



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA *HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI* COMO ARTE DE LA MEMORIA

ARTÍCULO ACADÉMICO

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

JOSÉ ARMANDO MARTÍNEZ MORALES



México D. F.

2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Quizás una memoria artificial que, perdido el control, ha caído en una salvaje indulgencia imaginativa sea uno de los estímulos que hay detrás de una obra como la *Hypnerotomachia Polyphili*, escrita por un dominico antes de 1500; en ella nos salen al encuentro no sólo los triunfos de Petrarca y una arqueología curiosa, sino también un infierno, dividido en lugares que acomodan pecados y castigos, con inscripciones explicativas.

Frances Yates

Las cifras pueden, por tanto, ser instrumento de un arte de la memoria que es también un *ars combinatoria*, es decir, método de conocimiento y de representación de la estructura oculta de la realidad. En la obra que el bresciano Giovan Battista Nazari (1553-ca 1559) dedica a la experiencia alquímica [...] este nudo de cuestiones halla forma narrativa y expresión icónica. [...] Entre los modelos de este texto, le corresponde un puesto eminente al *Polifilo*, interpretado precisamente en clave alquímica.

Lina Bolzoni

El autor, el fraile Colonna, interviene aquí, para sembrar la duda y preservar la ambigüedad de su relato, sin la cual éste habría podido ser atribuido al género erótico ligero, es decir, pornográfico. Afirma que Polia no sería más que «la parte razonable» del alma de Polifilo, para sugerir que la *Hypnerotomachia* debe ser interpretada como un tratado para ilustrar los fantasmas del eros místico. [...] Esta impresión está confirmada así mismo por un pasaje perteneciente a la primera parte del libro, cuando las peregrinaciones de Polifilo entre los fantasmas de la memoria artificial concluyen en el encuentro de Polia.

Ioan P. Culianu

Introducción

La *Hypnerotomachia Poliphili* (o *Sueño de Polifilo*) puede ser considerada una de las novelas alegóricas del Renacimiento, narra una búsqueda de carácter erótico a través de sueños, y ofrece detalladas descripciones de paisajes, edificaciones, símbolos, personajes, etc. La tesis de este artículo afirma que dicho texto pertenece a la tradición de las artes de la memoria.¹ En efecto, no soy el primero en afirmar que la *Hypnerotomachia Poliphili* proceda de (como) las artes de la memoria, pero quienes lo han afirmado antes no se han ocupado de extraer sus consecuencias. El trabajo de extraer esas consecuencias supone dos temas: estética y ontología. Los problemas de la estética pueden ampliar sus consecuencias hasta territorios de la ontología, cualquiera que haya leído la *Estética* de Hegel o *El origen de la obra de arte* de Heidegger, entiende que el arte puede ser visto como una producción de la “realidad”, sea en los casos mencionados como manifestación sensible del espíritu o como acontecimiento de la verdad; con mayor razón, el Renacimiento lleva a cuevas ciertas obras de arte que entrañan una ontología (desde luego pienso en el neoplatonismo y el hermetismo), particularmente el texto *Hypnerotomachia Poliphili* es un lugar crucial para pensar la ontología del Renacimiento.

El texto pues, es una configuración de dicha ontología, ya que el Renacimiento no construyó ontologías que dieran cuenta de la realidad y de lo que somos únicamente con

¹ Podría motivar extrañamiento que un texto literario sea abordado desde esta perspectiva, quizá la gente familiarizada con tratados mnemónicos sospecharía de un texto que no se presenta bajo el formato de un manual, pero justamente una estudiosa de estas técnicas como Frances Yates (y por supuesto Lina Bolzoni), ha considerado que dichos artificios pudieron servir de parteaguas a las más diversas creaciones, así afirma en su connotada obra (Yates, 2011, p. 102-103): “Y aun cuando hayamos de distinguir con extremo cuidado entre arte propiamente dicho y el arte de la memoria, que es un arte invisible, con todo sus fronteras deben haberse seguramente solapado. Pues cuando se enseñaba a la gente a ejercitarse en la formación de imágenes para el recuerdo, es difícil suponer que a veces tales imágenes internas no hayan encontrado su vía para hacerse externa expresión.” Y más adelante hablando de *La cena de las cenizas* de Bruno, p. 367: “Podemos ver de este modo en la Cena cómo el arte de la memoria se desarrollaba en la literatura, [...] como las calles de los lugares de la memoria se podían poblar de personajes, [...] La influencia ejercida por el arte de la memoria en la literatura es una materia prácticamente intacta. La Cena proporciona un ejemplo de obra literaria imaginativa cuya conexión con el arte de la memoria es indudable.”

argumentos, para la filosofía de ese tiempo estaban imbricadas las prácticas de sí mismo y la configuración de la realidad. Desde qué perspectiva pensar los efectos que produce la *Hypnerotomachia* es el problema.

Para comprender cómo la *Hypnerotomachia Poliphili* configura la ontología del Renacimiento me hago de un sesgo, la siguiente pregunta: ¿En qué sentido la *Hypnerotomachia Poliphili* (Contienda de amor en sueños de Polifilo) reúne los procedimientos del arte de la memoria y para qué los usa? Aunado a lo anterior, profundizaremos las consecuencias ontológicas de los principios mnemónicos, al lado de un par de filósofos contemporáneos: Agamben y Derrida, esto significa que nuestro método estará atravesado por la deconstrucción (y no sólo por tal o cual tesis de Derrida), pero no para simplemente decir que la *Hypnerotomachia* está en el bando de la deconstrucción, sino para deslizar algunos gestos deconstructivos sobre y en los alrededores del texto.

Lo importante de pensar esta obra como arte de la memoria yace en que, la *Hypnerotomachia*, sería un inicio del uso de las artes de la memoria en la ontología del Renacimiento, y esto implica la integración de un tipo muy concreto de prácticas, una disciplina para “ingerir” una ontología.

Desarrollaremos el siguiente itinerario:

El arte de la memoria: Rastreo de los principios en *De la memoria y el recuerdo* de Aristóteles, la *Retórica a Herenio* y en *Sobre la enseñanza de la oratoria* de Quintiliano: el ensamble de una memoria suplementaria a través de fantasmas (imágenes) percusivos y dispuestos en lugares; incorporación de la misma en la ontología. La *Hypnerotomachia Poliphili* como arte de la memoria: *Hypnerotomachia*, breve contexto de la obra; los fantasmas de la *Hypnerotomachia*; configuración de espacios; percusión de las imágenes, el problema de la imagen viva. Conclusiones.

