

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

Nicolás Martínez Bejarano
Departamento de Filosofía
Facultad de Ciencias Humanas - 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

Índice

- **Problema**
- **Prólogo**
 - Gadamer
 - Imagen
 - Ramon Llull
 - Concepto *imagen*
- **Introducción al problema**
- **Breve historia del Arte de Llull**
 - Frances Yates y Robert Pring-Mill
- **Comentarios sobre el tránsito del ciclo ternario al ciclo cuaternario**
 - Bonner
 - Cuaternario
 - Ternario
 - Apéndice
- **Importancia de la imagen en el tránsito de un ciclo a otro (lectura propia)**
- **Conclusiones**
- **Imágenes**
- **Bibliografía**

Problema

Este trabajo busca estudiar el cambio que hay entre dos momentos de la obra de Ramon Llull (ca.1232-1316), entre los llamados *ciclo cuaternario* y *ciclo ternario*. Este estudio no busca agregar nada nuevo a los excelentes trabajos de Anthony Bonner, Robert Pring-Mill y Josep Rubio sobre este tema. Mi propósito es más bien ver los trabajos que ellos han hecho, no desde el estudio de los cambios en la lógica o la conceptualidad luliana, sino desde la *imagen*: ¿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 que desaparece el cuadrado en el ciclo ternario, pero ello no amerita una nueva lectura aparte de las que ya se han hecho. Frente a esto puedo decir: 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 lo anterior divido el trabajo en seis grandes partes: I. *Prólogo*, que trata dar una justificación a la pregunta ¿por qué, habiendo temas éticos y lógicos tan discutidos en las clases de filosofía, alguien se le da por interesarse en el problema de la imagen?; 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 de Bonner del tránsito entre uno y otro ciclo, haciendo 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. Además, en la sección *Imágenes*, se podrán encontrar algunas de las imágenes de las que hablo a lo largo del texto.

Prólogo

Este estudio nace de la *admiración* que me produjo uno de los tableros de Warburg, donde comparaba una figura astrológica de Marte entre un círculo y el *Hombre de Vitruvio*. Una de

las posibles interpretaciones de esta comparación es que, mientras el círculo en la astrología representa el encadenamiento de las personas a su estrella, el otro círculo muestra la conexión de las personas con la perfección. El uno de esclavitud el otro de libertad. ¡Cómo una misma imagen tan simple puede cambiar tanto! Leyendo a Llull tuve la sospecha de que, quizás, un cambio sucedía en la forma en la cual él trataba sus imágenes. Empecé mirando las tres imágenes básicas de toda su obra: el árbol, la escalera y el círculo (mi presentación en Porto Alegre). Vi que por ahí se abría un camino prometedor, pero bastante amplio. Así que decidí concentrarme en sólo una: el círculo (mi presentación en Bristol). Pero también el panorama se me hacía muy amplio para mis fuerzas. Así que acoté aún más el campo y di con un momento en la obra de Llull: el tránsito de un ciclo del arte a otro. 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 lo que Robert Pring-Mill llama el “substrat col·lectiu dels llocs comuns”. (Cfr. p.48) Esto, en el contexto de Llull, implica “estudiar els temes lul·lians dins el marc ideològic de l’Edat Mitjana”. (ibid) La perspectiva que Pring-Mill plantea es importante, ya que muchos 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 contexto mallorquín medieval. Sin embargo, este *exilio* quita partes importantes al estudio de Llull y tiende a malinterpretar otras. El estudio de dicho “substrato” no es encillo, sigue 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.” (49)

Partiendo de lo anterior, quizá pueda parecer que lo que escribo en este prólogo tiene mucha historia y poca filosofía. Mucha historia porque, en primer lugar, de manera muy vaga trato de ver los vaivenes que ha tenido el problema (o 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. Pero si bien me dedico a cierta *historia* del Arte de Llull, esto no quiere decir que hago lo que comúnmente se entiende por “historia del arte”. Aquí el término “arte” puede dar pie a muchos juegos de palabras. Mi interés es 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. Estas dos *historias*: de la imagen y del concepto, han de tener un punto de unión. Este punto de unión creo que es el encuentro fundamental donde podemos ver la importancia filosófica de este estudio.

- Gadamer

Al 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 Parménides usa la imagen de la “esfera” para referirse al Ser, intenta decir algo sobre lo cual no hay lenguaje alguno: “wofür es keine Sprache gibt”. (86) Esto es lo que Gadamer llama una *Sprachnot*, término que Manuel Olasagasti traduce como “penuria lingüística”. (Cfr. 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”. (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.” [Algo así como: “su propia intención pensante (la del pensamiento) *no* se puede mantener con seguridad.”] (el énfasis es mío p.86)¹ El uso de la imagen de la imagen de la esfera devela que la intención pensante de Parménides *no* se puede mantener con seguridad.

¹ Hago el énfasis dado que en la traducción al español se dice todo lo contrario, esto es: “... y por eso *puede* [el pensamiento] mantener con seguridad su propia intención pensante.” (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.

Antes de entrar en consideraciones sobre la lectura de Gadamer, veamos las partes en cuestión del *Poema ontológico*. La frase de Parménides es: “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. (...) siendo igual a sí mismo por todas partes, está uniformemente dentro de sus límites.” (Fragmento 351, tomado de Kirk y Raven *Los filósofos presocráticos*, versión española de Jesús García Fernández p.386-387) Otra posible traducción de este pasaje reza así: “es el Ente del todo semejante a esfera bellamente circular hacia todo lugar, desde el centro, en alto equilibrio...” (*Poema ontológico* I.18 Traducción de Juan David García Bacca p.45) La imagen de la esfera, como se ve, no tiene una relación cualquiera con el tema del Ser, por el contrario, Parménides hace relaciones entre las cualidades de ella y las propiedades del éste. Ahora, el hecho de que el uso de la imagen en el *Poema* no sea casual ni peregrina, y que ayude a comprender la “penuria lingüística” (esto es, la labor filosófica en la cual se halla inmerso Parménides), no quiere decir que el uso que él hace de esta imagen sea adecuado. El problema con el uso que hace 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 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?” (ibid) Sin embargo, hay que ver que Gadamer y Platón apuntan a diferentes lugares. Mientras Gadamer dice que el uso de la imagen es muestra de que el pensamiento no puede mantener con firmeza su intención pensante, Platón lo que dice es: la imagen que usa es incorrecta dado que no se *corresponde* con la idea de Ser que Parménides tiene. Pero Platón no se dice que el usar imágenes en el pensamiento sea lo incorrecto. Cabe la posibilidad de que haya imágenes que sean usadas correctamente, aún cuando Parménides no lo haya hecho así.

