<sup>192</sup> En la película hay diversas operaciones mediante

**191.** Agamben describe el método warburgiano a partir de colocar imágenes una cerca de otra para encontrar similitudes y diferencias a fin de que éstas permitieran hacer aparecer diversos significados al ponerlas juntas. Warburg describía Mnemosyne como una “historia del arte sin texto”, que comprendía 40 láminas de 1000 fotografías, ordenadas según un sentido de afinidad, que permitía poner piezas del Renacimiento junto a fotografías de cuerpos femeninos y publicidades. Este principio de ordenamiento ayudó a Agamben a desarrollar una teoría de la imagen generalizada, moviéndose desde una consideración sobre la imagen que obligaba a ver la obra de arte como revelando el vacío del artista hacia una consideración de la imagen como parte de un todo histórico mayor.

**192.** No iremos analizar en detalle los procesos de montaje histórico en las *Histoire(s) du cinéma* que han recibido una extensa atención crítica por diversos autores.

las cuales se demuestra que los films no existen para celebrar nuestra visión del mundo sino para interrogarla y ponerla en cuestión. El significado que cada imagen contiene por separado se invierte en el conjunto no para producir simplemente una nueva idea, al modo de Eisenstein, sino para prolongar las ideas existentes hacia nuevos territorios conceptuales de donde se desprenden nuevas ramificaciones ideológicas, refleja Català, que concluye con la sugestiva afirmación: «estas disposiciones retóricas son instrumentos de reflexión, imágenes del pensamiento para el pensamiento» (Català, 2014: 56).

Pensando a partir de figuras como la de revelación y misterio, Godard desanda la historia del cine para proponer el aparecer la reescritura benjaminiana. «El trabajo de Godard funciona como una presentación del cine por el cine», dirá Agamben en el breve artículo *Cinema and history: On Jean-Luc Godard* y que está en juego un bello y profundo ejercicio de la estética y de la naturaleza de la historia en el cine como una potencia necesariamente mesiánica porque no es cronológico y está vinculado a la salvación.

Así él se pregunta ¿Cómo adquiere la imagen este poder mesiánico? El ensayista italiano, citando Serge Daney, llega a la respuesta: a través del montaje y nosotros como espectadores debemos emprender la tarea de “(re) construcción” de las imágenes de imágenes. «Según Daney, la tesis de Godard en *Histoire(s) du cinéma* es que el cine buscaba una sola cosa: el montaje, y que eso era lo que el hombre del siglo xx necesitaba desesperadamente [...] ¿cuáles son las condiciones de posibilidad para el montaje? Esto es solo lo que Godard hace evidente. Estas condiciones son al menos dos en número: repetición y detención» (Agamben, 2014: 25).

La Historia es fragmentaria, lacunar, y escapa a un entendimiento puramente cronológico de causa y efecto, acreditaba Walter Benjamin; así también en Godard ella adquiere una pluralidad de significados, hecha de momentos, de sinestesias, entre elementos visuales, textuales y sonoros. El cine es entendido por el cineasta como pensamiento y las *Histoire(s)* forman parte de un extenso monólogo basado en una forma asociativa, dialéctica de hablar del cine, que tiene en el montaje el poder de liberar manifestaciones sintomáticas fantasmales de la imagen de su estado congelado y revelar su potencial transformador.

En el montaje godardiano los fantasmas son encontrados y reanimados en la potencia del gesto. Los fantasmas, los espectros, son despertados para tener habla, o sea ser herramienta de pensamiento. Eses espectros, imagen de imágenes extraídas de diversos films, que Godard expone adquieren la propiedad de mostrarse a sí mismas como nuevas imágenes. Es en ese aspecto que el montaje se convierte en un “gesto del pensamiento”, que rehace y resucita el cine a través de un retorno emocional de la imagen muerta. *Histoire(s)* se vincula con uno de los conceptos del proyecto warburgiano: *Nachleben*, el “vivir-después”, que complejiza el tiempo histórico que retorna y se convierte en urgencia anacrónica del pensar, formas que sobreviven en el síntoma y en el fantasma. Eso nos hace recordar Didi-Huberman cuando dice que Warburg

sustituye el modelo natural de los ciclos “vida y muerte” y “grandeza y decadencia” por un prototipo que es simbólico, en el cual los tiempos se expresan por «estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos inesperados y objetivos siempre desbaratados» (Didi-Huberman, 2009b: 24-25).

Hay en esos trabajos otro aspecto que debemos observar: nuevas formas de pensamientos visual que revelan la potencia contemporánea de hacer historia. Godard, por ejemplo, trata de poner en escena una extrañeza del familiar para hacer aparecer otro orden que sólo se descubre en los intervalos, en el espacio entre, mientras un misterio, como dijo el propio cineasta. «El cineasta pone su Museo imaginario del cine a servicio de la imagen que debe venir al mismo tiempo que la Resurrección» (Rancière, 2011: 49) y añade que «el cine que nos relata aparece como una serie de apropiaciones de otras artes. Y nos las presenta en un entramado de palabras, frases y textos, de cuadros metamorfoseados, de planos cinematográficos mezclados con fotografías o noticieros, eventualmente revinculados por citas musicales. En pocas palabras, *Histoire(s) du cinéma* se teje por completo de estas “pseudomorfofis”, de estas imitaciones de un arte por otro que recusa la pureza vanguardista. Y en esta complicación, el propio concepto de “imagen”, a pesar de las declaraciones de Godard, aparece como la de una operatividad metamórfica, atravesando las fronteras de las artes y negando la especificidad de los materiales» (Rancière, 2011: 58-59). «El montaje de Godard es claramente simbólico. Nos muestra cómo la industria hollywoodense capta la multitud de los salones oscuros a la que nutre de un imaginario caliente, quemando una realidad que pronto se hará pagar con sangre de verdad y lágrimas de verdad» (Rancière, 2011: 68).

Cuando Godard proclama que el cine nació para revelar algo por medio de la “imagen”, no sólo redefine el montaje, que es una contraposición al cine habitual que lo usa sólo para dar continuidad y ritmo, para crear ubicuidad y dinamismo, mientras que cuando Godard dice “*Faire cinéma*”, quiere decir “¡Relacionad las cosas!” Se hace una imagen para ayudarnos a pensar. Podríamos decir que el cineasta reivindica una vocación “científica” para el cine: “El cine es primero y ante todo un instrumento científico”.

El film-ensayo es el terreno que Godard ha elegido para reflexionar sobre la “imagen” a través del cine, a través del propio cine. Su preocupación fue comprender por qué la imagen no solo es un objeto de contemplación, sino un detonador de sentimientos en el espectador. El ensayista crea una sinuosa línea reflexiva que expande y prolonga sobre pantalla y que a la vez se va dibujando sobre el ojo del espectador, situado justo en el borde donde lo objetivo y lo subjetivo se encuentran, escribe Català en *Film-ensayo y vanguardia*, apuntando asertivamente que para seguir los rastros de las reflexiones que destila de las *Histoire(s)* el espectador debe ser capaz de acompañar a las imágenes en su deambular por el territorio nuevo que revela una visión profunda de la *psique* – el espejo (la pantalla) en el que se ven proyectados los sueños, las men-

talidades, los mitos y las pesadillas del realizador – así el «espectador se convertirá en la consciencia de las imágenes, en la actualización del inconsciente óptico que las acompañaba en su condición de síntomas de una realidad que se pone de manifiesto a través del propio movimiento hermenéutico del film-ensayo». Es un espectador que consigue entender la esquizofrenia y la paranoia que es el cine.

El “cine” de Godard es la expresión máxima de un cine como un dispositivo esquizo-paranoico, una confluencia de los estados de las “locuras” como parte de la culminación de las variadas formas de manifestación del pensamiento (la esquizofrenia y su fragmentación y la paranoia como efecto de “montaje”). «El cine es parte del discurso de la locura, no en sus representaciones de la locura, sino que lo que requiere es que el espectador exista y opere» (Fuery, 2004: 11). Es un dispositivo esquizo-paranoico de una forma doble, sea en la producción o en la actividad del espectador, una vez que el cine es un lenguaje que ocupa tanto el discurso de la razón, de la realidad (en efecto, el simbólico), como de la locura, y lo que requiere de su espectador es la capacidad de moverse constantemente entre ambas formas. El lenguaje cinemático es simbólico en la medida en que funciona culturalmente y ha establecido sistemas que permiten su lectura (Fuery, 2004: 41-42).

Es lo que Català en su ensayo pone en énfasis: la actividad del espectador no es simplemente objetiva, como ocurre en el documental tradicional, sino que deberá alcanzar un estado que, eso es muy expresivo, es más que la simple subjetividad porque supone una hibridación entre lo objetivo y lo subjetivo, una acción que demandan las propias imágenes y la actividad que con ellas confecciona. Eso es significativo porque estamos en un momento en que la subjetividad es sinónimo de todo. En ese sentido, las imágenes “remontadas” o su conjunción deben ser interpretadas a través primordialmente de una “nueva visión”: una forma de exposición en que la visión se mueve entre «la razón y regresa de nuevo a la visión. No basta sólo con la razón distante, con el distanciamiento, sino que el distanciamiento es algo que se produce dentro de la visión, dentro del campo epistemológico que la visión va creando al avanzar en su reflexión a través de las imágenes» (Català, 2005: 153-154).

Nuestra posición valora que la interfaz, como una forma de pensamiento, en sí sea pensada como un montaje de diferencias, aunque agregamos siempre que la diferencia eficiente opera “entre-pensamientos” o en la naturaleza del intervalo que las reúne como configuración del pensamiento interfaz. La interfaz es también transporte del pensamiento entre-tiempos, presentadas como montajes de diferencias anacrónicas y paradójales, recordando a Warburg, el intervalo entre-imágenes configura una dinámica de los tiempos heterogéneos.



### 7.15. LA PARANOIA Y EL PENSAMIENTO INTERFAZ

Josep M. Català propone una “imagen” para entender la locura y la paranoia: el laberinto y la espiral. En su palabra eficaz la mente paranoica está organizada a partir de la matriz básica: el paranoico atrae hacia sí el universo entero y, al mismo tiempo, expande hacia todo el universo su propio yo. Todo está en él (o ella), y ella (o él) está en todo. Y esas sístoles y diástoles cósmicas del yo se expanden y se contraen a través de los círculos frenéticos de una espiral, porque son como ondas, pero ondas que nunca pierden el contacto con el centro y que, además, se mueven a diferentes niveles a la vez crecientes y decrecientes (Català, 2016: 57).

En *La gran espiral* Català compara el paranoico al personaje de Borges que descubre inesperadamente *El Aleph*, un punto único desde el cual es posible captar todo el universo, a pesar de su insustancialidad. Català añade que la imagen del paranoico es la araña, mientras que la imagen de la paranoia es la red, como la interfaz, una red en continua transformación. La interfaz es hija de un nuevo universo cosmológico en que el pensamiento deriva de una forma lógica, que es “circular”, y se trasmuta en una forma esquizofrénica (ilógica) que es rizomática y que se expande por caminos inseparables.

Los nuevos caminos que se abren son el del pensamiento interfaz. un pensamiento anclado en la forma ancestral desarrollada, por ejemplo, por Giordano Bruno, Ramon Llull y Guilio Camillo – como vimos anteriormente – asociada a las nuevas formas de tecnologías que hoy generan un salto cualitativo en el saber humano y en la capacidad tanto de intelección como de acción humana. Forman parte de una red de pensamiento en que los «seres humanos van construyendo la tecnología, pero a la vez la tecnología los va construyendo a ellos» (Valdés, 2017: 34), un conjunto de movimiento y tensiones, que hace posible la visualización de esta forma de pensamiento comparable a una epifanía cósmica del pensamiento. Él complementa que sólo una mente paranoica es capaz de comprender adecuadamente la nuevas forma de los circuitos contemporáneos de conocimiento con su fluida mutabilidad, frente a la rigidez estructural del pensamiento moderno. «En este sentido, el hipertexto, además de un circuito, es lo que podríamos denominar un síntoma estructural: un síntoma de una tendencia social hacia la paranoia, pero además presenta, como en un cosmos en miniatura, los ingredientes que componen esa tendencia; entre ellos, la posibilidad de modificar indefinidamente el circuito sin apartarse del atractor general que lo determina» (Català, 2016: 21).

Un pensamiento paranoico, según Català, apela a un tipo de “orientación filosófica”. Una superación de una miopía metodológica, por que no decir epistemológica, que supone una capacidad de “ver” los hilos que conectan todas las expresiones simbólicas humanas. Eso nos lleva muy cercano a la interfaz, que “trabaja con y

en espacios”, intervalos que constituyen supervivencias dinámicas, es decir, espacios intersiticiales que no están precisamente determinados o localizados, y por eso las cosas pueden salir en direcciones imprevistas o funcionar de forma no regulada, una exigencia actual de pensar fuera de los esquemas.

Así el pensamiento paranoico, diferentemente de un pensamiento lineal, funciona más por extensión y se amplía constantemente. En ese sentido, Català de manera asertiva afirma que no se trata de renunciar a la «*profundización* de los saberes, sino de cambiar la valoración semántica del concepto de profundización y sustituirlo por extensión o ampliación. Lo profundo se encuentra en la superficie, en alguna parte de la misma que hay que descubrir». Se trata por lo tanto de “establecer conexiones”, que es una característica del paranoico, y complementa que “para hacer conexiones no necesita conocimientos”. En comparación, tanto en Warburg como en Benjamin, encontramos el rechazo de un relato lineal de la historia y sus trabajos consisten justamente en crear conexiones por efímeras que sean a través de: “coleccionar”, “observar”, “archivar” y combinar elementos aparentemente inconexos. Eso es importante cuando nos encontramos en la era de las “diversidades de paradigmas”, que es condición de un nuevo conocimiento. Eso también nos empuja a la capacidad para generar “otras” formas de articular el conocimiento, reconociendo las modificaciones que las nuevas tecnologías han ido produciendo tanto cuantitativa como cualitativamente en nuestra capacidad de pensar y de constituirnos como sujetos (Valdés, 2017: 75). Así, «al avanzar por la extensión que le rodea y que él crea con su avance, el individuo se expande y acapara todo aquello con lo que conecta, que pasa a ser de su propiedad: pasa a ser conocimiento personal a la vez que es también conocimiento colectivo, formando así la urdimbre de una posible inteligencia colectiva que es, a la vez, total e individual» (Català, 2016:37-38).



## CAPÍTULO 8

# CONCLUSIONES

*Es dudoso que el mundo tenga sentido; es más dudoso aun que tenga doble y triple sentido, observará el incrédulo.*

**Borges. El espejo de los enigmas**

Llegamos al final de un trayecto. Los encuentros proporcionados por la arqueología de la interfaz abrirán nuevas perspectivas en el territorio de esta última, en especial al pensamiento interfaz y el conocimiento. Esa trayectoria nos llevó al encuentro de distintas experiencias en que mentalidades dicotómicas – que se habían devaluado, relegando a la invisibilidad, e incluso al rechazo – ahora pasan a ser valoradas en una nueva arquitectura del conocimiento.

La investigación evidenció el pensamiento interfaz como una denuncia de la pretensión de un conocimiento puramente objetivo que nos obligaba a posicionar en un ámbito metodológico que acomode a las propias modificaciones que la interfaz introduce en el campo de la epistemología. O, mejor dicho, de la misma forma que la interfaz actúa ecológicamente, formando un ambiente que se auto-transforma, también el propio método de trabajo fue ecológico, basado en una diversidad teórica, sin ser ecléctica, una postura que se podría definir como “transteórica”, equivalente a la “transdisciplinariedad”, en un sentido técnico, como instrumento.

A través de una investigación ensayista, y con una metodología que nombramos de “ouróbora”, llevamos a cabo un “viaje intelectual” por un mundo de significados donde el concepto de *Denkraum* (espacio de pensamiento) contribuyó a nuestro análisis “trans/multidisciplinar” a través del ensayo, una forma de exposición del pensamiento que se convirtió en una forma de gestión y producción de conocimiento. Ese nuevo “espacio de pensamiento” asociado a la complejidad pasa a aceptar el desafío de

un pensamiento que se vuelve sobre sí mismo sin que por eso sea en absoluto solipsista. Eso nos llevó a la confirmación de que la interfaz es una “teoría que en su interior contiene su propia metodología”. Al encontrarnos con esa paradoja: dentro del propio objeto/problema está la solución del problema, vimos reforzada la idea de que la interfaz propone el retorno del sujeto al interior del pensamiento. Es decir, no es posible una metodología planteada desde “afuera”, que genera el distanciamiento del investigador, así la metodología que utilizamos no fue solo ensayística, sino una cuestión “interna” e inherente al objeto de investigación.

Confirmamos la principal hipótesis de esa tesis, o sea es posible encontrar elementos de la fenomenología de la interfaz propuesta por Josep M. Català – la imaginación, la metáfora, la técnica y la memoria – configurados antes de los fenómenos de hibridación contemporáneos en un periodo considerado pré-científico para la construcción y gestación del pensamiento en busca de una de una epistemología en un siglo paranoico.