El arte de la memoria

Voy a explicar los principios del arte de la memoria desmontando la siguiente afirmación: el arte de la memoria es la disposición de fantasmas vivificados en el espacio suplementario de la memoria.

Poco sabemos sobre el arte de la memoria en la antigüedad grecolatina (del lado griego es importante la leyenda que atribuye dicho arte al poeta Simónides de Ceos, 556-468 a.C.), no resta algún tratado exclusivo del tema y la razón es que el arte de la memoria está originariamente inscrito en la retórica clásica, pero no es seguro lo inverso, o sea que la retórica clásica haya nacido con un arte de la memoria. Aristóteles y Platón dan testimonios sobre esas técnicas entre los griegos (respectivamente en el *Hippias mayor* 285e, el tratado *Acerca del alma* 427b, y los *Tópicos* 163b28), pero no se detienen en su problematización.² Sólo una retórica datada entre el siglo II y I a. C., la *Retórica a Herenio* (atribuida por siglos a Cicerón), nos ha dejado las indicaciones más detalladas de cómo funcionaban esos procedimientos para la memorización de discursos.

Antes de traer a cuenta algunos pasajes de la *Retórica a Herenio*, quiero conectar unas afirmaciones de Aristóteles en *De la memoria y el recuerdo*, que son la base de dos principios del arte de la memoria, y la condición para eventualmente ubicar el arte al interior de los procesos de la *psique*. El principio de los fantasmas se funda en los actos de la memoria que filtran los de la percepción, esto quiere decir que tenemos memoria de imágenes, no que ocasionalmente usemos imágenes para recordar, por otra parte, el principio de disposición de fantasmas se funda en los actos de la reminiscencia. Las consecuencias en el fondo serán que la exterioridad en que se pretendería mantener los principios del arte de la memoria, dicotomía arte-naturaleza, no se sostiene, sino que son suplementos de actos que ya suceden en el alma.

² Eso no significa que la memoria y los artificios para preservarla no hayan sido problematizados en el mundo griego, quizá Platón, tal como deconstruye Derrida en *La farmacia de Platón*, haya experimentado esa dicotomía con la mayor lucidez, así como las ambigüedades, paradojas e indecibles que exceden lo que él querría preservar como dual y bien diferenciado, todo ello desde el punto de partida de la escritura. Lo que hay que mantener en mente de Platón es el acto simbólico en el *Fedro*, donde cede a utilizar la escritura como soporte de la memoria a condición de portar las investigaciones de la ontología, pues ese será el destino del arte de la memoria más allá de la retórica.

Vamos por partes, Aristóteles (trad. 1987, 449b-450a25) dice:

Por ello, todo recuerdo implica un lapso de tiempo, de forma que los animales que perciben el tiempo son los únicos que también recuerdan, y lo hacen con aquello con lo que perciben el tiempo. Se ha hablado ya antes, en el tratado *Acerca del alma*, de la imaginación y de que no es posible pensar sin una imagen. Se produce en efecto, la misma afección en el pensar que en el trazado de una figura. [...] Por lo tanto, es evidente a cuál de las partes del alma pertenece la memoria: a la misma que la imaginación. Y son recordables por sí mismas aquellas cosas de las que es propia la imaginación [...]

De aquí es pertinente conservar que la memoria implica necesariamente el tiempo, luego, las pinturas o imágenes mentales son temporales y concretamente según el tiempo de la *psique*; memoria e imaginación van juntas, porque la imagen es impresión en la memoria a partir de lo percibido, pero esto se hace complejo y no permite establecer sin más una posición lineal de “representación”, al momento de mencionarse el vínculo de las imágenes con los “objetos de pensamiento”, y cuando se menciona que una imagen puede remitir a algo distinto de su correlato percibido:

[...] De este modo, en la medida en la que se la considere por sí misma, es un objeto de contemplación o una imagen, pero, en la medida en que se la considere como de otra cosa, es como una copia y un recordatorio [...] Por eso, a veces, cuando se han producido en nuestra alma tales procesos por causa de una percepción anterior, no sabemos si ello sucede por haber sido percibido, y dudamos si es un recuerdo o no. Otras veces sucede que pensamos algo y recordamos que hemos oído o visto algo antes [...] También sucede lo contrario, como le ocurría a Antiferonte de Oreó y a otros enajenados, pues hablaban de imágenes como de cosas ocurridas, y en la idea de que las recordaban. (450b25-451a10)

Adelanto algo, la *Hypnerotomachia Poliphili* padece lo mismo, o algo todavía más excesivo que Antiferonte de Oreó, ahí solamente las imágenes son las que tienen lugar, no es un momento de sentarse a recordar viejas vivencias, o a imaginarlas, más bien es la imaginación la que ha desbocado los límites entre las imágenes de la percepción y las imágenes de la memoria (en su referirse a cosas distintas, o a objetos de pensamiento, que ya podrían ser claramente los contenidos de algún hermetismo neoplatonizante), sólo son fantasmas simbólicos tratando con otros fantasmas.

Continúo con la reminiscencia:

Se produce la reminiscencia, porque un proceso tiene lugar naturalmente después de otro [...] Por ello, las reminiscencias se producen de la manera más rápida y mejor desde un punto de partida, ya que tal y como se hallan las cosas unas respecto de otras en la secuencia, así también los procesos, y son fáciles de recordar cuantas cosas tienen un cierto orden [...] Por ello parece que a veces se recuerda a partir de lugares. (451b10-452a10)

La reminiscencia se realiza cuando se recuerda no a secas, sin ton ni son, sino cuando se ordenan las imágenes en una disposición secuencial, de manera que se inicie el recorrido del recordar por un punto de partida, lo interesante en esta cita es que de modo sutil se cuele la palabra lugar, y si rascamos esa sugerencia, la espacialidad misma estaría entrando en el problema de la reminiscencia, y habrían ya dos principios en germen del arte de la memoria en el texto de Aristóteles (quien al hablar de “lugar” se haría eco de las prácticas mnemónicas de su época).

