

Imagen que cambia, imagen que permanece
Estudio sobre el papel de la imagen en el tránsito del *ciclo cuaternario* al *ciclo ternario*
en el *Arte* de Ramon Llull

Tesis de Grado (Pregrado)

Estudiante: Nicolás Martínez Bejarano

Departamento de Filosofía

Director: Porf. Andrés Villaveces Niño

Departamento de Matemáticas

Universidad Nacional de Colombia

(2018-I)

“Las imágenes no son sólo cosas para representar, son ellas mismas cosas...”

Georges Didi-Huberman

“El lenguaje no es en definitiva ningún espejo, y lo que vemos en él no es reflejo de nuestro ser ni del ser en general, sino la interpretación y quintaesencia de aquello que existe con nosotros, en las dependencias reales del trabajo y del poder y en todo lo que constituye nuestro mundo.”

Hans-Georg Gadamer

“Allí está sentado, la cara inclinada hacia delante como si debiera estar listo para el salto mortal hacia la imagen de esas bellas profundidades. Quisiera morir en aquella imagen.”

Robert Walser

“Habían buscado en vano –si jamás se les ocurrió buscar– la manera de expresar las verdades más santas a través del medio más sencillo, el de las palabras e imágenes familiares.”

Nathaniel Hawthorne

Índice

1. Problema

2. Prólogo

- 2.1 Gadamer
- 2.2 Imagen
- 2.3 Concepto *imagen*
- 2.4 Ramon Llull

3. Introducción al problema

4. Breve historia del Arte de Llull

- 4.1 Frances Yates y Robert Pring-Mill

5. Comentarios sobre el tránsito del ciclo ternario al ciclo cuaternario

- 5.1 Anthony Bonner
- 5.2 Ciclo Cuaternario
- 5.3 Ciclo Ternario
- 5.4 Nota (Borges)

6. Importancia de la imagen en el tránsito de un ciclo a otro (lectura propia)

7. Conclusiones

8. Imágenes

9. Bibliografía

1. Problema

Este trabajo parte de una pregunta básica: ¿puede ayudar el estudio de las imágenes a la filosofía? Para evitar las ambivalencias que genera el término *filosofía*, tomo de Gadamer una posición precisa: filosofía como historia del concepto. Con base a esto, la pregunta sería: ¿puede ayudar el estudio de las imágenes a la historia de concepto? Basado en lecturas de Gadamer, y su concepto de *Sprachnot*, doy una respuesta afirmativa. Con esta base teórica paso a estudiar un caso concreto: la obra de Ramon Llull (ca.1232-1316). Escojo este autor puesto que posiblemente es, dentro de la historia de Occidente, aquel que ha usado con mayor insistencia las imágenes, bien sean diagramáticas o metafóricas o lógicas. Dada la enorme obra de Llull me concentro en un período específico: el paso del Arte cuaternario al Arte ternario. Estas son dos fases de su llamado Arte, su obra más importante.

Este estudio no busca agregar nada nuevo a los excelentes trabajos de Anthony Bonner, Robert Pring-Mill y Josep Rubio sobre este tránsito. Mi propósito es más bien ver los trabajos que ellos han hecho, ya no desde el estudio de los cambios en la lógica o la conceptualidad luliana, sino desde el cambio en las *imágenes*. ¿Qué sucede con las imágenes en el Arte de Llull en el tránsito entre uno y otro ciclo? Quizá esta pregunta pueda parecer tonta dado que en uno y otro momento se usan casi las mismas figuras: círculos y triángulos; el único cambio que vemos es la desaparición del cuadrado en el ciclo ternario, pero ello no amerita una nueva lectura de ambos ciclos. Frente a esto digo: si bien es cierto que se usan las mismas imágenes, la *función* que ellas cumplen en uno y otro ciclo de Arte es diferente. Las imágenes no son inmunes a los cambios operados en el mecanismo y el aparato conceptual del Arte.

Para este estudio divido el trabajo en seis grandes partes: I. *Prólogo*, que trata dar una justificación a la pregunta ¿por qué, habiendo temas éticos y lógicos contemporáneos tan discutidos en las clases de filosofía, alguien se le da por interesarse en el problema de la imagen en el medioevo?; II. *Introducción al problema*, donde doy un tratamiento más amplio al problema y una introducción al Arte de Llull; III. *Breve historia del Arte de Llull*; IV. *Comentarios sobre el tránsito*, aquí hago sobre todo una exposición de la lectura que Anthony Bonner hace del tránsito entre uno y otro ciclo, con énfasis en sus comentarios sobre las imágenes; V. *Importancia de la imagen*, este es el lugar donde desarrollo mi lectura

propia, con base a las anteriores interpretaciones del tránsito; VI. *Conclusiones*, donde trato de hilar lo que fue el trabajo, no tanto para concluir sino para mostrar una perspectiva de estudio que considero importante. Por último, en la sección *Imágenes*, se podrán encontrar algunas de las imágenes de las que hablo a lo largo del texto.

Considero que la perspectiva que manejo en este trabajo, i.e. ver cómo las imágenes hacen parte de la reflexión filosófica, es importante por dos motivos en particular. Primero, porque da una perspectiva diferente a los usuales estudios basados exclusivamente en los conceptos; segundo, porque el estudio de la imagen permite una hilación *natural* con otras ramas de la cultura (música, poesía, cine...) cosa que no siempre puede hacerse desde el concepto abstracto. Tomando en cuenta estas dos razones, organicé mi modo de trabajo en dos sentidos: ver en dos autores específicos, Gadamer y Platón, cómo entienden el uso de la imagen de la esfera en Parménides cuando se refiere al Ser. Es decir, estudiar una relación concreta entre imagen (esfera) y concepto (Ser), y ver dos comentarios sobre esta relación. Después tomo otro un ejemplo concreto, la obra de Ramon Llull, y hago un ejercicio similar: veo el comentario de Anthony sobre las figuras y conceptos que él usa, expongo el estudio que él hace sobre el tránsito entre arte cuaternario y arte ternario a nivel conceptual, y por último veo este mismo tránsito ya no desde el mero concepto, sino desde la relación con la imagen. Como se verá, la presencia de la imagen será constante en este trabajo y toma diferentes formas: poema, metáfora, música y un Tablero (a la manera de Aby Warburg) que realicé para entender mejor los múltiples problemas que viven dentro de la imagen.

2. Prólogo

Este estudio nace de la *admiración* que me produjo el tablero B del *Bildatlas* de Aby Warburg. En este tablero hay diversas representaciones visuales de las creencias astrológicas y, en mitad de ellas, encontramos el llamado *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci. Una de las primeras impresiones que se tiene de este tablero es el constante uso de la figura del círculo. De las posibles interpretaciones que se hacen de estos círculos ésta fue la que más me llamó la atención: mientras en las representaciones astrológicas el círculo representa el encadenamiento de las personas a su estrella, el círculo en el dibujo de Leonardo muestra la conexión de las personas con la perfección universal. Por un lado la esclavitud, por el otro la

perfección. ¡Cómo una *misma imagen* tan simple puede cambiar tanto! Tiempo después, leyendo sobre Ramon Llull, tuve la sospecha que quizás un contraste similar sucedía en la forma en la cual él usaba las imágenes. Empecé, entonces, a profundizar en la sospecha e intenté, en un primer ensayo, estudiar las tres imágenes básicas de toda su obra: el árbol, la escalera y el círculo¹. Vi que por ahí se abría un camino prometedor, pero bastante amplio para mis fuerzas. Así que decidí concentrarme sólo en una imagen, el círculo², pero también el panorama me excedía. Seguí acotando hasta que di con un momento concreto en la obra de Llull: el tránsito de un ciclo (el cuaternario) del llamado Arte a otro (el ternario).

En última instancia, el *modo* en que aquí procedo es similar al de Warburg: ver cuáles son las diferencias y similitudes que surgen cuando se juntan dos imágenes. Por otro lado, parte de mi ejercicio frente a la imagen se halla en estudiar lo que Robert Pring-Mill llama el “substrat col·lectiu dels llocs comuns”. (Cfr. Pring-Mill, 1991 p.48) Esto, en el contexto de Llull, implica “estudiar els temes lul·lians dins el marc ideològic de l’Edat Mitjana”. (Pring-Mill, ibd.) Esta perspectiva que Pring-Mill plantea no es para nada obvia, si tenemos en cuenta que muchos estudios han querido, dada la importancia posterior de lulistas como Pico della Mirandola o Leibniz, *exiliar* a Llull de la Edad Media y estudiarlo desde campos ajenos a sus contextos mallorquín medieval. Lo que causa este *exilio* es esconder unas partes importantes de la obra de Llull y generar cierta malinterpretación de otras. El estudio de dicho “substrato” no es sencillo, como dice Pring-Mill:

“La tendència natural del crític és d’estudiar allò que es discutia, perquè és explícit. Li costa un bon esforç posar en relleu les coses que quedaren implícites, fins i tot quan són les més interessants. Però és un esforç ben necessari [...] per a comprendre la interacció entre *tradició* i *originalitat* en les obres estudiades.” (Pring-Mill, 1991 p.49)

De esta manera, pese a ciertos prejuicios, el estudio de las imágenes ha de ir más allá de lo que aparece *a primera vista*.

¹ De esto salió el artículo *Imago y logos en Ramon Llull*, presentado en el XIV Congreso de la Societat Internationale pour l’Étude de la Philosophie Médiévale, en Porto Alegre (Brasil), en Junio del 2017.

² De ahí sale mi presentación *Images of Truth: cultural exchanges into the Lullian Art*, presentada en la University of Bristol (Inglaterra) en Marzo del 2018.

Quizá pueda parecer que lo que viene en este trabajo tiene mucho de historia y poco de filosofía. Mucha historia porque, en primer lugar, intento ver los vaivenes que ha tenido el problema (y el concepto) de la *imagen*, en ciertos momentos de la historia de Occidente; en segundo lugar, porque miro el *desarrollo* en el tiempo de una imagen, el círculo, en dos momentos del pensamiento de Ramon Llull. Sin embargo, si bien dedico tiempo a cierta *historia* del Arte de Llull, esto no quiere decir que hago lo que podría entenderse por “historia del Arte” (aquí el término “arte” puede dar pie a fáciles juegos de palabras). Mi interés, más bien, está en lo que se ha llamado “historia de la imagen”: una historia que, entre muchas otras cualidades, no se restringe a estudiar las imágenes que están en museos o proyecciones de cine, sino que tiene presente que el diablo se esconde en los detalles (como gustaba decir a Warburg), que la vida (no siempre “estética”) de una imagen, ni poema ni lógica ni numismática rehúsa. De esta manera, la vida de la imagen no la habremos de buscar meramente en los despliegues de líneas y color, sino también en poemas y filosofías. Y precisamente, uno de los *trenzamientos* que considero fundamentales para un estudio *integral* de la historia de la imagen es aquel que surge con la historia del concepto.

- 2.1. Gadamer

Cuando trato de relacionar la historia del concepto y de la imagen, y mostrar cómo su convivencia en este trabajo no es artificial, me vi (y me veo todavía) en un problema. Este problema surge, sobre todo, por la lectura del texto *La historia del concepto como filosofía* [*Begriffsgeschichte als Philosophie*] de Hans-Georg Gadamer. Al hablar del *Poema Ontológico* de Parménides, Gadamer dice que cuando él usa la imagen de la esfera para referirse al Ser intenta decir algo sobre lo cual no hay lenguaje alguno. La expresión concreta de Gadamer es: “wofür es keine Sprache gibt”. (Gadamer, 1990 p.86) Esto es lo que Gadamer llama una *Sprachnot*, término que Manuel Olasagasti traduce como “penuria lingüística”. (Cfr. Gadamer, 1993 p.89) Aquí prefiero conservar el original alemán, dado que “lingüística” no se me hace una traducción muy clara para Sprach. En todo caso, el problema que ve Gadamer es que Parménides intenta decir algo sobre lo cual no hay lenguaje alguno, y que por eso entra en la Sprachnot. En palabras de Gadamer: “das Denken hier versucht, etwas zu denken, wofür es keine Sprache gibt”. (Gadamer, 1990 p.86) Algo así como “el pensamiento

busca aquí pensar algo, sobre lo cual no hay lenguaje alguno”. De esta manera, para Gadamer el uso de la imagen de la esfera no se instala en un discurso articulado sobre el concepto de Ser, sino que es un herrar penoso en las *fronteras* del lenguaje. El resultado de esta Sprachnot en el pensamiento, dice Gadamer, es que “seine eigene denkende Intention *nicht* sicher festzuhalten vermag.” (Gadamer, 1990 p.86, el énfasis es mío)³ Algo así como: “su propia intención pensante (la del Pensamiento) *no* se puede mantener con seguridad.” El uso de la imagen de la esfera devela que la intención pensante de Parménides *no* se puede mantener con seguridad.

Antes de entrar en consideraciones sobre la lectura de Gadamer, veamos las partes en cuestión del *Poema ontológico*. La frase de Parménides es, según la versión española de Jesús García Fernández del fragmento 351 en *Los filósofos presocráticos* de Kirk y Raven:

“Pero, puesto que su límite [el del Ser] es el último, es completo por doquier, semejante a la masa de una esfera bien redonda, igual en fuerza a partir del centro por todas partes; pues ni mayor ni menor es necesario que sea aquí o allí. [...] [S]iendo igual a sí mismo por todas partes, está uniformemente dentro de sus límites.” (Fragmento 351, Parménides, 1981 p.386-387)

Otra posible traducción, esta vez de Juan David García Bacca, reza así: “es el Ente del todo semejante a esfera bellamente circular hacia todo lugar, desde el centro, en alto equilibrio...” (I.18, Parménides, 1980, p.45) La imagen de la esfera, como se ve, no tiene una relación casual con el tema del Ser. Por el contrario, Parménides traza una relación directa entre las cualidades de la esfera y las propiedades del Ser. Ahora, el hecho que el uso de la imagen en el *Poema...* no sea peregrina, y que ayude a comprender la labor filosófica en la cual se halla inmerso Parménides, no quiere decir que el uso filosófico que él hace de esta imagen sea adecuado. El problema con el uso que hace Parménides de esta imagen ya lo había evidenciado Platón. En *El Sofista* dice: “el ser que es así [esférico] tiene un punto medio y unos puntos extremos, y por este mismo hecho tiene, con absoluta necesidad, partes ¿no es

³ Hago el énfasis dado que en la traducción al español de Olasagasti se dice todo lo contrario, esto es: “[...] y por eso *puede* [el Pensamiento] mantener con seguridad su propia intención pensante.” (Gadamer, 1993 p.89, el énfasis es mío) Aquí hay un claro error, falta la negación (*nicht*). Lo que en el original se niega en la traducción se afirma.

verdad?” (*El Sofista* 245b) Y más adelante: “Pero lo que está afectado de esta manera [es decir, con partes] no puede ser el Uno en sí como tal ¿no es verdad?” (*El Sofista* ibd.) Platón dice que la imagen usada por Parménides es incorrecta porque que no se *corresponde* con aquellas *condiciones*, como la Unidad, expresadas por Parménides para el Ser. Ahora, es importante ver que Platón no dice que lo incorrecto sea el uso de imágenes como tal mientras se filosofa, sino el uso preciso de esa imagen para referirse al Ser según las condiciones que a éste le pone Parménides. Se deja la posibilidad que haya imágenes usadas correctamente, aún cuando Parménides no lo haya hecho así. ¿Cabe la misma posibilidad en Gadamer?

Gadamer dice:

“La penuria lingüística [Sprachnot] del pensamiento filosófico es la penuria del pensador mismo. Cuando el lenguaje fracasa, el pensador no puede precisar el sentido de su pensamiento. No sólo Zenón, sino el propio Parménides compara el ser con una esfera perfecta, como queda dicho.” (Gadamer, 1993 p.91)

Cabe la posibilidad, dado que el lenguaje fracasa en Parménides, que la imagen a la que recurre “no pueda precisar el sentido de su pensamiento”, pero que la culpa no recaiga en haber usado *una* imagen, sino en *esa* imagen en particular en ese momento preciso. Creo que la posibilidad de usar las imágenes, de manera que logren *precisar el sentido* del pensamiento (o por lo menos no serle *infiel*, como sucede con la anterior relación esfera-Ser) tiene muchos ejemplos en la historia de la filosofía, y uno de ellos es precisamente Platón. Por otro lado, en caso tal que la imagen sea siempre causante de una Sprachnot, aún así la imagen no estaría *por fuera* del pensamiento filosófico. Es incorrecto considerar que la Sprachnot imposibilita el pensamiento filosófico, por el contrario, dice Gadamer en su *Autopresentación* de 1977: dado que la filosofía, a diferencia de las ciencias, no cuenta con conceptos unívocos y definidos:

“[...] se encuentra con una dificultad peculiar. El lenguaje que hablamos no está hecho para los fines que persigue el filósofo. La filosofía se ve envuelta en una penuria lingüística constitutiva, y esta penuria se deja sentir más cuando el filósofo decide pensar con audacia.” (Gadamer, 1993 p.401)

La penuria lingüística está lejos de ser un obstáculo para la filosofía, es más bien una parte constitutiva de ella. Es por lo anterior que la filosofía cuenta con un lenguaje “más o menos balbuceante”. (Gadamer, 1993 p.402) De hecho Gadamer es enfático en este punto:

“[...] creo que éste es el drama pavoroso de la filosofía: que ésta sea el esfuerzo constante de búsqueda lingüística o, para decirlo más patéticamente, un constante padecer de penuria lingüística.” (Gadamer, 1993 p.87)

Y más adelante: “Sólo piensa filosóficamente aquel que siente insatisfacción ante las posibilidades de expresión lingüística disponibles”. (Gadamer, 1993 p.88)

Vemos entonces que el uso de la imagen por parte de Parménides, en un momento de penuria lingüística, no significa una salida fácil, una renuncia a la filosofía o un falseamiento de ésta, sino, por el contrario, un estar en el ejercicio filosófico mismo. De esta manera, un estudio del pensamiento filosófico ha de involucrar el estudio de aquellos intentos por resolver la *insatisfacción* frente a la expresión lingüística disponible. Uno de estos intentos es la imagen. Así, cuando estudiemos el concepto Ser, estudiaremos a la vez las Sprachnot que se generan al tratar de lidiar con él. Como se puede presentir, aquí es donde veo la entrada del estudio de la imagen a la labor filosófica. Cuando Gadamer dice que la Filosofía no es más que el estudio de la historia de los conceptos, hay que entender que este estudio de los conceptos no es un estudio *puro* y sin mancha; como dice Gadamer:

“La lingüisticidad [Sprachlichkeit] fundamental de la comprensión no significa obviamente que la experiencia del mundo se efectúe como lenguaje y en el lenguaje exclusivamente. Son de sobra conocidos todos esos recogimientos, enmudecimientos y silencios pre y supralingüísticos [vorsprachlichen und übersprachlichen] en que se expresa el impacto directo del mundo, ¿y quién negará que hay unas condiciones reales de la vida humana, que se da el hambre y el amor, el trabajo y el poder, que no son discurso ni lenguaje, sino que miden a su vez el espacio dentro del cual puede producirse el coloquio y la escucha mutua? Esto es tan evidente que son justamente

esas formas previas de pensamiento y de lenguaje humano las que reclaman la reflexión hermenéutica.” (Gadamer, 1993 p.391-392)

Si bien Gadamer no nombra a la imagen, creo que tiene cabida en la anterior cita, sobre todo cuando habla de los silencios (quizá las imágenes continúan aún cuando ya no es posible seguir hablando). El estudio de la comprensión y de la historia del concepto no se limita al concepto como tal, sino que hay un mundo de enmedimientos, hambres, amores e imágenes (agrego) que son precisos para el estudio *integral* del concepto.