## 8.1. LA IMAGINACIÓN CREANDO UNA MENTE ARTIFICIAL

Nuestro primero encuentro fue con el pensamiento de Giordano Bruno y la imaginación como una manera de construcción de una mente artificial. El pensador nos auxilió en el entendimiento de un importante componente de la interfaz, consecuentemente del pensamiento interfaz: la imaginación. De la misma forma afirmar que la imaginación no es necesariamente la función que frena o confunde al entendimiento o la razón, al contrario, como vimos, ella se convierte en un estímulo de la razón y propulsora del conocimiento, que abre horizontes al proponer camino por vías intransitadas y creadoras de nexos muy intensos con el pensamiento.

El aparato intelectual de Bruno se erige como un valioso vehículo de pensamiento aún en la actualidad, y contribuyó decisivamente para cambiar el curso de la historia de las ideas y de la ciencia, capaz de reconstruir, ante nuestros ojos complejos, estructuras y relaciones conceptuales puesto que logra capturar la esencia y el espíritu primordial del pensamiento en imágenes. Los métodos mnemónicos de Bruno y de sus extrañas “máquinas inteligentes” nos llevó a plantear cuestiones tan fundamentales como sobre las funciones de la memoria, la noción del tiempo, los valores prácticos atribuidos a las imágenes y a la facultad psíquica de la imaginación.

Bruno realizó un compendio de un lenguaje para pensar hecho de imágenes, o sea, “no entendemos a no ser que especulemos con imágenes”. El filósofo separa la función de la imaginación de la operación específicamente intelectual donde las imágenes son un instrumento indispensable al ejercicio de su actividad.

Su pensamiento al proponer la convergencia de diversos pensamientos se aproxima, en el ámbito actual, al concepto de la transdisciplinariedad. La imaginación encuentra la escena adecuada para desarrollarse y convergir en un proyecto de reforma de la mente, y de “convertirla” a la unidad omnicompreensiva, dentro de su proyecto “hermético”. El pensamiento renacentista de Giordano es fundamental en la interfaz que estamos planteando por girar alrededor de la imaginación y de una imaginería simbólica, de un modo particular por la importancia que él atribuye a las imágenes mentales en sus representaciones, que él denomina “magia”.

La magia también está asociada a una de las facultades de la imagen, que es la de mediadora entre el físico y el mental, lo perceptivo y lo imaginario. El mundo de las imágenes, de los sellos concretizados en sus atrios memorísticos construido por el filósofo es esencialmente un universo mental. La organización analógica de las imágenes, convertidas en símbolos, para el pensador es la vía de acceso a un universo mental. Bruno entiende que el movimiento asociado al pensamiento a través las imágenes es una forma de pensamiento que lleva el hombre al conocimiento.

La figura del mago en el Renacimiento es de un experto que por conocer profundamente las limitaciones del hombre, sabe de las existencias de brechas en que se pueden producir y trascender los acontecimientos del universo (de la realidad) con la tarea de vincular el cielo con la tierra, creando una plataforma para el lenguaje. En la contemporaneidad el mago sería un “usuario” que actúa y maneja dispositivos diversos de una “inteligencia-artificio” mediado por la técnica que produce nubes de interacciones para convertirse en parte misma de la actividad constructiva del pensamiento.

¿Por qué entender que eso fue importante en nuestra trayectoria? Porque reforzó que no somos meros espectadores en la interfaz. En el ámbito de la interfaz se desarrolla una determinada forma de imaginación, que es también una forma de pensamiento que acoge la técnica y la metáfora, constituyendo una plataforma que gestiona el conocimiento. Cuando hablamos que la interfaz es “productora de conocimiento” no hablamos de una “máquina” o estructura de *inputs* y *outputs*, sino en un espacio en que el usuario convierte los conceptos en dispositivos que se combinan para dar cuerpo a una nueva forma de pensar, o mejor, gestionar el saber, que aún debe ser aprendida.

Bruno creía que la memoria como una “inteligencia-artificio” constituye una facultad que puede ser adiestrada no solo para el propio desarrollo cognitivo sino también como herramienta de visualización de términos y conceptos complejos. La función mnemónica del atrio bruniano, por ejemplo, es la de configuración de un sistema ordenador del psiquismo y de los contenidos intelectuales, donde cada cosa tiene su propio sitio, separado de los otros y en coordinación con ellos.

Por lo tanto la imaginación es que posibilita la creación de esas “plataformas de significados” que tendrían una realidad más cognitiva que física, pero en el terreno cognitivo podrían estudiarse como imbuidas de características plenamente físicas,

espaciales. Los “artifícios imaginativos” del Arte de Bruno forma una “arquitectura mental discursiva”, que tiene la intención de construir un edificio en la mente a través de imágenes, localizadas en un espacio y tiempo propio, a través de una fuerza de atracción imaginaria. Basta pensar en la actuación del usuario en los nuevos ambientes virtuales – en el ciberespacio, por ejemplo, es posible visualizar tecnológica y mentalmente las nuevas imágenes –, que son parte de una actividad que combina la imaginación, la acción y la reflexión, eso implica que nos enfrentamos a un tipo de imagen que visualiza directamente los conceptos o que permite la visualización de su funcionamiento.

Los atrios de Bruno se construyen como una visualización de la estructura de una interfaz, a través de un sistema de signos que, en la espacialidad de la memoria, expone la primordial relación entre imágenes, pensamiento y subjetividad que se entremezclan para dar paso a arquitecturas que son la base de la producción de significados. La importancia de la espacialidad en el conocimiento es un hecho comúnmente aceptado desde Jean Piaget hasta las modernas ciencias cognitivas, o sea, el papel cognitivo de la espacialidad en nuestra conciencia y en la organización y composición de nuestras experiencias y representaciones.

Para edificar los atrios, Bruno no necesitó más que el puro espacio de la imaginación. Así es posible concluir: ellos son espacios conceptuales y cognitivos que se resumen, mezclan, simbólicamente diversas informaciones espacial y temporalmente distintas pero temáticamente análogas dentro de una “ecología del pensamiento”. Como una compleja “máquina de pensar”, un “software” sin la presencia de un “hardware” que se acerca de la textura y operatividad de la interfaz.

No hay que olvidar que Bruno intentó, a lo largo de su obra filosófica y mnemónica, crear un sistema perfecto capaz de estructurar los contenidos del pensamiento hasta reformar o “arquitectar” el psiquismo, a fin de que éste quedase bien dispuesto para dar cumplida acogida a la luz intelectual. Al proponer materializar esos espacios cognitivos en los atrios, lo convierte en “plataformas de pensamientos”: un espacio de “potencias” donde las relaciones y los procesos que se establecen entre los dispositivos “tecnológicos” y los “operadores” crean una forma de “inteligencia-artificio”, o una especie de “prótesis de conocimiento”. En ese sentido, existe una condición “tenso dinámica” que está siempre al borde de un movimiento que consideramos desde el punto de vista del usuario en la interfaz. Los atrios son un tipo de imagen que organizan psicológicamente un caos de ideas, el usuario al penetrar en ese sistema, tanto visualiza la organización como también «que a pesar de su transitoriedad es capaz de imprimir significados a los lugares que alcanza en sus navegaciones, caracteriza asimismo a la forma interfaz» (Català, 2010: 314).

### 8.1.1. DANDO VOZ A LA LOCA DE LA CASA

Durante nuestra marcha se sucedió un encuentro anacrónico de dos pensadores con más de 300 años de diferencia. Gastón Bachelard abrió las puertas y ventanas de la “casa de la loca”, donde fue posible escuchar desde la profundidad de los tiempos la voz de Bruno. Parece obvio que ambos están relacionados, no solo por el estudio de la imaginación, más también de la importancia que dan a las imágenes. En ambos encontramos la idea de un espacio transformador – Bachelard con su casa y Bruno con los atrios – donde la fuerza de las imágenes activada por la imaginación.

Las ideas de Bachelard, en asociación con la estructura de la interfaz, pone en relieve la importancia de ese “espacio de producción de conocimiento” donde confluyen todas las reflexiones sobre que ya fueron construidas, y poco a poco, el sujeto imaginador pueda construir un nuevo conocimiento o una nueva racionalidad. Podemos decir que fue a partir de las reflexiones del filósofo de Champagne que empezamos a pensar que el hombre es el ser que aproxima las cosas poéticamente, al ser capaz de crear un espacio vivido “donde las imágenes nos infunden ser”. Es gracias a este estado especial activo y de la meditación vigilante del *cogito (rêverie)* que el hombre dota al mundo de sentido.

La interfaz – como la “ensoñación poética”, zona crepuscular, estado intermedio, umbral, puerta, estado de consciencia modificada, dinamismo onírico – en el intersticio del real y de lo imaginario se configura como un modelo epistemológico que se abre al pluralismo filosófico-científico-poético informado por los elementos diversos de la experiencia y de la teoría, de lo empírico y lo científico para llevar el sujeto al verdadero conocimiento. De esa perspectiva es posible pensar la interfaz como “nuevo cogito no-cartesiano” o un espacio en que es posible fusionar la realidad y la ficción en un mismo plano ontológico. La relación entre el sujeto y la interfaz trasciende la simple interactividad, el sujeto no se funde con la “máquina” y ni se torna una “máquina”, el sujeto imaginante en la interfaz sostiene su autonomía, es decir, él no pierde su consciencia, al contrario, es a través de su consciencia activa que pone en movimiento en búsqueda del conocimiento: ocurre la toma de consciencia de lo real que se efectiva vía tres elementos: la realidad, la imaginación y la reflexión – como una configuración externa que mezcla la realidad y la imaginación.

En el encuentro de Bachelard y Bruno nos deparamos con una filosofía del espacio. El filósofo de Nola al introducir la ordenación de los espacios mentales, que en su fase activa revela un juego de potencialidades de las imágenes y de la imaginación en constante despliegue en un territorio propio de la mente, ha contribuido para entender la interfaz como una plataforma de producción de conocimiento, no como un esquema canónico o repositorio de saberes, privilegia el “trayecto” «entre el sujeto que imagina y la imagen imaginada» (Bachelard, 1997: 230).



Como en la fenomenología de la imaginación bachelardiana que da cuenta de las fuerzas integradoras del hombre, de las potencias de aquel ser que pretende “habitar el mundo imaginándolo”, una de las constantes del pensamiento interfaz es la inquietud por la “intermediación”. El hombre (sujeto), como totalidad y en esencia, posee un papel intermedio, dentro de él mismo hay algo que realiza esa función de intermediación y atadura entre los dos planos de su propia existencia. Es decir, el hombre que teje la red de relaciones entre los dos niveles básicos de la construcción de la realidad: el consciente y el inconsciente. Bachelard piensa el hombre por su conjunto de tendencias que lleva a exceder la condición humana, superar los límites en busca de una transmutación de una actividad creadora, que ocurre por medio de la imagen, que es un producto del alma, de la afectividad del ser.

La interfaz hace de la actuación de la imaginación un proceso multívoco y dinámico de asociaciones, o sea, la imaginación opera con autoridad en los procesos de percepción y “produce” la representación perceptiva del mundo, interviniendo en su representación intelectual. Comenzamos a familiarizarnos plenamente con la idea de que no hay conocimiento sino en función de una cierta reorganización del conocimiento. Es en esa afirmativa que podemos encontrar el aporte para decir que el sujeto en el interior de la interfaz está delante de una propuesta de fusionar, pero fundir no es necesariamente entranar. Fusionar es decir que el sujeto es incorporado intensamente dentro de un sistema fluctuante, pero detiene su autonomía. No es el sistema que conduce el proceso, sino el sujeto que comanda el proceso.

## 8.2. RAMON LLULL Y LA VISUALIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO

Nuestro segundo encuentro fue con el beato Ramon Llull y su “bosque del saber”. Para entrar en este bosque hay una premisa: todas las ciencias están conectadas, por lo tanto, actúan una sobre la otra. En ese encuentro con el proyecto constatamos que él es embrionario del concepto de hipermedia, sustentado por una estructura que contiene un sistema multidimensional de conexiones. El árbol, consecuentemente los bosques, presenta una arquitectura sistemática de símbolos que tiene la función de exponer visualmente el pensamiento, una construcción visual que auxilia la comprensión de sus proposiciones teóricas abstractas y de ideas complejas mediante el uso de analogías figurativas.

Como un gran diseñador, el catalán intentaba hacer visible una proyección simbólica del mundo y la relación con Dios, basado en una operación del pensamiento. La mente en la concepción de Llull funciona con tres elementos: la memoria, el entendimiento y la voluntad, por lo tanto, mediante el uso de los símbolos y de

acuerdo con sus principios constituyentes, puede crear, transformar y recrear visiones de la realidad. Él pone en evidencia una de las funciones del pensamiento: simbolizar y proponer nuevos códigos. Al transformar sus ideas en imágenes, Llull designó a la imagen la función de un “vehículo para la exposición de conceptos”, a través del poder de abstracción del símbolo, que se manifiesta en el pensamiento discursivo y la función comunicativa del lenguaje.

La rica iconografía encontrada en el *opus* luliano, las ruedas, tablas, árboles, edificios, escaleras, es concebida como una plataforma dinámica que tiene el carácter de un “procesador de pensamiento”. Como el pensamiento es una actividad, Llull lo objetiva en forma de operaciones a efectuar. Es un “dispositivo directo del pensamiento”, que ofrece lugares interrelacionados que organizan su contenido y ayudan a fijarlo en la mente o a operar a través de ella.

Los complejos mecanismos que se articulan entre sí permiten variadas combinatorias porque su movilidad es un “instrumento retórico” que pretende demostrar la realidad. Las figuras serían, pues, no apenas instrumentos de comprensión y de memorización, sino también de reflexión a través de un lenguaje universal, visual y geométrico-simbólico.

La “innovación” luliana en el contexto visual emerge hoy en las representaciones visuales en el área de la información. Es decir, todo potencial de visualización – que en el caso de Llull tiene una función informativa y educativa – en la contemporaneidad expande su función con la infografía tanto del periodismo escrito o televisivo o como gran parte de los proyectos actuales de visualización de datos, incluso aplicados a la educación o en las pesquisas cuantitativas aplicadas en varios ramos de ciencia. Esa funcionalidad es que permite gestionar el conocimiento de acuerdo a las necesidades de la realidad compleja. Son nuevos desafíos similar a los que enfrentó Llull en su tiempo: explicar y educar; facilitar la cognición y ganar y, oportunamente, hacer visible lo invisible.

El Doctor Iluminado fue quien primero mostró, con sus máquinas lógicas de pensar, que las ideas puedan desarrollar su homogénea configuración de sentido sin contradicción. De nuevo nos deparamos con la idea de que el usuario no es sólo un mero sirviente de una máquina lógica, sino que lleva a cabo la interpretación constitutiva de cada enunciado según un método establecido en el “instrumento computacional”.

Por lo tanto es posible decir que la “máquina universal” de Llull es un dispositivo potencialmente interfázico que incorpora la afluencia de la mente y de la subjetividad del usuario, que produce contenido al adoptar un pensamiento interfaz. De eso despliega la idea de una interfaz doblemente mediadora: entre la realidad presentida y su presencia expresa, y entre las formas pasivas y activas del usuario sobre todo a partir de la metáfora de la “fluidez”.

### 8.2.1. VICO Y LA METÁFORA

En un sentido amplio, la interfaz es un espacio de “emergencias”, un nuevo estado de cosas que permite la sincronía de las diferencias, un espacio de extensión de nuestra ignorancia, una zona oscura en los límites de nuestra consciencia. Giambattista Vico llevó a cabo en su época una deconstrucción del hombre estrictamente racional, que se vuelve hacia la naturaleza haciendo parte de ésta, proponiendo una nueva visión de esta relación, de interacción e inserción en el medio.

Al rechazar la visión racionalista del funcionamiento del mundo, la filosofía ecológica naturalmente cuestiona la veracidad y el modelo científico adoptado por las ciencias naturales. Vico de manera perspicaz anticipa la crítica, y constata que los conocimientos que las ciencias naturales producen en relación con el mundo son superficiales.

*Ciencia Nueva* es un alerta para los peligros de la sobrevaloración de la razón. La principal contribución de Vico fue, en medio a la evolución estridente de la técnica, promover la reflexión de la condición humana y alertar sobre los peligros de que el hombre incurriera en la ralentización de su naturaleza inventiva y entonces perder el carácter autoral de su propia vida, ignorando la importancia de la imaginación e ingresar en una forma de vida completamente unísona, repetitiva, movida por el ritmo de las máquinas, cuando mucho se asemejando a éstas.

También en su *Ciencia Nueva* encontramos la idea de la metáfora, que para Vico es una “capacidad cognoscitiva innata”, la cual permite transformar las experiencias “vivas” en “esquemas” de pensamientos abstractos. No es absurdo decir que su pensamiento es un camino hacia la visibilidad, un estado de atención y disponibilidad para el conocimiento, mediante la imaginación y la metáfora a través de la “lógica poética”. La lógica poética, en la visión de Vico, domina los procesos de abstracción, haciéndolos concretamente aprehensibles, porque permite establecer una interacción semántica entre las cosas de las que somos conscientes de modo intuitivo.