Damos un paso hacia la *Retórica a Herenio* (trad. 1997), como hemos dicho antes, en ella hay una tematización mucho más amplia de las técnicas para recordar que las breves noticias de los antiguos (de Platón a Cicerón). Nos es dado ver cómo la memoria puede ser organizada de modo espacial, esto es, a través de lugares e imágenes dispuestas en ellos, sin duda, a la manera de una escritura, comencemos con este pasaje:

La memoria artificial está formada por *entornos e imágenes*. Llamamos entornos a ámbitos determinados por la naturaleza o por la mano del hombre [...] Las *imágenes* son formas, símbolos, representaciones de aquello que queremos recordar. [...] En efecto, los entornos son como las tablillas de cera o los papiros, las imágenes son como las letras, la disposición y localización de las imágenes es como la escritura y pronunciar el discurso es como la lectura. (III 16, 29, 17)

Desde luego la memoria artificial sirve en la retórica para el fin pragmático de conservar discursos, pero eso no anula el hecho de que la organización de la *psique* está aconteciendo en términos simbólicos-espaciales (pues hay que realizar un recorrido imaginario a través de los lugares y las imágenes). Además, la temporalidad difiere sus estratificaciones habituales, pues la memoria en este caso no es más el conjunto de recuerdos de lo que fue, y se perfila como una proyección a partir de cosas que no han pasado, es memoria del

porvenir. Las imágenes se vuelven símbolos de palabras o de cosas vía la semejanza (si bien las palabras son lo menos atendido), ya no son primordialmente representaciones de alguien y por eso restringidas al singular empírico, de hecho los entornos pueden no ser recuerdos de lugares efectivamente experimentados: “la imaginación puede concebir a su gusto cualquier espacio y formar y construir en él un entorno.” (III 19, 32)

Falta una regla por determinar, ésta responde a la pregunta de cómo han de ser los fantasmas o las imágenes, o bien, cuáles son las imágenes que se imponen dignas de ser conservadas, dice el retórico (III 22, 37):

Lo lograremos estableciendo semejanzas tan marcadas como podamos; empleando imágenes que no sean mudas ni etéreas sino que representen algo; confiriéndole una belleza excepcional o una fealdad singular; embelleciendo algunas, por ejemplo, con coronas y vestidos de púrpura, para poder retener mejor su parecido [...]

Ésta regla justifica que las imágenes del arte de la memoria sean percusivas, o bien, que posean gestos (afectos) muy concentrados e intensificados. En el caso de imágenes-persona, excesivamente ornamentados, en el caso de edificios o cosas, o sobreabundantes, si son entornos naturales; dado que esa insistencia en interpelar la sensibilidad es la posibilidad de retener lo que hay que recordar, pues “La naturaleza nos muestra que no es sensible ante las cosas vulgares y habituales, pero que se deja conmover por lo novedoso o los temas extraordinarios.” (III 22, 36). Posteriormente, veremos cómo esta regla implica un problema más profundo, nombrado de una vez, la cuestión de la imagen viva (la *Retórica a Herenio* insiste en que la imagen no sea “muda”), pues si una imagen logra ser percusiva tiene que abrirse de una determinada manera.

La *Retórica a Herenio* nos describe sintéticamente las reglas, pero hay una variación acerca de los lugares que no quisiera dejar pasar, si bien no la tematizaré a profundidad, remito a Quintiliano: “Tanto más me llena de asombro cómo Metrodoro haya podido encontrar en los doce signos del zodiaco, por los que pasa el sol, trescientos sesenta lugares. Ciertamente fue vanidad y jactancia de su propia memoria por parte de quien se gloriaba más de su arte que de la disposición natural.” (Quintiliano, trad. 2000, libro XI: 22). Desde que Metrodoro usa el diagrama circular del zodiaco como lugar de la memoria, en vez de un entorno

arquitectónico o natural, nace otra rama del arte de la memoria, una que emplearía lugares geométricos para disponer sus contenidos.

Ahora que ya están expuestos los principios del arte de la memoria hace falta una condición para interpretar la *Hypnerotomachia Poliphili*, pues ella misma no cumple las funciones de una mnemónica retórica, una enciclopedia para conservar datos, menos todavía la tarea del Medievo, entonces ¿brotó espontáneamente esa obra, o qué fuerza discursiva se apoderó previamente del imaginario, permitiendo que aparezca la *Hypnerotomachia*? Aquello que modificó significativamente en la antigüedad tardía el estatuto de la imagen se llama neoplatonismo.

Ignacio Gómez de Liaño en las obras *El idioma de la imaginación* y *El círculo de la sabiduría*, interpreta de forma prácticamente inédita, el transito del arte de la memoria como parte de la retórica, a prótesis de la ontología en la antigüedad tardía, empezando por Plotino, pasando por gnósticos, cristianos y maniqueos. Aquí sólo expondré su interpretación de Plotino (en *El idioma de la imaginación*) en las *Enéadas*, de modo que ella me permita después plantear la *Hypnerotomachia Poliphili* como ontología mnemónica del Renacimiento. La tesis es que las técnicas empleadas con las imágenes (y en última instancia, por imágenes) configuran el ascenso de la *psique* en la escala del ser, ascesis imaginaria que desea colmarse de eso que le es esencial. Evidentemente no se trata de darle vigencia a la tesis del *Crátilo* de que el nombre sea el arquetipo de la cosa, más bien, se trata de toda una manera de pensar por *correspondencias*, vínculos, simpatías y antipatías.

Si recordamos, Platón condenaba la imagen oponiéndola al ente que verdaderamente es,³ la idea (con todo y los problemas que ese planteamiento le acarreó y que discute en el *Sofista* o el *Parménides*), en cambio Plotino puede articular dos cosas disímiles: las consideraciones de Platón sobre la “anamnesis” (tratada ejemplarmente en el *Menón*), o memoria de las formas, y el engarce memoria-imaginación de Aristóteles, Gómez de Liaño (2010, p.176) lo reconoce y dice:

Esta teoría de Plotino sobre la sensación y la memoria tendrá una importancia capital en la historia de la gnoseología y será decisiva para construir, sin abjurar de su origen sofístico, un

³ Cfr. *República*, 598 b.

arte de la memoria platonizante, la cual en realidad invierte el sentido de la marcha mnemónica de los sofistas y tratadistas de retórica. [...] Podrán, en suma, emplearse imágenes porque éstas son fruto y manifestación natural del pensamiento, el cual, en cuanto tal, es inaprensible. De identificar el lenguaje con la imagen no se deriva, como en Platón, un menosprecio del lenguaje, sino que, al contrario, la imagen se eleva sobre sí misma, puesto que el lenguaje es la expresión propia del pensamiento.

