



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Hurtado de Mendoza, Diego

Palabras, imágenes y cosas



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Hurtado de Mendoza, D. (2002). Palabras, imágenes y cosas. Redes, 10(19), 7-23. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/592>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Palabras, imágenes y cosas

Diego H. de Mendoza*

Resumen

Entre la antigüedad y el siglo XVI, el arte de la memoria sufrió numerosas transformaciones.

Durante el Renacimiento, el neoplatonismo asimiló dicha práctica a través de un ideal de conocimiento que buscó reflejar la verdadera estructura del mundo en la mente del hombre. Esta visión subyace en la particular conexión entre las palabras, las imágenes y las cosas. En este marco, el presente trabajo intenta mostrar que las condiciones de posibilidad para acceder a tal conocimiento fueron el uso de imágenes y afectos en conexión con una concepción oral del lenguaje. El resultado fue una íntima alianza entre las esferas del arte y el conocimiento concebido como una organización no analítica de la realidad. Se menciona el ejemplo del teatro de Giulio Camillo.

Palabras clave: Renacimiento – historia de la ciencia – arte de la memoria – neoplatonismo

Virajes y oscilaciones, transiciones y mezclas de elementos culturales: tal es la imagen del Renacimiento.
Huizinga¹

Ni me callaré que los mismos cabalistas sostienen que María, hermana de Moisés, fue atacada por la lepra por haber revelado las cosas secretas de la divinidad [...].
Giulio Camillo²

La historia de la ciencia en el Renacimiento no es ajena a la caracterización de Huizinga. Delinear las prácticas cognitivas, las intenciones y expectativas puestas en el afán de desciframiento de la realidad requieren de la previa comprensión de no pocas tradiciones que confluyen sobre este período con objetivos y metodologías propias y el resultado de sus interacciones, fusiones y divergencias no da una visión unificada o dominante.

* Escuela de Humanidades-Universidad Nacional de General San Martín.

¹ J. Huizinga, "El problema del Renacimiento", en J. Huizinga, *El concepto de historia y otros ensayos*, México, FCE, 1994, p. 155.

² "Né tacerò io che i medesimi cabalisti tengono che Maria, sorella di Mosè, fosse dalla lebbra oppressa, per haver rivelate le cose segrete della divinità [...]", G. Camillo, *L'idea del teatro*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 50.

En una actitud impaciente y extrema respecto de este panorama, característica, en general, de los historiadores de las ciencias físico-matemáticas, Koyré, luego de aclarar que la inspiración renacentista no fue científica³ y que las principales síntesis filosóficas –aquellas de Marsilio Ficino (1433-1499), Bernardino Telesio (1509-1588) o Tommaso Campanella (1568-1639)– están contaminadas de una ontología mágica, concluye que “el Renacimiento se encontró sin física y sin ontología, es decir, sin posibilidad de decidir con anticipación si algo es posible o no”.⁴ Así, continúa Koyré, en esta proliferación de tradiciones, la ausencia de estructuras cognitivas capaces de delimitar el campo de lo posible exacerbaban la curiosidad y la imaginación. La consecuencia es una “credulidad sin límites” donde “todo es posible”.⁵ Que “los grandes éxitos de librería” sean “las demonologías y los libros de magia”, lo demostraría.⁶

Por su parte, Ashworth,⁷ refiriéndose únicamente a la historia natural del Renacimiento tardío, encuentra que su “matriz cultural” contiene por lo menos seis desarrollos: el estudio de los *jeroglíficos*, los *anticuarios*, los *adagios* y las tradiciones *esópica*, *mitológica* y *emblemática*.⁸ Luego de mostrar el notable incremento de complejidad del entramado simbólico empleado en la descripción del mundo natural en el período de medio siglo que va de la enciclopedia de Conrad Gesner (1516-1565) a la de Ulisse Aldrovandi (1522-1605), entre 1500 y 1550, Ashworth concluye que la esencia de esta cosmovisión, que él llama “visión emblemática del mundo”, es la creencia de que cada cosa en el cosmos encierra una miríada de sentidos y que el conocimiento, como actividad divergente e infinita, consiste en un intento de aprehender tantos como sea posible.⁹

El presente trabajo trata sobre el uso que la tradición conocida con

³ A. Koyré, “La aportación científica del Renacimiento”, en A. Koyré, *Estudios de historia del pensamiento científico*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶ B. Vickers, “Introducción”, en B. Vickers (comp.), *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, p. 13. Vickers pone como ejemplos de esta actitud a A. Koyré, O. Neugebauer, E. Dijksterhuis, A. Maier, M. Claggett, E. Rossen, I. Cohen, O. Gingerich y E. Grant y los contraponen con estudiosos de la filosofía y el arte del Renacimiento como P. Kristeller, E. Garin, P. Rossi, F. Yates o C. Vasoli, que revalorizan lo que se dio en llamar “ciencias ocultas”, en algunos casos, incluso, como antecedente necesario de la revolución científica del siglo XVII.

⁷ W. Ashworth, “Natural History and the Emblematic World View”, en D. Lindberg y R. Westman (eds.), *Reappraisals of the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 303-332.

⁸ *Ibid.*, p. 307.

⁹ *Ibid.*, p. 312.

el término difuso de “neoplatonismo renacentista” le dio al ejercicio de la memoria, entendida como una particular concepción de la conexión entre las palabras, las imágenes y las cosas. Como herramienta primaria para la aprehensión de la estructura de la realidad, la práctica neoplatónica del *ars memoriae* produjo una concepción del conocimiento donde, a diferencia de lo que ocurriría en la época posterior a Descartes (1596-1650), la esfera de los afectos, de la estética y de la imaginación fueron sus componentes primarios.