Reafirmamos que la metáfora es uno de los núcleos de la interfaz, es decir, en el interior de la interfaz la metáfora funciona como un elemento constituyente de una “razón creativa” o de una “razón poética” del pensamiento, de que habla Vico. En ese sentido estamos de acuerdo con Ernesto Grassi cuando afirma que “la metáfora es prueba de la actividad ingeniosa del intelecto asociada a la imaginación”. O sea, la metáfora emerge ente los espacios del pensamiento accionada por la imaginación. En nuestro caso, la interfaz posee validez como una propuesta de teoría del conocimiento y depende de su capacidad de asimilación y del desarrollo interno, pero también de una adecuación a una realidad noemática. La articulación del pensamiento interfaz y su capacidad de admisión de elementos nuevos depende

a su vez del tipo de razón que construye dicho sistema. O mejor, depende de la predisposición del usuario, de su subjetivación.

La metáfora es un acto constructivo, una vez que nuestra forma de pensar condiciona al mundo, según Jerome Brunner (2012). Podemos decir que la metáfora hace emerger un pensamiento en acción por su capacidad “performativa”. Ella apenas se efectiva en un nuevo territorio, y eso nos hace recordar la idea de fluidez al producir cambios de actitudes. El pensamiento interfaz es un territorio fértil apropiado para el surgimiento de nuevas comprensiones; en ese territorio la metáfora se convierte en una potencia al proponer un nuevo “estado de las cosas”, de la misma manera que la dinámica tensional que posee la metáfora hace con que la acción metafórica se manifieste como una acción creadora.

### 8.3. CAMILLO Y EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO DEL CONOCIMIENTO

En toda nuestra trayectoria de la investigación hemos detectado y evidenciado la importancia de la imagen como recurso para aprehensión y exposición del conocimiento. El proyecto camilliano destila esa potencia, la imagen con un agente adecuado del cambio espiritual en el interior del su teatro-pensamiento. La palabra que mejor expresa el pensamiento de Giulio Camillo es “conectar”, que en la cuna del Renacimiento significaba “integrarse” en una red de infinitos nexos que habitan en un tiempo y en el espacio, el mundo y la historia humana. Los planteamientos de *L'Idea del Teatro* marcan el momento en que la memoria se desplaza efectivamente del interior de la mente para el mundo exterior. Eso ocurre a través de un archivo potente, siempre actualizable, que allá de conservar y gestionar el conocimiento conllevaba en su interior un proyecto de una memoria artificial a partir de un conjunto de signos, sin quedar sólo en la cuestión memorística.

La estructura del teatro griego representaba la razón; y la de Camillo, la imaginación. Aunque en ambas participaban razón e imaginación, lo hacían de forma distinta y en distintos planos. Al invertir la arquitectura del teatro aristotélico posicionando el “espectador” en el lugar de la escena, contemplando las imágenes que se hallan en las siete veces siete puertas de las siete gradas ascendentes, en realidad introduce el sujeto en un interior de una “escenografía del pensamiento” cuyas puertas se abren hasta un “nuevo estado de las cosas”, que proporciona un proceso de “inmersión” en que el espectador asume el protagonismo por la capacidad de interactividad, puesto que actúa abriendo los cajones donde se hallan las imágenes y textos. Estamos hablando de un cambio de la situación del espectador elevado al status de usuario en la construcción del conocimiento.

Los datos almacenados en distintos soportes tecnológicos gracias a una combinatoria gestionada por la mente del “operador” (asociación, analogías, agrupación, análisis de texto e imágenes) generan nuevos conocimientos basados en una serie de relaciones ordenadas y visibles entre dichas ideas, imágenes y palabras. El Teatro conjuga la fascinación por una estética del archivo y una forma mágica, una estructura que produce un flujo dinámico de acceso a los contenidos, posibilitando al usuario/espectador hacer combinaciones de imágenes y textos de forma no lineal, permitiendo la elección de contenidos para la construcción de narrativas que lleva al conocimiento dentro del paradigma de la magia del siglo XVI.

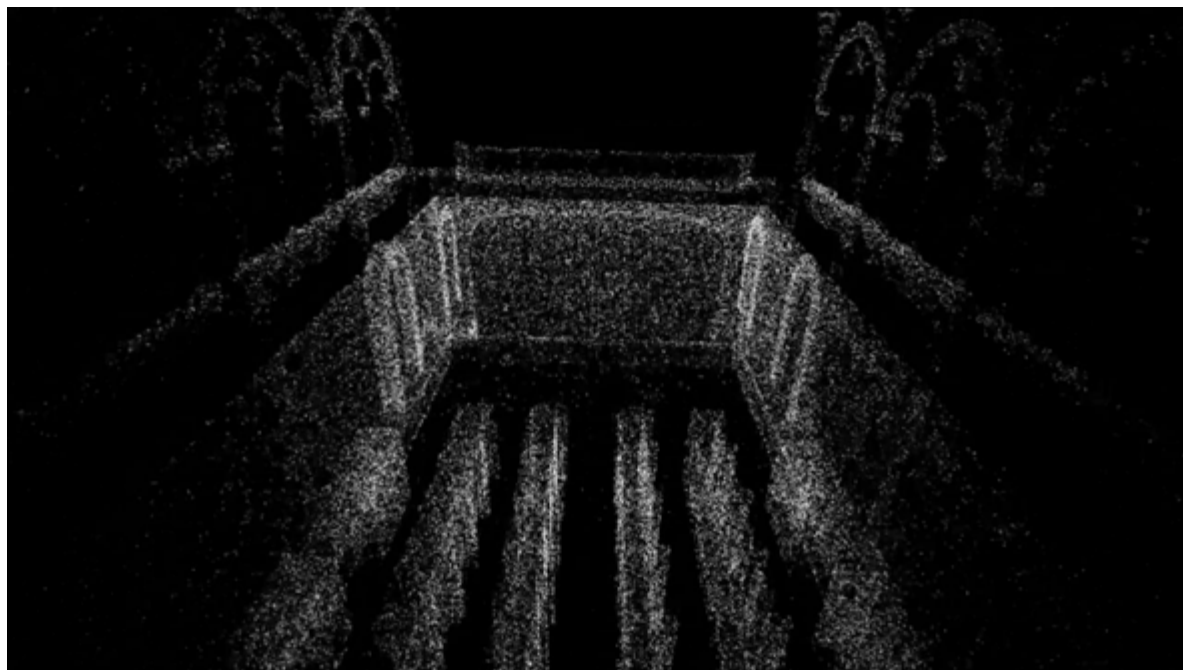
El teatro de Camillo tiene la posibilidad de transformar el pensamiento abstracto en pensamiento visual, lo que supone una objetivación de los procesos mentales, y esa posibilidad viene acompañada de un deslizamiento igualmente significativo desde la reflexión hacia la acción, es decir, de una exteriorización y por lo tanto también objetivación, de “movimiento” mental, una conversión del mismo en movimiento objetivo, ya sea sobre una pantalla o ejecutado con el mismo cuerpo.

El friulano reformula el espacio de conocimiento al proponer un debilitamiento del modelo lineal, que hoy tiene predictivas con la idea del ciberespacio, de la Web y la lógica del *hiperlink* como un sistema apropiado para el archivo y la difusión de la posibilidad de acceso al conocimiento. Encontramos esa evidencia hoy en las aplicaciones concretas en proyectos contemporáneos que destacan por la radicalidad con que se produce la ruptura del espacio bidimensional, y el paso al tridimensional, en relación a la articulación del conocimiento aplicable a cualquier intercambio de información entre diferentes disciplinas.

El Teatro, sea a través de la imaginación o de la metáfora asociada a la técnica, es una herramienta para el acceso al conocimiento que emerge en flujo hermético/mágico del pensamiento. Ese espacio escenográfico alegórico/metafórico – que el sujeto con su voluntad activa y participativa construye un espectáculo de la mente a partir de un sistema de signos y símbolos – es el territorio de donde actúa el pensamiento interfaz.

Diversos “conceptos fantasmas”, que destilan de ese proyecto, retornan en nuestros días evidenciados en los actuales ambientes virtuales. En las formas de la Realidad Virtual de la actualidad se puede detectar una tendencia a teatralizar el conocimiento. Un ejemplo en que podemos detectar esa tendencia de la teatralización del conocimiento es la propuesta del documental expandido 360° VR *Metaverso*<sup>193</sup>, de Jorge Cuevas, Juan Manuel García, Gaia Pistolesi, Nazly López Díaz, en colaboración con el Taller Estampa, desarrollado en el Master en teoría y práctica del documental creativo de la UAB en 2017 [*Figura 1*]. Una experiencia VR, a medio camino entre el documental y la ficción futurista, que nos enfrenta a los retos de la manipulación del genoma humano. Esas nuevas experiencia tornan posibles construcciones de espacios e imágenes, antes solo posibles de ser concebidos y recorridos mentalmente, con objetivos de recuerdo de contenidos en varios tratados mnemónicos.

193. <https://uab-documentalcreativo.es/produccion/metaverso-documental-expandido-360ovr-trailer/>



**Figura 1. *Metaverso*. Jorge Cuevas, Juan Manuel García, Gaia Pistolesi, Nazly López Díaz en El Taller Estampa. 2017.**

En nuevas estructuras del conocimiento potencializada por la informática podemos observar que el pensamiento ya no es solo nuestro, sino una asociación a una determinada “máquina” que conlleva la utopía de un pensamiento universal en que una producción del conocimiento ocurre dentro del espacio escenográfico por medio del cual el ordenador representa una “realidad operativa”, una nueva ontología del pensamiento. La memoria en el desarrollo de las tecnologías digitales, deja de ser un depositario pasivo y pasa a comportarse de forma dinámica, como un “escenario teatral”, pasible de actuaciones. Al mismo tiempo representa una transformación en la forma como se trata la información, que ya no se describe en términos de almacenamiento y recuperación, sino en términos de rendimientos de imágenes en movimientos. La conclusión que podemos sacar de esas formulaciones es importante, incluso para pensar la producción del conocimiento en una interfaz que está en crisis: la interfaz de la educación en todos los niveles.

#### **8.4. WARBURG EN LAS RAYAS DE UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA PATOLOGÍA**

Nuestro último encuentro fue con el pensamiento de Aby Warburg. El último *demens* se movió como un extranjero en su propia cultura y utilizó la imagen como herramienta para acentuar la fuerza de sus pensamientos en una cultura eminente-

mente escrita. También verificamos que en su pensamiento hay una confluencia de distintas formas de pensamiento que fueron alejadas del pensamiento moderno y también contemporáneo por estar en el límite de la locura, propuestas sufocadas por el peso de la racionalidad: Bruno y la potencia de la imaginación, Lull y la metáfora como modo de exposición del pensamiento y por último los espacios construidos por Giulio Camillo en el ámbito de la memoria. Al mismo tiempo que es posible verificar otro elemento común: la asociación de ese pensamiento con la técnica.

Una de las originalidades de su pensamiento fue la invención de una “arquitectura visual”, que también podemos considerar como una máquina de conocimiento que se asocia a nuestra propuesta investigativa del pensamiento interfaz. Él promovió, después de un largo tiempo, el retorno de la imaginación en la actividad científica, por su pensamiento transitar en un mundo encantado.

Nuestra arqueología, que al principio se centraría en el tema de la memoria, en su biblioteca y en el *Atlas Mnemosyne*, al deparar con su esquizofrenia y la conferencia *Imágenes de la región de los indios pueblo de Norteamérica* llevó nuestra investigación hasta una epistemología patológica sobre todo al verificar las aproximaciones con el movimiento surrealista. Porque allá de un programa terapéutico, la conferencia resulta ser de orden epistemológico y hasta metodológico a través de la locura. Así la conferencia postuló una pregunta fundamental: ¿Hasta qué punto la locura es una patología, o se puede constituir en una forma de pensamiento en la actualidad? Acreditamos que su objeto de estudio como investigador coincide, literalmente, con su propia psiquis y viceversa.

Pero vamos nos detener primeramente en la biblioteca de Warburg. La conclusión que sacamos es que ella es un espacio material en que ocurre un juego de potencialidades ofrecido por una “red de conocimiento” que, en la relación con el sujeto, se presenta y se modifica en función de su conexión con el objeto-problema mediante cada desplazamiento del sujeto ante las configuraciones plasmadas por las asociaciones a cada entrada de un problema nuevo. Explicamos que, estructuralmente, la biblioteca debía guiar desde la imagen visual (*Bild*) como primer estadio en la conciencia del hombre, al lenguaje (*Wort*) y de ahí a la religión, la ciencia y la filosofía, todas ellas productos de la búsqueda del hombre por orientación (*Orientierung*), que influenciaría sus patrones de comportamiento y sus acciones, el contenido de la historia.

Podemos extraer algo más de su organización: un modelo científico-cultural de operar, que caracterizó el pensamiento de Warburg. Mejor dicho, el “operar” motivado por la “ley del buen vecino”, además de cumplir con el requisito científico de producir conocimiento, evoca un continuo desacoplamiento cognitivo suscitado por cada salto de un problema a otro, una aproximación que supone una multi-inter-trans-disciplinariedad de los libros e imágenes.

Warburg, como hemos visto anteriormente en Bruno, Bachelard, Camillo y Llull, revoluciona la noción de espacio. Al convertir su biblioteca en “vehículo del pensamiento”, el pensador alemán revela intuiciones extraordinariamente avanzadas sobre lo que podríamos llamar de un “sistema de conocimiento inmersivo”, que permitió una nueva conexión entre el espacio físico y la mente. La BKW es un dispositivo creador de vínculos entre significados subterráneos que emergen a la consciencia y operan varias interacciones en que distintas disciplinas se mueven y circulan y se extralimitan.

#### 8.4.2. EL ATLAS COMO ORIENTACIÓN DEL PENSAMIENTO ESQUIZO-PARANOICO

Warburg fue un pensador en una época en que aún era posible utilizar la magia y la locura como elemento estructurante de un sistema de pensamiento. A modo de conclusión es posible afirmar que la estadía de Warburg en la clínica del Dr. Binswanger fue un divisor de aguas del pensamiento del historiador y el desarrollo del *Atlas Mnemosyne* que se configura como un pensamiento esquizofrénico que nos llevó a un pensamiento paranoico en nuestra arqueología de la interfaz.

Los esfuerzos terapéuticos concebidos por su médico llevó Warburg a construir en el interior mismo de sus motivos delirantes: las serpientes. El pensador que había estado luchando durante años contra los demonios se atrevió a simbolizar aquellas potencias fóbicas de las que él mismo era víctima. Binswanger logró invertir el “síntoma del pensamiento” hasta resucitar un “pensamiento del síntoma”.

El psiquiatra antropólogo Philippe Brenot desarrolla la tesis de una psicopatología asociada con frecuencia a los grandes genios que caminan por la frontera de la locura y la creación poniendo de relieve unas tendencias de ese carácter según el estilo sensorial y la forma de pensamiento.

Eso nos hizo recordar la célebre tesis de Michel Foucault que apunta la Época Clásica como el momento de control de la locura, por medio del cartesianismo. El momento en que fue despreciado todo lo que estaba fuera de los límites de la razón. Un límite define una cosa en relación al ambiente. “Si estoy loco no pienso, si pienso no estoy loco”: el cogito es un elogio a la racionalidad. En Descartes queda claro cómo es fundamental para la construcción de una razón metódica que haya la implicación de una escisión entre razón y desrazón. La locura está exiliada y se torna un negativo de la razón. Eso nos llevó a pensar que la “cura” de Warburg fue una forma de espectacularización de la esquizofrenia, como había sido la teatralización del cuerpo enfermo



de las histéricas en el interior del dispositivo médico de la Salpêtrière. Si la histeria es una “invención”, como sostienen varios autores, de la misma manera otros autores defienden que la enfermedad es una “construcción cultural” y se “expande significativamente por el cuerpo social”, promocionando una anarquía epistemológica.

Es posible entender la tesis de la histeria charcotiana como una invención, fruto de una extraordinaria complicidad y del encanto recíproco entre médicos insaciables en busca de imágenes de la histeria e histéricas que permitían y exageraban la teatralidad de sus cuerpos. El psiquiatra fue capaz de delimitar el concepto de histeria porque el imaginario de la época contenía los elementos necesarios para eso, mejor dicho, para que las disfunciones mentales fueran contempladas desde esa perspectiva y, por lo tanto, moldeadas de esa manera específica, de forma que ese desarreglo se convirtiera en la “patología más vanguardista”, según Català. La fotografía fue una técnica que evidenciaba un discurso científico social, posibilitaba el acceso a representaciones visuales sobre las que pesaba un tabú, imágenes prohibidas que despertaban fascinación y placer, al mismo tiempo en que se convertían en pruebas.

Muchos son los ejemplos de una supuesta mecanización de los cuerpos como máquinas visuales del alma. En la actualidad el artista Bill Viola recupera la imaginación onírica olvidada desde el surrealismo y produce imágenes hiperrealista ralentizadas de las emociones humanas en perfecta plegadura del alma sobre un cuerpo en una imagen digital. Ahonda en las emociones humanas, indaga en los gestos y expresiones físicas que provienen de esos sentimientos mostrados en diversas gamas de intensidad a través de movimiento lentísimo, de fracciones de segundo, que desgarran las emociones y las hacen fluctuar desde el éxtasis a la histeria, el dolor y la pasión [Figura 2].

En la histórica conferencia proferida por Warburg hay una expresión cargada de un carácter trágico de la época: «entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas» (Warburg, 2008: 27). Es una defensa del hombre que actúa entre lo abstracto y lo concreto, en que el símbolo es una potencia como estructuración del pensamiento, que hace nacer una tensión capaz de estructurar sus pensamientos, como anteriormente habrían sido las ninfas – un espacio intermedio entre la conciencia y la reacción primitiva.