Semejante inversión es la esencia del segundo momento de nuestro concepto de arte de la memoria, el espacio suplementario de la memoria ensanchado a la posibilidad de una memoria cósmica. Esa interpretación no es sólo una consecuencia de la ontología de Plotino, también es algo que el mismo Plotino reconoce en un pasaje fundamental de la quinta *Enéada*⁴(Plotino, trad. 1998, V, 8, 6), donde interpreta la sabiduría egipcia escrita en jeroglíficos como una antiquísima modalidad de revelar las causas de lo que las cosas son (y Platón ya atribuía en el *Fedro* la invención de la escritura a los egipcios), sin necesidad de discursos, a través de imágenes inscritas en templos; estas raíces que soltamos apuntan sus ramas hacia nuestra meta (Gómez de Liaño, trad. 2010, p. 177):

La conexión de este pasaje con el mito de Fedro fue un hecho de gran importancia en los círculos neoplatónicos de Florencia y, en general, de Italia en los siglos XV y XVI, que estaban interesados en la mnemónica, los jeroglíficos y las cuestiones relacionadas con las imágenes simbólicas en general.

La ontología de la imagen neoplatónica se expande a estatuas y templos, con el resultado de configurar a quien los experimenta (y a los objetos), dentro de un tipo de memoria paradójicamente impulsada hacia el porvenir de un pasado remoto, podríamos decir:

⁴Plotino, trad. 1998, V, 8, 6: “Y paréceme a mí que aún los sabios egipcios, percatándose de ello sea en virtud de una ciencia exacta, sea en virtud de una ciencia connatural, en las cosas que querían expresar con sabiduría no se valían de caracteres alfabéticos, que discurren por palabras o frases, ni de signos representativos de sonidos y enunciados de juicios, sino que trazando ideogramas y grabando en los templos un solo ideograma para cada objeto, [...] a partir de esa sabiduría, que era global, se inventó una imagen explicitada ya en un medio distinto y que expresa discursivamente la cosa y las causas por las que es como es, de tal manera que, siendo el producto tan bello como es, uno que sepa admirarse diría que se admiraba de aquella sabiduría, cómo sin conocer las causas de la Esencia, por las que es como es, las expresa en los productos realizados en conformidad con ella.” El hecho de que la belleza permee las imágenes, es pauta para que el ámbito inteligible irradie sus poderes en las imágenes, y con mayor razón en aquellas fabricadas para atraer esas influencias, la única palabra pertinente aquí es magia. Plotino y sus sucesores (Proclo, Plutarco, Jámblico, Porfirio) no son los únicos en experimentar el sentido mágico-ontológico de la imagen, también los textos llamados Herméticos, valorados bastante en el Renacimiento.

arquetípico, porque no son las memorias basadas en las representaciones las que dan la pauta de la creación de imágenes, sino imágenes que buscan la sintonía de aquello que se es explícitamente con lo que se es implícitamente, y lo implícito no es la perspectiva finita de un sujeto singular, empírico, sino la dimensión ontológica.

La *Hypnerotomachia Poliphili* como arte de la memoria

En adelante quiero articular y prolongar los principios del arte de la memoria que expuse (configuración de imágenes, espacios y vivificación), con la carga neoplatónica que tienen los contenidos en la *Hypnerotomachia Poliphili*, así lo esencial quedará manifiesto, la producción estética de la ontología del Renacimiento en una obra-psique.

Contexto

Preciso es situar la obra, *El sueño de Polifilo* es publicado por primera vez en 1499 gracias a la imprenta veneciana de Aldo Manuzio, hecho extraño pues dicha imprenta estaba dedicada a la impresión de textos de la Antigüedad.

Entre los sucesos aledaños a la gestación de la obra, Marsilio Ficino ha traducido el corpus platónico (Platón y los llamados neoplatónicos) y el *Corpus Hermeticum* (1471), también circula el *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirandola, y ha sido cerrada en 1468 la Academia romana (un círculo de humanistas análogo al florentino), se ha descubierto la vieja *Hyeroglyphica* de Horapollo (1419), y se conoce algunas obras sobre arquitectura como el *De Re Aedificatoria* (1485) de Alberti, el *Libro Architettonico de Filarete* (1460-1464) y *Los diez libros de Arquitectura* de Vitruvio (1421).

Respecto a las artes de la memoria, cabe decir que en ese tiempo eran patrimonio de religiosos (dominicos, con el método de imágenes interpretado por Tomas de Aquino, o franciscanos, con el método de Lulio, además de la recepción de ciertas obras alquímicas atribuidas a Lulio). Para nuestros propósitos es relevante señalar un hecho, varias de aquellas fueron publicadas en Venecia, el *Oratoriae artis epitome* de Publicio (1482) y el *Phoenix, sive artificiosa memoria* de Pedro de Ravena (1491), sabemos que en aquella época los textos antes de ser publicados eran conocidos en ciertos círculos.

La *Hypnerotomachia Poliphili* sería entonces la primera obra en usar los medios del arte de la memoria en la realización de la ontología del Renacimiento, pues Giulio Camillo hizo lo propio hasta 1550 con la publicación de la *Idea del teatro*, escrito que presupone un complejo montaje de madera del que no queda nada, y por otro lado, Giordano Bruno, el gran sintetizador de las tradiciones de arte de la memoria en Occidente, escribe sus primeros tratados mnemónicos hasta 1582: *De umbris idearum* y *Cantus circaeus*.

Para llegar con firmeza al problema de la imagen primero hay que pensar qué significa esta obra en tanto arte de la memoria, todavía antes no estaría de más visualizar qué es un arte hermético-neoplatónico de la memoria, elocuente ejemplo es el teatro de Giulio Camillo, Viglio Zwichem un amigo de Erasmo deja el siguiente testimonio:

A este teatro suyo –escribe a Erasmo el 8 de junio de 1532– su autor lo llama con muchos nombres, *mente y alma artificial, o bien dotada de ventanas*: dice, en efecto, que todas las cosas que la mente humana concibe y no se pueden ver con los ojos del cuerpo, se pueden, sin embargo, tras atenta consideración, expresar con algunas señales corpóreas, de forma que cada cual pueda ver al instante con sus propios ojos lo que de otro modo está sumergido en las profundidades del alma humana.⁵ (como se cita en Bolzoni, 2007, p. 214)

Frances Yates (en su libro *El arte de la memoria*) ha estudiado en la obra de Camillo, la influencia de los textos herméticos, el arte combinatoria de Lulio, la cábala y la filosofía de Ficino y Pico della Mirandola, esto quiere decir que cuando en el pasaje citado se habla de “alma” y “señales corpóreas” están implicadas una serie de posiciones ontológicas del neoplatonismo, de las cuales cabría destacar:

Hay una comprensión de qué es lo real y cuáles son los tres mundos que lo constituyen: mundo material o natural, el alma del mundo, y el mundo de las Ideas o Inteligencia,