Por lo anterior, veo valioso el estudio que aquí emprendo, no sólo del concepto de imagen, sino también de la imagen como *presencia*: bien frente a nuestros ojos, bien frente a nuestros ojos del alma (usando una expresión común en filosofía)⁴. Es decir, bien como líneas y manchas, bien como sueños o visiones. Esto, recalco, no es ninguna novedad; ya está la posibilidad de este estudio en Gadamer y en muchas otras filosofías desde Platón. El mismo Aristóteles decía: “El alma nunca piensa sin imagen.” (*De Anima* 431a) Pese a ello, muchas veces el estudio de la imagen permanece en la sombra, no está explícito o no se le da la relevancia que debería tener. En reacción a esta actitud tan común, creo que hacer explícito el tema de la imagen es importante. Y este tema ha de ser rescatado no sólo cuando se invita a él de manera directa, sino también cuando se le deja la posibilidad abierta. Por ejemplo Gadamer, cuando habla de su enseñanza, dice:

“Lo que yo enseñaba era sobre todo la praxis hermenéutica. Esta es ante todo una praxis, el arte de comprender y de hacer comprensible. Es el alma de toda enseñanza de la filosofía. Hay que ejercitar sobre todo el oído, la sensibilidad para las predefiniciones, los preconceptos y presignificaciones que subyacen en los conceptos. Por eso dediqué una buena parte de mi labor a la historia del concepto.” (Gadamer, 1993 p.389)

⁴ Este problema espero que se vea en toda su profundidad. Otra perspectiva de este asunto la encontramos en el comentario de Samuel Taylor Coleridge sobre *Hamlet*, en sus *Conferencias sobre Shakespeare*.

Tomando en cuenta lo anterior, y para sensibilizarnos hacia aquello que “subyace” o “sobreyace” a los conceptos, hemos no sólo de “ejercitar el oído” sino también “la vista”. Y lo anterior no sólo vale para estudiar los pensamientos de los filósofos, sino sobre todo para ir andando hacia una *visión* crítica de la cultura. Esto implica romper con la normalidad y la naturalidad con que asumimos la existencia de ciertas imágenes en la vida diaria. Requieren un estudio profundo aquellas imágenes que, pese (o quizá gracias) a su presencia en nuestra cotidianidad, consideramos como “irrelevantemente naturales”: organizamos el tiempo con la imagen del árbol (genealógico) y el espacio en órbitas (circulares). Pero estas imágenes están lejos de ser tan *naturales* o tan *ingenuas*, tienen ellas una historia densa en la cual es preciso ir trabajando⁵.

Resumiendo. El que Gadamer diga que Parménides “intenta decir aquello sobre lo cual no hay palabras”, cuando usa la imagen de la esfera, no tiene una significación negativa. A diferencia de lo que dice Platón sobre cierto tipo de imágenes engañosas, (Cfr. *El Sofista* 260c) la Sprachnot no deriva en sólo ilusiones y mentiras. Cuando surge la Sprachnot y la imagen es parte de esta penuria, como en Parménides, estamos siendo testigos de un trabajo filosófico. Para *salir* de esta penuria no siempre se busca ayuda en los conceptos, también se le pide a las imágenes. En otras palabras, no siempre se busca salir de la penuria “diciendo” sino “mostrando”. Wittgenstein ya había tratado este problema, y dice en el *Tractatus Logicus-Philosophicus*: “Lo inexpresable [Unaussprechliches], ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico.” (TLP. 6.522) Y este camino del mostrar, que para Wittgenstein pertenece a la mística, no está del todo lejano de Parménides. Citan Kirk y Raven *Problems in Greek Poetry* de Maurice Bowra: “Está claro, que pretendió [Parménides] que este Proemio tuviera la importancia y seriedad de una revelación religiosa.” (Kirk y Raven, 1981 p.376) Sin embargo, hay que ser cuidadosos y no creer entonces que toda imagen pertenece al

⁵ Un movimiento que considero fundamental para este estudio es el de *distanciamiento* [Verfremdungseffekt] de Bertolt Brecht: “Sucesos y personas de nuestra vida cotidiana, de nuestro ambiente inmediato, representan para nosotros algo natural, porque nos resultan habituales. Cuando se los distancia, comenzamos a reparar en ellos.” (Brecht, 1970 p.174) De esta manera, el movimiento que plantea Brecht es: conocimiento - no conocimiento - conocimiento. Es decir, partimos de algo que supuestamente conocemos (primer momento) y lo ponemos en una situación que nos hace ver que realmente no lo conocíamos del todo (segundo momento); así podemos estudiar el objeto en este nuevo momento y adquirimos un mejor conocimiento (tercer momento). Si bien puede parecer que este movimiento es circular, dado que empieza y termina con “conocimiento”, más bien es un movimiento en *espiral*.

campo de lo “místico”, y que toda imagen es signo de renuncia a los conceptos, no. Vemos en muchos filósofos, Platón y Aristóteles los primeros, cómo incorporan a su discurso imágenes complejas, como la caverna de *La República*, o simples como el círculo, en el *Teeteto*, sin que por ello renuncien a lo conceptual. No es que la imagen se salga del discurso y quede como algo que *mancha* la pureza conceptual que antes se llevaba, no; la imagen está integrada al discurso conceptual, ambos (imagen y concepto) forman un *todo* de sentido. El ejemplo de Parménides y su relación de la imagen con lo místico es sólo una de las posibles interpretaciones. Una interpretación que nos mantiene alerta para *ver* la complejidad de las imágenes. Por todo lo anterior, y sabiendo que lo que he *dicho* es muy incompleto, quiero terminar con una “versión” del último numeral del *Tractatus Logicus-Philosophicus*, no sólo como *llamado* sino como descripción de la labor de algunos pensadores y pensadoras⁶: cuando ya no podemos hablar, todavía quedan las imágenes.

- 2.2. Imagen

“Es una vieja aspiración del profano el esperar del filósofo que defina bien todos sus
conceptos.”

(Gadamer, 1993 p.82)

Louis Althusser dice que Marx fue el descubridor del continente-historia, es decir, aquel que crea un método (la ciencia histórica) que abre al conocimiento dicho continente. (Cfr. Althusser, 1971 p.17) Siguiendo un poco esta metáfora, me gustaría pensar la imagen no como un continente sino como un archipiélago. El archipiélago-imagen, que no ha tenido *un* descubridor dado que en cierta medida ha acompañado a la humanidad por lo menos desde su

⁶ Para dar una pequeña muestra en la historia de la filosofía: imagen de la escalera en Platón (*El banquete*), Aristóteles (*Sobre filosofía*), San Agustín (*La ciudad de Dios*), Boecio (*Consolación de la filosofía*), Santo Tomás (*Summa Theologica*), Ramon Llull (*Libro del ascenso y el descenso del entendimiento*), Francis Bacon (*Novum Organum*), Georg Wilhelm Hegel (*Fenomenología del espíritu*), Ludwig Wittgenstein (*Tractatus Logico-Philosophicus*)... Lo anterior no es una mera lista de quienes han usado la palabra *escalera* en la filosofía. Es una muestra de cómo una imagen ha sido considerada como útil para el desarrollo conceptual de diferentes sistemas filosóficos altamente diferentes entre sí. Hay que tener en cuenta que Llull es el único filósofo que nombro que se encuentra por fuera del canon tradicional de la historia de la filosofía. Las otras obras que nombré son, en su gran parte, obras *centrales*, si no las obras *cúspides*, de estos pensadores. Esto para mostrar que la imagen siempre ha estado *frente a los ojos* de los estudiosos de filosofía.

vida en las cavernas. Creo que la imagen del archipiélago tiene una fuerza particular que sirve a este trabajo. Esta imagen implica división y unión, movimiento, profundidades y fronteras borrosas. De isla a isla hay *saltos*, hay diferentes locaciones y tensiones entre lo general y lo particular. Muchas personas, desde la filosofía, han habitado este archipiélago sépanlo o no. Por un tiempo se quiso exiliar a Platón (de nuevo) de dicho archipiélago, pero poco a poco se ha ido haciendo justicia a la complejidad que representa la imagen para él.⁷ Por otro lado, pensadores como Marx o Nietzsche (que buscaban una transvaloración radical), recurren a imágenes de gran tradición, que han acompañado a la humanidad desde sus primeros tiempos, como la imagen del ascenso y el descenso. Por último, están aquellas personas que han tenido conciencia de estar en dicho archipiélago, y han tratado de entender su complejidad: Platón y Aristóteles, en la antigüedad; Roger Bacon y Nicolás de Cusa, importantes referentes de la Edad Media; y en la llamada filosofía contemporánea vemos que hay una suerte de *explosión demográfica*: Bergson, Warburg, Wittgenstein, Deleuze, Didi-Huberman, Belitng... Pero quizá uno de los ejemplos más olvidados, e importantes, de *habitante* consciente de este archipiélago lo encontramos precisamente en un archipiélago al sur de España: Ramon Llull.

Después de mostrar, desde Gadamer, por qué creo que el estudio de la imagen está justificado en filosofía, quiero *mostrar* vagamente por qué el estudio de las imágenes en un pensador medieval no es un estudio *erudito* o *superficial*, sino que tiene que ver con una poderosa fuerza, a veces subterránea (las imágenes), cuya importancia se suele olvidar al estudiar el pensamiento filosófico. Creyendo que en filosofía sólo importan las ideas sin líneas ni color, se ha pasado por alto la influencia determinante de algunas imágenes *visuales* en la historia de la filosofía y de la ciencia. Este olvido de la imagen parte muchas veces de una miopía (un problema para *ver*). La importancia de una imagen no siempre la encontraremos de un *coup d'oeil* (quizá este es uno de los prejuicios que cometemos al homologar

⁷ El tema de la imagen en Platón es muy interesante. Dice Georges Didi-Huberman: “Jean-Luc Nancy escribió más recientemente que el pensamiento filosófico vivirá el viraje más decisivo cuando «la imagen en tanto mentira» de la tradición platónica sufra una alteración capaz de promover «la verdad como imagen».” (*Cuando las imágenes tocan lo real*, texto tomado de la página del *Museu d’Art Contemporani de Barcelona*, <https://www.macba.cat/>) Creo que ubicar la “imagen en tanto mentira” dentro de la tradición platónica, y no en el pensamiento de Platón como tal, es importante. En Platón la imagen es diversa, aparece de muchas maneras y varias de dichas apariciones son fundamentales para su noción de conocimiento.

estudio-de-las-imágenes con estudio-del-arte); es preciso ir más allá, recorrer diferentes tiempos y disciplinas para lograr entrever la importancia de ciertas imágenes. Un buen ejemplo de este recorrido lo podemos ver cuando estudiamos la imagen del círculo. Para entender la importancia de esta imagen, sería bueno ir al momento en el cual pierde de golpe la enorme importancia que había tenido desde albores mismos del pensamiento mítico-religioso. Este momento es cuando Johannes Kepler (1561-1630) descubre que las órbitas de los planetas no son circulares sino que tienen forma de elipse. Dice Kepler en su *Astronomia Nova*:

“Mi primer error fue tomar la trayectoria del planeta como un círculo perfecto, y este error me robó la mayor parte de mi tiempo, por ser lo que enseñaba la autoridad de todos los filósofos y estar de acuerdo con la *Metafísica*”. (Kepler en *Astronomía Nova* [Parte 3 cap. 40]. Cita tomada de Crombie, 1979 p.165)

Uno de los puntos de los que da cuenta Kepler en esta cita es la labor de la filosofía en la imposición de ciertas imágenes como *verdaderas*. Nos muestra cómo los discursos alrededor del círculo, que vienen por lo menos desde los Presocráticos, no son asunto de mera poesía, sino que tuvieron una influencia real en el desarrollo científico. Si nos damos a la tarea de historiar esta imagen no estamos historiando una mera *apariencia*, sino una imagen con una influencia *real* en la formación del pensamiento. La imagen no está en la superficie de los problemas humanos, sino que va hasta su propia raíz. Es más, muchas veces pervive la imagen, aún cuando se le dan golpes tan fuertes como el de Kepler al círculo. Fue necesario un buen tiempo para asimilar la nueva figura de la elipse en ámbitos científicos, pero en la imaginaria común las órbitas siguen siendo circulares. Puede que una imagen reciba golpes fuertes, pero esto no implica su *desaparición*. También san Agustín había roto con la imagen del círculo que habían usado los griegos para representar la historia, cambiándola por una línea recta progresiva que nos llevaba a un fin concreto. Sin embargo, muchos siglos después, volvimos a hablar de *ciclos de la historia*, sobre todo referidos a los *ciclos del capitalismo* y al *fin de la historia*. Es más, ni siquiera en la misma Edad Media dejó de ser útil la imagen del círculo para la orientación en el tiempo, y el mismo Nietzsche rescatará esta imagen en su idea del *eterno retorno*. El tercer concepto, de los cuatro conceptos fundamentales aceptados por los tres contextos religiosos: judíos, cristianos y árabes, que enuncia Robert Pring-Mill es

“el retorn de l'ànima envers la unitat per la via contemplativa, la qual li permetia de recobrar la seva condició com a Idea en el Logos”. (Pring-Mill, 1991 p.52) Una imagen sobrevive de diferentes maneras, bien en los grandes murales y obras públicas, bien en monedas y dibujos en diarios privados (como sucede con el círculo en algunas páginas de Fernando Pessoa). Es por eso que esta idea de Hans Belting, sobre *desechar imágenes*, se me hace complicada: “De ahí que deseche [la humanidad] muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo.” (Belting, 2007 p.15) Lo que quizá olvida Belting es que una misma imagen puede encarnar diferentes preguntas.

El olvido de las imágenes lo podemos entender, en parte, desde frases que hallamos en pensadores fundamentales para Occidente. Dice Platón: “Desde el momento en que hay engaño, todo se llena necesariamente de imágenes...” (*El Sofista* 260c) Esta postura de desconfianza hacia las imágenes se ve afirmada en la imagen-metafórica de la caverna que usa en *La República* (se usa un tipo de imagen para hablar mal de otro tipo de imágenes). Por otro lado está San Pablo: “Ahora vemos por un espejo y oscuramente, pero entonces veremos cara a cara.” (1 Cor. 13,XII) Este pasaje fue bien conocido y citado en la Edad Media, y a veces usado para decir: lo de *aquí abajo* no importa, esperemos mejor a estar *allá arriba*. Estas dos frases (interpretadas las más de las veces de manera parcial) son muestra de una gran bibliografía que en últimas dice: las imágenes no son lo *real*, las imágenes nos desvían. Esta es una primera postura en contra de las imágenes. Hay otra postura, también con fuerte presencia en la Antigüedad y la Edad Media, que igualmente invita a alejarnos de las imágenes, pero por otros motivos. Esta postura dice: no es que las imágenes no sean *reales*, el problema es que son *peligrosas*. La imagen ya no como falsedad sino como peligro. Esta perspectiva está presente en la leyenda de Perseo y Gorgona. Perseo necesita ver a Gorgona “por un espejo y oscuramente”, dado que la imagen real sería fatal para él. En el *Fedro* de Platón encontramos una postura similar frente a las imágenes divinas que el alma “ya había contemplado” antes de venir al mundo, pero que ahora, por nuestra finitud, somos incapaces de contemplar sin perjuicio. Las palabras de Dios en el *Éxodo* siguen el mismo camino: “No puedes ver mi rostro; porque nadie puede verme, y vivir.” (Ex. 33:20-23) Estos dos últimos ejemplos son interesantes, dado que no se niega que haya imagen, lo que se dice es: *hay* imagen, pero no se *debe* ver (aun cuando haya una posibilidad, aun cuando dicha posibilidad sea mortal). Por último, tampoco podemos dejar de lado el aspecto político del problema de

poder ver. El ver como privilegio, como signo de poder: “En todo lugar están los ojos del Señor, observando a los malos y a los buenos.” (Prob. 15:3) Esta es la idea que está a la base del panóptico de Bentham y al que Foucault se referirá en *Vigilar y castigar*. Aquí hay otra vuelta de tuerca: no podemos acceder a ciertas imágenes porque no somos los suficientemente *buenos*, o la contraria: somos imagen de alguna mirada porque somos *malos* o, por lo menos, *inferiores*.⁸ De hecho, guardan las iglesias ciertas imágenes de las miradas del común. Como dice Henry James:

“[images] known only to the circling air, [...] poised and niched beyond reach of human vision, the loss of which to mortal eyes is, I suppose, the gain of the Church and the Lord.” (James, 1919 p.7).

Creo que estos ejemplos muestran que el *problema de la imagen* no ha sido siempre el mismo. Este problema se ha abordado desde diferentes perspectivas y ha fascinado y angustiado a las personas por diferentes motivos. Considero que es bastante afortunada la crítica que hace Gadamer a la historia de los problemas, cuando ésta quiere ver a los problemas como invariantes históricas. El ejemplo que el pone es el de la libertad, y se pregunta: ¿es el mismo problema de la libertad el abordado por Platón, san Agustín y Kant? La respuesta es: claramente no. Lo mismo sucede con la imagen.

- 2.3. Concepto *imagen*

Por un momento pensé que, como introducción para este trabajo, era suficiente hacer una corta genealogía de la imagen del círculo. Después me di cuenta que necesitaba también ver la diversidad de significados que ha tomado el concepto *imagen*. Y es que estos dos momentos están altamente relacionados: el relieve que hay en la historia del uso de la imagen, corresponde con el relieve en la historia del uso del concepto *imagen*. Por ejemplo, si tomamos el término *imago* como “copia” el uso que haremos de la imagen será de copia, de imitación. Por otro lado, si usamos la imagen de forma diagramática, para organizar el

⁸ Esta idea también subyace a la lógica de la cámara de seguridad, donde la mirada se desliga del *ojo* concreto. Ya no sabemos quién mira, de quién es la mirada. Un tratamiento interesante sobre este problema de la mirada lo encontramos en la película *Caché* (2005) de Michael Haneke.

conocimiento y no para “copiarlo”, ya el concepto de *imago* entendido como copia no tiene razón de ser. Es por lo anterior que me pareció importante hacer un paneo de ciertos momentos de la relación entre imágenes concretas y los conceptos de imagen en Occidente. Esta forma de estudio presupone que podemos entender el desarrollo conceptual de Occidente no sólo desde el concepto sino también desde la relación concepto-imagen, de la misma manera que un objeto se puede estudiar bien desde sus propiedades internas bien desde sus relaciones con otros objetos.