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.” (91) Cabe la posibilidad que, dado que el lenguaje fracasa en Parménides, la imagen a la que recurre “no puede precisar el sentido de su pensamiento”, pero que la culpa no recaiga en haber usado *una* imagen, sino *esa* imagen en particular en ese

momento precisa. Creo que la posibilidad de usar las imágenes, de manera que logren *precisar el sentido* (o por lo menos, no ser *infiel* al pensamiento, como sucede con la anterior relación esfera-Ser) tiene muchos ejemplos en la historia de la filosofía, y uno de ellos es precisamente Platón.

Ahora bien, no hay que entender que la “penuria lingüística” niegue la posibilidad de pensamiento. Por el contrario, dice Gadamer que, 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.” (401) Lejos de ser la penuria lingüística un obstáculo para la filosofía, es una parte constitutiva de ella. Es por lo anterior que la filosofía cuenta con un lenguaje “más o menos balbuceante”. (402) De hecho, Gadamer es enfático en este punto: “Y 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.” (87) Y: “Sólo piensa filosóficamente aquel que siente insatisfacción ante las posibilidades de expresión lingüística disponibles”. (Gadamer 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 puede 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. El estudio de este concepto implica el estudio, en caso de Parménides, de la imagen. Y 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. El estudio de los conceptos no es un estudio *puro* y sin mancha, como dice Gadamer: “La lingüisticidad 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 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.” (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 siguen 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 que enumedimientos, 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)². 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 muchos otros desde Platón. El mismo Aristóteles decía: “El alma nunca piensa sin imagen.” (*De Anima* 431a) Sin embargo, 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. 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.” (389) 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 imágenes. Esto implica romper con la “normalidad y 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 “naturales”:

² 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*.

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*, por el contrario, tienen ellas una densa historia en la cual es preciso ir trabajando³.

Resumiendo. El que Gadamer diga que Parménides “no dice nada” cuando usa la imagen de la esfera no tiene una significación negativa. A diferencia de lo que dice Platón sobre cierto tipo de imágenes, la Sprachnot no deriva en un uso de imágenes que sólo sean ilusiones y mentiras. (Cfr. El Sofista 260c) Cuando hay Sprachnot y la imagen es parte de esta penuria, como en Parménides, estamos siendo testigos de un trabajo filosófico. En la salida 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* (47) de Bowra: “Está claro, que pretendió [Parménides] que este Proemio tuviera la importancia y seriedad de una revelación religiosa.” (376) Pero hay que ser cuidadosos, y no creer que toda imagen entonces pertenece al 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 o simples como el círculo, 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

³ Un movimiento que considero fundamental para este estudio es el de *distanciamiento* [*Verfremdungseffekt*] que tomo 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.” (*Escritos sobre el teatro* 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), estudiamos el objeto en este nuevo momento y adquirimos un mejor conocimiento de este objeto (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*, como dice sor Juana Inés de la Cruz en un poema a la *Excelentísima señora Condesa de Paredes, excusándose por enviar un Libro de Música...*: “En él, si mal no me acuerdo/ me parece que decía/ que es una línea espiral,/ no un círculo, la Armonía;/”.

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*, no sólo como *llamado* sino como descripción de la labor de algunos pensadores y pensadoras⁴: cuando ya no podemos hablar, todavía quedan las imágenes.

- Imagen

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

Gadamer (*La historia del concepto como filosofía* 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. 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 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

⁴ Para dar una pequeña muestra: 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, no. 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. Igualmente, las obras obras que nombré son, en su gran parte, obras *centrales*, si no las obras *cúspides*, de estos pensadores. No recurro a nombres pocos conocidos ni a obras menores. Esto para mostrar que la imagen siempre ha estado *frente a los ojos* de los estudiosos de filosofía.

justicia a la complejidad que representa la imagen para él.⁵ 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; 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, 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 aquí *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 (espero) 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 nos la encontraremos de un *coup d'oeil* (quizá este es uno de los prejuicios que cometemos al homologar 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 el círculo. Para entender la importancia del círculo, que es la imagen sobre la que versará este trabajo, es bueno ir al momento en cual pierde de golpe la enorme importancia que había tenido; importancia nacida en los 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

⁵ El tema de la imagen en Platón es muy interesante. Dice Georges Didi-Huberman, citando a Jean-Luc Nancy: “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*) Creo que la aclaración de 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 el conocimiento en Platón.

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 *Historia de la Ciencia* II p.165) Uno de los hechos 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 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 círculos 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 para representar la historia griega, 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. 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”. (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 Belting, sobre el 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 p.15)

Volviendo al tema del olvido del estudio de la imagen, a éste lo podemos explicar, en parte, por medio de frases que hallamos en pensadores fundamentales para Occidente⁶. 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*. 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. Una idea similar la encontramos en las palabras de Dios en el *Éxodo*: “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) Aquí hay otra vuelta de tuerca: no podemos acceder a ciertas imágenes porque no somos los suficientemente *buenos*. De hecho, guardan las comunidades ciertas imágenes de las miradas del común. Como dice Henry James: imágenes “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

⁶ Aquí me concentro en el *olvido* de la imagen en los estudios sobre filosofía, pero este olvido no es propio de estos estudios. Sobre el olvido y el abandono de la imagen en la historia ver *El historiador y las imágenes* de Jean Claude Schmitt.

Lord.” (James, *Travelling companions* p.7 Boni and Liveright New York 1919). 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? (Cfr.) La respuesta es: claramente no. Lo mismo sucede con la imagen.