Desde la antigüedad, el arte de la memoria formó parte de una de las más arraigadas tradiciones de Occidente, la de la retórica –según Ong, “la materia académica más completa de toda la cultura occidental durante dos mil años”–.¹⁰ Desde su origen en Sicilia, alrededor del siglo V a.C., mudando su fisonomía y sus objetivos a lo largo de la historia, la tradición del arte de la memoria se constituyó en un momento del humanismo renacentista.¹¹

Sin embargo, en este amplio despliegue de la retórica sobre casi todas las ramas del conocimiento y de la actividad pública característico del Renacimiento, el neoplatonismo, como programa filosófico,¹² va a supeditar ciertos aspectos de la retórica a sus intereses, separándose del ideal humanista de “corrección, claridad y elegancia” y oponiéndole una concepción básicamente simbólica del discurso, donde se borran los límites de lo figurativo y lo no figurativo y la analogía funciona muchas veces como identidad, incluso haciendo de la propia naturaleza un sistema de signos capaz de hallar correspondencias en una serie de categorías mentales.¹³ Se verá que una de las partes en que los clásicos dividen el arte de la retórica, la que corresponde al cultivo de la memoria, fue concebida en el interior de la tradición neoplatónica como “espejo” para reflejar el orden y la estructura del cosmos en la mente de los hombres.

Rossi¹⁴ señala que en la cultura de este período, si bien existían comunidades de médicos, hombres de ley, cultores de la filosofía natural o de las matemáticas, incluso astrónomos y químicos, no había grupos que

¹⁰ W. Ong, *Oralidad y escritura*, México, FCE, 1997, p. 18.

¹¹ P. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, FCE 1993, p. 41.

¹² Kristeller aclara que si bien Ficino y otros aportan las primeras traducciones exhaustivas de Platón y los neoplatónicos, su interés es filosófico y no literario. Véase P. Kristeller, *El pensamiento renacentista*, p. 338. A lo largo de todo el libro Kristeller sostiene esta oposición entre la actividad filosófica y la retórica, como rivales “que presumen de proporcionar a la mente una práctica universal”, en P. Kristeller, *El pensamiento renacentista*, cit., p. 41.

¹³ B. Vickers, *Mentalidades ocultas y científicas*, cit., p. 21.

¹⁴ P. Rossi, *La scienza e la filosofia dei moderni: Aspetti della Rivoluzione scientifica*, Roma, Bollati Boringhieri, 1989, cap. 8.

se reconocieran a sí mismos como lingüistas (tampoco como geólogos). Los textos de este período dedicados al lenguaje cruzan en un mismo plano filología y observación. El estudio de jeroglíficos y alfabetos, lenguas cifradas, lógica y gramática, clasificaciones de los elementos y de los meteoros, de los minerales, los metales, las plantas y los animales son parte de la misma topografía temática.

La forma de estructurar y concebir esta enumeración, continúa Rossi, está ligada a tres tradiciones, cada una con su propio ideal de conocimiento, si bien ligadas entre sí: el proyecto del *ars magna* del místico Raimundo Lulio (1232-ca. 1316), redescubierto durante el siglo XVI; el ya comentado interés de la tradición hermética por el antiguo *ars memoriae*; y, por último, la búsqueda de lo que Francis Bacon (1561-1626) llamó *caracteres reales*. A cada una de estas tres tradiciones le corresponde un proyecto de enciclopedia, entendida ésta como una descripción detallada de la totalidad de lo real.

Este trabajo se dedicará a una de las formas que asumió la tradición del arte de la memoria durante el Renacimiento, para lo cual será necesario una breve comprensión histórica de su desarrollo.¹⁵

La memoria en la retórica latina

En un banquete dado por un noble de Tesalia, el poeta Simónides de Ceos (ca. 556-468 a.C.) fue contratado para recitar unos versos en honor del anfitrión, un tal Scopas, y de sus invitados. Cuando Simónides finaliza el panegírico, Scopas le advierte que sólo le pagará la mitad de lo acordado y que la mitad restante debía reclamarla a los mellizos Cástor y Póllux, a quienes Simónides había dedicado algunos versos de alabanza. Un poco más tarde el poeta recibe un extraño llamado que lo obliga a levantarse de la mesa: dos jóvenes le traen un mensaje. Simónides se dirige hacia la entrada, pero allí no encuentra a nadie. Mientras tanto el techo del lugar donde se lleva a cabo el banquete se derrumba matando a Scopas y al resto de los invitados. La magnitud de la catástrofe hace que, luego de removerse los escombros, no fuera posible identificar los cadáveres. Sin embargo, Simónides, recordando el lugar que cada uno ocupaba en la mesa, consigue identificarlos. Esta experiencia parece haber sugerido a Simónides los principios de un nue-

¹⁵ El siguiente párrafo sigue básicamente lo expuesto por F. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, caps. 1-4.

vo arte. A partir de este relato, sus sucesores latinos aceptan a Simónides como el inventor del arte de la memoria.¹⁶

La historia (o leyenda) es relatada por Cicerón (106-43 a.C.) en su *De Oratore*, cuando discute acerca de la memoria como una de las cinco partes de la retórica.¹⁷ El relato incluye una breve descripción de los *lugares* y las *imágenes* (*loci e imagines*). Otras dos descripciones del arte de la memoria se encuentran en otros dos tratados de retórica: el *Rethorica ad C. Herenium* (libro IV), compilado por un desconocido maestro de retórica romano (ca. 86-82 a.C.), y el *Institutio oratoria* de M. Fabio Quintiliano (ca. 35-ca. 95). En todos, el arte de la memoria aparece como una técnica por medio de la cual el orador puede mejorar la capacidad de su memoria.