Ahora bien, es preciso entender los diferentes significados de la palabra *imagen* no sólo salen a flote al hacer su historia, sino que muchos de ellos conviven indiferenciados tanto en el habla cotidiana como académica. Creo que un ejemplo ilustra mejor lo anterior.

El hombre imaginario

El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario

De los muros que son imaginarios
penden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias
que representan hechos imaginarios
ocurridos en mundos imaginarios
en lugares y tiempos imaginarios

Todas las tardes tardes imaginarias
sube las escaleras imaginarias
y se asoma al balcón imaginario
a mirar el paisaje imaginario
que consiste en un valle imaginario
circundado de cerros imaginarios

Sombras imaginarias
vienen por el camino imaginario
entonando canciones imaginarias
a la muerte del sol imaginario

Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpitar
el corazón del hombre imaginario.

Nicanor Parra, en *Hojas de parra* (Parra, 1985 III,4)

Una de las palabras fundamentales en este trabajo es *imagen*. Pero el hecho de que se repitan constantemente estas seis letras juntas, no quiere decir que se repita siempre el mismo *sentido*. Algo así como en el poema de Parra; la palabra *imaginario* aparece una y otra vez, pero eso no quiere decir que siempre quiera *decir* lo mismo. Para un estudio serio de la imagen creo que un primer paso es tomar conciencia de lo problemático de la palabra *imagen*. Como dice Hans Belting, reconocer

“[...] que una y otra vez aparece el término *imagen* como un narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de la comprensión.” (Belting, 2007 p.13)

Para saldar el escollo anterior, Belting trata de dar una suerte de marco común bajo el cual podamos entender la imagen.

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen.”
(Belting, 2007 p.15)

Si bien este marco común puede servir en un primer momento para reconocer lo amplio del campo de las imágenes, creo que es bastante vago para una orientación eficaz en el estudio concreto.

Para hacer algunos apuntes vagos sobre el término imagen, acudo a algunas consideraciones que hace Karl Marx sobre el término *producción*. Creo que estas consideraciones son ejemplo de cómo lidiar con un concepto escurridizo. Dice Marx en su *Introducción general a la crítica de la economía política* que la “producción en general” no existe. (Cfr. Marx, 1989 p.36) Lo que existe es una producción concreta, *particular*, en un estadio histórico determinado. Esta producción *particular* aparece bien como agricultura, cría de ganado, manufacturas... bien como comprensión de las relaciones entre todos estos tipos particulares de producción. (Cfr. Marx, ibd.) Sin embargo, el hecho que la “producción en general” no exista no quiere decir que habremos de desechar esta expresión. La “producción en general” es una abstracción que tiene sentido, aún cuando no tenga existencia en el mundo concreto. Esta abstracción recoge todas aquellas determinaciones que necesitamos para poder hablar de “producción”, y que están presentes en todos los estadios históricos. Un ejemplo de estas determinaciones generales es la necesidad de un instrumento (llámese mano o azadón o máquina): no puede haber producción sin instrumento. Sin embargo, esta abstracción no nos permite un estudio completo de la producción que *existe*:

“[...] todos los estadios de la producción tienen caracteres comunes que el pensamiento fija como determinaciones generales pero las llamadas *condiciones generales* de toda producción no son más que esos momentos abstractos que no permiten comprender ningún nivel histórico concreto de la producción.” (Marx, 1989 p.38)

Algo similar sucede, creo, con la *imagen*. Si bien podemos establecer ciertas *consideraciones generales* sobre ella, como ya vimos con Belting, estas consideraciones no nos permiten un estudio concreto de la imagen en x punto concreto. Por otro lado, cuando ya tengamos cierta imagen *particular*, en un punto concreto, hemos de entender que, como sucede con la producción, no podemos estudiarla en soledad, sino que es preciso establecer sus relaciones con otro tipo de imágenes que *viven* también en dicho punto concreto (digamos los siglos XII, XIII y XIV en el ámbito mediterráneo).

Lo anterior creo que se verá mejor con un ejemplo. Tenemos la *consideración general* de Belting sobre la imagen. Sin embargo, ¿no parece que no nos dice mucho cuando, de repente, hay un *encuentro fortuito* de imágenes tan disímiles como una figura de Llull, un cuadro de Holbein y una representación gráfica del teorema de Pitágoras? ¿Nos sirve de algo, para estudiar las conexiones y los abismos entre estas imágenes, saber que todas ellas *atacan* al ojo (bien exterior bien interior)? O, para ponerlo en otros términos: ¿nos resulta útil la *abstracción* de Belting para entender mejor la geografía del archipiélago-imagen? Creería que no. Es preciso hilar fino, entender el *lugar* concreto de cada imagen, no caer en la trampa de la *generalidad* de la palabra imagen. Esto no quiere decir que perdamos de vista el bosque por ver sólo un árbol y desesperemos por la muerte de lo *general*, no. El ejemplo de Marx salva la abstracción de “producción en general”, pero la pone en su justo lugar. Este ejemplo nos protege contra generalizaciones peligrosas como la que, a mi parecer, comenta David Freedberg. Él dice que su libro *El poder de las imágenes*, “incluye en su esfera *todas* las imágenes, no sólo las consideradas artísticas.” (Freedberg, 1992 p.11, el énfasis es mío) Pero, ¿qué quiere decir con *todas*?, ¿estudiará acaso las imágenes diagramáticas junto a las imágenes religiosas? No, no hace esto. Freedberg trata de hilar más fino y dice que busca tomar en cuenta a las “imágenes menos privilegiadas”. (Freedberg, ibd.) Pero, de nuevo, ¿privilegiadas en qué contexto? Podemos hacer un estudio sobre el poco privilegio de las imágenes matemáticas en el campo poético-literario, por ejemplo. Claro que él no quiere hacer esto. Lo que busca es estudiar aquellas imágenes que no caen bajo el manto del museo o el historiador del arte, pero la forma en la que se enfrenta al término *imagen* es bastante problemática. Da por entendido que todos partimos de las mismas *imágenes* cuando no es así.

Por lo anterior creí conveniente llevar a cabo mi propio tablero (siguiendo a Warburg, por una recomendación del Profesor Andrés Villaveces), para mostrar las dificultades que encuentro en el estudio sobre la imagen. Este tablero se podrá encontrar en la parte final de este trabajo. El tablero se llama *Imagen (no) en general*. Consta de diez imágenes que enumero de izquierda a derecha: 1. Detalle de *Cristina de Dinamarca* de Hans Holbein el joven; 2. Periódico *El Colombiano* dando la noticia de la muerte del Che Guevara; 3. Partitura manuscrita de Bach; 4. Letra aleph⁹; 5. Crucifijo; 6. *Figura A* del Arte de Llull; 7. Firma en *Fuente* de Marcel Duchamp; 8. Verso de la canción *Matilde Lina* (compuesta por Leandro Díaz, que era ciego); 9. Comprobación del teorema de Pitágoras; 10. Pintura *Schlange* de Anselm Kiefer. En un primer momento surge la pregunta: ¿son todas estas imágenes? Pues al parecer sí... a todas ellas las podemos acomodar bajo el manto de “imagen”, pero esto no nos dice nada. El estudio real de la imagen empieza cuando nos safamos de la generalidad de este término y empezamos a ver cada uno de los componentes de este tablero, bien en soledad bien en relación con otros componentes. Espero que los abismos entre una y otra imagen sean claros, por ejemplo, entre la imagen metafórica de una canción y la imagen de una comprobación del teorema de Pitágoras. Pero al lado de los abismos también hay corrientes profundas que conectan las imágenes. Un ejemplo de agrupamiento, entre otros posibles, lo hago entre los componentes 1, 2 y 9. Del primero, el retrato de Cristina de Dinamarca, hay una gran historia. Se dice que Enrique VIII, rey de Inglaterra, manda a Holbein a retratar a Cristina ya que estaba buscando una nueva esposa. Holbein la retrata y manda el cuadro a Inglaterra. Enrique, al verlo, se enamora de lo que ve y manda llamar a Cristina a Inglaterra, proposición a la que ella contesta: “Si yo tuviera dos cabezas, pondría felizmente una a disposición del rey de Inglaterra”. La segunda imagen es del periódico *El Colombiano*, que muestra la foto del cadáver del Che Guevara, y rodea esta imagen del texto que da los detalles de su muerte. Dadas las muchas noticias que habían surgido antes sobre la muerte del Che, y que habían resultado falsas, aquí la foto sirve de evidencia. Por último, en la imagen nueve, vemos una elegante prueba del teorema de Pitágoras, no por medio de fórmulas que descubren su validez por medio de un procedimiento sino por medio de la vista. La sola imagen nos muestra que Pitágoras tenía razón. Como se ve, varias conexiones se pueden hacer entre estas imágenes, pero me gustaría

⁹ Una breve indicación para el estudio de las letras en este tablero: decía Voltaire “la escritura es una pintura de la voz”.

resaltar una: el problema de la evidencia. Las tres imágenes se mueven en el mismo plano: evidencia de la belleza, evidencia de la muerte y evidencia de lo cierto. De esta manera, alguien puede decir al ver estas imágenes: es evidente que Cristina es bella, es evidente que el Che ha muerto, es evidente que el teorema es cierto. Sin embargo, éstas imágenes, bajo otro punto de vista que no es el de la *evidencia*, serían radicalmente distintas. Si miramos estas imágenes desde el punto de vista de la belleza, por ejemplo, no tienen mucho que ver unas con otras: podemos decir que hay *belleza* en el retrato de Holbein y en la prueba matemática, pero claramente no sucede lo mismo con la muerte de Che.

Espero que estas relaciones entre imágenes logren complejizar aquello que entendemos por *imagen*. Para hablar concretamente de Llull, creo que las imágenes que él usa plantean un problema bastante interesante, dado que sustraen a la imagen de las conocidas relaciones imagen-belleza o imagen-representación, y lo insertan en el problema imagen-verdad. Ya no importa si la imagen se parece a Cristina, lo que importa en Llull es si la imagen nos *sirve* para conocer el mundo, para organizar este conocimiento y para transmitirlo. De esta manera, la relación que plantea la *figura A* del Arte de Llull con la verdad es diferente a la que plantea la imagen de teorema de Pitágoras. Atacan ambas imágenes de manera diferente el problema de la verdad.

A su vez el tablero también es una imagen de imágenes, diferente de cada una de ellas, que puede conectarse con cualquiera. Por ejemplo, puede surgir la relación entre el tablero, que vendría siendo el 0, con 6, la figura de Llull. Ambas buscan crear relaciones entre sus componentes: bien imágenes bien atributos de Dios. Aquí la imagen no es sólo *objeto* de estudio, sino también *medio* de estudio. Creo que el tablero pone de presente, quizá más que las palabras mismas, la enorme cantidad de cosas que pueden emerger con la palabra *imagen*. Creo que esta imagen da muestra de lo perdidos que podemos estar si no tratamos de buscar algo que nos oriente. Claramente no tengo la brújula para guiarme en este laberinto, aunque Benjamin decía que es muestra que uno conoce una ciudad el poder perderse en ella. (Cfr. Benjamin, 1982 p.15) Espero en algunos momentos haberme perdido, fugazmente, en la imagen; pero, como todo, *perdersse* se dice de muchas maneras, y para evitar ciertos extravíos (no deseables en una investigación), he decidido hacer una pequeña catalogación de las *particularidades* de la “imagen” que trataré aquí. Esta imagen será la imagen-material, es

decir, la imagen desenvuelta en líneas y colores. De esta imagen estudio dos de sus usos concretos: el lógico (hacer parte del proceso de conocimiento) y el diagramático (organizar lo que resulta del proceso de conocimiento). Como se ve, estos bordes son difusos: el organizar el conocimiento puede ser una parte del proceso del conocimiento. Pero lo que quiero resaltar es que una imagen es más *activa* (la imagen-lógica busca) y otra más *pasiva* (la imagen-diagramática organiza lo que ya se encontró).

Por último quiero aclarar que, si bien este es un estudio preciso sobre un tipo concreto de imagen (la imagen-material, en su uso como diagrama y figura lógica), mi esperanza que este estudio pueda ser útil para otros estudios sobre otro tipo de imágenes en otros tiempos.

- 2.4. Ramon Llull

Las anteriores posturas creo que ilustran bien las razones del, cuando menos, *recato* que se ha tenido frente a las imágenes a la hora de estudiar la historia del pensamiento. Sobre todo el primer miedo (las imágenes nos engañan) ha sido muy influyente, dado el impulso que dio Descartes a la desconfianza sobre los sentidos. Estas posturas han creado cierta *imagen* (falsa) del filósofo como aquel que sólo se ocupa de conceptos y que deja las imágenes a los artistas. Sin embargo, una lectura con cierta profundidad muestra que la imagen en la historia del pensamiento filosófico va mucho más allá del plano estético. Un gran ejemplo de ello es la cultura mediterránea entre los siglos XII y XIV, donde se *usó* la imagen con fines filosóficos y no sólo se habló de ella. Entre los múltiples autores y movimientos de pensamiento que usaron la imagen en este tiempo y lugar preciso, considero a Ramon Llull como uno de los más importantes, si no el más. Él logra ser, a mi modo de ver, el crisol donde se juntan los usos de la imagen que vienen del mundo judío y árabe; en concreto, de la tradición sufí, que representa Ibn Arabi (1165-1240), y la tradición cabalística de pensadores como Abraham Abulafia (1240-1291). Es Ramon Llull (ca.1232-1316) el autor concreto que busco estudiar, y espero que este estudio logre mostrar que estudiar un pensamiento vía

imágenes, y no sólo conceptos, es apenas un *ejercicio*, un *modo*, que bien puede llevarse a otras geografías y temporalidades.¹⁰

Considero que en este momento (s.XII a s.XIV) y en ese lugar (ámbito Mediterráneo) se logran importantes avances en términos de la concepción de la imagen, que más tarde cobrarán más fuerza. Dice Jean-Luc Nancy que entre el Renacimiento y el siglo XIX se realizan una serie de cambios en el pensamiento occidental:

“[...] from the painting to the projection screen, from representation to presentation, and from the idea to the image, or, more precisely, from the fantasy or the fantasm to the imagination. [...] Or, in terms that are even more incisive: from the image as lie to truth as image. Nothing less.” (Nancy, 2005 p.80)

Espero que este estudio muestre que ya había una fuerte relación con la *verdad como imagen* en estos siglos, o por lo menos en el pensamiento de Ramon Llull, aún cuando sea sólo en germen. Creo que este paso no es poca cosa. Claro, aquí habría que precisar qué se entiende por *verdad* y por *relación* imagen-verdad. Esta relación en Llull no es la relación de la foto con el *hecho* (como en el periódico), o de la imagen con el *movimiento* (como en el cine o la televisión). Es la relación de la imagen con la verdad, no en cuanto *mímesis* o *copia*, sino en cuanto *vehículo* que permite que esta verdad se nos *presente*. La imagen como posibilidad de la *presencia* de la verdad. No estoy diciendo que Ramon Llull era un “adelantado a su tiempo”. Mi punto de vista es menos elevado: digo que Llull se basó en una *sabiduría de imágenes* que se venía cultivando en el ámbito Mediterráneo, y que logra florecer en las imágenes de Llull. No era él un hombre “adelantado a su tiempo”, sino altamente consciente de la pluralidad de culturas que conformaban el espacio (el Mediterráneo) donde vivía y actuaba.¹¹

¹⁰ La Edad Media es un momento especialmente propicio para el estudio de las imágenes en la historia de la cultura. De los estudios que se han hecho sobre este tema me gustaría destacar dos: Jean Wirth y su libro *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles)*. Méridiens Klincksieck, Paris 1989; y Jean-Claude Schmitt con su trabajo en la *École de Hautes Études* en el *Groupe de travail sur les images médiévales* y su libro *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*. Gallimard, Collection « Le temps des images », Paris 2002.

¹¹ Hay que ver que esta idea puede llegar a ser polémica. Un punto interesante de contraste, que lastimosamente no puedo explorar aquí, lo podemos encontrar en *La época de la imagen del mundo* de

3. Introducción al problema

“[...] the Lullian Art still looms in mystery like some huge unclimbed mountain.”

Frances Yates

Quizá sea bueno comenzar con dos preguntas que pueden parecer inocentes: ¿por qué Llull decide usar las imágenes?, y ¿cómo las usa? Si vemos un poco el desarrollo de la filosofía, desde sus inicios en Grecia y su desarrollo posterior hasta la filosofía escolástica, que es el entorno en el cual Llull aparece, veremos que en la tradición filosófica greco-cristiana, salvo quizá en el pensamiento místico (pero esto ya representa una variante a lo que consideramos pensamiento “filosófico” tradicional) de Hildegard von Bingen (ca.1089-1179), no se había usado la imagen con tanta insistencia. Los ejemplos que más se le parecen son la mística sufi (Ibn Arabi) en el mundo islámico, y la tradición cabalística en la tradición judía (Abraham Abulafia). Y aún así, el uso que estas dos corrientes hacen de la imagen no es tan enfático como sucederá en Llull. Lo anterior da un poco de contexto a la primera pregunta: ¿por qué Llull (a diferencia de la tradición) decide usar (con tal insistencia) las imágenes? En cuanto a la segunda, vemos que, como se vio en las páginas anteriores, ya en Parménides (y antes, en Tales y Pitágoras) había un fuerte énfasis en la imagen como metáfora. Este uso, muy importante para la labor filosófica, y que se ponía no tanto del lado de la dialéctica (deducir)¹² como de la retórica (convencer)¹³, encuentra sus puntos más altos en Platón. Quizá lo más

Heidegger: “La imagen del mundo no pasa de ser medieval a ser moderna, sino que es el propio hecho de que el mundo pueda convertirse en imagen lo que caracteriza la esencia de la Edad Moderna. Por el contrario, para la Edad Media, lo ente es el ens creatum, aquello creado por un dios creador personal en su calidad de causa suprema. Ente quiere decir aquí pertenecer a un determinado grado dentro del orden de lo creado y, en tanto que elemento así causado, corresponder a la causa creadora (analogia entis). Pero el ser de lo ente nunca reside en el hecho de que, llevado ante el hombre en tanto que elemento objetivo, se vea dispuesto en su sector de asignación y disponibilidad y sólo consiga ser de ese modo.” (Heidegger, 2010 p.74) Una posible salida a esta controversia sería decir: Llull no parte de una *imagen del mundo*, aún cuando puede ser entendido como un predecesor de ella.