- Ramon Llull

Las anteriores posturas creo que ilustran bien las razones del *recato* que se ha tenido frente a las imágenes a la hora de estudiar la historia del pensamiento. Sobre todo la primera ha sido muy influyente, dado el impulso posterior 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 cabalística y el pensamiento sufi en cabeza de Ibn Arabi (1165-1240). Es Llull el autor concreto que busco estudiar, y espero que en este estudio logre mostrar que esto es apenas un *ejercicio*, un *modo*, que bien puede llevarse a otras geografías y temporalidades.⁷ Quizá Llull puede ser una buena excusa para estudiar la relación fundamental entre cambios de pensamiento y cambios de imágenes.

⁷ 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)* (1986); y Jean-Claude Schmitt con su trabajo en la *École de Hautes Études* y su libro *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge* (2002).

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.” (*The Ground of the Images* 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. Creo que este paso no es poca cosa. Claro, aquí habría que precisar qué se entiende por *verdad* y por *relación* imagen-verdad. La de Llull, claro está, no es la relación de la foto con el *hecho* del mundo (como en el periódico), o de la imagen con el *movimiento real* (como en el cine). 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.

- Concepto *imagen*

Por un momento pensé que era suficiente, para este trabajo, hacer cierta genealogía del círculo y el estudio concreto de esta imagen en Llull. Pero después me di cuenta que necesitaba ver la diversidad de significados que ha tomado la palabra *imagen*. 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 conocimiento y no para “copiarlo”, ya el concepto de *imago* entendido como copia no tiene razón de ser. Es por lo anterior que primero me pareció importante hacer un paneo de ciertos

momentos de la relación con el concepto de imagen, en Occidente. Dado este paneo será más fácil ver a qué relación busca acercar Llull sus imágenes. Así, y espero que esto se haya visto en la digresión anterior sobre Gadamer, la relación que planteo no es solo entre imagen como concepto e imagen como presentación, sino entre el uso de la imagen y el concepto (como sucede en Parménides con el Ser y la esfera). Lo que quiero decir es: una forma de entender el desarrollo conceptual de Occidente se puede hacer 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 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 conviven muchos de ellos en el habla cotidiana, y en trabajos como este. 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 palpar
el corazón del hombre imaginario

Nicanor Parra, en *Hojas de parra* (Santiago, Ganimedes, 1985)

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 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 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.” (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. 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. ibd). Sin embargo, el hecho de 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.” (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 como 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, se encuentran en un mismo lugar 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, comente David Freedberg. Él dice que su libro *El poder de las imágenes*, “incluye en su esfera *todas* las imágenes, no sólo las consideradas artísticas.” (el énfasis es mío 11) 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”. (ibid) 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 de 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 aleph⁸; 5. Crucifijo; 6. Figura A 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 primer momento surge la pregunta ¿son todas estas imágenes? Pues al parecer sí... 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

⁸ Una breve indicación para el estudio de las letras en este tablero: decía Voltaire “la escritura es una pintura de la voz”.

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 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, quizá, 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 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.

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. Benjamin decía que una muestra de que uno conoce una ciudad, es poder perderse en ella (Cfr.). Espero en algunos momentos haberme perdido, fugazmente, en la imagen; pero, como todo, *perderse* 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, esta es, 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.

Introducción al problema

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

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 Ibn Arabi (ca.1165-1240), en el mundo islámico, y la tradición cabalística en la tradición judía (que empiezan alrededor del siglo XI-XII). 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)⁹ como de la retórica (convencer)¹⁰, encuentra sus puntos más altos en Platón. Quizá lo más famoso de su pensamiento, entre las personas que no necesariamente se interesan mucho por la filosofía, son aquellas 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?” (229) Esta relación se verá complejizada con un uso de las imágenes diagramáticas, como el de Llull, que instala a la

⁹ “...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 p.227)

¹⁰ 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 p.228). Su propósito no es deducir lógicamente, sino *despertar los afectos*. Por otro lado, su proceder no se da poco a poco, como en la deducción, sino que “la retórica como tal está ligada a la inmediatez de su efecto.” (229)

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 una 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 material que no llega después del 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 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.

Breve historia del *Arte* de Llull

“La imagen de Remedios (...) le quedó doliendo en alguna parte del cuerpo.”

“Nunca hubo amor sin rostro...”

Gabriela Mistral

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” (p.52 2.), se le presentó a su lado derecho “nuestro Señor Jesucristo, como pendiente en la cruz.” (ibid) 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.” (p.53 4.) 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.” (p.54 5.) La mejor manera que él encuentra para servir es “convertir a su culto servicio a los sarracenos, que con su multitud rodean por todas partes a los cristianos.” (ibid) 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”. (ibid 6.) 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. Su impulso no lo lleva solamente a estudiar 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”. (55 7.) Aquí quiero hacer un alto en el camino, y ver la cantidad de 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 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.” (58-59 14. Los énfasis son míos) Tras esta inspiración, descrita ella toda en términos visuales, desciende Ramon de dicha 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 es, escribir diferentes versiones “según la capacidad de los entendimientos simples.” (Cfr. ibd) Nunca para Llull el *Arte* 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*. Después, en Montpellier, expuso el *Ars veritatis inventiva*. Además, 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*, a causa de la fragilidad del intelecto humano que había experimentado en París.” (62 19.) 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”. Cuando veamos más adelante la composición del arte cuaternario, veremos que quizá Llull esperaba mucho de intelecto humano en un primer momento. En todo caso, aquí la fragilidad está entendida en la incapacidad de comprender las figuras y los diversos términos que ellas buscaban relacionar. De esta manera 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. De esta manera, ya caracterizamos, desde un primer momento, a las figuras del segundo arte como más *sintéticas* que las anteriores. En ellas se concentra más información y busca presentarla de manera más simple. Es de anotar que Llull no habla de los cambios que hay en los términos o en las formas de relacionarlos, tampoco habla de las materias de las cuales hablaban las figuras del ciclo cuaternario. Él se refiere es a las figuras, el punto central en el cual se ubica el cambio es en las figuras y en el uso que se les da: de uno más complejo a uno más simple, de uno más detallado a uno más sintético. Por eso considero que este comentario que hago sobre la imagen en Llull, y sus usos, no es descachado, sino que busca seguir una posible línea de interpretación del tránsito entre los dos momentos del *Arte*, que ya había insinuado el mismo Llull.