Warburg y Salvador Dalí, otro encuentro anacrónico que ocurrió en esa tesis, se dieron cuenta de la potencia de la imagen al descubrir en ellas el poder de almacenar las contradicciones más profundas del alma humana y no se contentaron con ninguna de las “ciencias” ya fundadas hasta entonces.

Dalí afirma que la «paranoia se define como una ilusión sistemática de interpretación. Esta ilusión sistemática constituye, en un estado más o menos morboso, la base del fenómeno artístico, en general, y de mi genio mágico para transformar la realidad, en particular» (Dalí, 2003: 223). Su método paranoico-crítico tenía la capacidad de producir imágenes llenas de pliegues a partir de la realidad formada por

diversas capas superpuestas. Para él, el carácter “tangible y comunicable del delirio” es perfectamente compatible con el carácter material concreto de la pintura. Todo este movimiento no es solamente formal, o estético, sino también conceptual, corresponde a un movimiento del pensamiento, puede decirse que corresponde de alguna manera a un proceso de reflexión visual. De ahí que se pueda hablar de un “movimiento” o “transposición” del espacio psíquico a un espacio pictórico, o la “materialización concreta en la realidad corriente”, es decir, una “realidad en flujo”.



**Figura 2.** En la izquierda Placa 7. *Mecanismo de la fisonomía humana*. Guillaume Benjamin Armand Duchenne. París Chez Jules Veuve Jules 1862.  
A la derecha, Bill Viola. *Las Pasiones. Six Heads*. 2000.

Por lo tanto empezamos a hacer un elogio a la paranoia, que es “metafórica”, que produce un modo de “locura razonante”. La paranoia pensada de esa manera se puede ver como un “otro” conocimiento o como un espacio de resistencia del pensamiento.

Podemos afirmar que el método crítico-paranoico de Dalí, íntimamente asociado al pensamiento interfaz, es una manera de articular los pensamientos a partir de las imágenes. La característica del método daliniano, así como en la interfaz, es la posibilidad de ofrecer una nueva “disposición del pensamiento” que no hubiera podido ser contemplada de otro modo si no a partir de la técnica, o mejor dicho, que toma cuerpo en dispositivo tecnológico del pensamiento a partir de las nuevas imágenes, como forma funcional del pensamiento.

La puesta en escena de las múltiples fuerzas de las imágenes y la apertura a nuevos significados y asociaciones que conectan la imagen con la noción de símbolo – que buscó Dalí y permitió a Warburg trazar un nuevo concepto de cultura a través de las supervivencias – bien podrían ser las combinaciones de fusiones de la apertura, puesto en movimiento en la serie estadounidense *True detective* (2014), que pasarían por cine vanguardista, creada por Nic Pizzolatto para el canal HBO en que se utilizan múltiples líneas del tiempo para trazar, a través de 17 años, la búsqueda de dos detectives por un asesino en serie en Luisiana. Si entendemos la imagen como un fenómeno que aparece, las imágenes que se yuxtaponen en el fundido y encadenado nos permiten contemplar la imagen como una pieza, como un engranaje formando parte de un conjunto mucho más complejo, al crear una imagen nueva, con gran potencia visual dentro de un nuevo estado de las imágenes que se conjuntan en una superposición simbólica de contenidos latentes y de contenidos manifiestos, siempre en movimiento y en permanente construcción [Figura 3].

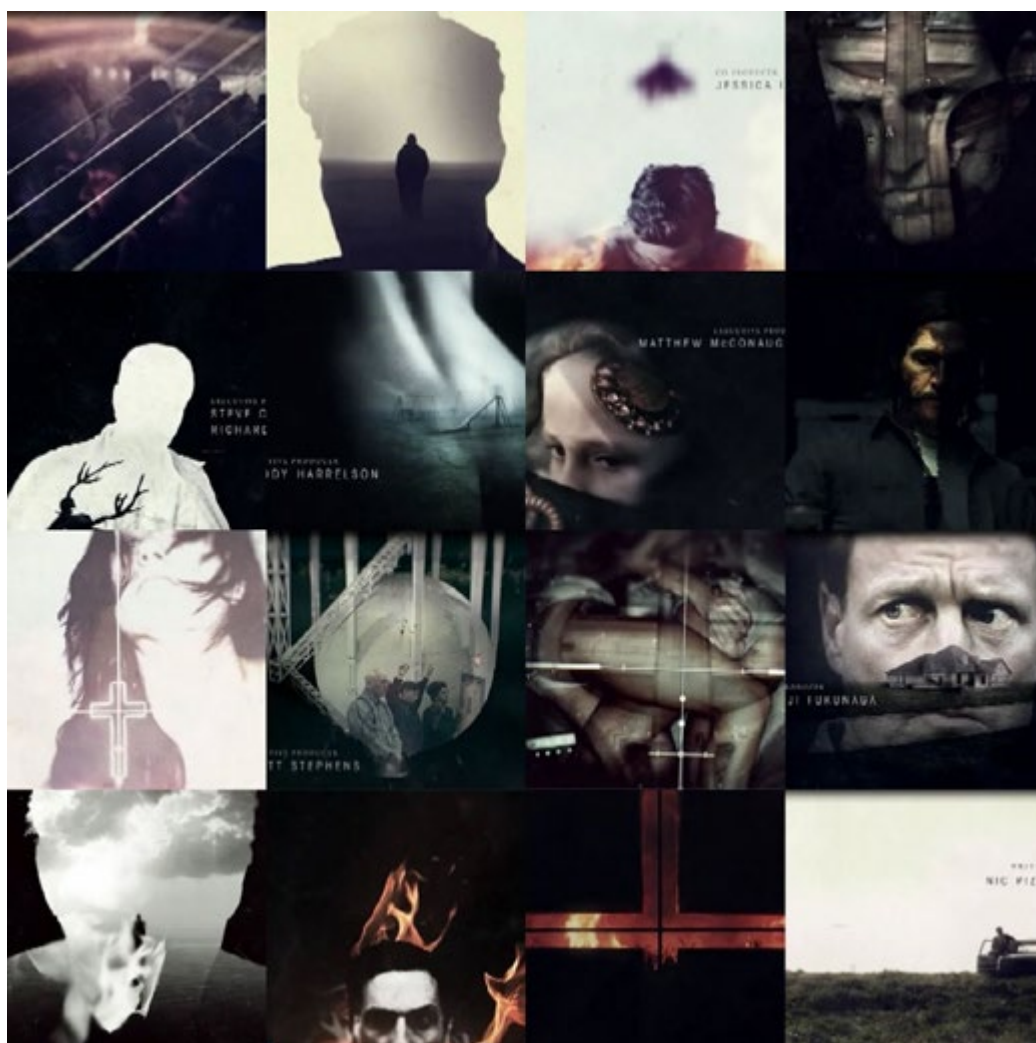


Figura 3. *True detective* (2014). Nic Pizzolatto. Las superposiciones de las siluetas de los personajes forman conglomerados visuales.

Català, hablando de eso, afirma que con la interfaz entramos en la era de la “representación extendida”. Deja de existir un único espacio de representación – la escena, el cuadro, la página, la pantalla – para abrir la posibilidad de infinidad de espacios potenciales. Estos espacios potenciales, que a su vez son una alegoría de la disolución del espacio euclidiano en el fluido espacio-temporal, no corresponden a una materialidad concreta, no son fragmentos de espacio como el plano cinematográfico, sino potencias visuales que se convierten en espacio virtual de acuerdo a la necesidad representativa-conceptual-informática de cada momento.

La imagen interfaz parece ser la consecuencia natural y el mejor reflejo del método paranoico-crítico por el cual las imágenes cohabitan, se pliegan y repliegan no en operaciones distintas sino en una misma actuación. Nos encontraríamos ante una posible cristalización tecnológica que, en los nuevos dispositivos retóricos basados en la tecnología y su expansión, nos conduciría directamente a la esencia de la interfaz, que supone la asimilación de la tecnología a la razón humana (o la paranoia) para impulsarla.

### 8.4.3. EL MONTAJE COMO ORIENTACIÓN DEL PENSAMIENTO ESQUIZOFRÉNICO

La fructífera locura de Warburg se torna una herramienta fantástica para la fundación del conocimiento humano. Vamos a recordar la frase de Agamben de que el *Atlas* es un mapa que debe orientar al hombre en su lucha contra la esquizofrenia de la propia imaginación.

El proyecto de Warburg es un “autorretrato estampado en mil pedazos” en que se materializan las imágenes depositadas en una “mesa de disección, que se va configurando en las setenta y nueve pantallas negras donde el pensamiento de Warburg es visualizado en movimiento en una nueva teoría de la función de potencia de memoria de las imágenes.

Warburg dedicó hasta el final de su vida a la creación de un *Atlas* que presenta por lo menos dos facetas: una que tiene que ver con la fragmentación (la esquizofrenia); y la otra relacionada con la voluntad de reunir los fragmentos aproximando así a su atlas como un “proyecto paranoico”. Es visible que el pensamiento del historiador alemán bascula entre dos polos: fragmentación y organización, donde las partes y el todo están en constante fricción. El *Atlas* es un intento de crear una “cosmogonía propia” que parecería pertenecer a la esquizofrenia. Ahora bien, también el paranoico busca dar sentido a los indicios, “Dios está en el detalle”, lo que hizo Warburg al construir un proyecto de una “historia de la imagen sin palabra”. Acreditamos que la diferencia reside, entre otras cosas, en que el esquizofrénico está prisionero de su “cosmos”, una vez creado permanece aislado en él, mientras que el paranoico explora continuamente, con su lucidez (“perversa o no”, como ya dicho), los indicios y los detalles, los hace avanzar constantemente: no

se detiene en un marco, sino que los crea de forma sucesiva. Si en el pensamiento existe una separación, hay también una tentativa de volver al objeto por medio de la imagen, o, en otras palabras, vía la magia, que es un componente importante del pensamiento.

El gran montaje de reproducciones fotográficas de Warburg, al reemplazar la cuestión de la transmisión del saber por la de su exposición, organiza una red de tensiones y de anacronismo entre las imágenes y señala así la función del otro y de la lejanía en el conocimiento del pasado. A manera de montaje o *collage* y como instrumento visual de evocación y transmigración, el conjunto de imágenes desplegadas sobre los tableros debían sugerir potentes conexiones dinámicas. Podemos afirmar que es un dispositivo que al posibilitar varias relaciones entre imágenes que quedan siempre abiertas a partir de una constelación construye nuevos vínculos que cambian en función del espectador en dirección en nuevos saberes.

Warburg pensaba la imagen como una «estructura cinemática» en la que la problemática del movimiento y los efectos a través del montaje se hacían evidentes a partir del espacio del intervalo (Michaud, 2017: 274). El montaje es un “medio de expresión”, en el contexto del pensamiento interfaz; es un modo de “exposición”, que tiene la más alta acción de la mente, tan importante como el lenguaje y la escritura. La justificativa de la afirmación es porque el montaje actúa en los “intermedios” donde la “realidad” paranoicamente es agrupada, aunque fuera del cuerpo, pero todavía reconocible. Por lo tanto un dispositivo esquizo-paranoico, como el cine, que permite pensar en un fenómeno de revelación de la dimensión documental de la imagen por medio del proceso de reproducción fotomecánica que tiene en la fragmentación los “síntomas” de la esquizofrenia; y paranoico, cuando es proyectado por su creador como síntesis que proponía activar los efectos latentes de las imágenes a partir de organizar confrontaciones sobre los fondos negros, usados como medio conductor.

Ese cambio tenía el objetivo de percibir la imagen en un conjunto en vez de mirarla aisladamente, posibilitando la formación en el sentido benjaminiano de una “constelación”, o sea, un conjunto de imágenes que se aproximan por afinidades. El cambio de las posiciones de las imágenes era lo que permitía percibir algo que las atravesaba, como un tipo de inconsciente común, una memoria colectiva, que persistió y atravesaba tiempos históricos y lugares distintos. El conocimiento que buscaba obtener estaba en el “desplazamiento combinatorio” de las tablas y no en su congelación en un saber absoluto que se manifestaría en un “punto final”.

Al verificamos que la emergencia del montaje como un modo de acceso de pensar y de crear encontradas en las construcciones de Benjamin (*Libro de los pasajes*) y de Warburg (*Atlas Mnemosyne*), aunque cada uno de un matiz distinto, coinciden con el inicio del cine y el auge del surrealismo. La idea que conlleva la “consciencia del fragmento”, sacar un sentido de la unidad de los fragmentos, y un modo de creación, de exposición y consecuentemente de conocimiento.

El *Atlas* propone ser una estructura que se abre a la interpretación fecunda y generadora de un nuevo espacio crítico, susceptible de abrirse a la construcción de su identidad en el presente. La búsqueda de los signos y el acto de acompañar su transformación, sólo puede captarse por una otra forma de conocimiento que garantiza una transversalidad al pensamiento: a través de la imaginación que acepta el múltiplo y lo reconduce sin cesar para descubrir nuevas “relaciones íntimas y secretas” de nuevas “coincidencias y analogías” que serán inagotables.

Presente tanto en el horizonte teórico de Warburg como en Benjamin, el montaje a través de los fragmentos remite a la cuestión sobre el origen, y aparece también en el contexto del planteamiento surrealista: el enfoque en la imagen impone una lógica visual discontinua, que desmonta la continuidad discursiva.

El *Museo imaginario* de André Malraux se refiere principalmente a un lugar mental – un manifiesto profético de la era digital que representa el desplazamiento del objeto de arte físico y el museo por la reproducción fotográfica –, donde los fragmentos se conservan y se recomponen, un conjunto de obras de arte que los individuos pueden conocer y acceder incluso sin frecuentar museos y que llega a ellos por medio de las reproducciones fotográficas y de los libros.

Malraux concibió su libro-álbum a partir de una visión bastante heterodoxa de la historia del arte, lo que llevó no solo a proponer una posible reformulación del “museo real”, proponiendo que la historia del arte “es la historia de lo que es fotografiable”. Para Malraux, la fotografía es responsable para la elaboración de un pensamiento visual que se da a través de imágenes (fotográficas) y de las imágenes (obras artísticas), eso hace una aproximación entre los dos historiadores.

Es evidente en el pensamiento de Warburg que la imagen guarda diversos tiempos anacrónicos y convoca necesariamente la historia a través de un creativo pensamiento visual que pasa necesariamente por desmontar, montar y remontar el tiempo, y una valorización de las discontinuidades que se hacen presentes en el acto de estar ante una imagen y conseguir ver en ella las diversas capas del tiempo. Nuestra posición valora que la interfaz, como una forma de pensamiento, en sí sea pensada como un montaje de diferencias, aunque agregamos siempre que la diferencia eficiente opera “entre-pensamientos” o en la naturaleza del intervalo que las reúne como configuración del pensamiento interfaz. La interfaz es también transporte del pensamiento entre-tiempos, presentadas como montajes de diferencias anacrónicas y paradójales, recordando a Warburg, el intervalo entre-imágenes configura una dinámica de los tiempos heterogéneos.

También nos deparamos con la memoria del terror de la guerra a través del montaje de Bertolt Brecht que puede ser sintetizado en el gesto de recogida de fragmentos, que sobre una superficie y pasa a delimitar un nuevo territorio que se manifiesta a partir de las nuevas relaciones que se establecen.

El montaje genera visibilidad, es decir un modo de exposición que evoca una forma de pensar dialéctica. Si transferimos esto para el contexto del pensamiento interfaz, es posible decir que es una “conquista del pensamiento”. El cineasta Jean-Luc Godard, por ejemplo, trata de poner en escena una extrañeza de lo familiar para hacer aparecer otro orden que sólo se descubre en los intervalos, en el “espacio entre”, mientras un misterio, como dijo el propio cineasta. Cuando Godard proclama que el cine nació para revelar algo por medio de la “imagen”, no sólo redefine el montaje, que es una contraposición al cine habitual que lo usa sólo para dar continuidad y ritmo, para crear ubicuidad y dinamismo, mientras que cuando Godard dice “Faire cinéma”, quiere decir “¡Relacionad las cosas!” Se hace una imagen para ayudarnos a pensar. Podríamos decir que el cineasta reivindica una vocación “científica” para el cine: “El cine es primero y ante todo un instrumento científico”.

El “cine” de Godard es la expresión máxima de un cine como un dispositivo esquizo-paranoico, una confluencia de los estados de las “locuras” como parte de la culminación de las variadas formas de manifestación del pensamiento (la esquizofrenia y su fragmentación y la paranoia como efecto de “montaje”). Así, podemos decir que el cine hace parte del discurso de la locura, no en sus representaciones, sino que lo que requiere es que el espectador opere. Es un dispositivo esquizo-paranoico de una forma doble, sea en la producción o en la actividad del espectador, una vez que el cine es un lenguaje que ocupa tanto el discurso de la razón, de la realidad, como de la locura, y lo que requiere de su espectador es la capacidad de moverse constantemente entre ambas formas. Cuando hablamos de la actividad del espectador, insistimos que no es simplemente objetiva y es más que la simple subjetividad, porque supone una hibridación entre lo objetivo y lo subjetivo, una acción que demandan las propias imágenes y la actividad que con ellas confecciona.