⁵ En la misma página destaco una cita de Camillo mismo en el *Discurso a los Franceses en defensa de su teatro de la elocuencia*, *Ibidem*: “Así pues, la naturaleza ha abierto en nosotros una ventana que comprende todas las impresiones que las cosas dejan en nosotros, impresiones que son comunes a todos los pueblos [...] a semejanza de la cual también yo he construido una gran mente, externa a nosotros, que contiene las formas de todas las cosas y de todas las palabras.” Nótese que Camillo defiende un “teatro de la elocuencia”, esto significa que para él la oratoria no estaba separada del proceso de transfiguración del alma, precisamente Yates ha estudiado la relación entre retórica y magia en los textos de Camillo, *op. cit.*, p. 191: “asimismo el Teatro activaba mágicamente los discursos que mediante él recordaba el orador, infundiéndoles la virtud planetaria por la que producirían efectos mágicos en los oyentes.”

también está el Uno que subyace a todo (pues todo viene de él) y más allá del todo⁶; el alma puede ampliar su memoria y recordar lo más antiguo⁷, las aquí nombradas ventanas mientan la co-pertenencia de los órdenes en lo real, la posibilidad de los vínculos (simpatías y antipatías), el ente no está cerrado sino abierto a las irradiaciones de órdenes superiores de los cuales proviene; el saber de la ontología no es la mera retención de tesis filosóficas, es una experiencia (el alma se transforma reintegrándose al Uno ilimitado) erótica, en una palabra, mística.

¿Dónde entra el artificio? Precisamente en el hecho de que no hay ontología sin artificio en el Renacimiento que tematizamos, pues no se llega a las ideas por simple designio o por malabarismos abstractos, el terreno que tradicionalmente estaba libre de artificio difiere su oposición interna y exige un arte, en el caso de Camillo (como antes en el de la *Hypnerotomachia*) un arte de la memoria que mediante imágenes percusivas dispuestas en lugares, configure la psique para que refleje el macro-cosmos y haga emerger la visión del Uno, de esto se sigue que el Renacimiento no parte de una concepción del alma como algo dado y acabado, pues para cumplir lo verdadero tiene que pasar por un proceso. Los procedimientos concretos de Giulio Camillo se abastecen del panteón griego, y de la disposición descendente del teatro diseñado por Vitrubio, para configurar un alma artificial que reflejaría el orden de los saberes con el orden del cosmos, así pues, al alma le son indispensables tanto las imágenes *vivas* (percusivas), como el espacio en que estas se ubican.

Dicho lo anterior, la *Hypnerotomachia Poliphili* puede ser pensada como un alma artificial, porque así como el teatro ideado por Camillo está habitado por fantasmas, cuyo significado y disposición funciona de acuerdo a los estratos de lo que es, y de acuerdo al ascenso del

⁶ De hecho la ontología neoplatónica, y sus posteriores formulaciones en el Renacimiento, puede ser entendida a partir del esquema de Plotino (trad. 1998, V 9, 10-5) en la *Enéada* quinta: “Ha quedado ya demostrado que hay que pensar que las cosas son así: que existe lo que está más allá del Ser, o sea, el Uno [...] que, seguidamente, existe el Ser y la Inteligencia y que, en tercer lugar, existe la naturaleza del Alma. Ahora bien, del mismo modo que esta Trinidad de la que hemos hablado existe en la naturaleza, así hay que pensar que también habita en el hombre.” En este pasaje lo peculiar del alma del hombre es que puede reflejar los estratos superiores.

⁷ Nuevamente Plotino (trad. 1985, IV 4, 4, 10-15) permite justificar dicha afirmación: “Pero por memoria hay que entender no sólo la que consiste en una especie de conciencia de que uno recuerda, sino también la que consiste en una disposición consiguiente a las experiencias o visiones habidas anteriormente. [...] De nuestro razonamiento resulta manifiesto, por tanto, que la memoria comienza a partir del cielo, cuando el alma está abandonando las regiones inteligibles. “.

alma, la *Hypnerotomachia* también muestra (no en un teatro sino en una novela) la emergencia de lugares y fantasmas según la transfiguración de su personaje principal, Polifilo.

Los fantasmas de la *Hypnerotomachia*

Podríamos sintetizar el argumento de la *Hypnerotomachia Poliphili* de la siguiente manera: Polifilo es un amante que, soñando melancólicamente, emprende una búsqueda por su amada Polia, a través de lugares agrestes, edificaciones antiguas, encontrándose con otras imágenes como jeroglíficos, estatuas, ninfas, dioses, hasta que encuentra a su ninfa Polia, presencia ritos místéricos y se une finalmente a ella, acto que inicia la segunda parte de la obra en la que Polia cuenta su versión de la historia, y que culmina con otra unión pero dejando caer un enigmático epílogo.

En efecto, podríamos decir que Polifilo, Polia, las ninfas, los dioses y otras imágenes son los fantasmas de la *Hypnerotomachia*, pero hay que dar cuenta de cuál es su función en cuanto tales, ¿qué es fantasma? Retomando lo pensado y llevándolo más lejos, hay que aclarar cómo es la puesta en escena de lo fantasmal. Agamben (1995) reconstruye la historia del fantasma en Occidente desmontando el problema de la acidia-melancolía y su asociación con lo erótico, escribe en su texto *Estancias*:

La fantasmología medieval nacía de una convergencia de la teoría de la imaginación de origen aristotélico con la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría médica de los influjos entre espíritu y cuerpo. [...] La misma teoría permitía también explicar la génesis del amor [...] Pero es una vez más en Ficino y en el neoplatonismo florentino donde la capacidad de la bilis negra de mantener y fijar los fantasmas se afirma en el ámbito de una teoría médico-mágico-filosófica que identifica explícitamente la contemplación amorosa del fantasma con la melancolía [...] En esta perspectiva, la melancolía aparece esencialmente como un proceso erótico impregnado de un ambiguo comercio con los fantasmas; y es la doble polaridad, demoníco-mágica y angélico-contemplativa, de la naturaleza del fantasma a lo que se deben tanto la funesta propensión de los melancólicos a la fascinación nigromántica como su aptitud para la iluminación extática. (p. 59-61)

Según esto, el fantasma ha ocupado un lugar importante en la Antigüedad Grecolatina, el Medievo y el Renacimiento, desde las consideraciones aristotélicas que lo colocaban en la base del conocimiento (pues dichas imágenes son los insumos de la memoria) y la experiencia, hasta su estatuto como médium para la iluminación extática en el neoplatonismo. Tenemos un campo de ideas cuya proximidad es importante en esta investigación, por una parte la experiencia amorosa es un “comercio con los fantasmas”, en segundo término, la melancolía arraigada en esa experiencia implica la ausencia de los fantasmas, “no son cosas de este mundo”, y la rasgadura que dichas imágenes ejercen en la percepción ordinaria (tal como explícita el *Problema XXX* del Pseudo Aristóteles⁸), en tercer lugar, el exclusivo comercio con los fantasmas posibilita la ascensión contemplativa; todos estos asuntos son del ámbito de la *Hypnerotomachia*, pues no es sino una búsqueda de la amada ausente, donde el melancólico no hace más que perderse en sus fantasmas, y estos le muestran el camino de la transfiguración que le permitirá unirse a su amada mediante ritos sacros.