Cicerón enfatiza que la invención de Simónides descansa no sólo en la importancia del orden en la memoria sino también en que el sentido de la vista es el más poderoso de todos los sentidos. Al respecto, se debe recordar que Cicerón fue un destacado orador entrenado como filósofo platónico y que la memoria para el platonismo presenta connotaciones especiales.¹⁸

Respecto de la naturaleza de la memoria, ya Aristóteles (384-322 a.C.) había sostenido que en el proceso de estimulación sensorial se da una suerte de impresión de lo percibido, a semejanza de “una persona que hace una impresión con un sello”.¹⁹ Quintiliano, persistiendo en esta imagen, sostiene que la mayoría de quienes tratan el asunto son de la opinión de “que en nuestra alma se imprimen ciertas señales a la manera que en la cera se conservan los sellos de los anillos”²⁰ y, más adelante,

¹⁶ A grandes rasgos, la técnica consiste en dos pasos:

- (i) Imprimir sobre la memoria una serie de lugares. Para Simónides fueron los lugares alrededor de la mesa del banquete. En general, la elección más común y recomendada en los posteriores tratados sobre el tema recae sobre tipos o motivos arquitectónicos: una casa, un espacio intercolumnar, una esquina, una calle, una arcada.
- (ii) Colocar en cada lugar una imagen que represente el contenido de lo que se desea expresar.

La idea es que el orador pueda recorrer en su imaginación el edificio de la memoria y en su recorrido ir encontrando las imágenes que van evocando las distintas partes de su discurso. Así, mientras que los lugares son independientes del contenido y se aconseja conservarlos, las imágenes dependen de lo que se desea recordar.

¹⁷ Invención, disposición, locución, memoria y pronunciación.

¹⁸ De acuerdo con A. H. Armstrong, *An Introduction to Ancient Philosophy*, Londres, Methuen, 1965, pp. 155-156, la importancia de los trabajos filosóficos de Cicerón, si bien carentes de originalidad, representan la primera introducción de la filosofía antigua sobre la cristiandad latina, en especial sobre San Agustín (354-430).

¹⁹ Aristóteles, *De memoria et reminiscencia*, 450^a 30-450^b 1. Traducido de *The Works of Aristotle*, Great Books of the Western World, Chicago y Londres, Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 691.

²⁰ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1944, p. 527.

cita a Cicerón²¹ cuando aconseja valerse de “los lugares como de tablas enceradas y de las imágenes como de letras”.²² El tópico de considerar el arte de la memoria como una forma de escritura interna va a ser repetido en la *Rethorica ad C. Herenium*. Esto hace que sea esencial que los lugares, sobre los que se “inscribirán” las imágenes, formen una serie y puedan ser recordados en un estricto orden. Por eso, la formación de los lugares es de importancia capital, pues el mismo grupo de *loci* podrá ser utilizado para recordar diferentes materiales con sólo modificar las *imagines*. En la *Rethorica ad C. Herenium* se explica con detalle la elección de estas últimas:

La naturaleza nos enseña lo que debemos hacer. Cuando vemos en la vida cotidiana cosas insignificantes, ordinarias y banales, generalmente no somos capaces de recordarlas, porque la mente no es sacudida por ninguna novedad ni maravilla. Pero si vemos o escuchamos algo excepcionalmente ruin, deshonroso, inusual, grandioso, increíble o ridículo, esto lo recordamos probablemente por mucho tiempo [...]. La salida, el curso o la puesta del Sol no son maravillas para nadie porque ellos ocurren diariamente. Pero los eclipses solares son una fuente de asombro porque ellos ocurren raramente [...]. Dejemos entonces al arte imitar a la naturaleza [...]. Si usamos imágenes que no son vagas sino activas; si les asignamos excepcional belleza o singular repugnancia; si a algunas las ornamentamos con coronas o mantos púrpuras [...]; o si las desfiguramos de algún modo, como manchándola con sangre o ensuciándola con barro o con pintura [...] o bien asignándole efectos cómicos se asegurará nuestro recuerdo de ellas de manera más duradera [...]. Pero será esencial, una y otra vez, recorrer rápidamente en la mente todos los lugares originales para refrescar las imágenes.²³

Así, el potencial expresivo de las imágenes humanas es un factor clave para el autor de *Rethorica ad C. Herenium*.

Quintiliano, maestro de retórica en la Roma del siglo I d.C., escribió su *Institutio Oratoria* más de un siglo después que el *De Oratore* de Cicerón. Si bien reproduce los consejos sobre cómo construir los lugares y las imágenes y se maravilla de “cómo Metrodoro inventó trescientos sesenta lugares en los doce signos por donde pasa el sol”,²⁴ la idea misma de des-

²¹ *De Oratore*, II, 354.

²² M. Quintiliano, *Instituciones* p. 530.

²³ *Ad Herennium*, III, 22, citado en F. Yates, *The Art of Memory*, cit., pp. 9-10.