Lo que decimos es que las imágenes “remontadas” o su conjunción deben ser interpretadas a través primordialmente de una “nueva visión”. Una forma de exposición en que la visión se mueve entre la razón y regresa de nuevo a la visión, dentro de un campo epistemológico que la visión va creando al avanzar en su reflexión a través de las imágenes.

#### **8.4.4. EL PENSAMIENTO INTERFAZ Y LA PARANOIA**

Bronislaw Malinowski afirma que «la magia, basada en la confianza del hombre en poder dominar la naturaleza de modo directo, es en ese respecto pariente de la ciencia. La religión, la confesión de la impotencia humana en ciertas cuestiones, eleva al hombre por encima del nivel de lo mágico y, más tarde, logra mantener su independencia junto a la ciencia, frente a la cual la magia tiene que sucumbir» (Malinowski, 1993: 3). Hoy, en concordancia con Català, es posible afirmar que hemos alcanzado el

“grado de delirio” necesario para comprender, de la misma forma que la locura puede ser entendida como una «organización de la mente, distinta de la considerada normal: una ampliación de los límites permitida por esta normalidad a los individuos que, sin salirse de si mismos, deciden o se ven compelidos a explorarlos. Este tipo de “locura”, basada en la diferencia, es distinta de la desorganización de la estructura cerebral o neuronal» (Català, 2016: 520).

La esencia de la interfaz, como hemos venido reiteradamente afirmando, es una zona compuesta por un “vacío dinámico”. Se trata de un espacio que está compuesto por la interacción que se produce entre las varias regiones con las que limita. Es un vacío porque no tiene una sustancia propia, pero a la vez se nutre de una determinada actividad que es distinta de las fuentes que la impulsan. En el interior de ese dispositivo “esquizo-paranoico”, como es la sala oscura de exhibición de las películas, el espectador se encuentra delante de la esquizofrenia, la separación entre el “yo” y la realidad. La máquina ahora ya no está articulada a través de una estructura visible, sino que se halla dispersa por toda la sociedad a la que atraviesa con sus fluidos, aunque el producto del mecanismo aparece concretamente en la simbiosis que se establece entre el proyector, la pantalla y el espectador. Català afirma de forma segura que este “abrazo tecnológico” en cuyo interior desaparece el cuerpo y con él el sujeto, absorbidos ambos por un mundo ilusorio creado artificialmente, la maquinaria, que era engorrosa y tangible con la técnica de la realidad virtual, se esfuma en el aire, dejando en su lugar la pura alucinación. Como ya dicho, «El espectador vuelve a sentarse en su butaca, se enfunda unas simples gafas y aparece una tridimensionalidad espectral en las pantallas de cine. El 3D y sus secuelas parecen habernos liberado de la cárcel tecnológica en la que habría que entrar para ver el otro mundo, pero es así porque han hecho que ese otro mundo ocupe el lugar de éste, han hecho que se convierta en el simulacro total, en una realidad que, en la pantalla, es más real que la realidad misma, que palidece ante el resplandor de las nuevas representaciones» (Català, 2017: 198-200).

En la investigación resaltamos que la interfaz es hija de un nuevo universo cosmológico en que el pensamiento deriva de una forma lógica, que es “circular”, y se trasmuta en una forma esquizofrénica (ilógica) que es rizomática y que se expande por caminos inseparables.

Concluimos que el pensamiento interfaz asociado a las nuevas formas de tecnologías genera un salto cualitativo en el saber humano y en la capacidad tanto de intelección como de acción humana. Todo eso forma parte de una red en que nosotros vamos construyendo la tecnología, pero a la vez la tecnología se construye en nosotros. Un conjunto de movimientos y tensiones, que hace posible la visualización de esta forma de pensamiento comparable a una epifanía cósmica del pensamiento. Él complementa que sólo una mente paranoica es capaz de comprender adecuadamente las nuevas formas de los circuitos contemporáneos de conocimiento



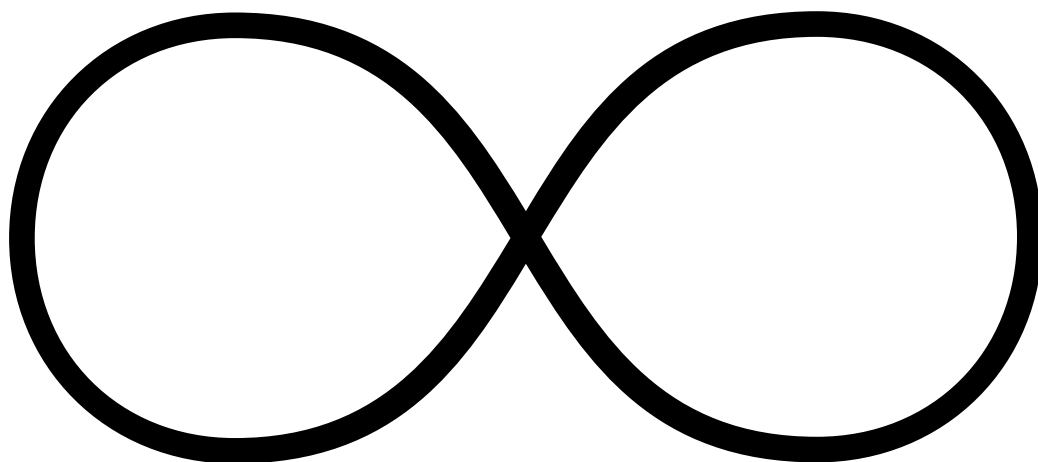
con su fluida mutabilidad, frente a la rigidez estructural del pensamiento moderno. Así, el pensamiento paranoico, diferentemente de un pensamiento lineal, funciona más por extensión y se amplía constantemente. Se trata por lo tanto de “establecer conexiones”, que es una característica del paranoico, y complementa que “para hacer conexiones no se necesita conocimientos”.

La poética del pensamiento interfaz es una “nostalgia del sujeto” instalada en un espacio entre fronteras: un terreno de nadie cuyas formas están creándose constantemente para amoldarse al “pensamiento-acción”, en un “espacio de reflexión”, en un “intervalo de un pensamiento” en que el “pensante” evoluciona. Ese pensante emerge en la actualidad con muchos nombres: usuario-lector-espectador-jugador-pensador, lo que convierte la básica pasividad del sujeto en un sujeto activo. Es decir, lo que evoluciona es tanto el “espacio” como también la introducción de la subjetividad del pensante en esos nuevos espacios de pensamiento, que es “cambiante y fluido” y crea señales de qué punto la interfaz está ligada a la antropología del imaginario contemporáneo.

*E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Contei tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro.*

*O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.*

**João Guimaraes Rosa.**  
**Grande Sertão: Veredas**



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, L.B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos.
- Adorno, T. (1962). "El ensayo como forma". En *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.
- (2003). *El ensayo como forma*. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- Agamben, G. (2001). "Notas sobre el gesto". En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos.
- (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona, Anagrama.
- (2014). "Cinema and history: On Jean-Luc Godard", en Gustafsson, Henrik; Grønstad, Asbjørn (Ed.). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. Nueva York, Bloomsbury.
- (2016). *Ninfas*. Valencia, Pre-textos.
- Alazte, A. (2006). "Las figuras retóricas visuales: Apuntes para explorar la metáfora visual" en *Habladurías*. N. 4. Enero – Junio. Universidad Autónoma de Occidente. Disponible en <https://red.uao.edu.co/bitstream/10614/94/1/T0003293.pdf>
- Almeida, M. J. (2005). *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Campinas, SP, Editora Unicamp.
- Alonso, A. y Arzo, L. (2003). *Carta al Homo ciberneticus. Un manual de Ciencia, Tecnología y Sociedad activista para el siglo XXI*. Madrid, Adaf.
- Apollinaire, G. (1995). "Manifiesto cubista". En Cirlot, L. (1995). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documento*. Barcelona, Editorial Labor.
- Arêas, J. (2007). "Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze", en Lecerf, E., Borba, S. y Kohan, W. (Orgs) (2007). *Imagens da imanência. Escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte, Autêntica.
- Aristóteles. *Acerca Del Alma. De Anima*. Libro III, Cap 3.
- Poética*. 1457b y 1459a.
- (1944). *Acerca del alma. De anima. Tratado Del Alma*. Traducción directa del griego de Antonio Ennis S. I.. Buenos Aires, Spasa.
- (2007). *El hombre de genio y la melancolía. Problema XXX*. Barcelona, Acanilado.
- (2013). *Poética*. Madrid, Alianza Editorial.
- Arnheim, R. (1973). *El pensamiento visual*. Buenos Aires, Eudeba.
- Assis, M. (1997). "O alienista". En *Obra Completa*. Vol. II. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Austin, J. L. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires, Paidós.
- (2012). "Emisiones realizativas". En Villanueva, L. M. Valdés (Compilador). *La búsqueda del significado*. Madrid, Tecnos.
- Bacarlett Pérez, M. L. (2008). "Giambattista Vico y los antecedentes del paradigma comprensivo" en *Convergencia*, v.15. N.48. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352008000300001](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352008000300001)
- Bachelard, G. (1973). *Epistemología*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- (1975): *La llama de una vela*. Caracas, Monte Avila editores.
- (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México, FCE.
- (1994). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Bogotá, FCE.
- (1996). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1997). *La poética de la ensoñación*. México, FCE.
- (2000). *La poética del espacio*. Argentina, FCE.
- (2000). *La formación del espíritu científico*. México, Siglo XXI Editores.
- (2003). *La filosofía de no. Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Bacon, F. (SD). *Del adelanto y progreso de la ciencia divina y humana*, libro primero.

- Baitello, N. (2009). "La serpiente, la electricidad y la imagen mediática. Reflexiones para una teoría de la imagen. A partir de Aby Warburg" en *Diálogos culturales*. Sao Paulo, Bluecom.
- Báez Rubí, L. (2005). *Mnemosine novohispánica: retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bal, M. (2009-2016). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia, Cendeac.
- Barenstein, J. (2016). "Introducción". En Lull, R (2016). *Arte Breve. Vida coetánea*. Buenos Aires: Ediciones Winogard.
- Barthes, R. (1992). *S/Z*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- Bartra, R. (2007). *Antropología del cerebro. La consciencia y los sistemas simbólicos*. México: FCE.
- (2014). *Antropología del cerebro. La consciencia, cultura y libre albedrío* (2014). Valencia, Pre-textos.
- Baudelaire, C. (1857, 1976). "Notes Nouvelles sur Edgar Poe". En *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires, Editorial Lohlé-Lumen.
- (2002). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires, FCE.
- Bazin, A. (2008). *¿Que es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp.
- Berlin, I. (2009). *El estudio adecuado de la humanidad. Antología de ensayos*. Madrid, Tumer Publicaciones S.L.
- Beuchot, M. (1996). "Prólogo". En *Antología Raimundo Lulio*. México, consejo nacional para la cultura y las artes.
- (2013). *La semiótica. Teoría del signo y el lenguaje en la historia*. México, FCE.
- Benjamin, W. (2009). *Passagens*. Minas Gerais, São Paulo, Editora UFMG, Imprensa Oficial.
- (2011). "Excavar y recordar". En *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- (2012). "Sobre el concepto de historia". En *Escritos franceses*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- (2013). *Pequena história da fotografia*. En Trachtenberg, A. (Org.). *Ensaio sobre fotografia. De Niépce a Krauss*. Lisboa, Orfeu negro. Pp. 219-238.
- (2016). *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
- Bense, M. (2004). *Sobre el ensayo y su prosa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bergson, H. (1942). *La evolución creadora*. Montevideo, Claudio Garcia & Cia.
- (1999). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes.
- (2006a). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Cactus.
- (2006b). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- (2012). *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid, Alianza Editorial.
- (2013). *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires, Cactus.
- Beuchot, M. (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: FCE / UNAM, IIF.
- Binswanger, L. (2007). *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bion, W.R. (1997). *Volviendo a pensar*, Buenos Aires, Ediciones Horme, S.A.
- Black, M. (1966). *Modelos y metáforas*. Madrid, Tecnos.
- Bloch, E. (1984). *Entremundos en la Historia de la filosofía (apuntes de los cursos de Leipzig)*. Madrid, taurus.
- (1979). *El principio esperanza II*. Madrid, Aguilar.
- (2004). *El principio esperanza I*. Madrid, Trotta.
- Bonner, A. y Soler, A. (2015). "Les figures lullianes: la seva naturalesa i la seva funció com a raonament diagrammàtic". En *Studia Lulliana*, 55, p. 3-30. Disponible en [http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLullianaVolums/index/assoc/Studia\\_Lulliana/Vol\\_055.dir/Studia\\_Lulliana\\_Vol\\_055.pdf](http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLullianaVolums/index/assoc/Studia_Lulliana/Vol_055.dir/Studia_Lulliana_Vol_055.pdf)
- (2016). "La representació de l'arbre en l'Arbre de ciència de Ramon Llull". En *Imago*. Revista de Emblemática y Cultura Visual. N.8. p. 131-142. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/IMAGO/article/view/9153>
- Bologna, C. (2006). "Kerényi en el laberinto". En Kerényi, K. (2006). *En el laberinto*. Madrid, Siruela.
- (2017). *El Teatro de la Mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid, Siruela.

- Borba, S. y Kohan, W. (Orgs) (2007). *Imagens da imanência. Escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte, Autêntica.
- Bordoy, A. (2011). *La filosofía de Ramon Llull*. Mallorca, Objeto Perdido Ediciones. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Bolzoni, L. (2006). "El espectáculo de la memoria". En Camillo, G. (2006): *La idea del teatro*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Borges, J. L. (2011a). "El Aleph". *Obras Completas 1 (1923-1949)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (2011b). "La biblioteca de Babel". *Ficciones. Obras Completas 1 (1923-1949)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (2011c). "El idioma de John Wilkins". En *Obras completas*, Vol. 2. Buenos Aires, Sudamericana.
- Bosi, E. (1987). *Memória e sociedade, lembrança de velhos*. São Paulo, Cia das letras.
- Brecht, B. (2004). *ABC de la Guerra*. España, Ediciones del Caracol.
- Brenot, P. (1998). *El genio y la locura*. Barcelona, Ediciones B, S.A.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires, Editorial Argonauta.
- Brigante, A. M. (2008). "La razón poética en Giambattista Vico". *Universitas philosophica*, Año 25, 51. diciembre 2008, Bogotá, Colombia. P. 181-193. Disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/viewFile/11196/9130>
- Bruner, J. (2012). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Buenos Aires, Gedisa.
- Bronowski, J. (1983). *As origens do conhecimento e da imaginação*. São Paulo, Martins Fontes.
- Bruhn, M. "Aby Warburg (1866-1929). The survival of an idea", *Enciclopédia e Hipertexto*. Disponible en <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/>
- Bruno, G. (1973). "Sobre la causa, principio y unidad". En *Mundo, magia y memoria*, Madrid, Taurus.
- (1987). *Los Heroicos Furores*. Madrid, Editorial Tecnos SA.
- (2009). *Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*. Madrid, Siruela.
- (2007a). *Mundo. Magia. Memoria*. Madrid, Biblioteca nueva.
- (2007b). *De la magia de los vínculos en general*. Buenos Aires, Cactus.
- (2011). *Expulsión de la bestia triunfante. De los heroicos furores*. Madrid, Siruela.
- (2015). *La cena de las cenizas*. Madrid, Tercer Milenio.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, La Balsa de la Medusa.
- (2005). "Estudios visuales e imaginación global". En Brea, J. L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.
- Burke, P. (2000). *El Renacimiento Europeo*. Barcelona, Editorial Crítica. [Edición electrónica sin número de página].
- (2012). *Uma história social do conhecimento. I. De Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro, Zahar.
- Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, FCE.
- (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos.
- Buchloh, B. H. D. "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive Author(s)", en *October*, Vol. 88, pp. 117-145 Published by: The MIT Press. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/779227>
- Bush, V. (1945). "As We May Think" en *The Atlantic Monthly*. July 1945; V. 176, N. 1. pp. 101-108. Disponible en <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>
- Cairo, A. (2011). *El arte funcional. Infografía y visualización de la información*. Madrid, Alamut.
- Calabrese, O. (1997). *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós.
- Calasso, R. (2008). *La locura que viene de las ninfas*. México, Editorial Sexto Piso.
- Calvino, I. (1992). *As Cosmicômicas*. São Paulo, Cia das Letras.
- Camillo, G. (2006). *La idea del teatro*. Madrid, Siruela.