Lo relevante del fantasma podríamos condensarlo así: el fantasma es la imagen ontológica que no se reduce a lo sensible, ni es plenamente inteligible, tal es la fractura de los límites, es en esa abertura donde es posible el símbolo, donde el fantasma es recordatorio, ya que la imagen engarza aquello con lo que no se podría tener contacto de otro modo, las ideas suprasensibles (de las cuales el alma guarda un rastro), mediante una figura sensible que no refiere a una cosa del mundo material. Además la relación con el símbolo no es de una “mera intelección” de la cual sólo nos fijáramos en el significado, hay un “abrazo” del símbolo, pues el símbolo no sólo oculta sino que da señas de lo oculto mediante un afecto (una *vivificación*). Así pues, si las artes de la memoria exigen configurar imágenes para memorizar *ideas*. Los fantasmas de la *Hypnerotomachia* preservan intenciones neoplatónicas, pero su lógica de interrelaciones artificiales, también nos deja pensar las

⁸ Cito un fragmento del Pseudo Aristóteles (trad. 2004, XXX 1, 954a35) sobre la melancolía y su vínculo con el amor, el éxtasis y las “visiones” sacras (asociadas antiguamente con la epilepsia, que es llamada en el mismo texto: “enfermedad sagrada”): “Por ejemplo, aquellos cuya bilis negra es abundante y fría son perezosos y estúpidos; los que la tienen demasiado abundante y caliente son extravagantes, de buenas dotes, enamoradizos y fácilmente se dejan llevar por sus impulsos y sus deseos [...] Muchos, incluso, por el hecho de que este calor se encuentra cerca de la zona del intelecto, caen afectados por enfermedades de la locura o de la posesión divina, de donde las sibilas, los adivinos y todos los poseídos por la divinidad, cuando su disposición no proviene de una enfermedad sino de un temperamento natural.”

posibilidades de una ontología artificial, una en donde los espectros no son “ni lo uno ni lo otro”, o bien, no se agotan en categorías como “sensible” o “inteligible”, pues operan “entre”.

Veamos cómo se instancia nuestro esbozo de lo fantasmal en modalidades diferenciadas de imágenes en la *Hypnerotomachia*: fantasmas-principales, fantasmas-cosa, fantasmas-divinos en cosas y fantasmas-divinos.

Polifilo ¿quién es? o mejor dicho ¿símbolo de qué es? Veámos que la imagen en el arte de la memoria es símbolo, en el caso de Polifilo como símbolo neoplatónico podríamos pensar que es la bisagra entre lo sensible y lo inteligible, pero más específicamente, la tendencia del alma que desea ardorosamente la re-unión (Colonna, trad. 2008, p.79): “Polia, cuya Idea venerable vive profundamente impresa en mí [...] en silencio mi corazón herido solicitaba impaciente a aquel enemigo deseado del que procede esta lucha tan grande e incesante, y lo llamaba a menudo como remedio útil y eficaz.” Este amor no podría ser reconducido a un terreno meramente profano porque ya en estas líneas está implícito el devenir de la imagen erótica, cuya condición de posibilidad es la belleza, y esta es según el neoplatonismo irradiación inteligible que atraviesa lo sensible, lo más originario incluso, ya que, pasando a la cuestión de quién es Polia, ella sería el símbolo de la sabiduría última que se busca, imagen que cumple su fantasmalidad en el amor.

El fantasma Polifilo se opone a las adversidades del destino para vencer en el amor, el destino es concebido como el entramado de vínculos que, pasivamente, someten el alma al estrato natural de lo real⁹, el combate de Polifilo, como el de los magos del Renacimiento, se ejecuta en la apropiación de los vínculos, por eso no es casual su encuentro con determinadas imágenes.

Hablemos de los fantasmas-cosa que no son ninfas ni dioses (o bien son unos y otros pero impresos en cosas), encontraremos que hay jeroglíficos, objetos decorados, esculturas de diversos materiales, escenas esculpidas en carros triunfales y en fragmentos

⁹ Jámblico (trad. 1997, VIII 7) resume esa comprensión: “Todo, pues, no está ligado, como tú cuestionas, a «los vínculos indisolubles de la necesidad», que llamamos fatalidad [...] ofrecemos a los dioses todo el rito, a fin de que ello, que prevalecen sobre la necesidad sólo con la persuasión intelectual, nos liberen de los males que provienen de la fatalidad.” Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, traducción de Enrique Ángel Ramos Jurado, Gredos, Madrid, 1997, p. 209-210.

arquitectónicos. De los primeros podríamos decir que tienen por lo menos dos fuentes de inteligibilidad, por una parte la *Hyeroglyphica* de Horapollo y por otra *Sobre los misterios egipcios* de Jámblico, los jeroglíficos son los símbolos por excelencia que vinculan lo de arriba con lo de abajo, su revaloración por el neoplatonismo es condición para que la imagen tenga un verdadero estatuto ontológico, veamos que dice Jámblico (trad. 1997, VII 1):

[..] antes quiero explicarte las características de la teología de los egipcios. Éstos, en efecto, imitando la naturaleza universal y la creación divina, producen por medio de símbolos algunas imágenes de las intelecciones místicas, ocultas e invisibles [..] Sabiendo, pues, que todos los seres superiores gozan con la semejanza de los inferiores y queriendo así colmarlos de bienes mediante la imitación en la medida de lo posible, los egipcios reproducen también ellos con razón el modo apropiado de la mistagogia oculta en los símbolos.

Estas afirmaciones dejan ver que el neoplatonismo antiguo se consideraba a sí mismo una consecuencia natural de la sabiduría egipcia (remontándose a los textos tardíos que se creían remotos del *Corpus Hermeticum*); los símbolos egipcios son la mediación por la que se solicitan los dones divinos para la transfiguración del alma, esconden, como un espejo diferido, la radiación de las ideas.