²⁴ Quintiliano, *Instituciones*, cit., p. 530.

pertar el contenido emocional de la memoria a partir de las fantásticas (a veces grotescas) gesticulaciones de las *imagines agentes* le pareció a Quintiliano un factor inútil y molesto.²⁵

Así concebido el *ars memoriae* por los maestros latinos de retórica, en este punto se pueden destacar dos cuestiones. La primera se refiere al hecho de que el ideal de conocimiento subyacente a esta concepción de la memoria (y, en general, de la retórica) resulta emparentado con las formas orales de transmisión del conocimiento. La segunda, relacionada con la anterior, se refiere al papel primario y activo de las emociones en su relación con el despliegue discursivo y con la adquisición y fijación de la información. Aclaremos estos puntos.

Refiriéndose a las culturas de tradición oral, Ong señala el carácter fugaz y evanescente de la palabra, acontecimiento imposible de fijar en el tiempo, como sí puede hacerse, en cambio, con una imagen.²⁶ Se comprende de manera inmediata el papel dominante que juega la memoria en una cultura de tradición oral, junto con los recursos o pautas mnemotécnicas que apuntan a incrementar el caudal de información aprehensible. La estructuración del pensamiento en base a fórmulas, al uso del ritmo, la apelación a escenarios imaginarios de fácil evocación, son herramientas básicas en la conservación y transmisión de la sabiduría.²⁷ El advenimiento de la escritura estaría correlacionado con una reestructuración del pensamiento que derivó en los inicios de la filosofía griega y en las formas posteriores de pensamiento analítico.²⁸

En oposición a la oralidad, la práctica de la escritura hace de las palabras marcas visibles que, semejantes a cosas, pueden verse e, incluso, tocarse.²⁹ Por eso, retornando a la retórica latina, Quintiliano explica que Platón (428-347 a.C.) sostuvo “que el uso de las letras sirve de impedimento a la memoria porque dejamos de conservar en cierto modo en ella aquello que

²⁵ Quintiliano cuestiona la falta de exactitud si se desea establecer una correspondencia entre el discurso y una serie de lugares e imágenes, porque “los conceptos no tienen la misma imagen que las cosas”. También se pregunta cómo representar por este método “ciertas junturas”, es decir, palabras como las conjunciones. Por último, también ve una complicación o duplicación innecesaria en la necesidad de recordar por cada palabra una figura. Por lo cual, afirma, “nosotros procuraremos dar reglas más sencillas” (*ibid.*, p. 531).

²⁶ W. Ong, *Oralidad y escritura*, cit., p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

²⁹ *Ibid.*, p. 21. Una discusión sobre la relación de la palabra hablada como el objeto lingüístico legítimo y su representación visual, la escritura, puede verse en F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal, 1995, pp. 53-55.

ponemos por escrito, y por esta misma seguridad nos olvidamos de ello”.³⁰

Goody³¹ ha mostrado cómo en el abandono total o parcial de la práctica de transmisión oral del conocimiento como consecuencia de la adopción de formas de escritura es posible ver el paso de formas “prelógicas” de concebir la naturaleza a formas “racionales”. Es en este sentido que, para los maestros de retórica, la memoria, como “escritura interna”, logra internalizar y transformar en conocimiento lo que la escritura convencional mantiene en una relación de pura y ajena exterioridad. De esta manera, apelar a la memoria implica, en algún sentido, un retorno parcial a la oralidad, con todos sus recursos y su particular concepción de la palabra y del conocimiento, entre ellos el retorno a la imagen, y una vuelta parcial al pensamiento no analítico.

Finalmente, otra característica señalada por Ong es que, mientras que las culturas caligráficas tienden a pensar en los nombres como etiquetas, en las culturas dominadas por la transmisión oral cierta clase de palabras otorgan poder sobre lo que nombran.³² Veremos más adelante que la incorporación del arte de la memoria a la tradición neoplatónica presenta fuertes semejanzas con esta concepción.

La imaginación y los arquetipos

Aristóteles se refiere cuatro veces a la memoria artificial: en los *Topica*, en *De insomnis*, en *De anima*,³³ aunque la más importante, la que más repercusiones despertó, figura en *De memoria et reminiscencia*.

La teoría de Aristóteles acerca de la memoria y la reminiscencia está basada sobre la teoría del conocimiento presentada en *De anima*. La imaginación es la intermediaria entre la percepción y el pensamiento.³⁴ Es la parte del alma donde se engendran las imágenes, lo cual hace posible el pensamiento. Luego, “la actividad intelectual es imposible sin una pintura mental”.³⁵ Así, la memoria, facultad por la cual percibimos el tiempo, es imposible sin la imagen y pertenece, así, a la misma parte del alma que la imaginación.³⁶

³⁰ Quintiliano, *Instituciones*, cit., pp. 527-528. En el siguiente párrafo se trata brevemente el papel de la memoria en Platón y su conexión con la actividad cognitiva.

³¹ J. Goody, *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal, 1985.

³² W. Ong, *Oralidad y escritura*, cit., p. 39.

³³ *Topica*, 163^b 24-30; *De insomnis*, 458^b 20-22, *De anima*, 427^b 18-22.

³⁴ Sobre la imaginación, *De anima*, 428^a 1-428^b 24.

³⁵ *De memoria et reminiscencia*, 449^b 31. Traducido de *The Works of Aristotle*, p. 690.

³⁶ Al respecto, puede verse W. Ross, *Aristóteles*, Buenos Aires, Charcas, 1981, pp. 207-208.