- Cangi, A. (2007). "De Bergson a Deleuze. Do mecanismo cinematográfico do pensamento como ilusão mecanicista à imagem do pensamento através do cinematógrafo". En: Lercerf, Borba, Kohan (Orgs.). *Imagens da Imanência: escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte, Autêntica. pp. 87-97.
- Canji, A. (2014). "El caso Warburg. Enfermedad, expresión y anacronismo", en *Psicoanálisis: ayer y hoy*, N. 10. Buenos Aires, Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados. Disponible en <http://www.elpsicoanálisis.org.ar/nota/el-caso-warburg-enfermedad-expresion-y-anacronismo-adrian-cangi/>
- Carnero, G. (1989). *Las armas abisinias: ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona, Anthropos.
- Carrió, G. R. y Rabossi, E. A. (2008). "La filosofía de John L. Austin". En Austin, J. L. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Buenos Aires, Paidós.
- Carroll, L. (2015). *Los libros de Alicia*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Carruthers, M. (2008). *The book of memory. A study of memory in medieval culture*. New York, Cambridge University Press.
- (2011). *A técnica do pensamento*. São Paulo, Unicamp.
- Colonna, S. (2001). "Strumenti della ricerca storico-artistica dalla tradizione all'innovazione" en *Bollettino Telematico dell'Arte*, 10 febbraio 2001, n. 249. Disponible en <http://www.bta.it/txt/a0/02/bra00249.html>
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, FCE.
- (1973). *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- (1975). *Esencia y efecto del concepto del símbolo*. México, FCE.
- Català, J. D. M. (1993). *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid, Fundesco.
- (1997). *Elogio de la Paranoia*. Bellaterra, Kutxa.
- (2000). "La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporáneo". En: *Anàlisi*, N. 24, pp. 55-69. Disponible en <https://ddd.uab.cat/pub/anàlisi/02112175n24/02112175n24p55.pdf>
- (2005). *La Imagen Compleja. La Fenomenología de las Imágenes en la Era de la Cultura Visual*. Bellaterra: Servei de Publicacions.
- (2005). "Film-ensayo y vanguardia", en Torreiro, C. y Cerdán, A. (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- (2010). *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Servicio Editorial D. L.
- (2010). "Nuevas dramaturgias de la interfaz: realismo y tecnología". En Torregrosa Puig, M. (Coord.) (2010). *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Sevilla, Comunicación Social.
- (2012). *Murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio*. Cantabria, Shangrila.
- (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. València, PUV.
- (2014a). "Notas sobre el método". En *Portal de la Comunicación InCom-UAB - Lecciones del portal*. [Sin número de páginas].
- (2014) (ed). "El cine y la hermenéutica del movimiento. Retórica y tecnología". En *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-estética*. Castelló de la Plana: publicacions de la Universitat Jaume I; Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona; Universitat Pompeu Fabra; València: Universitat de València, D.L.
- (2016). *La gran espiral. Capitalismo y paranoia*. Bellaterra, Servei de Publicacions.
- (2017). *Viaje al centro de las Imágenes*. Cantabria, Shangrila, 2017.
- (2018). "Sombras suele vestir. La inteligencia del melodrama". En *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, pp. 13-28.
- Cauquelin, A. (2015). *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Changeux, JP. (1985). *El hombre neuronal*. Madrid, Espasa Calpe.

- Checa, F. (2010). "La biblioteca de Aby Warburg: "orientación" para la mente y "arena" para la Historia del Arte". En Settis, S. (2010). *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Madrid, Coup de Dés.
- Córdova, J. E. S. (2009). "La locura artificial de Roberto Calasso. El discurso irracionalista frente a las ciencias" en *Acta Poética. N. 39-1, enero-junio. 2018. Disponible en <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/apl/article/view/321>*
- Colli, G. (1996). *Filosofía de la expresión*. Madrid, Siruela.
- Craik, K.J.W (1943). *The nature of explanation*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC.
- Culianu, I. P. (2007). *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid, Siruela.
- Da Costa, N. F. (2012). "Warburg e a fotografia contemporânea". En *Qual o tempo e o movimento de uma elipse?*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Dalí, S. (1973). *Confesiones inconfesables de Salvador Dalí*. París.
- (1989). *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Barcelona, Tusquets.
- (1994). *¿Por que se ataca a la Gioconda?* Madrid, Siruela.
- (1994). "Camuflaje total para la guerra total" . En *¿Por que se ataca a la Gioconda?* Madrid, Siruela.
- Danesi, M. (1999-2000). "Sentido, concepto y metáfora en Vico: una óptica interpretativa de las investigaciones científicas sobre la metáfora". En *Cuadernos sobre Vico 11-12 (1999-2000)*, Sevilla. Disponible en <http://institucional.us.es/revistas/vico/vol.11-12/8.pdf>
- (2004). *Metáfora, pensamiento y lenguaje. Una perspectiva viquiana de teorización sobre la metáfora como elemento de interconexión*. Sevilla, Kronos.
- De la villa, R. (1975). "Introducción de *Ciencia Nueva*". En Vico, G. (1975). *Ciencia nueva*. Madrid, Tecnos.
- (1999). "introducción". En Alberti, L. B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid, Tecnos.
- Del Río, V. (2015). *La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología*. Bilbao, Consonni.
- Derrida, J. (1975). *La farmacia de Platón*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México, Ediciones Era.
- Deleuze, G. (1977). *Empirismo y Subjetividad. Las bases Filosóficas del anti-Edipo*. Barcelona, Granica Editor S.A.
- (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires, Paidós.
- (1989). "¿Qué es un dispositivo?". En *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa. pp. 155-163.
- (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus.
- (2010). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós.
- (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires, Cactus.
- (2011). *¿Qué es filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- (2014). *El poder: curso sobre Foucault II*. Buenos Aires, Cactus.
- (2015). *El poder: curso sobre Foucault III*. Buenos Aires, Cactus.
- Descharnes, D. (1998). "Prologo a la edición original francesa". En Dalí, S. (1989). *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Barcelona, Tusquets.
- Detienne, M. (1991). *A escrita de Orfeu*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que nos vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34.
- (1998). "O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)". En Mi-chaud, PA (2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- (2003). "A inmanencia estética" en *Alea*. V5 n.1. Rio de Janeiro, jan./jul. 2003. Disponible en <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100009>.
- (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la incografía fotográfica de la Salpê-trière*. Madrid, Cátedra.

- (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.
- (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid, TF Editores/Museo Reina Sofía.
- (2011). *Ante el tempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve S.A.
- (2013). *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- (2013). *Altas ou a Gaia da Ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.
- (2013b). *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*. Paris, Édition Hazan, Musée du Louvre.
- (2015). *Remontajes del tempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires, Biblos-Universidad del Cine.
- (2017). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2017.
- Donato, X. (2009). "La analogía mapa-teoría: la representación científica y el "giro visual"". En Casanueva, M. y Boloños, B. (2009). *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. México, Anthropos.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus.
- Echeverría, P. (2015). *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Teoría del Arte. Madrid, 2015. Disponible en: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/75545/BRIONES%20-%20Fragmentos%20estéticos%20de%20la%20imagen%20de%20la%20histeria.%20%20Un%20estudio%20sobre%20la%20Iconographie%20Pho....pdf?sequence=2>
- Eco, U. (1976). *A obra aberta*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- (1987). "La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino". En *Revista Vuelta*, pp. 18-27. Disponible en <https://temakel.net/node/504>
- (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona, Editorial Lumen.
- (2005). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona, Crítica.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- Enaudeau, C. (2006). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires, Paidós.
- Epps, B. (1994-95). "Figuración, narración, liberación: El método paranoico-crítico de Salvador Dalí". En *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, N° 4, 1994-1995, pp. 307-320. Disponible en <http://revistas.uned.es/index.php/RLLCGV/issue/view/454>
- Epstein, J. (1960). *La inteligencia de una máquina*. Argentina, Ediciones Nueva Visión.
- Evans, M. W. (1980). *The geometry of the mind* en *Architectural Association Quarterley* 12.4. pp. 32-55. Disponible en [https://www.she-philosopher.com/library/evans\\_Pt2.html](https://www.she-philosopher.com/library/evans_Pt2.html)
- Engelbart, D. (1962). "Augmenting Human Intellect: a conceptual framework" en *Vistas in information*. Washington. Spartan Books. pp. 1-29. Disponible en [http://www.doungelbar.org/pubs/papers/scanned/Doug\\_Engelbart-AugmentingHumanIntellect.pdf](http://www.doungelbar.org/pubs/papers/scanned/Doug_Engelbart-AugmentingHumanIntellect.pdf)
- Fanger, E. P. (2012). *Desplazamientos de la imagen*. México, Siglo XXI Editores.
- Fernandes, C. (2016). "De arsenal a laboratorio (1927), de Aby Warburg" en *Figura: Studies on the classical tradition*. N. 4. Disponible en [http://figura.art.br/images/2016/2016\\_4\\_documents\\_1\\_cassio%20fernandes.pdf](http://figura.art.br/images/2016/2016_4_documents_1_cassio%20fernandes.pdf)
- Ferraz, M. C. F. (2007). "Bergson Hoje: virtualidade, corpo, memória". En Lercerf, Borba, Kohan (Orgs.). *Imagens da Imanência: escritos em memória de H. Bergson*. Belo Horizonte, Autêntica. pp. 39-58.
- (2008). "Corpo, Cérebro e Memória na Era da Tecla Save: Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças" en *Educação e realidade*. V. 33. p. 181-192. 2008.

- Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid, Editorial Tecnos.
- (1996). *Adiós a la razón*. Madrid, Editorial Tecnos.
- Fichte, J. G. (2005). *Fundamento de toda la Doctrina de la ciencia [1794]*. Pamplona.
- Flusser, V. (2014). *Comunicología. Reflexões sobre o futuro*. São Paulo, Martins Fontes.
- (2007). *O mundo codificado*. São Paulo, Cosac Naify.
- (2015). *El universo de la imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Forster, K. W. (2005). "Introducción". En *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Columbia University Press. Edición Kindle.
- Francastel, P. (1961). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. València, Formento del cultura.
- (1975).  *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al Cubismo*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- (1988). *La realidad figurativa 1. El marco imaginario de la expresión figurativa*. Barcelona, Paidós Estética.
- Freedberg, D. (2013). *Las Máscaras de Aby Warburg*. Barcelona, Sans Soleil Ediciones.
- Foucault, M. (1979). *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI Editores.
- (1985). *Saber y verdad*. Madrid, Las ediciones de la Piqueta.
- (1998). *Historia de la locura en la época clásica, volumen I*. Colombia, FCE.
- (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI.
- Fuery, Patrick (2004). *Madness and Cinema. Psychoanalysis, Spectatorship and Culture*, New York, Palgrave Macmillan.
- García, S. F. (2013). *Análisis filosófico de la Scienza Nuova de Giambattista Vico*. Pentalfa (Colección El Basilisco), Oviedo.
- Gardner, H. (1997). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Buenos Aires, Paidós.
- Gadamer, H-G. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca/España, Ediciones Sígueme.
- Gatti, H. (2011). *Essays on Giordano Bruno*. Princeton University Press.
- Gedo, J. y Goldberg, A. (2001). *Modelos de la mente*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Gentile, G. (1920). *Giordano Bruno e il pensiero del rinascimento*. Firenze, Letteraria.
- Gentner, D. (1987). *Mechanisms of Analogical Learning*. Disponible en <http://www.dtic.mil/dtic/tr/fulltext/u2/a187256.pdf>
- Giedion, S. (1978). *La mecanización toma el mando*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Gombrich, E. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*. Barcelona, Seix Barral.
- (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid, Alianza Forma
- (2010). "Los significados de las obras de arte. Objetivos y límites de la iconología". En *Gombrich esencial*. Barcelona, Phaidon.
- Gómez de Liaño, I. (1983). *El idioma de la imaginación*. Madrid, Taurus.
- (1988). *El círculo de la sabiduría*. Madrid, Siruela.
- (2001). *Iluminaciones filosóficas*. Madrid, Siruela.
- (2004). *Filósofos griegos, videntes judíos*. Madrid, Siruela.
- (2007). *Giordano Bruno. Mundo. Magia. Memoria*. Madrid, Biblioteca nueva.
- (2009). *La variedad del mundo*. Madrid, Siruela.
- (2014). "Introducción a la cuarta dimensión y su relación con la obra pictórica de Kazimir Malevich". En *Quintana* N. 13. P. 283-300. Disponible en <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/viewFile/1535/3081>



- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. Madrid, Visor.
- (2013). *Maneras de hacer mundos*. Madrid, La balsa de medusa.
- Grassi, E. (2015). *El poder de la imagen. Rehabilitación de la retórica*. Barcelona, Anthropos.
- Grau, O. (2003). *Virtual Art: from illusion to immersion*. Cambridge, MIT press.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes descartadas. Hacia una política "warburguiana" en La antropología del arte*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama.
- Guardiola, I. (2018). *L'ull i la navalla*. Barcelona, Arcàdia.
- Guerreiro, A. (2018). *O demónio das imagens. Sobre Warburg*. Lisboa, Lingua morta.
- Guy, A. (sd). *Historia de la filosofía española*. Barcelona, Anthropos.
- Holyoak, K. J. y Thagard, P. (1997). "The Analogical Mind". En *American Psychologist*. Vol. 52, N. 1. pp.35-44. Disponible en <http://reasoninglab.psych.ucla.edu/KH%20pdfs/Holyoak%26Thagard.1997pdf>.
- Habermas, J. (1989). *Conocimiento e interés*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Haro, A.S. (2006). "Notas introductorias". En Husserl, E. (2006). *La tierra no se mueve*. Madrid, Editorial Computense.
- Henderson, L. D. (1984). "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion". En *Leonardo*. V. 17. N.3. pp. 205.
- Holyoak, K. J. (2005). Analogy. En K. J. Holyoak & R. G. Morrison (Eds.). *The Cambridge Handbook Handbook of Thinking and Reasoning*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. pp. 117-142
- Huizinga, J. (2015). *Erasmus*. Sevilla, Ediciones Renacimiento, sello Ulises.
- Husserl, E. (2006). *La tierra no se mueve*. Madrid, Editorial Computense.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México, FCE.
- Izquierdo, I. (2011). *Memória*. Porto Alegre, Artmed.
- Jameson, F. (2006). *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós.
- Jarauta, Francisco (2005). "Para una filosofía del ensayo". En Cervera, V., Hernández, B. y Adsuar, M. D. (eds). *El ensayo como género literario* (2005). Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Joël Dor (1994). *Introducción a la lectura de Lacan II. La estructura del sujeto*. Barcelona, Gedisa.
- Johnson-Laird, P.N. (1983). *Mental models*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Johnson, S. (2001). *Cultura da Interfaz. Como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Johnson, C.D. (2012). *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images (Signale: Modern German Letters, Cultures, and Thought)*. Cornell University Press.
- Jung, C. G. (1970). *Los arquetipos y lo Inconsciente Colectivo*. Barcelona, Paidós.
- (2002). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Kaku, M. (2008). *Universos Paralelos. Los universos de la ciencia y el futuro del cosmos*. Girona, Atalanta.
- Kehl, M. R. (2009). *O tempo e o cão : a atualidade das depressões*. São Paulo, Boitempo.
- Kearney, R. (1988). *Poetics of imagining: Moder to Posmodern*. Fordham University Press, Nueva York.
- (1994). *The Wake of imagination: Toward a Postmodern Culture*. Routledge, Nueva York.
- Kerckhove, D. (2009). *A pele da cultura. Investigando a nova realidade eletrônica*. São Paulo, Annablume.
- Kerik, C. (2010). "De Montaigne a Walter Benjamin". En *Letras Libres*. Febrero 2010. Disponible en <http://www.letraslibres.com/mexico/montaigne-walter-benjamin>
- Klibansky, R., Panofsky, E. y Saxl, F. (2004). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía*

- de la naturaleza, la religión y el arte. Madrid, Alianza Editorial.
- Konstantopoulou, D. (2017). *La huella del montaje Aby Warburg: Aldo Van Eyck, Zerzy Grotowski: recorridos a partir del Atlas Mnemosyne*. Tesis doctoral Disponible en <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/94759>.
- (2018). *Arquitectura del Atlas Mnemosyne*. Barcelona: Mudio & Co.
- Kriege, P. (1999). “Las posibilidades abiertas de de Aby Warburg”. En *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte. (In)Disciplinas: estetica y Historia del Arte en el cruce de los discursos*. Lucero Enríques (ed.), México, Universidad Autónoma de México – Instituto de Investigación Estéticas. pp. 261- 281.
- (2006). “El ritual de la serpiente. Reflexiones sobre la actualidad de Aby Warburg, en torno a la traducción al español de su libro *Schlangenritual. Reisebericht*”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, v. XXVIII, n. 88, primavera, 2006, pp. 239-250. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762006000100009](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762006000100009)
- Koyré, A. (1990). *Del mundo cerrado al universo infinito*. México, Siglo XXI.
- Kubovy, M. (1996). *Psicología de la perspectiva y el arte del renacimiento*. Trotta, Madrid.
- Kunzel, W. y Cornelius, K-H (1998). *El Ars generalis ultima de Ramon Llull (Estudios sobre un origen secreto de la teoría computacional)*. *Revista Española de Filosofía Medieval*, 5. pp. 89-107. Disponible en <https://www.uco.es/filosofamedieval/sites/default/files/revistas/vol05/refmvol05a07.pdf>
- Lahuerta, J. J. (1989). *1927, La Abstracción Necesaria En El Arte Y La Arquitectura Europeos de entreguerras (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico)*. Barcelona, Anthropos.
- Langer, S. (1958). *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del mito y del arte*. Buenos Aires, Sur.
- (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- (2011). “Una nota sobre o filme”. En *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva.
- Large, D. (2011). “O que é filosofia ecológica?”. En *Kínesis*, V. III, n. 05, Julho. pp. 349-355. Disponible en [http://www.filosofiatematica.ufpa.br/index.htm\\_files/o\\_que\\_e\\_filosofia\\_ecologica.pdf](http://www.filosofiatematica.ufpa.br/index.htm_files/o_que_e_filosofia_ecologica.pdf)
- Lapoujade, M. N. (1988). *Filosofía de la imaginación*. México, Siglo XXI.
- (2010). “De las cárceles de los imaginarios contemporáneos a una estética de la libertad” en *Cronos*, Natal-RN, v.11, n.1, 234, jul/ago 2010. pp. 234-254.
- (2013/2014). “La imaginación y sus imaginarios como paideia”. *Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales*, v. 36, n. 1, octubre 2013 – marzo 2014, Universidad Autónoma de Yucatán. pp. 55-72.
- Leão, L. (1999). *O labirinto da hipermídia. Arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo, Iluminuras.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós.
- Lévy, P. (1999). ¿Qué es lo virtual?. Barcelona, Paidós.
- (2002). *Las tecnologías de la inteligencia. El futuro de pensamiento en la era de la informática*. Buenos Aires, Edicial.
- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*. New York, Hill and Wang.
- Lieury, A. (2008). *A que juega mi cerebro*. Barcelona, Ma Non Troppo.
- Lima, M. (2013). *The book of tress. Visualizing Branches of knowledge*. New York, Princeton Architectural Press.
- Llinares, A. (1963). *Raymond Lulle, philosophe de l'action*. PUF, París.
- Llull, R. (1948). *Obras literarias*. Madrid, La Editorial Católica S.A.
- (2008). *Libro de los correlativos. Liber Correlativorum Innatorum*. Madrid, Trotta.
- (2008a). *Obra escogida*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2016). *Arte Breve. Vida coetánea*. Buenos Aires, Ediciones Winogard.
- Lohr, C. (2016). “La nueva lógica de Ramon Llull”. En *La máquina de pensar. Ramon Llull y el Ars Combinatoria*. Barcelona, CCCB.