Polifilo encuentra jeroglíficos en un pedestal y expresa su asombro de esta forma (Colonna, trad. 2008, p. 121): “Eran estos jeroglíficos escrituras realizadas en óptima escultura. Medité sobre estas antiquísimas y sagradas escrituras y las interpreté [..] Cuando abandoné esta excelentísima, misteriosa e impensable obra, volví a mirar de nuevo el prodigioso caballo [..]” (Véase la imagen 1). El jeroglífico descifrado en ese fragmento dice: “Sacrifica a Dios con generosidad los dones de la naturaleza obtenidos por tu trabajo. Así, poco a poco irás conformando tu ánimo con el suyo. El custodiará firmemente tu vida, gobernándola con misericordia, y te conservará incólume.” Este acto de “conformar el ánimo con el suyo”, podemos interpretar, es la finalidad de la *Hypnerotomachia* como alma artificial que desea reflejar límpidamente el Uno.

Asimismo, Polifilo siente la necesidad de saber los secretos de las imágenes, tiene que *darles vida*, a través de ese proceso no sólo las imágenes reciben sentido, también Polifilo se adentra en la metamorfosis de sí mismo.

En esta tónica podemos pasar al fantasma-cosa en su modalidad de objetos decorados y esculturas, en efecto, no es nada insignificante que Polifilo se entregue a la contemplación de objetos varios, objetos que ni siquiera han existido: la figura de una reina pisando un cofre, un pebetero con cuatro estatuas sosteniéndolo, estandartes con alguna imagen estampada, un elefante sosteniendo un obelisco, vasos con detalladísimas molduras, animales fantásticos, entre otros. Después de haber visto y descrito los artefactos de la reina Eleuterilide, Polifilo expresa su admiración (Colonna, trad. 2008, p. 233-234):

[..] estaba alucinado y fuera de mí por la contemplación excesiva de las muchas maravillas de inaudita excelencia y por la diversidad de cosas inusuales y distintas, inestimables de aquella corte. [..] ¿Quién creería el lujo y derroche con que estaban dispuestos con majestuosa magnificencia y solemnemente los adornos, los preciosísimos tapices, el atrio espacioso y alto, los ambiciosísimos comedores interiores, las habitaciones íntimas, las alcobas, los baños, la biblioteca y la pinacoteca?

En este caso habría que hablar de la fantasmalidad propia del lujo, pues ¿qué es el lujo sino la espectralidad de las cosas que desgarran los límites de la utilidad?, lo útil queda en la región del mundo natural, la de los seres sensibles y múltiples alejada de los procesos mnemónicos, y si bien lo útil es artificial, permanece restringido al cumplimiento de la función, en cambio, la experiencia de Polifilo se vuelca al artificio, embriaguez del suplemento, se sumerge al punto de declarar su ineficiencia para describirlo cabalmente, seguro no exageraríamos al pensar aquí en un éxtasis del derroche, “estaba alucinado y fuera de mí por la contemplación excesiva”, el lujo conduce a una especie de éxtasis del alma, porque Polifilo se ha perdido como sujeto limitado a su ser individual, esa transgresión de sus límites mediante la belleza excesiva es un momento clave de la iniciación amorosa.¹⁰

Ahora pensemos los fantasmas que son ninfas y dioses grabados en cosas o siendo esculturas, considero que merecen sitio aparte de lo descrito arriba, porque hay otra

¹⁰ Una relación así con la cosa y su espectralidad es semejante a las acciones del dandy según Agamben (1995, p. 97-97), con todo y que aquel mora en el capitalismo, dice en *Estancias*: “La redención que el dandy y el poeta aportan a las cosas es su evocación en el instante imponderable en que se realiza la epifanía estética [..] A la acumulación capitalista del valor de cambio y al goce del valor de uso del marxismo y de los teóricos de la liberación, el dandy y la poesía moderna oponen la posibilidad de una nueva relación con las cosas: la apropiación de la irrealidad. [..] el principio de la pérdida y la desposesión de sí”

concepción que retomamos de Jámblico, esta implica el descenso de los Dioses al interior de las imágenes:

[..] a partir de los modelos inteligibles divinos y en torno a ellos son engendradas las estatuas visibles de los dioses, y, una vez engendradas, se instalan por completo en ellos y poseen la copia que, producto de ellos a ellos remonta; idénticas y diversas han sido creadas para conformar otro orden; las cosas de aquí abajo están en continuidad con ellas según una sola unidad, [...] (trad. 1997, I 19)¹¹

Así pues las copias de los dioses no son algo realmente ajeno a los mismos para esta posición, pues una continuidad atraviesa los estratos de lo que es, por otra parte, lo significativo de esto es el sentido de la apropiación neoplatónica del panteón griego, los dioses son modelos inteligibles. Para el caso, la *Hypnerotomachia* está llena de dioses, lo mismo sucede con los ritos paganos (como ha observado bien Edgar Wind en *Los misterios paganos del Renacimiento*), entonces cuando observamos que Polifilo contempla tablillas y triunfos que manifiestan escenas de sacrificios, no serán entendidos como meros archivos históricos de una época ya pasada, por el contrario, las estatuas y escenas esculpidas de los dioses son estaciones de la transfiguración de Polifilo.

El título de nuestra obra nos anuncia qué dios es el más reiterado y presentado, se trata de Eros. Él aparece tanto decorando cosas, como siendo colocado en una escena en la cual expresa su soberanía por encima de los demás dioses, también hay múltiples esculturas de Eros, y todavía se manifiesta ante Polifilo y Polia para guiarlos a la isla de Venus en donde cumplirán su ritual de amor.

Aunado a los dioses hay una serie de fantasmas que son las efigies de las gracias, las ninfas, los sátiros y otros seres fantásticos, entre ellos me interesa destacar una reminiscencia

¹¹ Desde luego para Jámblico la meditación sobre la teología egipcia y los saberes místicos, está arraigada a las prácticas de lo que llama “teúrgia”, esto es, las prácticas ascéticas del alma, sirva el siguiente fragmento (Jámblico, trad. 1997, V 22-23): “¿La cima del arte hierática no se encamina hacia el Uno que es el soberano por excelencia de toda la muchedumbre de divinidades, no veneran al vez con él y en él las numerosas esencias y principios? Sin duda, diría yo. [...] Pues bien, el modo variado del culto sagrado, de lo que hay en nosotros y en torno a nosotros, una parte la purifica y otra la perfecciona [...] Observando esto, el arte teúrgica, descubriendo así en general según su afinidad los receptáculos adecuados para cada uno de los dioses, enlaza con frecuencia piedras, hierbas, animales, aromas, otros objetos similares sagrados, perfectos y deiformes [...] las consagraciones de estatuas y también los ritos de los sacrificios.”

despertada por la escultura de una ninfa (Véase la imagen 2) y que muestra lo fantasmal de lo que hemos hablado (Colonna, trad. 2008, p. 166-167):

El artífice realizó tan perfectamente esta notabilísima estatua, que verdaderamente dudo que fuera semejante la Venus esculpida por Praxiteles, [...] tan hermosa la hizo que los hombres, excitados por ella a una sacrílega concupiscencia, profanaron su imagen con sus manos. Pero, por lo que yo podía apreciar, dudaba con razón que fuera más perfecta que esta, simulada por el cincel de tal manera que casi pensé que había estado viva [...]