¹² “[...] tarea que sólo el filósofo, el dialéctico, era capaz de resolver: la de dominar el discurso destinado a aportar luz de tal modo que se utilicen siempre los argumentos adecuados para aquellos que son sus receptores.” (Gadamer, 1993 p.227)

¹³ A diferencia de la dialéctica, la retórica no busca encontrar un *siempre* de los argumentos, sino adaptarse a las condiciones propias de cada alma. (Cfr. Gadamer, 1993 p.228) Su propósito no es deducir lógicamente, sino *despertar los afectos*. Por otro lado, su proceder no se da poco a poco, como

famoso de su pensamiento, entre las personas que no necesariamente se interesan mucho por la filosofía, son aquellas ideas ilustradas por la imagen de la caverna (*La República*) o, para aquellos que tienen cierta curiosidad, por la de los caballos y el auriga que representan el alma (*Fedro*). Hay que ver que, si se puede fortalecer esta relación retórica-imagen, tendríamos un capo bastante fructífero de estudio sobre las imágenes ya que, como dice Gadamer:

“¿Dónde insertar la reflexión teórica sobre la comprensión sino en la retórica, que es desde la más antigua tradición el único abogado de un concepto de verdad que defiende lo probable, el *eikos* (*verosimile*) y lo evidente a la razón común contra las pretensiones de demostración y certeza de la ciencia?” (Gadamer, 1993 p.229)

Esta relación se verá complejizada con un uso de las imágenes diagramáticas, como el de Llull, que instala a la imagen en un campo que pretende insertarse en las pretensiones de la “demostración y la certeza”. Ahora bien, esto no quiere decir que toda imagen de Llull sea diagramática o de pretensiones de demostración. Él también usa imagen metafóricas, más ligadas a la retórica, y sería interesante en futuros trabajos ver el vaivén entre unas y otras imágenes.

Esta incorporación de la imagen metafórica en el discurso filosófico llega hasta nuestros días, y en esta historia la escolástica no es una excepción. Sin embargo, si bien la imagen metafórica ha tenido gran historia, la imagen diagramática, esto es, un tipo de imagen *visual* (i.e., desenvuelta en líneas y colores) que no llega *después* para iluminar el concepto, como sucede con Platón y sus metáforas, sino que busca integrarse con el proceso del conocimiento mismo, no ha sido muy común en la historia de la filosofía. Sobre todo el uso de imagen diagramática se da en la astrología, la astronomía o las matemáticas. De lo anterior surge la pregunta: dados tantos usos diferentes de la imagen diagramática en la historia del pensamiento, ¿cómo usa Llull sus imágenes?, y como una sub-pregunta: ¿cómo coordina usos de la imagen provenientes en su mayoría de otras disciplinas a la filosofía? El propósito de lo

en la deducción, sino que “la retórica como tal está ligada a la inmediatez de su efecto.” (Gadamer, 1993 p.229)

que queda de este trabajo es tratar de dar respuesta a estas dos grandes preguntas del *por qué* y el *cómo*.

Dada la enorme cantidad de imágenes diagramáticas que usa Llull me concentro sólo en una: el círculo. El estudio del círculo lo hago por medio del contraste entre dos momentos de su obra: el *ciclo cuaternario* y en el *ciclo ternario*. Con lo anterior busco mostrar que, si bien el *por qué* de las imágenes sigue presente en ambos momentos, el *cómo* de su uso cambia en algunos puntos en el tránsito de un arte a otro. De esta manera, la respuesta del *por qué* tendrá un momento al final de esta sección, la respuesta al *cómo* tendrá dos momentos cuando exponga mi lectura sobre el tránsito en cuestión. Con lo anterior y con lo que viene espero mostrar que, quizá, uno de los picos menos explorados de aquella montaña por escalar, el Arte de Llull, de la que hablaba ya Frances Yates a mediados del siglo pasado, es el problema de la imagen.

4. Breve historia del *Arte de Llull*

“La imagen de Remedios [...] le quedó doliendo en alguna parte del cuerpo.”

Cien años de soledad (Cap.III)

“Nunca hubo amor sin rostro...”

Gabriela Mistral

Para empezar hagamos una pequeña descripción del arte y sigamos después con un recuento de cómo Llull le describe. Si volvemos al *Tablero de la imagen (no) en general* nos encontramos con la *Figura A* del *Arte Breve* de Ramon Llull. Esta obra pertenece al llamado ciclo ternario, que será el ciclo más simple, con menos figuras y menos conceptos en las figuras. Esta figura es básicamente un círculo con nueve casillas en su circunferencia. Cada una de estas casillas tiene, a su vez, tres divisiones: una que corresponde a una letra, otra que corresponde al nombre de una *dignidad divina* (Virtud, Verdad, Gloria, Bondad...) y la última es ocupada por el correspondiente *particular* del nombre, así a la Virtud corresponde lo Virtuoso, a la Verdad lo Verdadero, a la Gloria lo Glorioso, a la Bondad lo Bueno... Todas estas tres casillas están conectadas entre todas por unas líneas que recorren el centro de la

figura. La labor de estas líneas es crear parejas de casillas en la manera sujeto-predicado, así la unión de la casilla B (Bondad, Bueno) y la I (Verdad, Verdadero) daría las combinaciones: la Bondad es Verdadera y la Verdad es Buena. El ciclo ternario sigue este principio básico de combinación, sólo que con más figuras. Se llama ciclo ternario porque sus figuras y las *dignidades* con que trabajan son múltiplos de tres (9 dignidades, por ejemplo), mientras que el ciclo cuaternario funciona con múltiplos de cuatro (12 o 16 figuras, por ejemplo). Hasta aquí va esta breve introducción, pero en el resto del trabajo se profundizará en esto¹⁴. A lo largo de lo que sigue se citarán algunas de las figuras de Llull, algunas de ellas se encuentran en la parte final del trabajo. Es importante recurrir a ellas dado que no siempre se describen las figuras.

La *Vida coetanea* es una obra que narra la vida de Ramon Llull y que, al parecer, fue dictada por él mismo a unos monjes cartujos alrededor de 1311. Esta *Vida* comienza no en la niñez de Llull sino con sus primeros contactos místicos con Jesucristo. Cuenta que, mientras componía “en su vulgar una canción sobre cierta dueña a quien entonces amaba con amor desatinado”, (Llull, 1961 §2 p.52) se le presentó a su lado derecho “nuestro Señor Jesucristo, como pendiente en la cruz.” (Llull, ibd.) Tras esta visión sintió miedo y decide irse a dormir. Las visiones, sin embargo, continuaron por cuatro o cinco veces más. Es aquí donde Llull decide tomarlas en serio y “aterrado en extremo, entró en su lecho, discurriendo consigo mismo en su pensamiento toda aquella noche qué debían significar estas visiones tantas veces repetidas.” (Llull, 1961 §4 p.53) Tras algún tiempo comprendió que el fin de dichas visiones era lograr que “Ramon dejara el mundo y sirviera totalmente desde entonces de corazón a Cristo.” (Llull, 1961 §5 p.54.) La mejor manera que él encuentra para servir es “convertir a su culto y servicio a los sarracenos, que con su multitud rodean por todas partes a los cristianos.” (Llull, ibd.) Para tal propósito le llegó al corazón “un cierto impetuoso y embriagador dictado de la mente: que él mismo había de hacer más tarde un libro, el mejor del mundo, contra los errores de los infieles”. (Llull, 1961 §6 p.54.) Sin embargo desde un primer momento se encuentra con un gran problema para su tarea: la barrera de los idiomas. No dominaba el idioma de los árabes para poder convertirlos. Pero su impulso no lo lleva solamente a estudiar

¹⁴ Una gran introducción a toda la obra de Llull la podemos encontrar en la página *Qui és Ramon Llull?*: <http://quisesstlullus.narpan.net/index.html> En esta página podemos encontrar también la valiosa *Base de Dades Ramon Llull*.

árabe, cosa que hace comprando un esclavo que habla dicha lengua, sino que sus perspectivas van más allá:

“[...] iría al papa y también a los reyes y príncipes cristianos para incitarles [...] a construir en diversos reinos y provincias a ello apropiados, monasterios en donde personas religiosas escogidas y otras para ello idóneas se acogieran a estudiar los lenguajes de los predichos sarracenos y otros infieles.” (Llull, 1961 §7 p.55)

Aquí quiero hacer un alto en el camino y ver qué elementos que se encuentran presentes en las primeras páginas de la *Vida*. Por un lado está el problema de la *imagen-visión*, una imagen de tipo sagrado, que inspira temor y respeto. El problema de la imagen en Llull no es sólo intelectual, sino que tiene una profunda raigambre en lo vital, como sucede en buena parte del cristianismo. Por otro lado tenemos el impulso de la *conversión*, esto es, de acercarse al Otro, de establecer un diálogo con él. No es solo conquistarlo y subyugarlo sino convertirlo por medio del discurso, es por eso que surge el problema del *lenguaje*: ¿cómo sobrepasar los muros que erige la diferencia de idiomas? Aquí la solución que encuentra Llull son las escuelas de idiomas, propagadas por el poder secular y religioso. Estos tres elementos: imagen, conversión y lenguaje serán fundamentales en la obra de Llull. Por último, también está de presente la idea de escribir “el mejor de los libros”, en dicho libro será donde puedan tener cabida estos tres puntos anteriores.

El nacimiento del *Arte* de Llull tiene un momento preciso y un lugar preciso. La historia es así:

“[...] subió Ramon a una montaña, no muy lejos de su casa, para poder allá *contemplar* con más sosiego a Dios; y habiendo permanecido en ella casi ocho días, ocurrió un día, mientras se hallaba absorto *mirando* los cielos, que de pronto el Señor *ilustró* en su mente, concediéndole manera y forma de escribir el libro que más arriba se habla contra los errores de los infieles.” (Llull, 1961 §14 p.58-59, los énfasis son míos)

Tras esta inspiración, descrita toda ella en términos visuales, desciende Ramon de la montaña y comienza a escribir y a ordenar el libro que llamará *Arte General*. De esta manera, el *Arte* no es de creación propia de Llull, sino que le viene de inspiración divina. En esta inspiración hemos de contar no sólo el texto sino también las imágenes que él usa en su *Arte*. Desde un primer momento Llull anuncia dos elementos importantes en la composición de su arte: la explicación de “los principios generales por los más específicos”, y la adaptación del *Arte* al público concreto al cual quiere llegar, esto precisa escribir diferentes versiones “según la capacidad de los entendimientos simples.” (Cfr. Llull, ibd.) Para Llull el *Arte* nunca fue uno solo, siempre fue un conjunto de obras que responden no a un “interés general” en abstracto, sino a las condiciones concretas del público al cual busca convertir. Esto es importante tenerlo en cuenta, dado que los componentes de cada versión del *Arte* (tanto su texto como sus imágenes) cambiarán también. Por eso no podemos hablar de un sólo tipo de *imágenes* o de *textos* en Llull, él es muy diverso, y va desde la imagen diagramática y el texto deductivo, hasta la imagen metafórica en el texto poético.

La *Vida...* igualmente nos da información sobre el orden de aparición de sus obras. Primero, en Mallorca, expuso el *Arte demonstrativa*, correspondiente al ciclo cuaternario. Después, en Montpellier, expuso el *Ars veritatis inventiva*, correspondiente al ciclo ternario. También se explican las razones del cambio entre ciclo cuaternario y ciclo ternario (aunque no se usan estas denominaciones), siendo así el propio Llull el primer comentarista de dicho cambio. Dice la *Vida...* que Llull, en el *Ars veritatis inventiva*, puso

“[...] en el mismo libro, así como en todos los demás que hizo desde entonces, sólo cuatro figuras, recortadas o, mejor, disimuladas doce figuras de la diez y seis que antes aparecían en su *Arte [demonstrativa]*, a causa de la fragilidad del intelecto humano que había experimentado en París.” (Llull, 1961 §19 p.62)

Aquí se dan dos pistas importantes para la lectura del tránsito: primero, la razón por la cual se ve obligado a hacerlo; segundo, el carácter de las figuras en el segundo arte. Frente a lo primero Llull dice que fue por causa de la “fragilidad del intelecto humano”. Aquí la fragilidad está entendida en la incapacidad de comprender las figuras y los diversos términos que ellas buscaban relacionar. Por esta razón hace un cambio en las figuras, pero, según el

texto, dicho cambio no es radical, dado que siguen *disimuladas* las mismas figuras del anterior arte. Llull establece una continuidad fundamental entre ambos procesos y nos sugiere que los cambios entre uno y otro ciclo son: más simplicidad (en términos de discurso) y menos abundancia (en términos de figuras). Podemos decir que ya caracterizamos, en un primer momento, las figuras del segundo arte como más *sintéticas* que las anteriores. Ellas concentran más información y buscan presentarla de manera más simple. Es de notar que el cambio de un ciclo a otro implica cambios profundos en los términos que combinan las figuras, tanto en su número como en sus formas de combinarse, sin embargo Llull concentra el cambio de un ciclo a otro en las figuras: de más complejas a más simples, de más detalladas a más sintéticas. Por eso considero que este comentario que hago sobre la imagen en Llull y sus usos no es carece orientación; por el contrario, busca seguir una posible de línea de interpretación del tránsito entre los dos momentos del *Arte* que ya había insinuado el mismo Llull.

Después de estas dos versiones viaja Llull a Génova donde traducirá el *Ars veritatis inventiva* al árabe y, tras una crisis espiritual, viaja a Túnez en labor misional. Allí se reúne con los seguidores de Mahoma, a los que asegura que podrá “demostrar”, por medio de su *Arte*, las razones que dan base al cristianismo y condenan al error al islam. (Cfr. Llull, 1961 §27 p.70) Esta provocación le acarrea la expulsión de Túnez y casi le cuesta la vida. Pero más allá de lo anecdótico, hay que ver que la “demostración” es un punto central del pensamiento de Llull, sobre todo en su pelea contra los averroistas que decían, en palabras de la *Vida...*, “que la fe cristiana es imposible en cuanto al modo de entender, pero opinando que es verdadera en cuanto al modo de creer”, (Llull, 1961 §41 p.81) lo cual era para Llull un gran error. Para él no hay diferencia entre la verdad a la cual se llega por medio de la razón y la verdad a la que se llega por medio de la fe. Su filosofía se basa en que, por un lado, las verdades de la fe y de la razón no son diferentes y que, por otro, se puede llegar al corazón de cristianismo, el misterio de la Trinidad, por medio de la razón. De hecho va más allá y dice que “si la fe católica es improbable según el modo del entendimiento, es imposible que sea verdadera.” (Llull, 1961 §41 p.82) Este rechazo de “las dos vías” nos da elementos para entender el uso que hace de la imagen. Ya no estamos lidiando con una imagen retórica que busca más llegar al sentimiento del que escucha, sino que son imágenes que están comprometidas con el entendimiento racional de las personas.

Si bien Llull en la *Vida...* nos dice algo sobre la forma en que procede su *Arte*, se queda en términos muy generales. En el libro del *Desconsort* Llull amplía las posibilidades que él le ve al *Arte*. Dice que por medio del él

“[...] 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 más estimada. No hay otro *Arte* que tanto valga para resolver cuestiones y para destruir errores por la razón natural”. (Llull, 1961 §VIII p.234)

Aquí Llull muestra el espectro que busca abarcar su *Arte*, antes nos había mostrado algo de su manera de proceder: conociendo “los principios generales por los más específicos”. Uniendo ambas descripciones, podemos decir que el *Arte* busca ser una *ciencia universal* que parta de los datos de los sentidos de las cosas naturales para llegar a los principios generales. El *Arte* es el corazón del pensamiento de Llull, aún en aquellos escritos e imágenes que no pertenecen al método central de éste. Por ejemplo, *El libro del ascenso y el descenso del entendimiento*, donde usa la imagen de la escalera en vez de los círculos, empieza así:

“Habiendo muchos hombre seglares, que deseando adquirir las ciencias, no pueden conseguirlo; porque desde su juventud no las estudiaron, ni aprendieron sus propios términos y principios; deseando, en cuanto podemos, satisfacer y facilitar su deseo, componemos este libro o arte, observando el método de nuestro *Arte General*”. (Llull, 1985 p.19)

De la misma manera el *Árbol de la ciencia* se considera subsidiario del *Arte*. Es precisamente esta *integralidad* uno de los aspectos más impresionantes de Llull, aun cuando a veces pueda parecer caótica. Un ejemplo de ello es la preocupación de Llull por hacer un arte “general para todo el mundo” o, “as Viola Tenge-Wolf has so aptly put it, «a religiously neutral universal science».” (Bonner, 2007 p.101) Esta *neutralidad* puede verse no sólo en los conceptos que usa, o en las presuposiciones de las que parte, sino también en las imágenes que muestra. El árbol, la escalera y el círculo pertenecen a las tres culturas que convivían en

el ámbito mediterráneo, no representaban una filiación específica como sí pasa con la cruz o la media luna. Este tipo de analogías y relaciones entre diferentes partes de obra de Lull son importantes para ver cómo opera su obra como un todo: sus conceptos y sus imágenes son elegidos en pos de la *neutralidad*. Así como entre los términos usados por el *Arte* no encontramos trinidad o Jesús, tampoco encontraremos figuras como la cruz, aunque sí podemos ver cierta malicia cuando el triángulo, que remite a la trinidad, sirve como figura para unir los términos. Pero más allá de ello, el problema que surge es: imágenes y conceptos tienen una misma pretensión de *neutralidad*, ¿pero sólo eso es lo que comparten?, ¿hay una relación conceptual más íntima que ligue los cambios de un lado a los cambios de otro?

Antes de responder a estas cuestiones veamos otra cara del asunto. Ya se expuso la *Vida Coetánea*, sin embargo, como muchas cosas en la tradición lulista, la vida de Lull no sólo tiene esta versión en palabras sino que también tiene una en imágenes. El responsable de esta vida en imágenes (y quizá también imaginada), hecha alrededor de 1325, es Thomas Le Mysier. Esta obra tiene por título el *Breviculum* y tiene aspectos importantes que quisiera comentar. En primer lugar Thomas Le Myesier, dice en *Breviculum* 01 Nota 01:

“Doble fue la razón por la que procuré la elaboración de las siguientes ilustraciones [picturam]: la primera, dar a conocer el origen de este Arte y de las otras Artes y los libros de Ramon. La segunda, la consolidación, ya que la contemplación continuada de tales imágenes estimula el alma a realizar buenas acciones y a obrar rectamente.”
(*Brev.*01 N.01)

En esta cita se le da una gran importancia a las *picturam*, no sólo en términos pedagógicos sino también *morales*: la imagen como estimulante de la buena acción. Por otro lado, en *Brev.*04 se hace explícita la relación de las figuras del Arte en la inspiración divina. Dice Ramon: “Oh Dios, que con tu gracia hoy has querido mostrarme los principios sustanciales y accidentales de todas las cosas, y a partir de ellos me has enseñado a hacer dos figuras!” (*Brev.*04) Esta cita llama la atención pues une dos tradiciones sobre la *inspiración divina*: la primera, que tiene a máximo exponente Moisés, y es la inspiración por medio de la palabra. Moisés plasma lo que Dios dicta; la segunda tiene como exponente a José de Arimatea, entre otros, y es el mensaje por medio de la imagen. José se desenvuelve en sueños, entiende sus

imágenes y puede dar su significado. Así, podemos decir que Llull en su *Arte* hace una suerte de *punto de encuentro* entre la vía sensual y la vía intelectual para el conocimiento: por un lado podemos *ver* la relación entre unidad y diferencia de dignidades en la imagen del círculo con casillas, por el otro necesitamos el *sentido* del lenguaje para interpretar aquellas letras dentro de las casillas. Sin embargo, dichas letras y su organización (que tenemos por vía sensible) no remiten a cosas *sensibles* sino a dignidades *intelectivas*: no es posible ver en el mundo a la Gracia, solamente podemos tener su concepto.¹⁵ Por último quiero rescatar, en Brev.11, una suerte de *reconciliación* de los dos tipos de proceder en los dos ciclos de *Arte*:

“Cuando todos los libros o una gran parte de ellos atienden a un único fin principal, es lícito que existan caminos diversos y múltiples modos, y esto no supone perjuicio alguno; al contrario, el intelecto deviene muy sutil y se eleva, e impulsa la voluntad a amar y a honrar la verdad de formas diversas.” (Brev.11)

Estudiar el *Arte*, y su figura principal, el círculo, nos da elementos importantes para el estudio de otras obras de Llull y otras imágenes. Un ejemplo de ello lo encontramos en *El libro del ascenso y el descenso...* Dice Llull que este libro responde al método del *Arte General*, sin embargo las imágenes usados en uno y otro trabajo tienen lógicas combinatorias diferentes y no reducibles entre sí. De todo esto emerge un mundo de preguntas, de las cuales sólo destaco esta y quedará sin respuesta satisfactoria: ¿el *Arte* es un modo preciso de combinatoria o una *familia* de métodos combinatorios diferentes? Al final del trabajo quizá se pueda vislumbrar un camino de respuesta.