Después de esto viaja Llull a Génova, donde traduce 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. (Cfr. 70 27.) Esto, claramente, le acarrea la expulsión de Túnez y casi le cuesta la vida. 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”, (81 41.) 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 (por ejemplo, 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.” (82 41.) Este rechazo de “las dos vías” nos da elementos para entender el uso que hace de la imagen. Ya no es como la imagen retórica, que busca más llegar al sentimiento y al afecto del que escucha, sino que son imágenes que están comprometidas con el entendimiento de las personas.

Si bien Llull ya nos había dicho algo sobre la forma en que procede su *Arte*, se queda en términos muy generales. En el libro del *Desconsort* Llull amplía un poco las utilidades que él considera que tiene su *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”. (234 VIII) Aquí Llull muestra aquello que busca abarcar su *Arte*, y antes nos había mostrado algo de su manera de proceder: conociendo “los principios generales por los más específicos”. Es pues una *ciencia universal* que parte de los datos de los sentidos de las cosas naturales, y busca llegar a los principios generales.

Por último, hay que ver que, si bien este estudio se centra en la imagen del círculo, el *Arte* no sólo responde a esta figura. Las imágenes del árbol y de la escalera, si bien no aparecen gráficamente en las obras del *Arte*, son subsidiarias de la lógica que Llull planea allí. 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*”. (p.19) De la misma manera el *Árbol de la ciencia* se considera subsidiario del *Arte*. Quizá uno de los aspectos más

impresionantes de Llull es la *integridad* de su obra, aunque 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 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 Llull son importantes para ver cómo opera su obra como un todo. De esta manera, el ejercicio aquí planteado es: ver si el desarrollo de las ideas desde un ciclo del arte al otro, implica tanto cambio de conceptos como cambio de imágenes.

Hay algunas consideraciones interesantes en el *Breviculum* que me gustaría comentar. En primer lugar, Thomas Le Myesier, que es el autor, dice en Brev. 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.” El énfasis es mío, dado que esta expresión no aparece en el original latino, que dice: “Alia causa est propter solatium, *quia talia* inspicere multotiens excitant animam ad bene agendum et bona.” En todo caso, más allá de lo anterior, sí se le da una gran importancia a las *picturam*, no sólo en términos pedagógicos, sino también *morales*: la imagen como estimulante del buen accionar. 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!” Este pasaje me llama la atención, ya que une dos tradiciones de la *inspiración divina*: la primera, que tiene a máximo exponente Moisés, y es la inspiración por medio de la palabra, que él plasma en los mandamientos; la segunda, que tiene como exponente a José de Arimatea, entre otros, y es la inspiración por medio de la imagen, que en José se desenvuelve en sueños y en la capacidad de interpretar las imágenes de estos. Así, podemos decir que Llull en su arte hace un 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.¹¹ 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.”

Estudiar el *Arte*, y su figura principal: el círculo, nos da elementos importantes para el estudio de otras obras de Llull y otras imágenes. Es interesante ver cómo, si bien en *El libro del ascenso y el descenso...* se dice que se sigue el método del *Arte General*, se usa imagen de la escalera, que desarrolla un modo diferente de disposición gráfica al del círculo. ¿Cuál es la relación entre estas dos imágenes y sus diferentes posibilidades de diagramación?, ¿puede el método del *Arte* prescindir de la imagen del círculo? Estas preguntas requerirán investigaciones posteriores, aunque en lo que sigue espero haber dado algunos guiños.

- 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? Esta explicación la encontramos en la *Introducción* a la edición del Fondo de Cultura Económica llamada *Ensayos reunidos, I Lulio y Bruno* p.17:

¹¹ En Pring-Mill p.54 hay un recuento de estas dos vías en Llull.

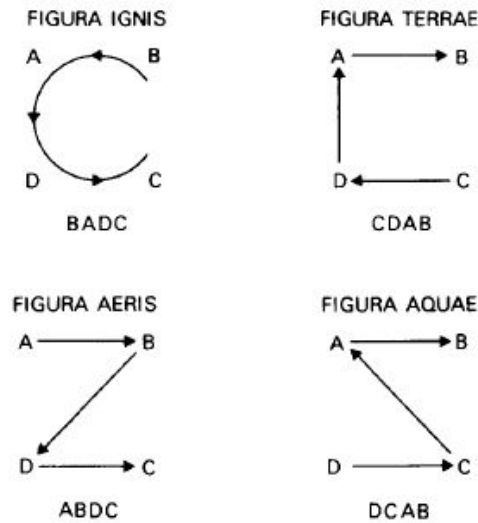


FIGURA 1. (Según un dibujo de R. W. Yates.)

Sobre lo 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.” (p.18) Sin embargo, hay que ver que, 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’air donant-li sa calor»-, es produeix la figura circular.” (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 figura:

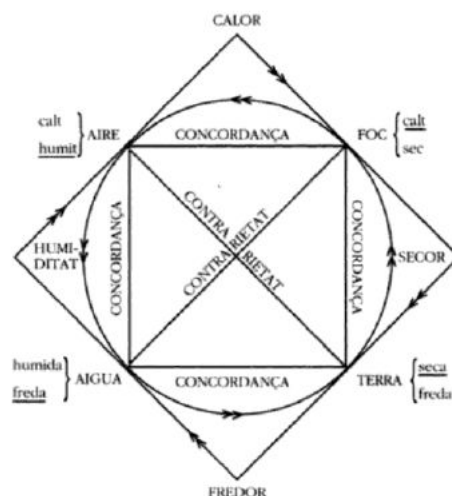


Fig. 4 — Quadrat dels elements.

Sobre ella dice: “No és aquesta una de les múltiples figures del beat, però de totes les seves descripcions de les operacions «circulars, quadrangulars i trinagulars» dels elements pressuposen la coneixença d’aquesta representació geomètrica tradicional”. (p.58) Antes había dicho Pring-Mill que “el círculo, 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 trianquulars.»” (Robert 46) De esta manera queda ratificado que las imágenes de Llull no fueron escogidas al azar. Como dice Yates frente a la teoría elemental: “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 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.” (*El arte de la memoria* 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 Kabbalah e Ibn Arabi. 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 sufí y cabalística, en las imágenes de Llull. Tomarle el pulso a dichos cambios es un poco el propósito de dicho estudio.