- López Barbosa, F. (2011). "Samuel Von Quiccheberg". Disponible en [www.museologia.com](http://www.museologia.com)
- López, M. R. A. (2011). "El conjuro de las imágenes: Aby Warburg y la historiografía del alma humana" en *Estud.filos.* N. 44. Diciembre de 2011. Universidad de Antioquia. pp. 117-135. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n44/n44a07.pdf>
- Löwy, M. (2006). *La estrella de la mañana: surrealismo y marxismo*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto. Pp. 41-56.
- Lukács, G. (2015). *Esencia y forma del ensayo*. Madrid, Sequitur.
- Magnavacca, S. (2009). *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*. Barcelona, Antrhopos.
- Malebranche, N. (2006). *Conversaciones sobre la metafísica y la religión*. Madrid, Ediciones Encuentros.
- Malinowski, B. (1993). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- Malraux, A. (2017). *El Museo Imaginario*. Madrid, Catedra.
- Malrieu, P. (1971). *La construcción de lo imaginario*. Madrid, Guadarrama.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires, Paidós.
- (2013). *El software toma el mando*. Barcelona, editorial UOC.
- Maravall, (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, Editorial Ariel.
- Marín-Casanova, J. A. (1998). "Un sentido metafórico común. Vico y Blumenberg". En *Cuardenos sobre Vico*. 9/10. Sevilla (España). Disponible en <http://institucional.us.es/revistas/vico/vol.9-10/7.pdf>
- Marrone, C. (2014-2015). "Giambattista Vico: un mundo de imágenes". En *Cuadernos sobre Vico*, N. 28-29, Sevilla, pp. 53-71. Disponible en [http://institucional.us.es/revistas/vico/28\\_29/Caterina\\_Marrone.pdf](http://institucional.us.es/revistas/vico/28_29/Caterina_Marrone.pdf)
- Martins, H. (2011). *Experimentum Humanum. Civilização tecnológica e condição humana*. Lisboa, Relógio D'Água.
- Martínez, S. F. (2009). "Elementos para una epistemología de los diagramas". En Casanueva, M. y Boloños, B. (2009). *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. México, Anthropos.
- Matussek, P. (2001), "The Renaissance of the Theatre of Memory" en *Janus* 8, p 4-8. Disponible en [http://www.peter-matussek.de/Pub/A\\_41.pdf](http://www.peter-matussek.de/Pub/A_41.pdf)
- Mccorduck, P. (2004). *Machines Who Think. A Personal Inquiry into the History and Prospects of Artificial Intelligence*. A K Peters, Ltd. Natick.
- Michaud, P. A. (2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, libros UNA.
- Minkowski, E. (1980). *La esquizofrenia. Psicopatología de los esquizoides y de los esquizofrénicos*. Buenos Aires, Paidós.
- (2011). "O Tempo vivido (Estudos Fenomenológicos e Psicopatológicos)" En *Revista da Abogagem Gestáltica: Phenomenological Studies*. En línea, XVII. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/3577/357735615012.pdf>
- Miralles, Francisco Felip (2008). *La Metáfora Interactiva: Arquitectura funcional y cognitiva del interface* disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/2183/tesisUPV2789.pdf>
- Mitcham, C. (1989). *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Barcelona, Editorial Anthropos.
- Mitchell, W. J. T. (1981). *Diagrammatology. Critical Inquiry* 7, pp. 622-633.
- (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, AKAL.
- Mirzoeff, N. (2010). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Madrid, Paidós.
- Montaigne, M. (1808). *Ensayos de Montaigne*. Tomo Primero. París, Casa Editorial Garnier Hermanos.
- Montilla, J. (2012). "Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX" En *Encuentro: artes*

- por la integración, A Coruña. pp. 87-134. Disponible en <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2017/02/publicacion-encuentro.pdf>
- Morin, E. (2001). *El Método I. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid, Catedra.
- (2001B). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Paidós.
- (2005). *El paradigma perdido. Ensayo De Bioantropología*. Barcelona, Editorial Kairós.
- (2009). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Gedisa.
- Murray, J. H. (1999). *Hamlet en la holocubierta. El futuro del narrativa en ciberespacio*. Barcelona, Paidós.
- Musil, R. (1992). *Ensayos y conferencias*. Madrid, Visor.
- Najmanovich, D. (2007). *El desafío de la complejidad: redes, cartografías dinámicas y mundos implicados. Utopía y Praxis Latinoamericana*, 12 (38), pp. 71-82. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/279/27903806.pdf>
- (2008). *Mirar con nuevos ojos. Nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Buenos Aires, Editorial Bilbos.
- Nechvatal, J. (1999). *Immersive Ideals / Critical Distances. A study of the affinity between artistic ideologies based in virtual reality and previous immersive idioms*. University of Wales College, Newport, Wales, U. K. Disponible en <http://www.eyewithwings.net/nechvatal/iicd.pdf>
- Nietzsche, F. (1986). *La gaya ciencia*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid, Tecnos.
- Nancy, JL. (2002). "Pliegue Deleuziano del pensamiento". En Alliez, E. (Dir.). *Gilles Deleuze una vida filosófica*. Colombia, Revista "Sé cauto" y Revista Euphorion. pp. 40-45.
- Ochoa, C. G. (2010). "Espacio plástico y significación" en *Tópicos del Seminario*, n. 24, julio-diciembre, 2010, pp. 71-100. México. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59418542006>
- Oliveira, J.G. (2014). *Grafitecidade e visão travelar. Comunicação visual, rebeldia e transgressão*. Stuttgart, Novas Edições Acadêmicas.
- (2016). "Arqueología de la interfaz. Ensayo, memoria, imagen". En *Análisi- Quaderns de comunicació i cultura*, v. 55, pp. 100-117. Disponible en [www.raco.cat/index.php/Analisi/article/download/.../408780](http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/download/.../408780)
- Ordine, N. (2006). *O umbral da sombra*. São Paulo, Perspectiva.
- Ortega y Gasset, J. (1963). "Las dos grandes metáforas (en el segundo centenario del nacimiento de Kant)". *Obras completas. Tomo II*. Madrid, Revista del occidente.
- (1964). *Obras completas de José Ortega y Gasset*. Tomo IV. Madrid, Alianza Editorial y Revista de Occidente.
- (1977). *Meditación de la técnica y otros ensayos*. Madrid, Revista del occidente.
- (1966). *Obras completas*. Tomo III (1917-1928). Madrid, *Revista de Occidente*.
- (2001). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Ortega, F. (2010). *El cuerpo incierto. Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Madrid, CSIC.
- Ortiz, M. J. (2010). "Teoría Integrada de la Metáfora Visual" en *Navarra, Comunicación y sociedad V*. XXIII. N. 2. pp. 97-125. Disponible en [https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art\\_id=364](https://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=364)
- Otoni, P. (2002). "John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem" en *DELTA*. 2002, v.18, n.1, pp.117-143. Disponible en <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-44502002000100005>.
- Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial, 2009.
- Pakman, M. (2014). *Textura de la imaginación. Más allá de la ciencia empírica y del giro lingüístico*. Barcelona, Gedisa.
- Panofsk, E. (2003a). *la perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona, Tusquets Editores.

- (2003b). *Tiziano: Problemas de iconografía*. Madrid, AKAL.
- (2010). *El significado en las artes visuales*. Barcelona, Paidós.
- Pasquali, G (1930). "A tribute to Aby Warburg". En *Engrama*. N. 114, Marzo 2014. Disponible en [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1518](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1518)
- Perec, G. (1989). *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro. Barcelona, andagrama*.
- (2001). *Especies de espacios*. Barcelona, Montesinos.
- Pérez-Rincón, H. (2010). *El teatro de las histéricas y de cómo Charcot descubrió, entre otras cosas, que también había histéricos*. México, FCE.
- Piaget, J. (1999). *El Estructuralismo*. México, ¿Qué sé?
- Pico de La Miranda, J. F. (1984). *De la dignidad del hombre*. Madrid, Editora Nacional.
- Pintor Iranzo, I. (2017). "Formas del Atlas y el ensayo visual a partir de Aby Warburg: el montaje, la emoción y el gesto". En *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(2), 156-188. doi: 10.17583/brac.2017.2684
- (2018). "Capital de la emoción, emociones del capital. Continuidad y supervivencia iconográfica de los gestos de sumisión y privación de libertad en Black Mirror" en *Millars. Espai I Història*. N. 45. Vol. XLV 2018/2. pp. 115-146. Disponible en <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/millars/article/view/3468/3004>
- Platzeck, E-W. (1954). *La evolución de la lógica griega en el aspecto especial de la analogía. (desde la época de los Presocráticos hasta Aristóteles)*. Barcelona, Provincial de Caridad: Imprenta-Escuela.
- Pujante, D. (2007). "Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria". En *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Disponible en <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/850/Homenaje%20Prof.%20Carmen%20Bobes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Quinet, A. (2005). *A lição de Charcot*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.
- Ranciére, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Rampley, M. (1997). "From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art" en *The Art Bulletin*, V. 79, N. 1. (Mar, 1997), p. 41-55. Disponible en <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3079%28199703%2979%3A1%3C41%3AFSTAAW%3E2.0.CO%3B2-U>
- Raulff, U. (2008). "Epilogo". En Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*, México, Editorial Sexto Piso.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Editorial Trotta.
- Rivano, J. (1986). *Perspectivas sobre la metáfora*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Robert, K. y Zerner, H. (1980). "Vitruvio y el Teatro del Renacimiento Italiano". En Klein, R. (1980). *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y arte moderno*. Madrid, Taurus.
- Rocolino, G. C. (2014). "Aby Warburg architetto. Nota sui progetti per la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg ad Amburgo" en *Engrama*, V.116.2014. Disponible en [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1564](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1564)
- Rodríguez de la Flor, F. (2012). *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco Hispano*. Madrid, Akal.
- Róheim, G. (1982). *Magia y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- Romandini, F. L. (2017). *La ascensión de Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- Romero, L. P. (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid, Abada Editores.
- Rosenstiehl, P. (1988). "Laberinto". En Romano, R. (1988). *Enciclopèdia Einaudi. Vol. 13. Lògica combinatoria*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, (pp. 247-273).
- Rossi, P. (1989). *Clavis Universalis. El Arte de la memoria y e la lógica combinatoria de Lulio a Leibniz*. México, FCE.

- (1989a). *Os filósofos e as máquinas*. São Paulo, Cia das Letras.
- (1992). *Os sinais do tempo. História da terra e história das nações de Hooke a Vico*. São Paulo, Cia das Letras.
- (2010). *O passado, a memória, o esquecimento. Seis ensaios da história das ideias*. São Paulo, Editora UNESP.
- Rubí, L. B. (2012). *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosine. Un viaje a las fuentes*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Rubio Paez, R. R. (2010). “La mente heroica en Giambattista Vico: entre la fantasía y el ingenio” en *Cuadrantephi* N. 21, Julio – diciembre de 2010. Bogotá, Colombia. pp 1-13. Disponible en <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/pdfs/N.21/5.pdf>
- Saisó, E. P. (2002). “Fantasía, imaginación y vínculos mágicos en Giordano Bruno”. En Benítez, L. y Robles, J. A. (Coord.) (2002). *Giordano Bruno 1600-2000*. México, Universidad Autónoma del México. (pp.113-123).
- Sánchez Rodríguez, M. Á. (2009). *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de ensoñar*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores y Universidad de la Sabana.
- Sarlo, B. (2007). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, FCE.
- Santiago, S. (1976). *Glosário de Derrida*. Rio de Janeiro, F. Alves.
- Sartre, J. P. (2005). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Sass, Louis (2014). *Locura y Modernismo. La esquizofrenia a la luz del arte, la literatura y el pensamiento moderno*. Madrid, Editorial Dykinson.
- Saxl, F. (2010). “La *Kulturwissenschaftliche Bibliothek en Hamburgo*”. En Salvatore, Settis (2010), *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, Madrid, Coup de Dés.
- Schmidt-Biggemann, W. (1983). *Topica Universalis: Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*. Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg.
- Scolari, C. (2004). *Hacer Clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la comunicación Digital Interactiva*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- (2018). *Las leyes de la interfaz*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Settis, S. (2010). *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Madrid, Coup de Dés.
- Sfez, L. (1995). *A saúde perfeita: críticas de uma utopia*. Lisboa, Instituto Piaget.
- Silvestre, A. (2007). “Giordano Bruno. El sello de los sellos”. En Bruno, G. (2007). *El sello de los sellos*. Zaragoza, Libros del Innombrable.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Buenos Aires, Cactus.
- Skolimowski, H. (2017). *Filosofía Viva. La ecofilosofía como un árbol de la vida*. Girona, Atalanta.
- Sontag, S. (1986). *Sobre o signo de Saturno*. Porto Alegre, L&PM.
- Soto Rabanos, J. M. (2003). “Riqueza de imágenes en Raimundo Lulio. El ejemplo de Libro del amigo y del amado” en *Revista Española de Filosofía Medieval*, 10. pp. 261-273. Disponible en <http://www.uco.es/filosofiamedieval/sites/default/files/revistas/vol10/refmvol10a24.pdf>
- Stafford, B. M. (2016). *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.
- Steiner, G. (2013). *Lenguaje e silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- Stiegler, B. (2018). *Da miséria simbólica I. A era hiperindustrial*. Lisboa, Orfeu negro.
- Stimilli, D. (2007). “La tintura de Warburg”. En Binsawanger, L. (2007). *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, pp. 33-35.
- Sturlese, R. (1992). “Per un’interpretazione del *De Umbris* di Giordano Bruno” en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*. Serie III, V. 22, N. 3. pp. 943-968. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/24307856>