- 4.1. Frances Yates y Robert Pring-Mill

Antes de continuar no quería dejar de lado la relación que hacen Frances Yates y Robert Pring-Mill, entre la teoría de los elementos y el *Arte* de Llull. Frances Yates muestra un gráfico interesante que da otra explicación para responder a la pregunta: ¿por qué Llull usa precisamente esas figuras (círculo, cuadrado y triángulo) en su arte? Para dar respuesta, Yates

¹⁵ En Pring-Mill 1993 p.54 hay un recuento de estas dos vías en Llull.

usa una imagen que encontramos en la *Introducción* a la compilación del Fondo de Cultura Económica de ensayos suyos llamada *Ensayos reunidos, I Lulio y Bruno*¹⁶:

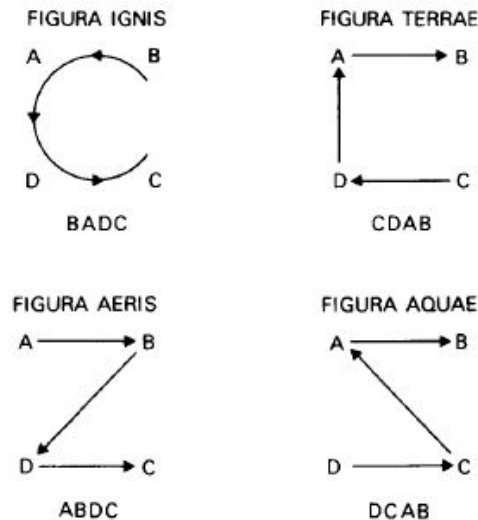


FIGURA 1. (Según un dibujo de R. W. Yates.)

Comentando la imagen anterior dice Yates: “Las artes se basaban en tres figuras geométricas, el Triángulo, el Círculo y el Cuadrado, y estas figuras están implícitas en el arreglo de los Elementos dentro de las Figuras Elementales.” (Yates, 1996 p.18) Si bien aquí la figura circular está relacionada con el fuego, Pring-Mill ubica el círculo en un lugar diferente:

“Quan aquestes concordances es posen en moviment de dreta a esquerra amb la contribució de les qualitats apropiades -«en quant los uns elements entren en los altres, així com lo foc qui entra en l’èr donant-li sa calor»-, es produeix la figura circular.” (Pring-Mill, 1991 p.59-60)

Esto nos muestra que, aún dentro de la lectura basada en la teoría de los elementos, hay dos explicaciones posibles del círculo. Para ilustrar su postura, Pring-Mill usa otra figura¹⁷:

¹⁶ Yates, Frances. *Ensayos reunidos, I Lulio y Bruno*. FCE. México, 1996, p.17.

¹⁷ Encontrada en el mismo libro Pring-Mill, Robert. *Estudis sobre Ramon Llull*. Publicacions de l’abadia de montser. 1991 p.58.

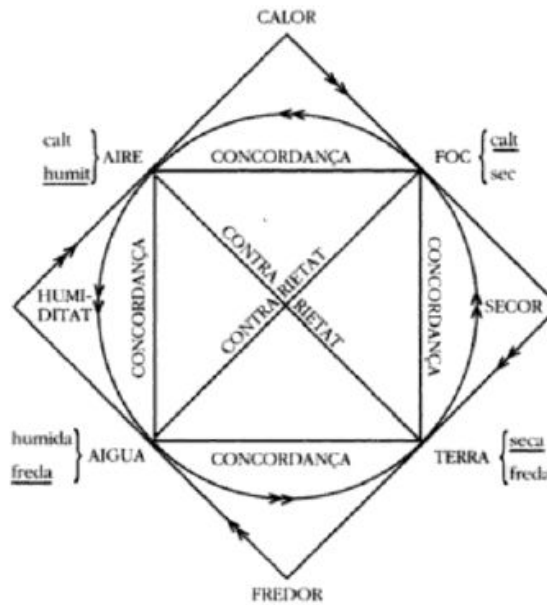


Fig. 4 — Quadrat dels elements.

Sobre ella dice: “No és aquesta una de les múltiples figures del beat [Llull], però de totes les seves descripcions de les operacions «circulars, quadrangulars i trinagulars» dels elements pressuposen la coneixença d’aquesta representació geomètrica tradicional”. (Pring-Mill, 1991 p.58) Antes había dicho Pring-Mill que

“[...] el cercle, el triangle i el quadrangle són les tres «figures generals» del quals es deriva tota l’organització geomètrica de la realitat. L’organització de les figures bàsiques de l’art segons aquest model serveix per fer ressaltar simbòlicament la universalitat de les seves operacions, associant-les al mateix temps amb les «obres naturals» dels quatre elements del món material, les quals també són «circulars, quadrangulars i trianagulars.»” (Pring-Mill, 1991 p.46)

De esta manera queda ratificado que las imágenes de Llull no fueron escogidas al azar. Como dice Yates frente a la teoría de los elementos: “Lulio evitó cuidadosamente el uso de imágenes de las estrellas en su «astrología elemental» y afirmó constantemente que su Arte se basaba en «razones naturales.»” (Yates. 1996 p.19) Por otro lado, hay que ver que el problema de las figuras, para Yates, no se limita al aspecto elemental del mundo material, sino que va más allá:

“La geometría de la estructura elemental del mundo de la naturaleza se combina con la estructura divina de su procedencia de los nombres Divinos con el objeto de formar el Arte universal que pueda ser empleada en relación con todas las materias por cuanto en ella la mente trabaja valiéndose de una lógica que recibe sus pautas del universo.” (Yates, 1974 p.212).

Esta explicación elemental es, sin embargo, *solo una* de las varias que hay. Personalmente me siento más inclinado a ver la genealogía del círculo en Llull no tanto en los elementos, como en los usos lógico-diagramáticos de la cábala y la mística sufi. Ahora bien, estas dos perspectivas no son contrarias, de hecho, un problema importante es ver cuándo pesa más la tradición elemental y cuándo más las tradiciones sufi y cabalística en las imágenes de Llull.

5. Comentarios sobre el tránsito del *ciclo cuaternario* al *ciclo ternario*

Como ya se vio, el problema del tránsito de un ciclo a otro no es fruto de los comentaristas posteriores, sino un punto del cual ya había hablado Llull en la *Vita coetanea* y que además aparece en otra suerte de biografía, esta vez con la imagen como eje central de ella, que es el *Breviculum*. En ambos momentos se presenta este tránsito como un momento importante de la vida de Llull. De esta manera, vemos que él mismo consideraba este cambio como importante, y nos da algunas pistas para ver cómo él lo entendía. Así, el primer comentarista de este cambio es el propio Llull, aunque los términos *cuaternario* y *ternario* aparecen en el siglo XX, con los comentarios de Anthony Bonner, Robert Pring-Mill y Josep Rubio. De los tres, el que hace un comentario más detallado de este tránsito es Bonner en *The art and logic of Ramon Llull*. Es por eso que lo que viene es un paneo sobre los puntos generales que Bonner reconoce en el tránsito, y unas caracterizaciones que él hace sobre el *Arte* de Llull en general.

Considero que la división entre estos dos ciclos es importante, dado que logra darle cierto orden al desarrollo de pensamiento de Llull. De esta manera, un estudio como el de Bonner que reconoce y caracteriza ambos ciclos es más preciso que algunos comentarios de Frances

Yates, ya que ella no caracterizaba ambos momentos de la obra de Llull. Esta no caracterización la lleva a afirmaciones como:

“Creo que la razón de tales variaciones [en el *Arte* de Llull] debe buscarse no en un supuesto desarrollo histórico del pensamiento de Lulio, sino en el misticismo de Escoto, en el cual es posible construir diferentes «teorías», o meditaciones místicas, sobre un número variable de Causas. Lulio no es un pensador filosófico. No desarrolla. Los esquemas de su pensamiento y de su arte le fueron dados de una vez por toda en su visión.” (Yates, 1991 p.17-18)

Esta lectura es, a mi modo de ver, errada. Si bien Llull no es un pensador del todo *coherente* a lo largo de su obra, creo que es injusto buscar razones externas a su pensamiento para encontrar cambios en él. Sin embargo, como mostrará Bonner, Llull sí desarrolla un pensamiento con ciertas etapas que podemos diferenciar y que él mismo organiza en orden evolutivo en su *Vida Coetánea*. Además no es cierto que los *esquemas* sobre los que él trabaja sean inmutables a lo largo de su obra, por el contrario, Llull es un pensador que cambia constantemente aún dentro de un marco tan rígido como lo es el *Arte*.

- 5.1. Anthony Bonner

“...the reader, or «artist» as Llull calls him, might feel like someone set a oat in a small boat with a sextant, compass and pocket watch, with the assurance that will be enough to complete the task of mapping the coast of a new continent.”

Anthony Bonner

En su libro *The Art and logic of Ramon Llull* Anthony Bonner hace una excelente exposición del Arte de Llull en toda su complejidad. Si bien el estudio de Bonner es muy completo, aquí sólo me concentro en dos ejes: i) las diferencias que expone entre el ciclo cuaternario y el ciclo ternario del Arte de Llull, y ii) la clasificación que hace de las figuras que conforman ambos ciclos del Arte. Estos ejes serán la materia prima con la cual trabajaré en el siguiente apartado, que corresponde a la lectura propia que hago sobre el papel de la imagen en Ramon Llull.

Antes de entrar en estos dos ejes, es preciso mostrar las bases sobre las que Bonner busca entender a Llull. En primer lugar habla del carácter de la lógica luliana:

“Llull was not a speculative theologian, philosopher, or logician. His study of these subjects is never an end in itself, but only the means to an end. [...] [H]is interest in logic—and this applies to the Art insofar as it constitutes a logical system—is not theoretical but practical. His is not a *logica docens, speculativa, or theorica*, but rather what the Middle Ages called *logica utens*, one to be judged by its usefulness.”
(Bonner, 2007 p.ix)

Bajo esta lectura es que busco entender el problema de la imagen en Llull, ya que sus imágenes no seguían el mismo propósito de aquellas que se hacían en los libros para ayudar la memoria, ni de los dibujos que ornamentaban las letras. Estos dos últimos tipos de imágenes estaban encerradas en los libros, y eran privilegio de los que podían acceder a ellos. En el caso de las ilustraciones en libros de lógica y filosofía, estaban destinadas en su mayor parte al círculo social alrededor de las universidades. Contrario a ello, Llull no busca quedarse entre los muros de una universidad, como santo Tomás, aunque tampoco dedicó su vida meramente a la labor misional como san Francisco. Más bien, Llull representa un puente entre ambos modos de pensamiento medieval, tan en tensión entre los siglos XII y XIV. Es por lo anterior que Llull usa modos de expresión propios de uno y de otro tipo: el tratado académico de lenguaje escolástico (*Logica Nova, Geometria Nova* ...), y la poesía y la novela de contemplación bucólica (*Libro de desconsuelo, Felix, Blanquerna* ...). El Arte de Llull es, a mi modo de ver, un intento de ir de un espacio (académico) a otro (más popular), aunque a veces suele estar más cerca del espacio académico (su lenguaje escolástico, sus definiciones y deducciones). Esto se debe a que el Arte se escribe para educar al educador, no para que lo lea directamente el infiel. La obra de Llull hay que verla, creo, como *lugar de encuentro*, no sólo entre tradiciones (ya he hablado de sus relaciones con la cábala y el pensamiento sufi) sino entre dos caras de la tradición cristiano-occidental: la dialéctica y la retórica.¹⁸

¹⁸ Se puede ver que este estudio es un estudio de diferentes *medios*: Llull como medio entre cultura popular y académica, Llull como medio entre cristianos, judíos y árabes; el Arte de Llull entre las obras más académicas y más poéticas de Llull (esto tendrá un tratamiento interesante en las lecturas

Sin embargo es preciso entender que el espacio al cual estaba destinado el Arte, la predicación, le enfocaba más hacia la persuasión que hacia la discusión, como dice Bonner:

“to persuade rather than to discuss, to convince rather than to speculate. He is not a schoolman, but a missionary, polemicist, and preacher, yet one who uses (and remodels) many of the weapons of the schoolmen.” (Bonner, 2007 p.xii)¹⁹

Ahora, ver que sólo eran sus preocupaciones misioneras aquellas que dirigen el cambio en su Arte es incorrecto. Llull cambia el ciclo cuaternario por el ternario no porque una comunidad sarracena no le entendió, sino porque los estudiantes en París quedaron desconcertados. Pero, y este es un punto importante, la respuesta de Llull a este desconcierto no es citar a las autoridades, o recurrir a los medios tradicionales escolásticos, sino simplificar el funcionamiento que *ya* había usado en el ciclo cuaternario. No renuncia a su nuevo método, lo que hace es simplificarlo para que funcione mejor; Llull, como dijo Bonner, no juzga su Arte desde la compatibilidad con las *auctoritates* sino desde su *utilidad*, y entre más simple más útil. ¿Y hacia dónde está dirigida esta utilidad del Arte? Pues hacia convertir infieles de una manera muy precisa: “telling us how to produce what he [Llull] called «necessary reasons».” (Bonner, 2007 p.xiv)

Para entender el a veces laberíntico Arte de Llull, Bonner hace tres catalogaciones importantes para ubicarnos.

1. La primera se refiere a los fundamentos y funciones del Arte.

Fundamentos: “The foundations of the Art: 1. Terms —the basic concepts of the Art, such as those of Figure A (goodness, greatness, eternity, etc.), of Figure T (difference,

que harán Antonio Machado y Jorge Luis Borges sobre Llull). La excusa para ver esta riqueza es estudiar lo que sucede en *medio* del tránsito entre uno y otro ciclo del Arte.

¹⁹ Esta afirmación, si bien es bastante importante para entender la labor *original* del Arte, es problemática para estudiar otras obras de Llull que no se enmarcan directamente en la labor misional. Obras como *Logica nova* o *Geometria nova* que quizá, más que hablar a un público amplio, quería mostrar la *universalidad* de su método.

concordance, contrariety, etc.), the virtues and vices, etc. 2. Figures, or graphical devices, which show different groupings and interrelationships of terms. 3. Alphabet, the letters assigned to terms, or to figures (i.e., groups of terms).”

Funciones: “4. The conditions 5. Systems for constructing demonstrations and answering questions.” (Bonner, 2007 p.22)

2. La segunda referida a los tipos de figuras:

“As to types of figures, there are five: (a) The circular, non-rotating, figures, often with interior lines connecting concepts written on the circumference. (b) The triangular figures usually made up of compartments containing binary combinations of the terms of a corresponding circular figure. (c) The revolving figures or *volvelles*, of which there are never more than one per work, used to generate ternary, and very occasionally higher order combinations. (d) The tabula of the ternary phase, which is not really a figure, but, as the name implies, a tabular display of all the ternary combinations (without repetitions) of the revolving Fourth Figure of that phase. (e) The elemental figure, which shows the possible combinations of the four elements, earth, air, fire, and water.” (Bonner, 2007 p.22-23)

3. Y la tercera es sobre los propósitos de las figuras en el Arte, de los cuales dice hay cuatro:

[1] The first is as what we would nowadays call a visual aid. Llull says that «it is only natural for the intellect to understand better by means of a visual and auditory demonstration than by one that is purely auditory», and in another work he says that «the sense can help the imagination, and the imagination the intellect.»” (Bonner, 2007 p.23)

[2] “The second function of the figures is mnemonic, or as Llull puts it, «so that the memory can more easily recall the universal principles» of the Art”. (Bonner, ibd.)

[3] “The third purpose of the figures is to display the different sets into which the fundamental concepts of the Art are divided. This could be seen as the undeclared function of the circle inside which the graphs are inscribed: a kind of symbol of set inclusion.” (Bonner, ibd.)

[4] “The fourth function of the figures is to show the possible relationships between the components of each set. In the quaternary phase this is done graphically, by interconnecting lines showing concordance. In the ternary phase, the mere circularity, for instance of Figure A (from which the lines have disappeared), shows the mutual predicability of its terms.” (Bonner, 2007 p.24 todos los números en llaves son míos)

Este orden del Arte de Llull da una base importante para el estudio de la imagen en ambos momentos del Arte. Para entender mejor esto citaré la exposición de los puntos centrales que caracterizan a cada uno de los ciclos. Este será el suelo que permitirá, en la siguiente sección, estudiar cómo estos puntos que identifican a cada uno de los ciclos, y que son resaltados por Bonner en el campo lógico y ontológico, corresponden con sus cambios en las imágenes. Es decir que cuando cambia la concepción ontológica cambia, a su vez, la imagen. El problema central bajo el cual estudio el tránsito entre ciclos no es enunciar meramente los cambios en las imágenes, sino ver cómo estos cambios en las imágenes corresponden a un cambio en las concepciones filosóficas. El relieve de un cambio en un lado corresponde al relieve del cambio en el otro lado.