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 of logic*. Es por eso que lo que viene es un paneo sobre los puntos generales que Bonner reconoce en el tránsito, y unas caracterizaciones que hace Bonner sobre el Arte de Llull en general. Tras este breve paneo, hay un apéndice dedicado a la lectura que hace Jorge Luis Borges sobre la relación entre los dos momentos del arte.

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 de manera diferencial ambos momentos de la obra de Llull. Esta no caracterización la lleva a afirmaciones como: “Creo que la razón de tales variaciones 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.” (*Ensayos reunidos I* Introducción 17-18)

- **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 of Logic*, Anthony Bonner hace una excelente exposición del Arte de Llull en toda su complejidad. Pese a lo mucho que dice allí, en este apartado sólo me concentro en dos ejes: las diferencias que expone entre el ciclo cuaternario y el ciclo ternario del Arte de Llull, y 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.

Pero antes de entrar en estos dos ejes, es preciso mostrar cuáles son las bases sobre las cuales Bonner hace su lectura de Llull. En primer lugar examinemos la base sobre la que Bonner busca entender a Llull. Esta base no es la cercanía con la filosofía hecha en las Universidades donde primaban los problemas escolásticos. “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. (...) his 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. p.ix) Esta lectura es importante para entender el problema de la imagen en Llull, ya que sus imágenes no son iguales a aquellas que se hacían en los libros para ayudar la memoria, ni a los dibujos hechos para ornamentar las letras. Estas dos imágenes correspondían a unos libros destinados a una casta selecta. Contrario a ello, Llull no busca quedarse entre los muros de la 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 de pensador: 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 querer restar más cerca del espacio académico (su lenguaje escolástico, sus definiciones y deducciones) que del espacio popular. Esto se debe a que el Arte se escribe para educar al educador, no para que lo lea directamente el infiel. De esta manera, si Llull es una persona que buscó crear puente entre academia y sociedad, el Arte es la obra cumbre con la que quiere sustentar dicho puente. Llull 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 misma tradición cristiano-occidental la trata Bonner en otras palabras: “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. p.xii)¹² Sin embargo, ver que sólo era el público de los infieles al que quería llegar Llull es incorrecto, él cambia el ciclo cuaternario por el ternario, no porque una tribu 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 hacerlo más simple 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. La utilidad general del Arte la caracteriz Bonner así: “the Art itself was a kind of user’s manual, telling us how to produce what he called ‘necessary reasons’.” (Bonner. p.xiv)¹³

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

¹² 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.

¹³ 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 Machado y Borges). La excusa para ver esta riqueza es estudiar lo que sucede en *medio* del tránsito entre uno y otro ciclo del Arte.

Figure A (goodness, greatness, eternity, etc.), of Figure T (difference, 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. 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 p.22-23)
3. Y la tercera es sobre los propósitos de las figuras: “The figures have four purposes in the Art. [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 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”. (ibid) [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.” (ibid) [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 p.24 Los números en llaves son míos)

Ya en la anterior “disección” que hace Bonner del Arte de Llull vemos diferencias centrales entre uno y otro ciclo y, aún más, diferencias sobre el *uso* de las imágenes. Es de destacar que, como se dijo más arriba, Bonner es uno de los estudiosos del papel de las imágenes y su desarrollo en el pensamiento de Llull y, como vimos, hay insumos importantes en esta obra, y en otras, para el estudio que aquí planteo. Lo que sigue es 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 son resaltados por Bonner en el campo lógico y ontológico, corresponden con el uso de las imágenes: el problema no es sólo enunciar 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 corresponde al relieve del otro cambio. Sólo que ambos son diferentes, y nos ofrecen diferentes perspectivas del asunto.

Un punto importante para el estudio de las imágenes, es que no podemos centrarnos sólo en una, sino que el estudio ha de ser las imágenes en *conjunto*. Ya que, como dice Josep Rubio, el sistema de Llull es solidario entre sí, de tal manera que si algo cambia, esto repercutirá en resto de la obra (XXX). 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 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 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 conocimiento¹⁴, no es *El Conocimiento*. Quizá lo más cercano a esta totalidad ello sea el conjunto de relaciones móviles de las imágenes. La idea de Aristóteles: “el alma nunca piensa sin imagen”, podríamos, desde Llull, cambiarla un poco: “el conocimiento nunca se da por una sola imagen.”

- Cuaternario

Para empezar, hay que ver que 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.” (26) Sin embargo esta diferencia la paso por alto en este estudio que, como he dicho varias veces, es en muchos aspectos sólo preliminar. 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 (tanto en cantidad como *tipos de*). 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.

1. Analogía.¹⁵ En vez de la *demonstración* en sentido aristotélico, Llull habla de *demonstratio per aequiparantiam* (Cfr. Bonner p.66). Esta es una técnica de comparación de conceptos de

¹⁴ 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 Michel Frizot. p.52 *El tiempo constituido* Revista *El paseante* 9 1988). Por eso la cita de Yates, de que el logro de Llull es el movimiento en la memoria no es poca cosa.

¹⁵ 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.

dos en dos y de evaluación de dicha comparación. (Cfr. Bonner 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 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 punto 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 p.57-58)

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 p. 18) Sin embargo, 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. 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, Llull wrote four short works to explain how his Art applied to the fields of Theology, Philosophy,

Law, and Medicine.” (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.” (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.” (53)

4. Figuras usadas. 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 (as opposed to the ACIV) we find a systematic division between ‘first figures’—normally the circular ones—and ‘second figures’—the triangular ones.” (26-27) Por otro lado, “In the *Lectura compendiosa super Artem inveniendi veritatem*, Llull 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 Llull 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.” (31) De esta manera vemos que hay por lo menos dos diferenciaciones en el 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 las 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” (23) se problematiza. En primer lugar la figura V tiene una inclusión particular, dado que no se sigue la “mera circularidad” (Cfr. 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. Mientras en otras figuras, como la A, se juega con la inclusión de todos los componentes, aquí se lleva a cabo otro tipo de inclusión. Por otro lado, mientras la circularidad y la inclusión están de la mano en la figura V, 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. Claro, 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: se es tan amplio con el uso del círculo que se ordena todo, lo bueno y lo malo, dentro de la misma figura.