Por su parte, Platón sostuvo, en el *Phaedrus*, que la verdadera función de la retórica consiste en persuadir a los hombres del conocimiento de la verdad y presentó en esta obra lo que iba a ser un tema central del posterior platonismo: el conocimiento como recuerdo de las verdades alguna vez contempladas por todas las almas y de las cuales las cosas terrestres son copias confusas.³⁷

La noción de memoria no se expone en el *Phaedrus* como una parte del arte de la retórica, sino que está presente como base o fundamento del resto de la obra. Como se verá, el desmesurado programa que va a ser abordado por los neoplatónicos renacentistas tendrá por objetivo la organización de la memoria como reflejo de la estructura de lo real. En este sentido, el “teatro de la memoria” de Giulio Camillo (1480-1544), del que hablaremos más adelante, encarnó un proyecto con fuertes raíces platónicas al suponer el autor que su elección de los lugares, lejos de ser una cuestión convencional, tenía un fundamento metafísico, en tanto que “lugares eternos”, por estar dicha elección fundada en la verdad.

Por último, en cuanto a la actividad de conocimiento, Platón argumenta acerca de lo perjudicial de la escritura. Sócrates le cuenta a su interlocutor que un viejo dios egipcio, Theuth, inventor (o descubridor) de muchas artes, tales como la aritmética, la geometría y la astronomía, también inventó, y ésta fue su gran obra, el uso de las letras. Theuth se presentó ante el dios Thamus y le enseñó sus invenciones. Al juzgar la escritura, Thamus le dice a Theuth, refiriéndose a los discípulos de este último:

“[...] ellos confiarán en la escritura de caracteres externos sin recordarlos. Lo que tú has descubierto no es una ayuda para la memoria, sino para la reminiscencia, y lo que tú das a tus discípulos no es la verdad sino solamente la apariencia de la verdad; ellos escucharán muchas cosas y no aprenderán nada; ellos creerán ser omniscientes y no conocerán nada [...]”.³⁸

En términos un poco esquemáticos, puede decirse que mientras que Aristóteles fue esencial para las formas escolásticas y medievales que toma el arte de la memoria, Platón lo fue para el Renacimiento.³⁹

³⁷ *Phaedrus*, 249 E-250 D.

³⁸ *Ibid.*, 274 C-275 B, traducido de *The Works of Plato*, New York, The Modern Library, 1956, pp. 322-323.

³⁹ Yates, *The Art of Memory*, cit., p. 39.

El arte de la memoria en la Edad Media

Durante el Medioevo la sabiduría se retrajo al interior de los monasterios, desapareció la oratoria pública y el arte de la memoria con fines retóricos se tornó innecesario. Casiodoro (ca. 490-ca. 570) no menciona la memoria artificial en la sección de su enciclopedia sobre las artes liberales dedicada a la retórica, y ésta tampoco es mencionada por Isidoro de Sevilla (ca. 560-635).

Si bien la retórica tuvo un papel secundario en este período, se conoce el *De inventione* de Cicerón y el *Ad Herennium* es mencionado en el 830 d.C. por Lupus de Ferrière. El *De inventione* es citado como “primera retórica” o “vieja retórica” seguido por el *Ad Herennium* como “segunda retórica” o “nueva retórica”.⁴⁰

En la temprana Edad Media la tradición retórica clásica toma la forma de *ars dictaminis* o arte de escribir cartas y de estilo para procedimientos notariales. Un centro importante es la escuela de *dictamen* en Bologna (fin del siglo XII y comienzos del XIII). Sin embargo, es claro que se desea dotar a la retórica de un perfil místico, de un lugar casi sagrado apto para competir con la teología. En la *Rhetorica Novissima* (1235), de Boncompagno da Signa, de la escuela de Bologna, se sugieren orígenes supranaturales: sin la *persuasio*, a Lucifer le hubiera sido imposible sublevar a los ángeles; por su parte, la metáfora o *transumptio*, debe haber tenido su origen en el Paraíso.

Los objetivos del arte de la memoria medieval son el producto de lo que un hombre de fe desea y busca en este período. En general, todo aquello que guarde alguna relación con la predicación, la salvación y la condena, los artículos de la fe, los caminos al cielo a través de las virtudes y al infierno a través de los vicios. La memoria aporta un esquema para recorrer la compleja trama de recompensas y castigos y, en definitiva, ayuda a la salvación. Puede decirse que la memoria artificial se ha desplazado de la retórica a la ética teológica.

La definición de las virtudes que Cicerón presenta en su trabajo más temprano sobre retórica, el *De inventione* (escrito 30 años antes que el *De oratore*), influye decisivamente en la transformación de la memoria artificial en la Edad Media como componente básico de la virtud de la prudencia: el conocimiento de lo que es bueno, lo que es malo y lo que no es ni bueno ni malo. Sus partes son memoria, inteligencia y previsión. Esta definición es citada por Alberto Magno (1206-1279) y por Tomás de Aquino

⁴⁰ El presente párrafo sigue lo expuesto por P. Kristeller, *El pensamiento renacentista*, cit., pp. 301-321 y F. Yates, *The Art of Memory*, cit., pp. 50-82.

(1225-1274), quienes conciben y discuten las reglas de la memoria artificial como parte de la prudencia.