Para terminar esta sección es importante ver que el estudio de las imágenes no se puede hacer una a una, sino que es preciso tener una noción de conjunto. Como dice Josep Rubio, en su introducción al *Arte Breve* (Eunsa, 2004) el sistema de Llull es solidario entre sí, de tal manera que si algo cambia, esto repercutirá en resto de la obra. Esta suerte de solidaridad es la que sale a flote en el presente estudio: la desaparición de varias figuras de un ciclo a otro no representa un mero cambio en las imágenes, sino un cambio *integral* en el sistema completo. La relación entre las imágenes es estrecha, y esto lo podemos ver sobre todo en el ciclo cuaternario. En el encadenamiento de las imágenes, cada una de ellas es importante, dado que son momentos diferentes del proceso de conocimiento: una imagen que duda, otra

que niega y otra que llega por fin al conocer. (Cfr. Bonner, 2007 p.50-51) Otro ejemplo de esta interrelación de figuras puede ser este:

“Notice how Llull has used a technique of comparing concepts or pairs of concepts (in ‘compartments’) from Figures A and X, using T to evaluate these comparisons, and S to present the possible attitudes of the subject doing the evaluating, in order to arrive at Y or Z.” (Bonner, 2007 p.51)

Hay momentos en que la *figura S* se siente *confusa*, pero la saca de dicha confusión otra figura. Es interesante ver que una imagen no tiene un papel definitivo, la imagen que en un momento sirve de duda en otro momento afirmará. El proceso de conocimiento es móvil y precisa diversas imágenes y diversos usos de ellas. Si nos encerramos en una sola imagen, estaremos mirando sólo un lado del asunto. Cuando la *figura S* duda, por ejemplo, es una especie de *foto*: capta un momento preciso del conocimiento²⁰, no es *el Conocimiento*. Para entender un proceso móvil, como es el conocimiento, necesitamos más de una foto. La idea de Aristóteles: “el alma nunca piensa sin imagen”, podríamos iluminarla desde Llull y decir: “el conocimiento nunca se da por una sola imagen.”

- 5.2. Ciclo Cuaternario²¹

Las características más marcadas y generales del ciclo cuaternario son: 1. Analogía; 2. Carácter algebraico; 3. Instanciación en ciencias particulares; 4. Gran cantidad de figuras y tipos de figuras. Claramente no podré hacer un recuento detallado de cada uno de estos puntos, pero trataré de dar un paneo general de lo que dice Bonner.

²⁰ Aquí hay que problematizar lo que se entiende por *foto*, dado que en las figuras de Llull hay mucho movimiento. Quizá, hay algo en Llull del impulso de Étienne-Jules Marey con sus *cronofotografías*. Así lo describe el mismo Marey: “... reunir en la misma fotografía una serie de imágenes sucesivas que representan las diferentes posiciones que ocupa un ser vivo durante un movimiento de locomoción.” (Cita tomada de Frizot. Michel. *El tiempo constituido*. Revista *El paseante* N.9 Ediciones Siruela. Madrid, 1988, p.52). Por eso la intuición de Yates diciendo que el mayor logro de Llull es introducir el movimiento en la memoria no es poca cosa (Cfr. Yates, 1999 176).

²¹ El ciclo cuaternario tiene *dos ciclos*: “The first cycle is based on the opening work of the Art, the *Ars compendiosa inveniendi veritatem* (ca. 1274), the second on the *Ars demonstrativa* (ca. 1283), and these are followed by a third stage of transitional works with innovations preparing many features of the next phase.” (Bonner, 2007 p.26) Esta diferencia la paso por alto en este estudio que es en muchos aspectos sólo preliminar, pero hay que tenerla en cuenta para ver la multiplicidad del Arte.

1. Analogía:²² En vez de la *demonstración* en sentido aristotélico, Llull habla de *demonstratio per aequiparantiam*. (Cfr. Bonner, 2007 p.66) Esta es una técnica de comparación de conceptos de dos en dos y de evaluación de dicha comparación. (Cfr. Bonner, 2007 p.51) La demostración de la eternidad de la Bondad en Dios, por ejemplo, se hace viendo que, dado que la Bondad y la Eternidad en Dios son iguales, una no puede durar menos que otra. De esta manera, si bien la Bondad no evidencia su eternidad en un primer momento, esta sale a relucir cuando se le compara con la dignidad de la Eternidad. La razón por la cual Llull recurre a esta *demonstración* es que la demostración vía causal presentaba problemas frente a la demostración de las dignidades de Dios, dado que ninguna de ellas es causa de otra, sino que todas iguales en primacía. (Cfr. Bonner, 2007 p.66) De esta manera, se elude el problema de la jerarquía que presenta la demostración vía causa, y se opta una demostración que mantiene a los términos en igual posición. Este modo de conocer algo no mirando en sí, sino en sus relaciones con otras cosas, es importante y Llull lo llevará más allá. Refiriéndose a la metáfora, que es otra manera de *equiparación*, dice Llull:

“[...] metaphor is what binds together the operation of the three powers of the soul when they are directed towards a single end in remembering, understanding, and willing, and this as a result of the great power the intellect takes on when a person saying one thing understands another, therefore we have put metaphor in this Art, so that [...] the reader can understand other things that have to do with the sciences of theology, law, and nature, as well as with the other sciences by which the intellect is uplifted to understand.” (Cita tomada de Bonner, 2007 p.57-58)

²² En este punto se puede hacer una conexión interesante con lo que Frances Yates llama la “memoria escolástica”. Ella hace una distinción entre esta memoria y el Arte de la memoria de Llull diciendo: “la memoria escolástica, que proviene de la tradición retórica, y que sólo pretende vestir las intenciones espirituales con similitudes corporales, y no basar la memoria en reales filosóficos. Esta divergencia indica una diferencia básica subyacente entre el Lulismo y el Escolasticismo.” (*El arte de la memoria* p.208) Sin embargo, hay que ver que en la memoria escolástica hay similitudes “corporales”, mientras que en Llull, aún en el arte cuaternario, la similitud era entre cosas pertenecientes al mismo “escalón” en la escala de los seres. Un animal no representaría una virtud divina, por ejemplo, pero sí una virtud divina se puede explicar por medio de otra.

2. Apariencia semi-algebraica: Quizá una de las dificultades más grandes para acceder al ciclo cuaternario es lo enrevesado que puede parecer su escritura. Esto se debe a que Llull usa letras para referirse a relaciones y figuras, y las inserta en el texto cuando a ellas se quiere referir. De esta manera podemos tener frases como: “The goal of E is A V Y, and thus E is the origin of...” (Cita tomada de Bonner 2007 p. 18) Pero a diferencia del álgebra estas letras no representan variables sino constantes (relaciones y figuras). Lo que hacen estas letras es una síntesis de diferentes conceptos o grupos de conceptos. (Cfr. Bonner, 2007 p.24) Con esta síntesis busca Llull poner en relación sus figuras unas con otras en el campo del texto, y por otra ahorrar espacio: en vez de decir *la figura que refiere a las partes del alma*, sólo se pone *S*.

3. Instanciaciones de las figuras en ciencias concretas: Una pretensión de Llull en este ciclo es aplicar su arte a diferentes ciencias. “At the beginning of his career, with the ACIV [*Ars compendiosa inveniendi veritatem*], Llull wrote four short works to explain how his Art applied to the fields of Theology, Philosophy, Law, and Medicine.” (Bonner, 2007 p.53) Esta aplicación daba cuenta, primero de su optimismo en los principios de su arte, y también un afán por mostrar que realmente *servía* lo que él estaba haciendo. Pero más allá de estas dos consideraciones preliminares hay otra más profunda:

“The fluctuating state of the quaternary Art in part might have been because of outside criticisms or suggestions, but it was also because Llull had a vision of the truth as something accessible by many different paths.” (Bonner, 2007 p.93)

Esta aplicación del Arte, que desaparecerá en el ciclo ternario, es muestra de la *universalidad* que Llull daba a su arte. Este no es un aspecto menor dado que

“[by] doing it in this manner, however, he was contravening two clear doctrines of his time: the first was Aristotle’s dictum that there could be no such thing as a general science, and the second the medieval formulation of theology as a superior science whose principles came from divine revelation.” (Bonner, 2007 p.53)

4. Figuras: Para el problema de las figuras me extenderé un poco más. Hay que aclarar que dentro del ciclo cuaternario hay distinciones entre la caracterización de las figuras: “in the AD [*Ars Demonstrativa*] (as opposed to the ACIV) we find a systematic division between ‘first figures’—normally the circular ones—and ‘second figures’—the triangular ones.” (Bonner, 2007 p.26-27) Por otro lado:

“In the *Lectura compendiosa super Artem inveniendi veritatem*, Lull divides the principal figures into two groups: S and T, which are ‘active’, and the others, A, V, X, Y and Z, which are ‘passive’ [...]. These last five constitute the material with which the Art works, while the first two provide the tools with which the ‘artist’, as Lull calls the user of his system, can study and manipulate them. So it would seem easier to begin with the simpler passive figures, before going on the more complicated psychological and relational ingredients of the two active figures, S and T.” (Bonner, 2007 p.31)

De esta manera vemos que hay por lo menos dos diferenciaciones en las figuras del ciclo cuaternario: entre primeras y segundas, y entre activas y pasivas. En la primera distinción hay una relación más o menos clara entre figuras primeras y el círculo, y figuras segundas y el triángulo. Podemos, entonces, establecer una suerte de jerarquía entre figuras. Sin embargo, la otra distinción entre figuras activas y pasivas no admite el mismo correlato de primacía entre figuras, dado que todas estas figuras son círculos. La diferencia radicará entonces en el *uso*: un uso activo y otro pasivo.

Ahora, dentro de las figuras *pasivas* también hay diferencias en el uso del círculo. Por ejemplo entre la figura V y las figuras Y y Z. Aquí lo que llama Bonner “the undeclared function of the circle inside which the graphs are inscribed: a kind of symbol of set inclusion”, (Bonner, 2007 p.23) se problematiza. En primer lugar, la figura V tiene una inclusión particular, dado que no se sigue la “mera circularidad”, (Cfr. Bonner, 2007 p.24) sino que se establece un parámetro *externo* a la figura para determinar su combinatoria, no es todo con todo, sino los vicios con los vicios y las virtudes con las virtudes. Esta forma de combinatoria es particular, en otras figuras, como la figura A, se juega con la inclusión de todos los componentes sin que haya un parámetro más allá de la libre combinatoria. Por otro

lado mientras la circularidad y la inclusión están de la mano en la figura V, aún cuando no sea una combinatoria libre, en las figuras Y y Z la labor del círculo es diferente; parece más que se usan para darles familiaridad con las otras figuras, pero aquí realmente el círculo no tiene una función clara. Puede decirse que la Y, que representa a la verdad, está rodeada por un círculo *perfecto*, pero eso también pasa con la figura de la falsedad, Z. Algo así sucede con la figura V: es tan amplio el uso del círculo que se ordena todo, lo bueno y lo malo, dentro de la misma figura.

También en las figuras *activas* hay diferencia. Tanto en la figura T como en la figura S el círculo sirve de marco donde operan las combinatorias de otras figuras. En el primer caso los triángulos en el segundo los cuadrados. En ambas figuras también opera el *código de color* del que habla Bonner. (Cfr. Bonner, 2007 p.41) Es decir, que el *impacto visual* de la figura no se centra sólo en las figuras sino en su color. Pero aparte de esta similitud hay profundas diferencias. En el *contenido*: la figura T se refiere a las diferentes relaciones: diferencia, contrariedad, concordancia; negación, duda, afirmación... Mientras que la figura S está referida a las *operaciones* del alma: memoria recordando; intelecto entendiendo; voluntad amando... También las diferencias van en las *figuras* mismas que llevan a cabo la combinatoria: triángulo y cuadrado; y también las hay en el *uso*. La figura T “is called the «instrumental figure», meaning that «without T nothing can be done in this Art, just as the smith without a hammer could not work at his forge».” (Bonner, 2007 p.41) Esta imagen metafórica que usa Llull me parece bastante buena: una figura es como un martillo que opera sobre las demás. Creo que esta metáfora da varias pistas sobre las relaciones entre imágenes: en primer lugar hemos de estar pendientes del *uso*, no sólo de la *forma* o del *contenido*; en segundo lugar hay unas figuras que, independiente de su *forma*, han de ser pasivas o activas; en tercer lugar, la relación entre las figuras activas y pasivas, es de *acción* de una sobre otra (y, casi me atrevería a decir, que como el martillo y el yunque, esta relación implica *choques*). En cuanto a la figura S, vemos que si bien no es una figura que se mueve como los volvelles, si miramos su contenido veremos que dentro de ella sus componentes se refieren “not to static entities of memory, intellect and will, but [...] to their acts and what they do in conjunction with one another”. (Bonner, 2007 p.45)

Por último y para complementar, creo que es aclaradora la cita que Pring-Mill trae de Llull: “Disputació requer orde artificial qui sia ymage del natural orde de les potències del cors i de l’ànima.” (Pring-Mill, 1991 p.43) Este punto es interesante ya que pone a la imagen como condición de conocer. Conocer aquí no es ir a ver la cosa de manera directa, sino establecer ciertos artificios por medio de los cuales podamos conocer. De esta manera, si bien no podemos conocer a Dios de manera *inmediata* en un primer momento, sí podemos acercarnos a él gracias a una imagen. Este idea es fiel a lo que ya dije sobre el ciclo cuaternario: éste no accede a los *secretos* de la cosa estudiada desde ella misma, sino viendo la relación de ella con *otra* cosa.

- 5.3. Ciclo Ternario

A diferencia del ciclo cuaternario el ciclo ternario es más unitario, cada una de sus obras responde, más o menos, a ciertos elementos básicos. El ciclo ternario empieza con el *Ars inventiva veritatis* (1290). (Cfr. Bonner, 2007 p.26) Sus características más marcadas son: 1. Definiciones; 2. Demostración; 3. Ontología; 4. Reducción de número de figuras y de componentes.

1. Definiciones: A diferencia del ciclo cuaternario, en el cual se partía de la comparación entre términos, el ciclo ternario da especial importancia a la definición precisa de cada uno de sus términos. Aquí las *cadena de comparaciones* son reemplazadas por las *definiciones de conceptos* y las combinaciones entre sí. (Cfr. Bonner, 2007 p.116) Esto es fundamental, dado que se opera un cambio en la concepción de los conceptos, en la combinatoria de estos y en el uso que hacemos de ellos. Las diferentes relaciones por analogía o comparación que nos hacían conocer a los conceptos en el ciclo cuaternario es reemplazado por la *univocidad* de un conjunto de principios. (Cfr. Bonner, 2007 p.117) “Instead of a web of lateral connections, we will now see a vertical structure, symbolized [...] by the Tree of Science.” (Bonner, 2007 p.117) Como se ve, el cambio operado de comparación a definición es también un cambio en el movimiento del conocimiento. Mientras uno ascendía hacia Dios por medio de la comparación de los conceptos, el ciclo ternario desciende al mundo desde una definición de las dignidades divinas. La definición que hace Llull se centra en los llamados *correlativos*. Por ejemplo: “the four elements have gone from concrete terms, *ignis, aer, aqua, terra* to the

corresponding abstractions of *igneitas*, *aeritas*, etc.” (Bonner, 2007 p.106) Se pasa del elemento fijo, al elemento activo,

2. Demostración: Dejar atrás la *comparación* conlleva una serie de cambios profundos. Cambios que van enfocados a adoptar más las normas de la escolástica y Aristóteles. El círculo ya no servirá para comparar dos conceptos, sino para predicarlos entre sí. Ya no: la Bondad es similar a la Grandeza, sino: la Bondad es grande. De esta manera, el ciclo ternario se aleja un poco de la experimentación que vimos en el ciclo cuaternario.

“While the ternary phase does perhaps represent a certain retreat from the methodologically (or logically) more experimental techniques of the quaternary phase, it offers a very real metaphysical and epistemological deepening.” (Bonner, 2007 p.21)

Se deja atrás entonces la llamada *demonstración por equiparación*, para adoptar un punto de vista más tradicional:

“As Ruiz Simon has pointed out, this change is related to the change in title from *Ars compendiosa inveniendi veritatem* [ACIV] to *Ars demonstrativa* [AD]. The latter title seems to reflect Llull’s desire to present his epistemological device as a science which could be framed in terms set by the Aristotelian schema of the *Posterior Analytics*, the work of Aristotle which, according to the scholastic tradition, dealt with «demonstration», that is with «necessary reasons», as opposed to the *ars inventiva* or dialectic discussed in the *Topics*, which dealt with «probable reasons».” (Bonner, 2007 p.102)

Un poco antes había dicho:

“One of the most important changes between the ACIV and the AD is revealed by the fact that, in the first work, the words «demonstrate» or «demonstration» do not appear at all, whereas «signify» and «signification» appear over and over again.” (Bonner, ibd.)

3. *Ontología:* El ciclo ternario se centra en entender el ser de Dios, que no es otra cosa que el Ser como tal. El ciclo ternario no parte del estudio de las diferentes ramas del entendimiento (por ejemplo derecho o medicina, como veíamos en el arte cuaternario), o de X o Y particular, sino de la causa primera que es Dios. Empieza el arte ternario dando la base ontológica para todo lo que es, lo que en el ciclo ternario era el final de la investigación. Esta tarea empieza por la definición de los conceptos y sigue por una deducción lógica (movimiento de arriba hacia abajo). De cada concepto Llull dará:

“[...] its *essentia* instead of its *esse*. In part this is another response to the need to make the Art more general, abstract and further removed from its anchors in the everyday world of the senses.” (Bonner, 2007 p.106)

Este proceso de abstracción conduce a que, en vez del punto de apoyo que antes se tenía en los elementos, ahora sea en las dignidades de Dios:

“[...] the significations of creation are now no longer realized on the basis of elemental exemplarism, but instead on that of the semblances of the divine dignities. [...] With the [semblances of the] dignities as constituents of all reality, and with the correlatives acting on all levels, instead of a simple affirmation of the world made in the image of God, what Llull now gives us is an explanation of the ontology of this image.” (Bonner, 2007 p.112)

Este cambio es fundamental, y será base para entender el uso diferentes de las imágenes en uno y otro ciclo. Aquí se pasa de entender el mundo formado a entender aquello que forma el mundo. También es interesante que Bonner ponga el cambio en términos de imagen, esta distinción la tomaré más adelante.

4. *Reducción de número de figuras y componentes de ellas:* El número de figuras pasa de doce (o a veces dieciséis) a cuatro. Ahora, hay que ver que la reducción de figuras no es un mero recorte, sino una síntesis, como ya habíamos visto en la *Vida Coetánea*:

“To begin with, the restructuring of the Art means that Figure V and the Demonstrative Figure have been recycled in a different form. The virtues and vices will now appear as part of the alphabet of the Art, and will be treated under the last of the Nine Subjects [...]. The functioning of the Demonstrative Figure will basically be replaced by the ternary Fourth Figure, with its corresponding elaboration in the Table.” (Bonner, 2007 p.115)

Esto lo hace Llull en pro de hacer más asequible su Arte, concentrándose sobre los aspectos esenciales.