También en la 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. 41). Es decir, que el *impacto visual* de la figura no se centra sólo en las figuras sino en su color. Pero aparte de la esta similitud hay profundas diferencias. Bien 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... Pero también las diferencias van en las *figuras* que llevan a cabo la combinatoria: triángulo y cuadrado. Y hay diferencias 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».” (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 no es fácil, sino que 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 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.” (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.

- 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 p.26) Sus características más marcadas son: 1. Definiciones; 2. Demostración; 3. Ontología; 4. Reducción de número de figuras y de componentes de ellas.

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. 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. 117) “Instead of a web of lateral connections, we will now see a vertical structure, symbolized (...) by the Tree of Science.” (117) Como se ve, el cambio operado entre comparación a definición es también un cambio entre 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. Ahora, 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.” (106)

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. Así 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 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* to *Ars demonstrativa*. 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 p.102) Este cambio también se ve en los títulos de las obras: “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.” (ibd.)

3. Ontología. Como ya se vio en las partes anteriores, el ciclo ternario se centra en entender el ser Dios (que no es otra cosa que el Ser como tal). El ciclo ternario no parte del estudio de las diferentes ramas del entendimiento, o de X o Y particular, sino de la causa primera que es Dios. Este estudio dará la base ontológica para todo lo que es. 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.” (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.” (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. 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: “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 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.” (116)

Apéndice

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.” 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 trájín 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, bueno, más bien: que fuerza hubiese tenido de ser más conocido. Esta nueva relación que despierta Borges será llamada por Zalamea “germen invertido”¹⁶. Es 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, a ir tomando distancia poco a poco en la analogía y la equiparación.

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

En palabras de Umberto Eco (Cfr. *Cómo se hace una tesis*), aquí es donde se deja un poco de lado la parte de compilación y se pasa a la de investigación. 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 entre uno y otro ciclo 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. Dice Bonner que una de las razones por las cuales el Arte causó tanta curiosidad y malinterpretaciones, fue por sus

¹⁶ 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 en cuanto a lo originario.

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. 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 p.122)

Antes de empezar, hay que ver una dificultad con la que me encontré en este estudio, y 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.” (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. Sensory impression. b. Phenomenon, cause of sensory impression. c. Impressionability. 6. Influence, effect of one thing on another.”¹⁷ 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, no, lo que digo es que hay todo un entramado de palabras y signifiaciones 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,

¹⁷ Definición tomada de: <http://logeion.uchicago.edu/index.html#impressio>

wisdom, and love, here begins the Ars brevis, which is a replica (imago) of the Ars generalis.” (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 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 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 se 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 compartimientos del círculo. Sin embargo creo que 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 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* sin líneas. 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, son *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 su uso no es de dos sujetos 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 la 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 un primer lugar tenemos, lo que ya vimos en Bonner, y es el afán del ciclo cuaternario a instanciarse en diferentes ciencias particulares (derecho, medicina) y de recurrir a la teoría de los elementos que estudia Yates y 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 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, dado que 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, como dice *El libro de los 23 filósofos*, también puede ser imagen de Dios. 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 mundo¹⁸. 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 de que hay entre los elementos físicos para conformar la realidad material. 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. De esta manera, 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: del relieve a la llanura, es preciso verlo con detenimiento. Dado que por un lado se pasa de una figura que contiene términos diferentes: vicios y virtudes (figura V del ciclo cuaternario), a un ciclo donde no hay espacio para lo *negativo*. 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. Así, depende como se mire, un ciclo tiene más relieve que otro. Sin embargo, estaría tentado a decir que hay más relieve en el ciclo cuaternario que

¹⁸ Es interesante notar que este cambio del ascenso al descenso, *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 p.111)

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 (que siempre tienen diferencias entre sí, por ejemplo entre la medicina y el derecho), pero también con lo *negativo*, como sucede con la figura V de los Vicios y las Virtudes. Al querer Llull hacer, en el ciclo cuaternario, 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 esté “en el mismo círculo”. Aquí 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. La *unidad* del círculo es más difícil en el arte cuaternario, sobre todo en la figura V, y muestra las posibles uniones que se pueden estudiar por medio de esta figura. También se puede ver que en el círculo en V está más orientado a la organización, y no tanto a la *representación* de la perfección de sus componentes. Este problema, a mi modo de ver, no es tanto entre uno y otro ciclo, sino una tensión que está presente en el ciclo cuaternario y que se pierde en el ciclo ternario. En el primero se da espacio más a la *ruptura* en el otro se enfatiza en la *igualdad* en Dios. También 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.

Como se vio, otro de los vaivenes que hay en el círculo es entre *unidad* y *diferencia*. No podemos olvidar ninguna de las dos. 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. 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 que puede darnos a conocer el ser propio de cada una de ellas. Es por eso que el *lugar diferenciado* que se ocupa en el círculo es

importante para saber qué es aquel concepto. 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.

Es importante que ver que, 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.” (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 concept¹⁹, 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 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».” (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”. (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

¹⁹ 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 p.69)

of this circularity.” (157) Como se ve, la circularidad, el movimiento circular y el círculo son todos ellas formas de referirse a un problema centra en el desarrollo del pensamiento de Ramon Llull. Este problema no podemos desligar 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 que situó en el centro de su arte, y que podemos ampliar a otros ámbitos de su vida, es el círculo. Bien en su vida, pasando de poemas y canciones amorosas, a otras ya no dedicadas a mujeres sino a Dios; volviendo una y otra vez a su Arte, cambiándolo, ampliándolo o contrayéndolo; también viajando de aquí para allá. 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, como dice sor Juana Inés de la Cruz, en uno de los poemas más lúcidos a nivel histórico-filosófico.

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.”

Michel Foucault. *Nietzsche, la genealogía y la historia*.