- Szasz, T. (1990). *Esquizofrenia. El símbolo sagrado de la psiquiatría*. México, Premia editora de libros.
- Taccetta, N. R. (2015). "Giorgio Agamben y el cine. De la historia cinematográfica de warburg al cine que viene" en *Profanações*, Año 2, n. 1, pp. 15-41.
- Turbayne, C. M. (1974). *El mito de la metáfora*. México, FCE.
- Turing, A. (2012). ¿Puede pensar una máquina. Oviedo, KRK.
- Urban, W. M. (1952). *Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México, FCE.
- Vagnoni, D. (1997). "Itinerario de sapienza e conoscenza virtuale nel "Teatro della memoria", di Giulio Camillo". En Normando, V.; Moroni, N. (Dir.). *Il mondo virtuale di Giulio Camillo*, Roma, Università la Sapienza. Disponible: <http://www.bta.it/riv/rice/1997/05/15/a0/testi/testi.htm>
- Valdés, A. (2017). *Redefinir lo humano: las humanidades en el siglo XXI*. Valparaíso: Universidad del Valparaíso, Puerto de ideas.
- Valenzuela, M. S. (2011). *Lugares dentro de lugares: El rito de la Memoria en la composición arquitectónica. Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán: Rogelio Salmona*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Van Vogt, A. E. (2000). *El viaje del Beagle espacial*. Barcelona. Edición electrónica: Dark Evil.
- Vega, A. (2005). "La imaginación religiosa en Ramon Llull: una teoría de la oración contemplativa" en Pastor, J. P. (coord.). *Mirabilia 5. Ramon Llull (1232-1316): la convivencia entre las diferentes culturas y el diálogo inter-religioso*. Jun-Dic 2005. Disponible en <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/viewFile/283504/371424>
- (2012). *Ramon Llull el secreto de la vida*. Madrid, Siruela.
- (2016a). *Ramon Llull y el Ars Combinatoria*. Barcelona, CCCB.
- (2016b). "Vida de Ramon Llull. El movimiento de las imágenes en movimientos. En *La máquina de pensar. Ramon Llull y el Ars Combinatoria*. Barcelona, CCCB.
- Vera, M. J. (1994). "A la luz de la santa objetividad". En Dalí, S. (1994). *¿Por que se ataca la Gioconda?*, Madrid, Siruela.
- Vergara, R. A. (2012). *Aby Warburg: seis lecturas esenciales. Una reconstrucción de la noción warburguiana de símbolo e imagen desarrolla esa idea*. Disponible en <http://bdigital.unal.edu.co/10791/1/rosenbergalapevergara.2012.pdf>
- Vernant, JP. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Editorial Ariel.
- Vianello, M. (2002). "La identidad del hipertexto" en *Litterae : Cuadernos de cultura escrita*. pp. 151-178. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/28245813\\_La\\_identidad\\_del\\_hipertexto](https://www.researchgate.net/publication/28245813_La_identidad_del_hipertexto)
- Vicente, A. F. (2014). "Por un saber ensayístico o contra el rígido academicismo" en *redes.com*, n. 10. pp. 237-252. Disponible en <http://revista-redes.hospedagemdesites.ws/index.php/revista-redes/article/view/345>
- Vico, G. (1998). "Del método de estudio de nuestro tiempo. 1708" en *Cuaderno sobre Vico*, 9/10. pp. 401-436. Disponible en <http://institucional.us.es/revistas/vico/vol.9-10/31.pdf>
- (1995). *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos.
- (2002). *Obras. Oraciones inaugurales. La antiquísima sabiduría de los italianos*. Barcelona, Anthropos.
- (2005). *Ciência nova*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vilar, S. (1997). *La nueva racionalidad. Comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios*. Barcelona, Kairós.
- Vinatea, E. (2009). "Las sombras de las ideas: una arquitectura discursiva del alma". En Bruno, B. (2009) *Las sombras de las ideas (De umbris idearum)*. Madrid, Siruela.
- Villoro, L. (2010). *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México, FCE, El Colegio Nacional.
- Viola, B. (1982). "Will there be condominiums in data space?". En N. Wardrip-Fruin y N. Montfort (Eds.), *The new media reader* (pp.463-470). Cambridge: The MIT Press. pp. 463-470. Disponible en

<http://classes.design.ucla.edu/Spring06/259M/readings/viola.pdf>

Vitiello, V. (2008). *Palabras sin imágenes, palabras en sí mismas hendidas, fragmentos de palabras. Imagen y Palabra*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Voigt, M (2014). “Cita”. En Opitz, M. y Wizisla, E. (Ed.) (2014). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires, Editorial Las Cuarenta.

Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza.

(2005). “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”. En *El Renacimiento del paganismo*. Madrid, Alianza.

(2007). “Cartas y fragmentos autobiográficos”. En Binsawanger, L. (2007). *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

(2008). *El ritual de la serpiente*. Madrid, Sexto Piso.

(2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Ediciones Akal.

(2015). *Histórias de fantasmas para gente grande, escritos, esboços e conferências*, São Paulo, Cia das Letras.

(1927- 2016). “Del arsenal al laboratorio”. En *Figura: Studies on the Classical Tradition n. 4*, 2016. Disponible en [http://figura.art.br/images/2016/2016\\_4\\_documents\\_1\\_cassio%20fernandes.pdf](http://figura.art.br/images/2016/2016_4_documents_1_cassio%20fernandes.pdf)

y Bing, G. (2016). *Diario Romano*. Madrid, Siruela.

(1923-2017). “Recuerdos de un viaje al país pueblo en Norteamérica. Notas inéditas para la conferencias de Kreuzlingen sobre ‘el ritual de la serpiente’”. En Michaud, P. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires, Una.

Wechsler, D. (2017). “Una metamorfosis de la mirada”. En Malraux, A. (2017). *El Museo Imaginario*. Madrid, Cátedra.

Weibel, P. (2015). *The global. The new art experience in the digital age*, ZKM, Karlsruhe, pp. 6-13. Disponible en [http://zkm.de/media/file/en/pm\\_globale\\_website\\_e.pdf](http://zkm.de/media/file/en/pm_globale_website_e.pdf)

(2016). “Ramon Llull y la revolución digital” en *La máquina de pensar. Ramon Llull y el Ars Combinatoria*. Barcelona, CCCB.

Weinberg, L. (2006). *Situación del ensayo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos.

Wind, E. (1993). *La elocuencia de los símbolos*. Madrid, Alianza forma.

Xavier, I. (org.) (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, Embrafilmes.

Xirau, J. (2014). *Vida y obra de Ramón Llull*. México, FCE.

Yankelevitch, V. (2006). *Henri Bergson*. México, Universidad Veracruzana.

Yates, F. (1966). *Giordano Bruno e a tradição Hermética*. São Paulo, Cultrix.

(1966). *Ensayos reunidos, I. Lulio y Bruno*. México, FCE.

(1995). *Ensayos reunidos, I. Lulio y Bruno*. México, FCE.

(2011). *El arte de la memoria*. Madrid, Siruela.

Yvars, J. F. (2010). *Imágenes cifradas. La biblioteca magnética de Aby Warburg*. Barcelona, Editorial Elba.

Zamora, A. S. (2015). “Apuntes para una iconografía luliana”. En Herreros, J. L. F. y Ángel P. (2015). *De natura. La naturaleza en la Edad Media*. Vol. II. Ribeirão, Húmus.

Zielinski, S. (2012). *Arqueología de los medios*, Universidad de los Andes, Bogotá.

(2016). “El Lulismo, una actitud filosófica (multimedia) moderna en *La máquina de pensar*. En *Ramon Llull y el Ars Combinatoria*, Barcelona, CCCB.

Zubiri, X. (1998). *Inteligencia Sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid, Fundación Xavier Zubiri y Alianza Editorial.





## ANEXOS

### LISTADO DE FIGURAS

#### Capítulo 1

**Figura 1.** Modelo de Josep M. Català de la interfaz y el encuentro con la memoria, la técnica, la imaginación y la técnica. [P. 22]

#### Capítulo 2

**Figura 1.** Maurits Cornelis Escher. Xilografía. *Cita de Moebio II*. 1963. [P. 40]

**Figura 2.** Xilografía de un uróboros de Lucas Jennis en *Dyas Chymica tripartita del escritor alquímico Johann Grasshoff*. 1625. [P. 41]

#### Capítulo 3

**Figura 1.** Modelo de Bergson. [P. 107]

**Figura 2.** Diagrama de Bergson [P. 108]

#### Capítulo 4.

**Figura 1.** La estructura de la *Divina Comedia - Michelangelo Caetani*. [P. 130]

**Figura 2.** Bach. “Little” *Fugue in G Minor BWV 578*. [P. 132]

**Figura 3.** *Revolutionibus orbium coelestium*. 1566. *Diagrama de Copérnico*. [P. 153]

**Figura 4.** Sistema de la memoria basado en *De umbris idearum* de Giordano Bruno. 1582. Paris. [P. 158]

**Figura 5.** 1582. Ilustración de *De Umbris Idearum*. [P. 159]

**Figura 6.** Diagrama de la psicología de las facultades. *Congestorium artificiose memoriae*. 1533. Johannes Romberch. [P. 166]

**Figura 7.** Grafico de las facultades mentales y de los sentidos. Cf. G. Leporeus, *Ars memorativa*. Paris, 1520 f. 4 v. Cf. [P. 166]

**Figura 8.** Los círculos de Giordano Bruno. Grabado en madera. Praga. 1588. [P. 167]

**Figura 9.** Giordano Bruno y sistema mnemotécnico inspirado en las figuras de Ramón Llull. [P. 169]

**Figura 10.** Marcel Duchamp. *Gran Vidrio: La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. 1915-1923. [P. 172]

**Figura 11.** *La Biblioteca de Babel*. Erik Desmazières. 1997. [P. 178]

**Figura 12.** El tesseracto. [P. 178]

**Figura 13.** Salvador Dalí. *Crucifixión*. 1954. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York, EUA. [P. 179]

**Figura 14.** Interstellar timeline. Dogan Can Gundogdu. [P. 182]

**Figura 15.** Representación de la primera letra del alfabeto hebreo y árabe. [P. 182]

**Figura 16.** *Clavis Transmutationne*. Giordano Bruno. *De Vinculis in genere*. 1591. [P. 196]

**Figura 17.** Giordano Bruno. *Athius Apollii, el Sigillus y diagramas herméticos*. [P. 200]

## Capítulo 5

**Figura 1.** *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*. C.1321. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe. Miniatura XI. [P. 206]

**Figura 2.** Ramon Llull. *k*. Miniatura VI y VII. Baden Memorial Library. Karlsruhe. Alemania. [P. 207]

**Figura 3.** *Ars Brevis*, finales Siglo XIV. Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. [P. 216]

**Figura 4.** *Ars brevis*. Palma de Mallorca BP MS998. Digital versión Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. [P. 218]

**Figura 5.** Figura S. La representación del alma humana. [P. 219]

**Figura 6.** Tabula generalis. *Ars compendiosa inveniendi veritatem*. Siglo XV. Palma, BP, 1031. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. [P. 220]

**Figura 7.** *Ars Brevis*, finales Siglo XIV. Palma de Mallorca BP MS998. Digital versión Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. [P. 221]

**Figura 8.** *Arbor scientiae* de Ramon Llulle. Grabado de Pedro Guevara. Lyon, 1515. [P. 232]

**Figura 9.** *Arbor vegetalis*. Original ca. 1305. [P. 233]

**Figura 10.** *Árbol de la vida*. Anónimo 1770. British Museum. [P. 236]

**Figura 11.** *Árbol de Jesé*. Ca. 1230. [P. 236]

**Figura 12.** *Árbol de Porfirio*. [P. 236]

**Figura 13.** Ramon Llull. 1512. *La escala del ascenso y el descenso*. Valencia. [P. 237]

**Figura 14.** Salvador Dalí. 1941. *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista*. [P. 243]

**Figura 15.** *Gabinete de un aficionado*. Heinrich Kürz. [P. 249]

**Figura 16.** Roman Kennke. Xebece (2004). [P. 254]

**Figura 17.** Emanuele Tesaurò. 1670. Frontispicio de la edición de *El catalejo aristotélico*. [P. 262]

**Figura 18.** Domenico Antonio Vaccaro. 1970. Frontispicio del libro *Scienza nuova*. [P. 263]

**Figura 19.** *Flower* (2007). ThatGameCompany y diseñado por Jenova Chen y Nicholas Clerk. [P. 273]

## Capítulo 6.

**Figura 1.** Masaccio. *Sagrada Trinidad, con la Virgen, San Juan y donantes* (1428). Iglesia de Santa María Novella, Florencia, Italia. [P. 283]

**Figura 2.** Leonardo da Vinci. *Hombre de Vitruvio*. 1490. Galería de la Academia de Venecia, Italia. [P. 284]

**Figura 3.** Johannes Romberch. 1533. *Congestorium artificiose memorie*. Venecia. [P. 286]

**Figura 4.** Teatro Olímpico. Piazza Matteotti. Vicenza Véneto. Vista General y lateral. [P. 291]

**Figura 5.** Cesare Cesariano. Planta del teatro romano de la edición de Battista Caporali al libro *De Architectura*, de Vitruvio. [P. 292]

**Figura 6.** Reconstrucción del Theatro de Giulio Camillo por Athanasius Kircher, en el siglo XVII. [P. 293]

**Figura 7.** Lu Beery Wencker. *Un examen de L'Idea del Teatro* de Giulio Camillo. Pittsburgh, 1970. [P. 294]

**Figura 8.** Frontispicio. *Theatro della Sapientia*. [P. 299]

**Figura 9.** Modelo desarrollado por Josep M. Català. Modelo el teatro griego y la concepción de Camillo. [P. 304]

- Figura 10.** Alberto Durero. *Dibujante de un laúd. 1525. Underwesug der messung.* [P. 305]
- Figura 11.** La colección de historia natural de Ferrante Imperato (1550-1625). [P. 308]
- Figura 12.** John Tenniel. Ilustración de *Alicia a través del Espejo*. [P. 314]
- Figura 13.** Jeffrey Shaw. *Alice's Room*. 1989. Exposición *International Art&Science*. Kanagawa Science Center. Japão. [P. 315]
- Figura 14.** Estructura en la que la *Enciclopedia* Denis Diderot y Jean le Rond D'Alambert. [P. 316]
- Figura 15.** Vannevar Bush. Memex. [P. 319]
- Figura 16.** Bill Viola. Instalación *Theatre of Memory* (1985). Collection Orange County Museum of Art. [P. 325]
- Figura 17.** Agnes Hegedüs. *Memory Theater VR*. 1997. [P. 326]
- Figura 18.** Planimetría y estudio prospectivo para obtener el efecto de visión simultánea de los iconos del teatro de la memoria. Y la maqueta de madera del Teatro. Fuente: <http://www.flatusvocis.eu/index.php/il-teatro-della-memoria/il-teatro-della-memoria-modello>. [P. 328]

## Capítulo 7

- Figura 1.** Warburg y sus hermanos. [P. 330]
- Figura 2.** *Atlas Mnemosyne*. Octubre de 1929. Aby Warburg. Panel A. [P. 336]
- Figura 3.** Fritz Schumacher. 1925. Proyecto de la Biblioteca Warburg. [P. 341]
- Figura 4.** Sandro Botticelli. *Nacimiento de Venus*. 1484. [P. 347]
- Figura 5.** *Atlas Mnemosyne*. Panel 39. Botticelli. Londres, Warburg Institute Archive. Foto: The Warburg Institute. [P. 348]
- Figura 6.** Hieronymus Bosch. *La nave de los locos*. 1503-1504. [P. 350]
- Figura 7.** Friedrich Nietzsche por Hans Olde. [P. 353]
- Figura 8.** *El gabinete del doctor Caligari*. Robert Wiene. 1920. [P. 357]
- Figura 9.** *Una Lección Clínica en la Salpêtrière*. 1887. Pierre Aristide André Brouillet. [P.358]
- Figura 10.** Teatro anatómico de Leiden, cerca de 1610. K. B. Roberts and J.D.W. Tomlinson, *The fabric of the body. European traditions of anatomical illustration*, Oxford, Clarendon Press, 1992. [P. 360]
- Figura 11.** Frontispicio del libro de Andrés Vesalius *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543. [P. 361]
- Figura 12.** Anónimo. Vista del estudio exterior de la Salpêtrière. [P. 364]
- Figura 13.** "Actitudes apasionadas". 1876. [P. 365]
- Figura 14.** Johann Heinrich Füssli. *El pecado, seguido por la muerte*. 1794-1796. [P. 366]
- Figura 15.** Chamán de las serpientes. 1896. [P. 375]
- Figura 16.** *Laocoonte y sus hijos (ca. 25 a.C.) Agesandro, Atenadoro, Polidoro*. Museo Vaticano. [P. 376]
- Figura 17.** Warburg con una máscara *Hemis Kachina*. *Oraibi, Arizona. Mayo de 1896*. [P. 379]
- Figura 18. Rayos en forma de serpientes. [P. 381]**
- Figura 19. Aby Warburg. Tío Sam. [P. 381]**
- Figura 20.** Imagen Godard. *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. 1988. [P. 383]
- Figura 21.** Eadweard Muybridge. lámina 318. *Hombre que levanta la pelota al hombro*. [P. 394]

**Figura 22.** June Paik “TV Garden”. 1974/1977 (versión 2000). Guggenheim Museum. [P. 406]

**Figura 23.** Salvador Dalí. *Paranoia*. 1935-1936. [P. 409]

**Figura 24.** Jean-Francois Millet. *El Ángelus*. 1857-1859. Museo de Orsay. [P. 412]

**Figura 25.** Salvador Dalí. *Enigma sin fin*. 1938. Museo Reina Sofía. [P. 415]

**Figura 26.** Frontispicio *Atlas Minor*. 1621. Editado por Joannes Jansonius. [P. 418]

**Figura 27.** Aby Warburg. Atlas Mnemosyne. Plancha 46. Ninfa. [P. 424]

**Figura 28.** André Malraux. Maurice Jarnoux. Revista Paris Match. 1953. [P. 431]

**Figura 29.** Bertold Brecht. *ABC de la Guerra*. [P. 434]

## Capítulo 8

**Figura 1.** *Metaverso*. Jorge Cuevas, Juan Manuel García, Gaia Pistolesi, Nazly López Díaz en El Taller Estampa. 2017. [P. 453]

**Figura 2.** *Placa 7. Mecanismo de la fisonomía humana*. Guillaume Benjamin Armand Duchenne. *París Chez Jules Veuve Jules 1862*. Bill Viola. *Las Pasiones. Six Heads*. 2000. [P.457]

**Figura 3.** *True detective (2014)*. Nic Pizzolatto. Las superposiciones de las siluetas de los personajes forman conglomerados visuales. [P. 458]

Tipografia  
Texto: Adobe Garamong Pro  
Título: Montserrat Medium

Diagramação  
Beatriz Fialho Senosien  
+55 11 987035539