Por último, Bonner caracteriza así uno de los ejes del cambio:

“Llull’s new, totalizing structure permits a fundamental mixing of ontology and epistemology, where the latter can work its way vertically up and down the ladder of the former, as well as horizontally at each level with the correlatives, using of course, the mechanisms of the Art. Or, to put it another way, the investigating subject—consisting of the acts of the powers of the soul, formerly making up Figure S—is now identical in structure to the object being investigated, or rather both are parts of a single unified structure.” (Bonner, 2007 p.116)

5.4. Nota: En un pequeño e injustamente desconocido texto: *La máquina de pensar de Raimundo Lulio*, Borges despacha una idea genial en una frase. Hablando de la figura A del ciclo ternario dice: “Es verdad que Salzinger, el editor, juzga que ese grabado es la simplificación de otro más complejo; yo prefiero pensar que es el modesto precursor de los otros.” (Borges, 1989 p.320 He de confesar que captar esta genialidad no me vino solo, sino gracias al afortunado comentario de Fernando Zalamea. Puede que después de todo el trajín anterior, después de decir que el ciclo ternario es más fundamental ya que se dedica a la ontología, mientras el ciclo cuaternario se dedica a estudiar el mundo, la observación pierda lustre. Pero imagínense qué fuerza habría de tener en los estudiosos de Llull en ese entonces. Esta nueva relación que despierta Borges será llamada por Zalamea “germen invertido”²³. Es

²³ Quizá aquí pueda servir la distinción que hace Heidegger entre sentido temporal y sentido originario en *Introducción a la metafísica*. Una pregunta puede aparecer después en el tiempo, pero ser primera

como si después de mucho andar Llull por fin llegase al comienzo de la marcha. Como se ve, aquí también opera la circularidad tan grata a Llull. Una de las luces, tomadas del estudio anterior para iluminar esta idea de Borges, puede ser esta: pasan los conceptos de estar juntos en la mutua predicación (ternario), a ir tomando distancia poco a poco en la analogía y la equiparación (cuaternario).

6. Importancia de la imagen en el tránsito de un *ciclo* al otro (lectura propia)

En palabras de Umberto Eco, aquí es donde se deja un poco de lado la parte de compilación y se pasa a la de investigación (Cfr. Eco, 1995 p.27 y ss.); en términos de Llull podríamos decir que pasamos de la parte *compendiosa* a la parte *inventiva*. A lo largo de este texto hay pistas bastante importantes sobre un cambio operado en el uso de las imágenes en uno y otro ciclo. Mi labor será sobre todo *traducir* aquellos cambios en términos de imagen, y *explicitar* y darle un tratamiento más centrado en la imagen a aquellos cambios que enuncia Bonner. Para ello quiero dividir el estudio en las siguientes parejas: 1. Analogía - Predicación; 2. Imago mundi - Imago Dei y máquina para pensar; 3. Relieve - Llanura. Estas parejas buscan representar el tránsito de un tipo de imagen a otra, el primer término refiere al arte cuaternario (Analogía, Imago mundi, Relieve), la segunda al arte ternario (Predicación, Imago Dei, Llanura). Dice Bonner que una de las razones por las cuales el Arte causó tanta curiosidad y malinterpretaciones, fue por sus figuras y por la novedad que ellas presentaban: “no other medieval author seems to have used the same kind of figures as organizing principles of philosophical thought”. (Bonner, 2007 p.22) A veces me parece que estas figuras que usa Llull en su Arte, y en general todo aquel arsenal de imágenes que despliega a lo largo de su obra, siguen siendo bastante nuevas para nosotros. Es por eso que este trabajo es un intento por tratar de ver qué sucede con todas estas imágenes, cuáles son sus movimientos e intimidades que no logramos captar a primera vista. Quizá es un tímido esfuerzo en escalar la montaña del Arte, en aquella “expedición de reconocimiento en busca de nuevas rutas para alguna futura tentativa de escalar la cúspide.” (Yates, 1974 p.122)

en cuanto a lo originario. Por otro lado, las citas de Fernando Zalamea las tomo de correos que muy amablemente me contestó.

Una dificultad con la que me encontré en este estudio es que hay diferentes palabras que Llull usa en latín o en catalán y que son traducidas bien como *imagen* en español, bien como *image* en inglés. Otras veces se usa la palabra *diagrama* o *diagram* para términos como *impressio*. Cuando Llull hace la descripción de la segunda Figura de T del ciclo cuaternario se dice: "...is the diagram (impressio) in which the third figure is exposed by means of tropology and allegory." (Bonner, 2007 p.97) Aquí la relación *diagram* e *impressio* es complicada. Según el *Dictionary of Medieval Latin from Medieval Sources* la palabra *impressio* puede tener seis acepciones:

"1. Applying with pressure, pressing (w. part of body). 2. (psychological) Pressure, forcing. b. Oppression. c. Crush (of a crowd). 3. Making of marks by pressure, stamping, imprinting; also the mark, sign. 4. Application, bestowal (of name). 5. a. Sensory impression. b. Phenomenon, cause of sensory impression. c. Impressionability. 6. Influence, effect of one thing on another."²⁴

Las definiciones más cercanas a la intención de Llull, según el contexto, son aquellas se refieren a la *impresión sensible* o *fenómeno*, en este caso aquella impresión por medio del sentido de la vista. Como se ve, la palabra *diagrama* tiene un peso diferente al que originalmente está en la frase. Esto no quiere decir que la traducción esté mal, lo que digo es que hay todo un entramado de palabras y significaciones sobre el problema de la imagen, que nos obligan a no confiarnos únicamente de las palabras, sino también *ir a ver* qué sucede con las imágenes. Este es un poco el ejercicio que busco hacer aquí: qué sucede con las imágenes en Llull. Por otro lado, Llull usa el término *imago*, pero en el sentido más de *copia* que propiamente de imagen. Es por eso que al comienzo del *Ars Brevis* dice: "God, with the help of your grace, wisdom, and love, here begins the Ars brevis, which is a replica (imago) of the Ars generalis." (Bonner, 2007 p.122)

Por otro lado, cuando hablo de *cambios* en la imagen no me refiero a que la imagen tenga algún cambio *visible*: no es que de un ciclo a otro el círculo sea más o menos pequeño. Lo aquí me interesa es el *uso* que cambia en uno y otro ciclo. Por otro lado, hay que entender que los cambios no son de blanco a negro. No sucede que en un ciclo todo uso de la imagen

²⁴ Definición tomada de: <http://logeion.uchicago.edu/index.html#impressio>

sea Imago mundi y en el otro todo sea Imago Dei. Siempre hay *contaminaciones* de uno y otro lado. Igualmente, podemos ver funciones que permanecen en uno y otro ciclo. Cuando Bonner está hablando de los diferentes tipos de figuras, en su tercera división dice:

“The third purpose of the figures is to display the different sets into which the fundamental concepts of the Art are divided. This could be seen as the undeclared function of the circle inside which the graphs are inscribed: a kind of symbol of set inclusion.” (Bonner, 2007 p.24)

Aquí me quiero concentrar en dos ideas: *undeclared function of the circle* y *a kind of symbol of set inclusion*. Claramente la *inclusión* permanece en ambos usos del círculo en los dos ciclos, pero no de la misma manera. Este problema lo trataré más adelante en el apartado: Analogía y Predicación. Así, si hablamos sólo de *inclusión* veremos que hay una continuidad, pero si profundizamos en *qué tipo* de inclusión veremos lo discontinuo del tránsito. De la misma manera, si concentramos nuestro estudio en los conceptos que relacionan las figuras y el *uso* de dichas figuras, es decir, la manera en la cual operan dicha relación de conceptos, veremos diferentes continuidades y rupturas. Por ejemplo, puede que dos imágenes que funcionen igual traten con conceptos diferentes. Aquí no cambia la combinatoria pero sí lo combinado, por otro lado puede haber imágenes donde se conserve lo combinado pero no la combinatoria. Es decir, el paso de la imagen de la escalera y a la del círculo puede ser *continuo* si nos concentramos en los conceptos que tratan, pero hallaremos una ruptura si miramos la forma en que los relacionan entre sí. Por otro lado, hay que ver que lo que en imagen puede ser una mera línea de conexión (H con I, por ejemplo) en el desarrollo teórico es más complejo. Es decir, la imagen tiende a la síntesis y suele desatender el análisis detallado de los problemas. Un ejemplo claro de ello es cuando Llull trata el problema del libre albedrío. Una simple línea entre Conocimiento y Libertad requiere una explicación mayor en la escritura. Pero lo contrario también es cierto: el análisis que vemos en el texto escrito tampoco es fiel a la función sintética de la imagen. No es lo mismo decir: Dios es uno y además tiene diferentes dignidades, que mostrar la imagen de círculo con diferentes compartimientos. Este último punto, claramente, tiene sus matices, ya que hay imágenes más dadas a la síntesis y otras al análisis.

Por último quiero hablar de lo que Bonner llama *undeclared function of the circle*. Lo que Bonner quiere decir con ello es que Llull despliega diferentes figuras circulares, y no se ve obligado a explicar rigurosamente por qué hizo esta elección, dado que la *misma figura* circular inclina al espectador a ver la inclusión entre los compartimentos del círculo. Sin embargo creo que en esta zona de lo *undeclared* hay más relieve que el que Bonner en un primer momento parece intuir. Como ya se dijo hay diferentes tipos de *inclusión* y por ende hay diferentes *funciones* del círculo, pero todas ellas quedan sin ser explicitadas por Llull. De esta manera, lo que sigue es una suerte de ver en *anverso* de las imágenes: cuál es aquella geografía profunda, sus fallas y sus cordilleras, tras la a veces engañosa *igualdad* de las imágenes.

1. Analogía - Predicación. Ya Bonner hace una distinción entre las dos imágenes del círculo en uno y otro momento del Arte, cuando hace su caracterización de las funciones de las figuras:

“The fourth function of the figures is to show the possible relationships between the components of each set. In the quaternary phase this is done graphically, by interconnecting lines showing concordance. In the ternary phase, the mere circularity, for instance of Figure A (from which the lines have disappeared), shows the mutual predicability of its terms.” (Bonner, 2007 p.24)

De esta manera, la relación por *analogía*, que veíamos en el ciclo cuaternario era representada por medio de líneas, pasa a la *predicación* que, dice Bonner, es mostrada por la *mera circularidad* de la única línea de la circunferencia. Este cambio representa una transformación importante en la relación entre los términos del arte. En el ciclo ternario, la Bondad y la Gracia, por ejemplo, *permanecen* igual antes y después de la relación de *analogía*. Lo que cambia es el conocimiento que nosotros podemos tener de ellas, dado que dicha relación nos ilumina aspectos de cada una. Sin embargo, en el segundo ciclo los términos *cambian* después de la relación, dado que la relación no es de dos sujetos iguales sino entre sujeto y predicado. Ya no es: “la Bondad es similar a la Grandeza”, sino: “la Grandeza es buena”. Hay un cambio semántico importante en el término Bondad. El término ya no permanece *aislado* en su casilla, sino que *comparte intimidad* con otro concepto hasta

el punto de ser cambiado o de cambiar. Es cambiado cuando se le usa como predicado. La inclusión de dos términos es diferente en ambos ciclos. En el primero es una relación entre iguales, como mónadas cuya cercanía no las cambia, aunque sí nos permite conocerlas mejor. En el otro sí hay cambio mutuo en la relación. Así, en el primer ciclo la *división* de las casillas prima, pero en el segundo ciclo la *unión* de la figura circular rompe con la división. Por eso, y bajo otro punto de vista, es cierto que Llull sigue la *mera circularidad*. Esta circularidad también las vemos en la relación circular de las proposiciones resultantes: “La Grandeza es buena” - “La Bondad es grande”. Empezamos la relación con *Grandeza* y terminamos con *grande*; podría parecer que es el mismo punto de partida y de llegada, pero no es así, hay un cambio importante. Quizá aquí más que un movimiento circular es un movimiento en espiral.

2. *Imago mundi - Imago Dei y máquina para pensar.* A diferencia del tránsito anterior, este no es tan marcado. En cierta manera el ciclo ternario es *imago mundi* y el ciclo cuaternario *imago Dei*. Sin embargo, hay una diferencia de énfasis en ambos ciclos. En primer lugar tenemos el afán del ciclo cuaternario a instanciarse en diferentes ciencias particulares y de recurrir a la teoría de los elementos que estudia Frances Yates y Robert Pring-Mill. Esta recurrencia a lo particular y al mundo físico de los elementos no está tan presente en el ciclo ternario. Aquí lo que importa es una ciencia *universal*, más *abstracta* cuyo fin principal es entender las dignidades de Dios y no las particularidades del mundo. Es por eso que pasamos de una suerte de *imago Mundi* a una *imago Dei*. Por otro lado, los usos del círculo para representar las órbitas de los planetas o para encerrar, sin una función clara, las letras Y y Z también desaparecen. El círculo en el ciclo ternario se concentra en su labor de máquina del pensamiento: para acceder al conocimiento y organizar los términos. Por eso también, dentro de la figura del círculo, prevalece su uso *epistemológico* y se deja de lado su uso *representativo*. Esto no quiere decir que el círculo en el ciclo ternario pierda su relación con el orden del mundo. Claro que el movimiento circular y la figura del círculo siguen siendo reminiscencias de un movimiento y una figura organizadoras del mundo físico, sin embargo el énfasis en el ciclo ternario no es este, dado que aquí Llull busca primero entender a Dios. Esta diferencia *imago Mundi - imago Dei* hay que verla con cuidado, dado que no es que haya una imagen diferente para el mundo y otra para Dios: el mundo se organiza por la perfección de Él. De esta manera, la figura del triángulo remite tanto a la trinidad, como a las

tres partes del alma de cada ser humano particular (siguiendo la teoría agustiniana como lo hace Llull). Y el círculo además de ser imagen de las órbitas, puede ser, como dice imagen de Dios²⁵. De nuevo: no hay un cambio radical, pero sí un cambio de énfasis. Este cambio también modifica el *movimiento* que supone debe hacer el Arte de Llull. Como vimos en Bonner el ciclo cuaternario busca ir desde los particulares del mundo hacia lo simple de Dios, el ciclo ternario desde la unidad de Dios a lo múltiple del mundo²⁶. De la misma manera la diferencia *representación - máquina para pensar* es igualmente difusa. El movimiento combinatorio de conceptos por el que operan las figuras de Llull, es el mismo que hay entre los elementos físicos para conformar la realidad material; es decir: los elementos básicos del mundo físico (fuego, tierra...) operan bajo una lógica combinatoria, así como las dignidades de Dios (Bondad, Verdad...). El problema de la combinatoria, como bien lo mostró Bonner, no es sólo epistemológico sino también ontológico. Es por eso que tanto la ontología como la epistemología de Llull son activas, necesitan la combinatoria, la relación constante de elementos. Pero la imagen en el ciclo ternario es más *divina* que en el ciclo cuaternario, dado que busca entender la *imagen de Dios* antes de entender la *imagen del mundo*. Este cambio de objeto implica que se le dé más importancia al círculo como figura perfecta (en la cual el fin coincide con el comienzo, en la cual todos los puntos equidistan de un centro) que como figura del orden terrenal. Este cambio va acompañado del paso de la imagen *representativa* del orden terrenal, a la imagen como *máquina* que trabaja y organiza las dignidades divinas. En una el círculo nos ayuda más a orientarnos en el mundo terreno, en el otro nos ayuda más a orientarnos en la ontología.

3. Relieve - Llanura. El tránsito que aquí se estudia es preciso verlo con detenimiento. Por un lado se pasa de un ciclo que admite términos contrastantes, como vicios y virtudes en la figura V del ciclo cuaternario, a un ciclo donde no hay espacio para lo *negativo*. Hasta aquí

²⁵ Sería interesante comparar esta idea con una similar, aunque referida no al círculo sino a la esfera, que encontramos en el *El Libro de los 24 filósofos*: “Dios es una esfera infinita cuyo centro se haya en todas partes y su circunferencia en ninguna.” (El Libro de los 24 filósofos, 2002 §II p.47)

²⁶ Es interesante notar que este cambio del ascenso al descenso (del ternario al cuaternario) *acerca* más a las personas con Dios, dado que lo que ellas miran en el Arte no son referencias al mundo, sino a Dios mismo. Como dice Bonner: “In *Prop AD* he [Llull] introduced a first change by using this presence to emphasize, no longer the distance between creator and creature as he had in previous works, but rather their concordance, which made Figure S the «mirror of God».” (Bonner, 2007 p.111)

podemos decir que el ciclo cuaternario tiene más relieve. Sin embargo, como ya se vio en el apartado *Analogía-Predicación*, es la figura A del ciclo cuaternario más *llana* en el sentido que se comparan entre iguales los términos, mientras que en el ciclo ternario hay más *relieve*, dado que se opera no sólo con Sujetos sino con Sujetos y Predicados. Depende como se mire, un ciclo tiene más relieve que otro. Pese a ello, estaría tentado a decir que hay más relieve en el ciclo cuaternario que en el ternario, pese a la aclaración ya hecha. Considero esto ya que el ciclo cuaternario busca entender el mundo, no sólo entender a Dios. De esta manera tiene que lidiar con lo particular, no sólo con lo abstracto, y también con lo *negativo*, como sucede con la figura V de los Vicios y las Virtudes. Cuando Llull quiere, en el ciclo cuaternario, hacer más una *imago Mundi* que una *imago Dei*, debe lidiar con el relieve que implica el mundo, en contraposición con la abstracta perfección de Dios. Así, mientras en la figura A todo es continuidad, en la figura V hay una fuerte carga de rupturas y discontinuidades. Casi que hay un abismo entre una y una casilla, aunque estén “en el mismo círculo”. En el ciclo cuaternario el círculo no es tanto la figura de la *perfección* como la figura de la unión de lo diverso: dos puntos en extremos diferentes comparten la misma distancia del centro. Así, dos elementos tan contrarios como la Virtud y el Vicio comparten su estadía en el mundo. Mientras en la figura A la perfección del círculo se coordina con las perfecciones de sus componentes, en la figura V la perfección del círculo no se corresponde con ella, es una convivencia conflictiva, que está orientada no a representar la perfección de cada componente, sino a organizar sus modos de relación. Este problema, lo podemos ver desde otro ángulo y decir: no es que haya una tensión entre ciclos, sino que el ciclo ternario renuncia a la tensión entre sus componentes. En el cuaternario se da espacio más a la *ruptura* en el otro se enfatiza en la *igualdad* en Dios. Por último es interesante ver cómo el círculo permite diferentes relaciones de *diferencia* y *concordancia*: no es lo mismo el relieve que hay entre Sujeto y Predicado en la figura A del ciclo ternario, que entre Virtud y Vicio en la figura V del ciclo cuaternario. En uno hay una fuerza más con-céntrica, en la otra una fuerza más ex-céntrica.

El vaivén que hay en el círculo entre *unidad* y *diferencia* no lo podemos olvidar. Es importante la unidad que da el círculo, dado que, como sucede con la figura A, Dios no puede ser dividido en partes separadas, pero tampoco puede dejar de conocerse las diferencias de sus dignidades. Esta diferenciación es fundamental para Llull, como muestra la cita de Bonner sobre la definición de Amor en el *Árbol de la ciencia*: “«Difference is that by reason

of which goodness, greatness, and the others are clear and real reasons».” (Nota 30. Bonner, 2007 p.132) Aquí la diferencia no es una mera construcción teórica, sino la *razón* por la cual podemos decir que las dignidades de Dios son razones *claras y reales*. La diferencia es aquella condición que nos permite conocer el ser propio de cada una de las cosas²⁷. Es por eso que el *lugar diferenciado* que se ocupa en el círculo no es irrelevante. En la figura V, por ejemplo, no es lo mismo que una concepto esté en cualquier lugar, dado que el cambio de lugar puede convertirlo de virtud en vicio. Por lo anterior, la figura del círculo dividido en compartimientos, muestra la tensión que hay entre la diferencia y la unidad en Dios (en la figura A) y en el alma humana (figura S). Ninguno de los dos aspectos de la imagen puede suprimirse sin que haya problemas con la teoría que viene adelantando Llull: si se quita el círculo se quita la unidad, si se borran los compartimientos se quita la diferencia.