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 cierto porque la investigación que llevé a cabo fue, sobre todo: ¿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 no son sólo los estudios lulianos aquellos que olvidan la perspectiva desde la imagen, sino en general los estudios en historia de la filosofía. Sin embargo, dado que Llull usa tantas imágenes, lo curioso no es estudiarlas, sino el hecho que no hayan sido estudiadas a profundidad. Él mismo dice que en su obra “form and goal” son inseparables. (Cfr. Bonner p.12)

Creo, sin embargo, que, como dice Yates, este trabajo “no ha concluido nada, pues no es un fin sino un comienzo.” Creo que el enfoque sobre la imagen que usé, de manera muy precaria, en este trabajo, es susceptible de usarse en otros muchos estudios. No es que yo esté descubriendo aquí el agua tibia, ya Didi-Huberman, tomando a 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 están versados en anatomía, se tomen el trabajo, antes de leer esto, demandar cortar en su presencia el corazón de algún animal grande”. 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 desaparecida 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 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 ellas: 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, la cábala 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: 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.” (*Arqueología del saber* 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) por la tortuosa escalera de la historia general de la imagen.

Imágenes

Figura A (ciclo cuaternario)

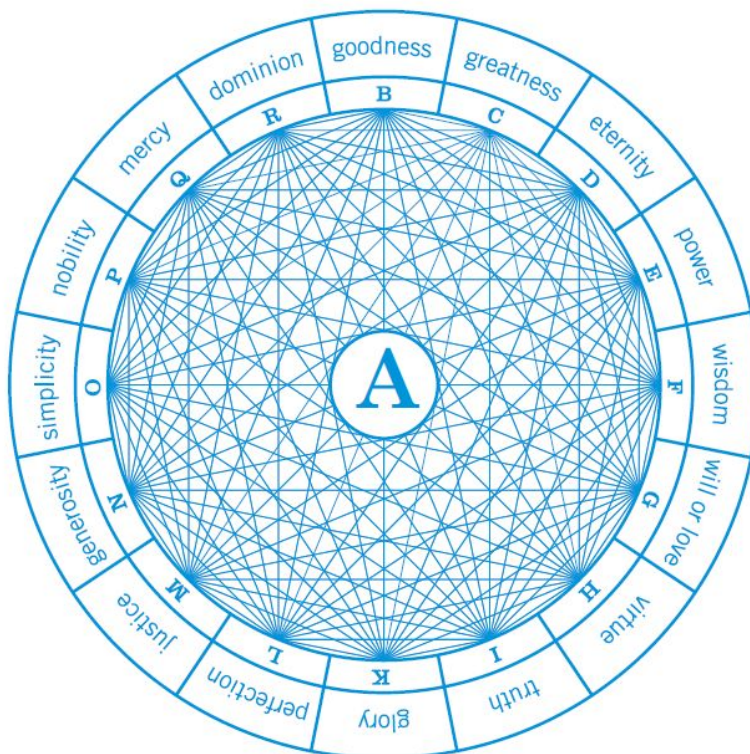


Figura A (ciclo ternario)

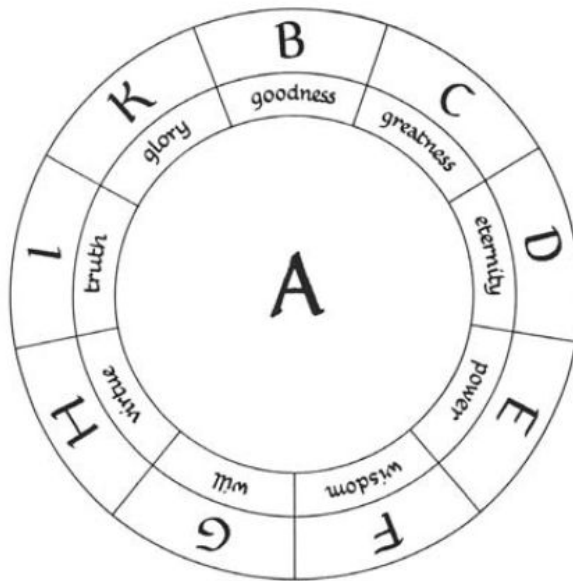


Figura V (ciclo cuaternario)

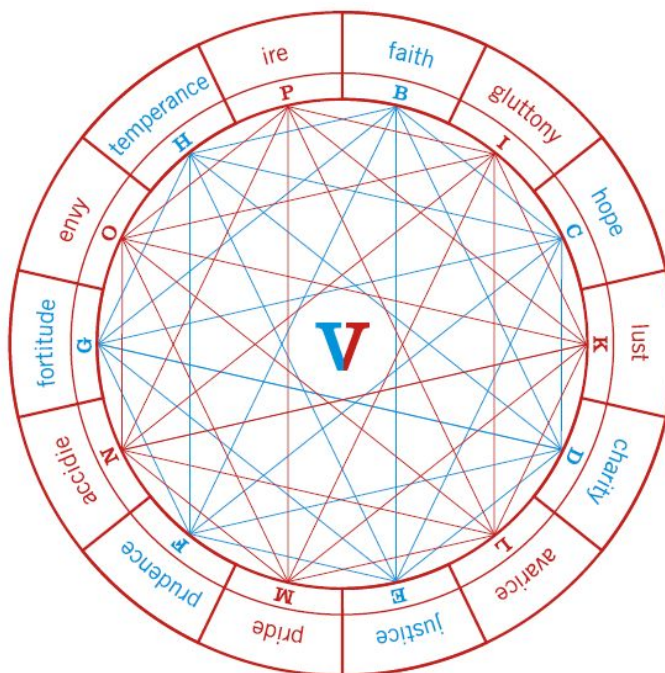


Figura S (ciclo cuaternario)