Ahora bien, estimular la emoción y la imaginación con imágenes y metáforas puede ser contrario a la ascesis medieval. Sin embargo, para la práctica de la memoria artificial como parte de la prudencia, siguen siendo empleadas las reglas de formación de imágenes activas (*imagines agentes*) recomendadas en el *Ad Herennium*, por su poder movilizador. El fundamento teórico del uso de imágenes se obtiene de Aristóteles y, de acuerdo con éste, sostiene Tomás de Aquino: “Las intenciones simples y espirituales fácilmente se deslizan de la memoria a menos que vayan unidas a similitudes corpóreas”.⁴¹

Digamos, por último, que puede suponerse que el arte de la memoria tuvo alguna participación en la creación de las imágenes que fueron plasmadas en el arte y la literatura. Por ejemplo, los vicios y las virtudes de Giotto (ca. 1266-1337) pintados en la *Arena Capella* en Padua;⁴² Petrarca (1304-1374), que representa la transición de la memoria medieval a los comienzos de la memoria renacentista y cuyo nombre fue constantemente citado como una de las autoridades en memoria artificial;⁴³ o, finalmente, *La Divina Comedia* de Dante (1265-1321), que podría ser considerada como un sistema para la memoria, si se tiene en cuenta la precisa y simétrica estructura de círculos concéntricos que se corresponden con un ordenamiento de los vicios y las virtudes, y el tipo de imágenes que se le asignan a estos lugares. Incluso, en la medida en que esta obra de Dante propone una “escala ascendente de comprensión”, como sostiene Steiner, “de lo literal y lo moralizante a lo alegórico y lo analógico”,⁴⁴ la *Comedia* puede pensarse como antecedente de las futuras construcciones de representaciones cosmológicas que llevarán a cabo los neoplatónicos renacentistas, aunque con otros fines.⁴⁵

⁴¹ Tomás de Aquino, *Summa* II, II, 49.

⁴² Yates, *The Art of Memory*, cit., p. 92.

⁴³ *Ibid.*, pp. 101-102. Puede recordarse que Petrarca es autor de *Rerum memorandarum libri* (*Cosas para ser recordadas*), escrito probablemente alrededor de 1343-1345.

⁴⁴ G. Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1998, p. 60.

⁴⁵ Yates, *The Art of Memory*, cit., pp. 95-96.

El origen divino de la mente

El “teatro del mundo” de Giulio Camillo

La nueva “lógica” neoplatónica se propone reflejar, a través de la memoria, la estructura del cosmos en la mente del hombre. Pero para esto es necesario una enciclopedia, esto es, una previa clasificación de los seres que integran el mundo. Sin embargo, para ir más allá de los fines puramente mnemotécnicos de la retórica ciceroniana, la enciclopedia debe tener fundamento metafísico y la “lógica” con que se concibe debe penetrar el terreno ontológico.⁴⁶

Lo que se llamó “teatro universal” puede entenderse como una de las manifestaciones de este ambicioso proyecto cognitivo, cuya finalidad era aportar una clasificación del mundo dotada de estructura. La construcción de esta representación cosmológica debía lograr que entre sus elementos y las cosas pudiera establecerse una perfecta correspondencia (concebida como “reflexión”) que permitiese comprender la jerarquía de los seres y la transmisión de “causas” a través de la misma. Esto es, en definitiva, que la memoria sea espejo del mundo.⁴⁷

El “teatro del mundo” de Giulio Camillo, un artefacto de madera que, a juzgar por los escasos testimonios históricos, admitía en su interior a no más de dos personas, fue uno de los más célebres del siglo XVI. Con la estructura de un anfiteatro que aportaba los *loci*, cargado de imágenes confeccionadas de acuerdo con las normas del arte de la memoria, el teatro de Camillo promete a sus contemporáneos que “cualquiera que sea admitido como espectador será capaz de discurrir sobre cualquier materia no menos fluidamente que Cicerón”, según el testimonio de un amigo de Erasmo, que en 1532 le escribe desde Padua asegurando que todos en Italia hablan de un tal Giulio Camillo.⁴⁸

Nacido en 1480, profesor en Bologna, Camillo recibió dinero de Francisco I, rey de Francia, y empleó una buena parte de su vida en perfeccionar su teatro nunca terminado. Tampoco la gran obra que lo fundamentaría fue jamás escrita. Sin embargo, al final de su vida, Camillo dictó en pocos días un resumen donde describe brevemente su concepción del

⁴⁶ Rossi, *Clavis Universalis*, cit., pp. 52-53, sostiene que esta concepción tiene su causa en el contacto que en el siglo XVI se establece entre la tradición retórica clásica y la “lógica combinatoria” de Raimundo Lulio. Un enfoque didáctico del arte de Lulio puede verse en F. Yates, “El arte de Raimundo Lulio: aproximación a través de su teoría de los elementos”, en *Ensayos reunidos I*, México, FCE, 1990, pp. 23-141.

⁴⁷ Rossi, *Clavis Universalis*, cit., p. 85. Rossi habla de “doctrina especular”.

⁴⁸ Yates, *The Art of Memory*, cit., pp. 130-131.

teatro. El manuscrito fue publicado póstumamente en Florencia en 1550 con el título de *L'Idée del Theatro dell'eccellen. M. Giulio Camillo*.

El artefacto de Camillo, al cual Garín emparenta con la célebre metáfora del “libro del mundo” pero que, a diferencia de éste, brinda “una visión placentera más que una fatigosa lectura”,⁴⁹ puede pensarse como el intento de adaptar la tradición hermético-cabalística al arte clásico de la memoria, es decir, de confeccionar un sistema mnemotécnico, como dice Rossi, “sobre bases astrológico-cabalísticas”⁵⁰ en el cual, a semejanza de Pico, el mundo supraceleste se corresponde con los Sefirot o emanaciones divinas de la cábala judía.⁵¹

El teatro consistió en siete gradas concéntricas, en correspondencia con los estadios de la creación, y cada una de las gradas a su vez dividida en siete porciones, estas últimas en correspondencia con los siete planetas de la astronomía ptolemaica (incluido el sol). El espectador se ubica en el lugar del escenario, desde donde contempla las siete gradas y sus siete divisiones, cada una de las cuales se halla atiborrada de imágenes llamativas y heterogéneas. El teatro descansa sobre siete pilares, a semejanza de la casa de la sabiduría de Salomón, y que para Camillo representan los siete Sefirot del mundo supraceleste, en donde están contenidas las Ideas de todas las cosas, tanto del mundo celeste como del terrestre y de donde emanan las causas primeras.⁵² De esta forma, Camillo elige los Sefirot como el equivalente de los *loci* del arte clásico de la memoria y, en esta operación, los “lugares” de la memoria artificial, meramente convencionales, adquieren fundamento ontológico y pasan a ser “lugares eternos”.⁵³

Hagamos un breve resumen de la lógica de las imágenes que pue-

⁴⁹ E. Garín, “La nuova scienza e il simbolo del ‘libro’”, en E. Garín, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Florencia, 1961, p. 452.