Como se dijo antes, un problema en Llull puede verse desde diferentes ángulos. De esta manera, el *círculo*, que aquí se estudia como imagen, puede estudiarse desde otras luces. En primer lugar, es de enfatizar que: “In earlier works of the ternary Art, this circularity—the only graphical element still emphasized—is explained in terms of the «mixing» (mixtio, in Catalan mescla or mesclament) of one principle with another.” (Bonner, 2007 p.128) Así, la circularidad va mucho más allá de una mera ayuda visual para explicar una teoría. Recordemos que es por vía de mezcla entre los elementos básicos que componen al mundo, cómo el cosmos se ordena según creencia medieval:

“the notion of mixture or mixing (mixtio, mescla), was fundamental as a cosmological concept²⁸, applied first to the four elements, and then to the semblances of the dignities in the constitution of the world. As a result, these combinations trace back along the paths by which the furniture of the world is constituted, and therefore are

²⁷ Esta idea, que proviene de Llull, está lejos de ser ingenua. Veamos, por ejemplo, lo que dice Foucault en *Las palabras y las cosas*: “En su forma más general, conocer y hablar consisten, en primer lugar, en analizar lo simultáneo de la representación, distinguir sus elementos, establecer las relaciones que los combinan, las posibles sucesiones de acuerdo con las cuales se puede desarrollarlos: en el mismo movimiento, el espíritu habla y conoce”. (Foucault, 1968 p.91)

²⁸ Una lectura similar tienen Frances Yates y Robert Pring-Mill: “la combinatòria de la seva Arte [de Llull] fou modelada directament sobre la combinatòria elemental desenvolupada pels «astromians», i que la força de les seves «demonstracions» derivava en par de llur relació analògica amb una teoria «científica» comunament admesa pels homes savis de totes tres religions.” (Pring-Mill, 1991 p.69)

yet another component in Llull's grafting of his epistemology onto his ontology. [...] Llull says atly that «This mixing is the center and subject of this Art»." (Bonner, 2007 p.155)

Por otro lado, lo circular no sólo tiene que ver con el orden del mundo, sino con el orden en el procede de Llull: "The reader will probably have been struck by the circular nature of the definitions of the second model". (Bonner, 2007 p.136) Y más adelante dirá:

“«We will, however, give examples and show how [this principle of goodness] is combined with all the [other] principles.» (ROL XIV) All of which confirms the circular nature of the definitions which we discussed on p. 136 above. In fact, it becomes clear that the extraordinarily endogamic business of studying one principle with another is little more than an application of this circularity.” (Bonner, 2007 p.157)

Como se ve, la circularidad, el movimiento circular y el círculo son todas ellas formas de referirse a un problema central en el desarrollo del pensamiento de Ramon Llull. Este problema no podemos desligarlo de la vida de Llull como tal. La imagen del círculo es a la que más fidelidad guardó, si bien usó la escalera y el árbol en diversas ocasiones, aquella imagen fue la que situó en el centro de su Arte, y que podemos ampliar a otros ámbitos de su vida: de poemas y canciones amorosas dedicadas a mujeres, pasa a otras dedicadas a Dios; por otro lado, vuelve Llull una y otra vez a su Arte, cambiándolo, ampliándolo o contrayéndolo; también viajando de aquí para allá a lo largo de las costas mediterráneas, para terminar en su tierra natal. Es una existencia de un constante ir y volver, de llegar a las *mismas* cosas, a las *mismas* expresiones e imágenes, pero con una visión cambiada. Por eso, si bien el círculo es una buena metáfora para su vida, quizá una mejor sea el espiral.

7. Conclusiones

“La búsqueda de la procedencia no fundamenta, al contrario: agita lo que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo.”

Alguien puede quedar con la sensación, tras leer lo anterior, que la parte de *tesis* propia quedó corta. El problema de la imagen tratado por mí se restringe a una parte final, y no la más larga, mientras el trabajo se larga en exposiciones de otros y tratamientos introductorios sobre la imagen. Puede que sea cierto en algún aspecto esta lectura, pero no creo que sea tan así todo el trabajo. Y no creo que sea tan así porque la investigación que llevé a cabo fue, sobre todo, rondando en la pregunta: ¿cómo puedo *traducir* el tratamiento de un problema desde la primacía del concepto, a un tratamiento desde la relación imagen-concepto? Es decir, la parte final *Importancia de la imagen...* es la conclusión del cambio de perspectiva que llevé sobre los estudios de la obra de Llull. En primer lugar dije por qué creía que era importante el problema de la imagen en el estudio filosófico; en segundo lugar mostré algunas caracterizaciones sobre la imagen en Llull que hace Bonner; después vi los puntos centrales del tránsito de cuaternario a ternario y, por último, intento verter todo lo anterior en conclusiones concretas sobre la imagen y el tránsito. Así que, si bien puede parecer que *mi voz* suena algo al comienzo y poco al final, realmente la articulación de todo el trabajo requirió una perspectiva definida que demarqué y bajo la cual orienté las citas de los autores tratados. En buena parte de este trabajo mi labor no fue la creación de nuevas aguas, sino el encauzar aquellas que ya estaban hacia una perspectiva diferente. Este encauzar fue tanto más difícil, dado que en general los estudios en historia de la filosofía han dejado en el olvido la relación imagen-concepto. Sin embargo, el caso de Llull es extraño, pues lo curioso no es estudiar sus imágenes, sino precisamente no hacerlo dada la centralidad de ellas en su pensamiento. Él mismo dice que en su obra “form and goal” son inseparables. (Cfr. Bonner, 2007 p.12)

Creo, sin embargo, que, este trabajo demarca más un comienzo que una conclusión. Creo que el enfoque sobre la imagen que usé aquí, aún de manera muy precaria, es susceptible de usarse en otros muchos estudios. No es que yo esté descubriendo aquí el agua tibia, ya Didi-Huberman, en su texto *Cuando las imágenes tocan lo real*, tomando la *Arqueología del saber* de Foucault, ha hablado de una “historia general” de la imagen, en la cual podamos entender toda su complejidad, más allá del campo de lo bello y lo representativo. Este estudio, forzosamente, ha de tener tantas ramas como sea posible. Sobre todo en filosofía es

interesante que la “historia general de la imagen” tenga una de sus ramas, ya vimos que quizá, desde Gadamer, podemos justificar este estudio, y se intentó algo con Parménides. Sin embargo Llull plantea un ejercicio muy interesante para el estudio de las imágenes, que no se vio en Parménides. En la quinta parte de su *Discurso del método*, donde los únicos filósofos nombrados son Aristóteles y Ramon Llull, Descartes propone un ejercicio que siempre me ha llamado la atención. Antes de hablar del corazón dice: “desearía que los que no estén versados en anatomía se tomen el trabajo, antes de leer esto, de mandar cortar en su presencia el corazón de algún animal grande...” (Descartes, 2011 Parte V p.133). Creo que algo así sucede con Llull y las imágenes: él nos pone las imágenes palpitantes frente a nuestros ojos, las podemos ver y entender su funcionamiento. En la página del Arte se muestra un funcionamiento complejo, no debemos separar la vista de una página para entender el universo. En los diagramas de Llull está el movimiento de los astros, y del alma y los elementos, palpitando ante nuestros ojos, como bien quisiera Descartes. Es un corazón viviente (mejor aún que el corazón quieto que pedía Descartes) el que nos presenta Llull. Y un corazón en la fuerza que Fernando Zalamea da a esta palabra: la co-razón. Sin olvidar ni el lado racional ni el lado pasional ya que, como vimos, las imágenes de Llull tienen tanto retórica como dialéctica.

Es preciso andar hacia una “historia general de las imágenes”, aunque este ejercicio sea particularmente difícil. En algunos momentos de este trabajo mostré diferentes significaciones que ha encarnado el círculo, todas ellas diferentes entre sí y en campos tan alejados como la lógica y la historia, la economía y la astronomía. Si queremos darle dramatismo al asunto siempre estará la figura del árbol, que va desde el pensamiento mítico-religioso hasta nuestros días, con una parada importante en la música Sofiya Gubaidúlina (1931), que organiza su concepción de la música (su forma actual y su desarrollo histórico) a partir de la figura de tres árboles (tres árboles también usa Ramon Llull en el *Libro del Gentil*). Esta imagen del árbol ella la lleva más allá del campo teórico, para instalarla en los movimientos mismos del director en su sinfonía *Stimmen... Verstummen...* (1986) Otro tanto sucede con la imagen de la escalera, de la cual aquí se habló algo. Como se ve, estudiar las imágenes nos obliga a transgredir fronteras espaciales y temporales. Una imagen que parece muerta en el siglo IV, de repente vuelve a tener fuerza en el siglo XIX. Un caso de ello es el círculo, cuya historia y forma van de la mano: si volteamos un cuadrado 90

grados veremos un cambio, pero ello no sucede con el círculo, pese a todas las vueltas (tanto en su figura como en su historia) *parece* igual. Hay que proceder como un viejo topo (para usar la imagen de Marx) al estudiar el desarrollo de las imágenes; en el estudio de la imagen no nos podemos confiar sólo de nuestros ojos. Es por eso que, acostumbrado uno a buscar diferencias pequeñas y coincidencias inesperadas, es tan estimulante ver cómo tres de imágenes: círculo, escalera y árbol se encuentran, en diferentes usos y diferentes culturas, en un campo espacial y temporal compartido: la cultura mediterránea de los siglos XII, XIII y XIV. Es en estos momentos cuando Ibn Arabi, Ramon Llull, Abraham Abulafia y muchos otros, hacen un uso de estas tres imágenes en diferentes campos: poético, lógico, matemático, astrológico... Cada una de estas imágenes opera por separado, y también en unión con las otras dos. Es un período fascinante de lo que he querido llamar la *imaginería común mediterránea*. Vemos en este período una suerte *baile de las imágenes*, para usar una imagen de Norbert Elias (Cfr. Elias, 1989 p.45): no podemos estudiar un baile si vemos a una persona bailando en soledad, es preciso que veamos con quién baila, y aquellos que les acompañan en el baile y también a aquellos que tocan la música, y los instrumentos, también sería bueno estudiarlos... en fin, un mar completo de estudios para entender un baile. Algo así con las imágenes: no podemos entender una imagen si la vemos en soledad, miremos más bien cómo baila con las otras. Es quizá aquel *conjunto coherente* del que hablaba Foucault: “Quizá la familia de conceptos que se perfila en la obra de Linneo (e igualmente la que se encuentra en Ricardo, o en la gramática de Port-Royal) pueda organizarse en un conjunto coherente.” (Foucault, 2002 p.91)

Espero que este estudio haya arrojado algo de luz sobre el pensamiento de Llull y también que algo haya balbuceado sobre la relación imagen-filosofía. Espero que este trabajo no quede con un mamotreto *más* para tener un diploma, sino que sea intento de subir (aún a costa del tropiezo) la tortuosa escalera de la historia general de la imagen.

8. Imágenes

Tablero de la imagen (no) en general



“Cuando Matilde camina, hasta sonríe la sabana.”

Figura A (ciclo cuaternario). Tomada de: Bonner, Anthony. *The Art and logic of Ramon Llull.*

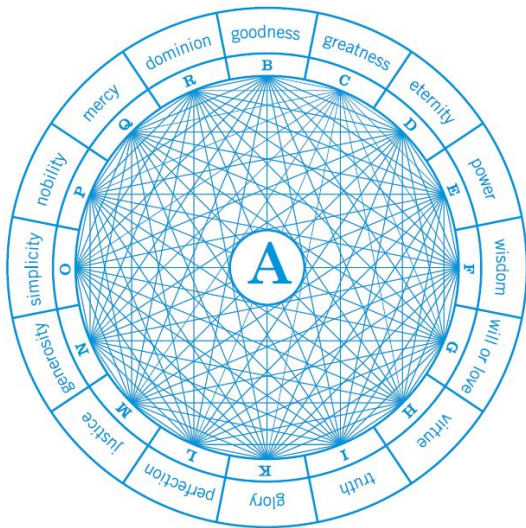


Figura A (ciclo ternario). Tomada de: Bonner, Anthony. *The Art and logic of Ramon Llull.*

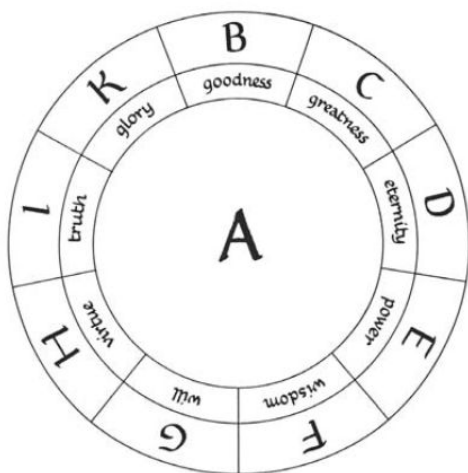


Figura V (ciclo cuaternario). Tomada de: Bonner, Anthony. *The Art and logic of Ramon Llull.*

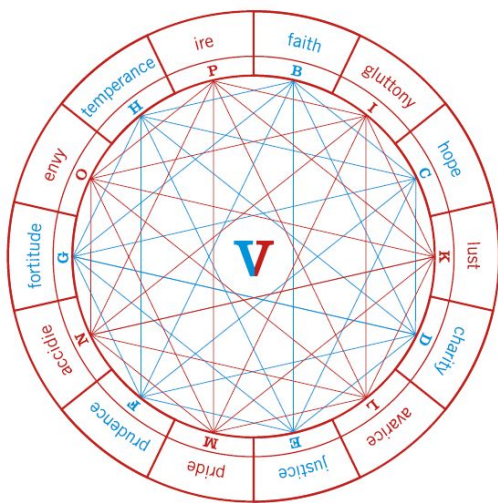
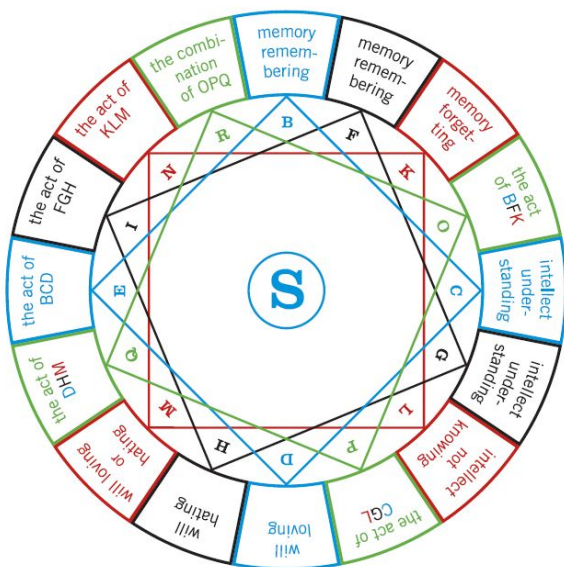


Figura S (ciclo cuaternario). Tomada de: Bonner, Anthony. *The Art and logic of Ramon Llull.*



Bibliografía

- Althusser, Louis. *Escritos I*. Ediciones Contacto. Bogotá, 1971.
- Aristóteles. *De Anima*. Colihue Clásica. Buenos Aires, 2010.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Madrid, 2007.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín a finales de 1900*. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1982.
- Bonner, Anthony. *The Art and logic of Ramon Llull*. Brill. Leiden, 2007.
- Borges, Jorge Luis. *La máquina de pensar de Raimundo Lulio*. En *Obras Completas Tomo IV*. Emecé. Barcelona, 1989.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre el teatro*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1970.
- Crombie, Alistair Cameron. *Historia de la Ciencia II*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.
- Descartes, René. *Discurso del método*. Encontrado en *Descartes*. Gredos. Madrid, 2011.
- *Dictionary of Medieval Latin from Medieval Sources*. Consultado en: <http://logeion.uchicago.edu>.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Texto tomado de la página del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona*, <https://www.macba.cat/>.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Gedisa. Barcelona, 1995.
- *El libro de los veinticuatro filósofos*. Siruela. Madrid, 2002.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. FCE. México, 1989.
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. Siglo XXI. Buenos Aires, 2002.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. Buenos Aires, 1968.
- Frizot, Michel. *El tiempo constituido*. Revista *El paseante* N.9 Ediciones Siruela. Madrid, 1988.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Cátedra. Madrid, 1992.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1993.
- Gadamer, Hans Georg. *Wahrheit und Methode*. J. C. B. Mohr (Pauls Stibeck). Tübingen, 1990.

- G. S. Kirk y J. E. Raven. *Los filósofos presocráticos*. Gredos. Madrid, 1981.
- Heidegger, Martin. *Caminos del bosque*. Alianza Editorial. Madrid, 2010.
- James, Henry. *Travelling companions*. Boni and Liveright. New York, 1919
- Thomas Le Myésier. *Breviculum*. Tomado de la página:
<http://lullianarts.narpan.net/miniatures/index.HTM>.
- Llull, Ramon. *Árbol de la ciencia*. Editor Francisco Foppens. Bruselas, 1663.
- Llull, Ramon. *El Desconsort*. En *Antología* Tomo I. Dirección general de relaciones culturales. Madrid, 1961
- Llull, Ramon. *Vida Coetánea*. En *Antología* Tomo I. Dirección general de relaciones culturales. Madrid, 1961.
- Llull, Ramon. *Arte Breve*. EUNSA. Navarra, 2004.
- Llull, Ramon. *Libro del ascenso y el descenso del entendimiento*. Ediciones Orbis, S.A. Madrid, 1985.
- Marx, Karl. *Introducción general a la crítica de la economía política*. Siglo XXI. México, 1989.
- Nancy, Jean-Luc. *The ground of the images*. Fordham Univ Press. New York, 2005.
- Parménides. *Poema ontológico*. Tomado de: G. S. Kirk y J. E. Raven. *Los filósofos presocráticos*. Gredos. Madrid, 1981.
- Parménides. *Poema ontológico*. Tomado de: *Los presocráticos*. Traducción y notas de Juan David García Bacca. FCE. México, 1980.
- Parra, Nicanor. *Hojas de parra*. Ediciones Ganymedes. Santiago, 1985.
- Platón. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1969.
- Pring-Mill, Robert. *Estudis sobre Ramon Llull*. Publicacions de l'abadia de montser. Barcelona, 1991.
- Yates, Frances. *Lulio y Bruno. Ensayos recogidos*. FCE. México, 1996.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Taurus. Madrid, 1974
- Yates, Frances. *The art of memory*. Routledge. New York, 1999.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Altaya. Barcelona, 1994.