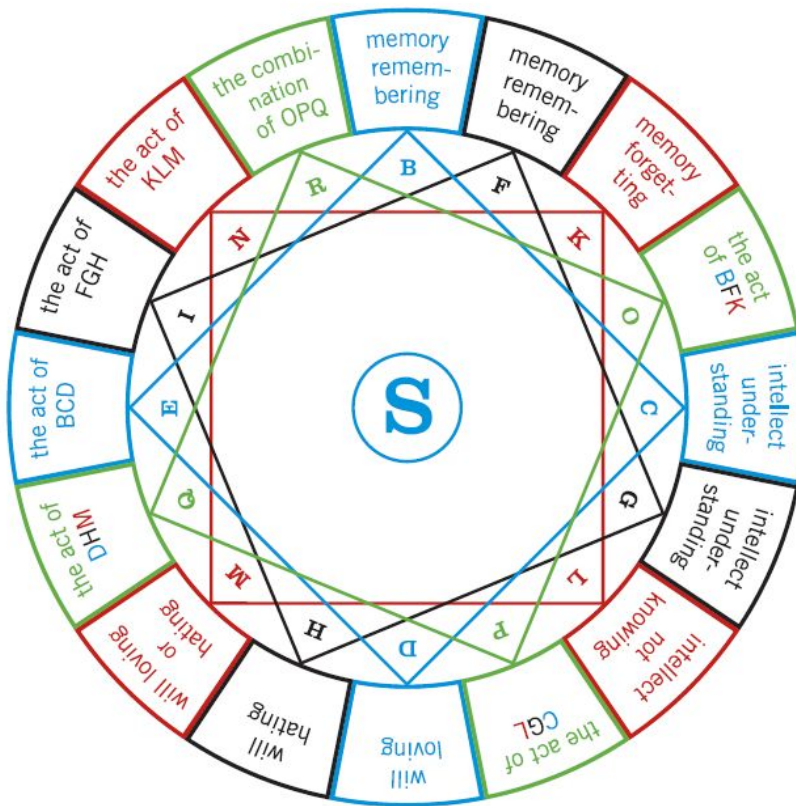


Figura Y y Z (ciclo cuaternario)

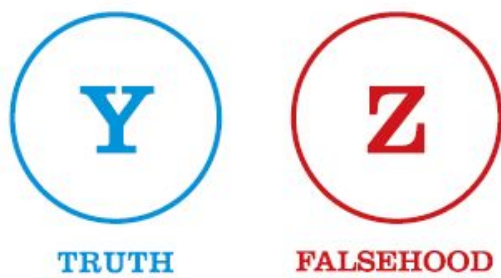


Figura T (ciclo cuaternario)

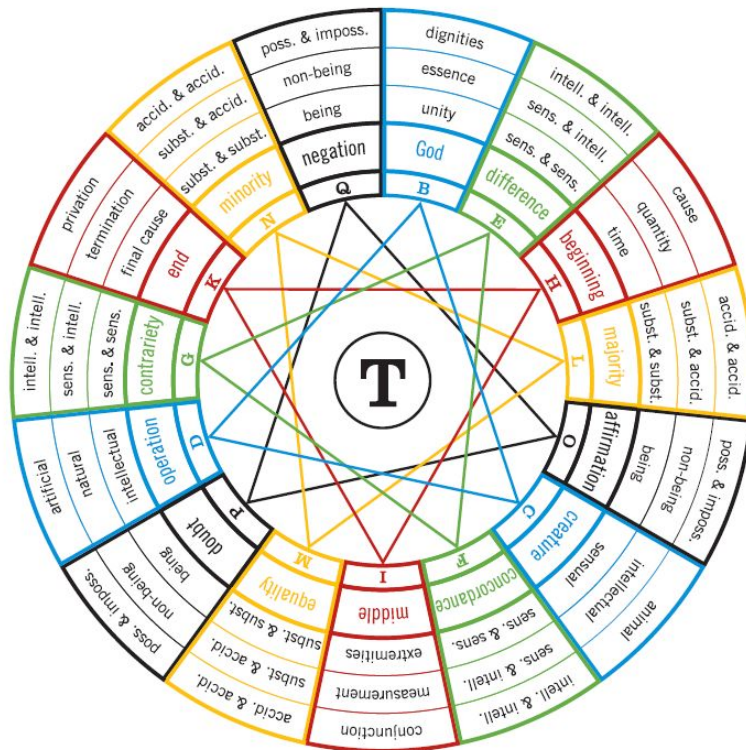
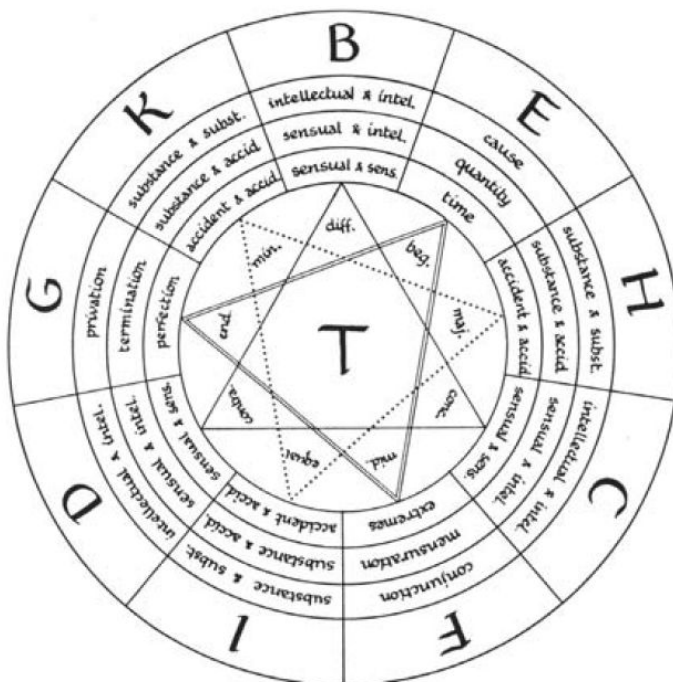


Figura T (ciclo ternario)



Escalera del conocimiento



Árbol de la ciencia



Bibliografía

Aristóteles. *De Anima*.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*.

Bonner, Anthony. *The Art of memory*.

Borges, Jorge Luis. *La máquina de pensar de Raimundo Lulio*.

Crombie

Descartes, René. *Discurso del método*.

Didi-Huberman, Georges.

Foucault, Michel.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*

Gadamer, Hans Georg.

Gadamer, Hans Georg.

Kirk Raven

Thomas Le Myesier.

Llull, Ramon.

Marx, Karl.

Nancy, Jean-Luc.}

Parra, Nicanor.

Parménides.

Platón

Pring-Mill, Robert.

Proverbios.

San Pablo.

Yates, Frances.

Wittgenstein, Ludwig.