⁵⁰ Rossi, *Clavis Universalis*, cit., p. 110.

⁵¹ Sobre los Sefirot y el papel de los nombres en la cábala puede verse G. Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, México, FCE, 1996, caps. 5 y 6.

⁵² Esta identificación de los Sefirot con las Ideas es un ejemplo de la fusión entre platonismo y cábala, que, en el caso de Camillo, es una fusión entre platonismo y cábala cristiana: “Dicono adunque i secretissimi theologi, i quali sono i cabalisti, che Mosè sette volte passò per le sette Saphirot, senza poter giamai passar la Binà” (G. Camillo, *L'idea del theatro*, cit., p. 57). La Bina es el tercer Sefirot y significa la inteligencia divina.

⁵³ “Or se gli antichi oratori, volendo collocar di giorno in giorno le parti delle orationi che havevano a recitare, le affidavano a luoghi caduchi, come cose caduche, ragione è che, volendo noi raccomandar eternalmente gli eterni di tutte le cose che possono esser vestiti di oratione con gli eterni di essa oratione, troviamo a loro luoghi eterni” (G. Camillo, *L'idea del theatro*, cit., p. 53).

blan el teatro de Camillo que se extiende, desde las primeras causas, por los distintos estadios de la Creación.⁵⁴

En la primera grada, en lugar de los siete Sefirot (desconocidos para el hombre y, por lo tanto, imposibles de representar con alguna utilidad), Camillo ubica los siete planetas, pues sus imágenes son más fáciles de recordar. Una vez impresas en la memoria, la mente puede moverse desde esta región celeste hacia el mundo supracelste de las Ideas, los Sefirot y los ángeles, o hacia abajo, hacia el mundo elemental, el cual, a su vez, está dispuesto en gradas.

En la segunda grada, la imagen que domina cada una de las siete divisiones es la de “El Banquete”. Camillo toma de Homero la historia en la cual Océano hace un banquete para todos los dioses. Océano es el agua de la sabiduría, la cual existe antes que la materia. Los dioses invitados son las Ideas. Se representa con esto el primer día de la Creación de los cuales emergen los elementos todavía sin mezclarse.

En la tercera grada se representa, en cada una de las siete divisiones, una “Caverna”, en alusión a la caverna descrita en la *Odisea*, donde las ninfas tejen, actividad que significa la mezcla de los elementos que da origen a las cosas. En cada una de las siete cavernas se representa la mezcla de aquellos elementos afines con la naturaleza del planeta que le corresponde.

En la cuarta grada la imagen dominante es la de “Las Gorgonas”. Este estadio representa la creación del alma y de la mente del hombre. Según Hesíodo en *El escudo de Hércules*, las gorgonas eran tres hermanas con un solo ojo. Según la cábala, el alma estaba compuesta de tres partes. En este cuarto estadio, cada una de las siete divisiones contiene las cosas afines a la naturaleza de cada planeta que se encuentran en el interior del hombre.

En la quinta grada domina la imagen de “Pasifae y el Toro”, que representa la unión del alma del hombre con el cuerpo. El alma en su viaje de descenso pasa a través de todas las esferas y termina por unirse a la grosera forma corporal. En este estadio aparecen las cosas y las palabras asociadas no sólo al interior del hombre, sino a su forma exterior, concierne a las partes de su cuerpo de acuerdo con la naturaleza de cada planeta.

En la sexta grada dominan las “Sandalias” que emplea Mercurio para llevar a cabo los deseos de los dioses. Representa las operaciones que los hombres pueden realizar naturalmente sin necesidad de ningún arte.

⁵⁴ La descripción sigue el esquema del Teatro de Camillo que presenta Yates, *The Art of Memory*, cit., pp. 136-141.

Por último, cada una de las siete divisiones de la séptima grada está dominada por la figura de “Prometeo” como representación de todas las artes, nobles y viles. Se incluyen aquí las artes y las ciencias, las religiones y las leyes.

Es claro que, además de las imágenes dominantes, cada una de las siete porciones de las siete gradas muestran las imágenes y las palabras que evocan la particularidad de cada planeta. Si se comienza, por ejemplo, con el planeta Marte, a quien corresponde el elemento fuego así como todo lo ardiente, y de los humores, la cólera, encontramos para la segunda y la tercera grada las siguientes imágenes:

– segunda grada: Vulcano (fuego como elemento simple), la boca del Tártaro (Purgatorio)

– tercera grada: Vulcano (éter y fuego como elementos mezclados), mujer joven con los pelos hacia el cielo (el vigor de las cosas de este mundo), la pelea de dos serpientes (discordia, disparidad), Marte sobre un dragón (las cosas nocivas).

Así, las imágenes se van multiplicando, hasta llegar a la séptima grada, en donde, como se indicó antes, se deben representar todas las artes que guardan relación con Marte.

Nótese que la misma imagen de Vulcano cambia de sentido al pasar de la segunda grada (presidida por la imagen del Banquete), a la tercera grada (presidida por la Caverna).

Las imágenes que inician la serie, como se vio, son las de los planetas, y representan las primeras causas accesibles al hombre. Como tales, deben evocar las diversas corrientes afectivas que circularán por cada una de las siete divisiones de las gradas y que, en la realidad, dominan el juego de simpatías y antipatías, de afinidades y rechazos entre las cosas. Júpiter evoca tranquilidad, Saturno la melancolía, Venus el amor.

La “magia” interviene cuando las imágenes de las causas planetarias, guardadas en la memoria, funcionan como talismanes y sus virtudes y su poder circula desde ellos hacia las imágenes subsidiarias. El poder de Júpiter, por ejemplo, circula a lo largo de la serie de imágenes relacionadas con Júpiter.

De esta forma, puede verse cómo, en Camillo, el conocimiento está comprometido con los afectos, cómo el rechazo, la exaltación estética, el miedo o la melancolía que despiertan las imágenes se corresponden con las causas planetarias que operan sobre las cosas.

Finalmente, digamos que Giordano Bruno, que nació cuatro años después de la muerte de Camillo, en 1548, concebiría un sistema infinitamente más osado e intrincado que el de Camillo en el uso de signos e imágenes mágicas. Los esfuerzos por encontrar una manera de conciliar

el arte clásico de la memoria, junto con sus lugares y sus imágenes, con las figuras y letras móviles del *ars magna* de Raimundo Lulio lo llevó a idear un sistema de ciento cincuenta imágenes impresas sobre la rueda central, sobre la cual Bruno pensó que se inscribía el cielo entero con sus complejas influencias astrológicas. Las imágenes de las estrellas formaban combinaciones y circonvoluciones a medida que las ruedas giraban. De acuerdo con Bruno, era posible actuar sobre el mundo inferior, cambiar la influencia de las estrellas sobre éste, si se conocía cómo manipular las imágenes de las estrellas, las cuales eran las “sombras de las ideas”.⁵⁵

Epílogo

El conocimiento concebido por los neoplatónicos como reflexión en la mente de los componentes y el orden del cosmos se emparentó, a través del arte de la memoria, con una concepción oral del lenguaje y, como consecuencia, con la organización de la memoria a través del uso de imágenes que, por sus características, condujeron a formas no analíticas de organización de lo real.

En este escenario, se vio que los afectos y la imaginación fueron esenciales en la actividad congitiva. Esto llevó naturalmente a una alianza íntima entre las esferas del arte y del conocimiento, asignándole a la pintura y a la poesía, por su capacidad de excitar emociones y por su despliegue irrestricto de la imaginación, un lugar esencial en la búsqueda de la verdad. Al respecto, igualando la actividad del poeta a la de la propia naturaleza, expresaba sir Philip Sidney (1554-1586):

Sólo el poeta, desdeñando las ligaduras a cualquier forma de sujeción, se eleva con el vigor de su propia invención, hace crecer otra naturaleza, logrando cosas mejores aún que aquellas que la propia Naturaleza provee o, incluso, formas tales como nunca hubo en ella, tales como héroes, semidioses, cíclopes, quimeras, furias y cosas semejantes: esto es así porque él avanza mano a mano con la Naturaleza, sin encerrarse dentro del estrecho orden de los dones de aquélla, sino circulando libremente por el zodíaco de su propia agudeza.⁵⁶

⁵⁵ Sobre la difícil concepción de Bruno, puede verse Yates, *Giordano Bruno*, cit., caps. XI-XIX.

⁵⁶ “Only the poet, disdaining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigour of his own invention, doth grow in effect another nature, in making things either better

El hecho mismo de instalar el conocimiento en el orden de los afectos y la imaginación presupone una complejidad o densidad cualitativa de la trama de lo real difícilmente cuantificable. Incluso los números intervinieron en ésta en la forma de misticismo numérico o práctica numerológica, la cual, más que indagar acerca de la estructura matemática o geométrica de lo real, puede pensarse como una compleja “retórica de los números” en el sentido en que, hablando de Robert Fludd (1574-1637), afirma Debus que éste “buscaba misterios en los símbolos conforme a una creencia preconcebida de un plan cósmico”⁵⁷ o bien connotaciones morales en la geometría y la aritmética que empleaba en la concepción de sus imágenes.

Por último, la verdad en su forma de verdadera estructura, de “conexión” entre las cosas entre sí y entre ellas y la mente, fue para hombres como Camillo o Bruno una noción “activa”, en tanto que a partir de su comprensión o aprehensión pensaban que era posible poner en movimiento la circulación de causas (o “fuerzas”) que permitirían manipular las cosas y sus propiedades. Desde este punto de vista, la nueva racionalidad que comienza a mostrarse a fines del siglo XVI, y que derivaría en la revolución científica, se ocupaba meramente de “sombras cuantitativas”, dejando de lado “la verdadera esencia de los cuerpos naturales”.⁵⁸

than Nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in Nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like: so as he goeth hand in hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit”, P. Sidney, “An Apology for Poetry”, en H. Moore (ed.), *Elizabethan Age*, Nueva York, Dell, 1965, p. 148.

⁵⁷ A. Debus, *El hombre y la naturaleza en el Renacimiento*, México, FCE, 1996, p. 223.

⁵⁸ R. Fludd, citado en Debus, *op. cit.*, p. 224.