En este pasaje el efecto fantasmal de la imagen consiste en excitar la “sacrílega concupiscencia”, esto quiere decir que la imagen motiva una relación que no se explica por el “deseo de abrazo de un cuerpo vivo” en el ámbito profano, ya que tiene un contacto extraño con quien se entrega a ella, como Pigmalión con su creación, la imagen adquiere su propia vida, en efecto, es una vida insuflada por el afecto erótico, pero el afecto erótico considerado neoplatónicamente es la condición del ascenso místico, así pues, la contemplación de la ninfa por parte de Polifilo implica la retracción al ámbito espectral (del cual nunca ha salido).

Complementando lo anterior, podemos cerrar este apartado inquiriendo el sentido de las ninfas que son otra cosa que imágenes quietas (por más *vivas* que resulten) de las cosas, igualmente los dioses. Una escena interesante muestra a Polifilo con cinco ninfas: Afea, Osfressia, Orassia, Achoé y Geussia, simbolizan respectivamente los sentidos (las podemos ver en la imagen 3), ellas no sólo son contempladas sino que hablan con él, lo tocan, en fin, abren sus sentidos. Posteriormente se encuentra a otras dos que lo guiarán en su búsqueda de Polia, Thelemia y Logística, personificaciones de la razón y el deseo, ambas ostentan los conflictos del alma artificial consigo, disyuntiva en la cual la razón tendrá que ceder al deseo.

Dicho de otra manera, los fantasmas son elementos interrelacionados del alma artificial que es la *Hypnerotomachia Poliphili*, inscripciones de una escena que se está escribiendo, los jeroglíficos que, en principio son escritura, abrieron la posibilidad de pensar el alma como escritura, repleta de ventanas y devenires refractantes, así sucede con el aparecer de los dioses, ya que, siguiendo a Jámblico: “guardamos entera en nuestra alma una copia mística inefable de los dioses y a través de los nombres elevamos nuestra alma a los dioses, y una

vez elevada, nos unimos a los dioses en la medida de lo posible.”¹² Algunos dioses que aparecen sin ser estatuas en la *Hypnerotomachia* son: Eros, Venus, Marte, Príapo y Diana. Precisamente, uno de los momentos culminantes de la obra es la aparición de Venus ante Polia y Polifilo, sólo por ese acontecimiento se pueden unir.

Gracias a lo pensado hasta aquí, podemos comprender cómo funcionan las imágenes del texto, tanto en su horizonte neoplatónico como en los efectos fantasmales que ejecutan, y las distinciones que hay entre ellas, podemos transitar ahora al problema de los espacios imaginarios de la *Hypnerotomachia* en los cuales se escriben los fantasmas y se desplazan.

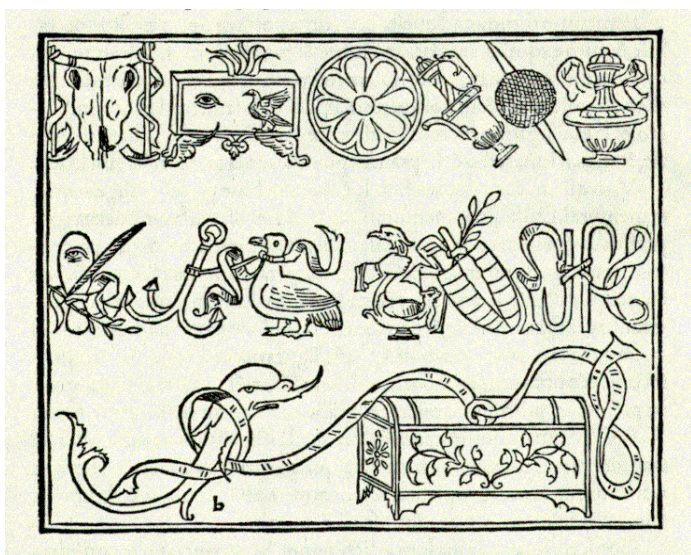


Imagen 1. 'Jeroglífico'.

¹²Jámblico, *Sobre los misterios egipcios*, traducción de Enrique Ángel Ramos Jurado, Gredos, Madrid, 1997, p. 198-199. Dioses que otorgan dones según su esencia, por ejemplo, Marte el valor, Saturno la inteligencia, Venus el amor, etc.

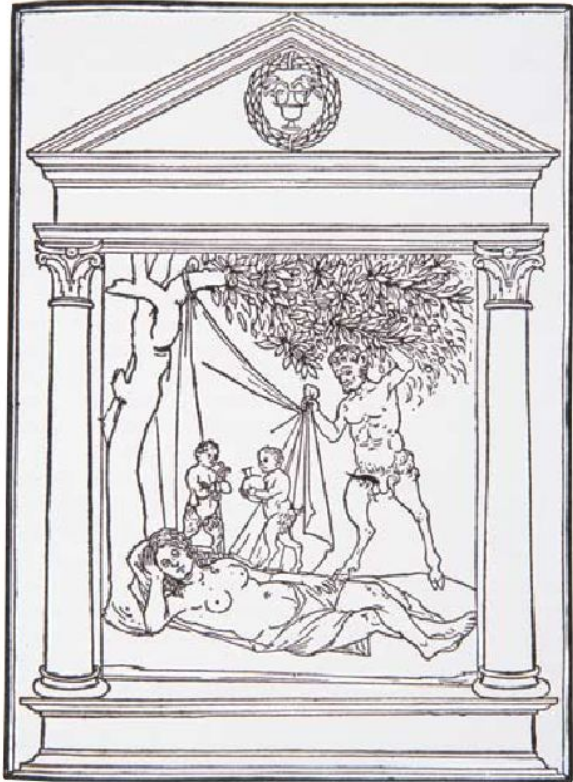


Imagen 2. 'Ninfa dormida y sátiros'.



Imagen 3. 'Polifilo y ninfas de los cinco sentidos'.

Los espacios de la *Hypnerotomachia Poliphili*

En *La estancia de la memoria* Lina Bolzoni describe los múltiples sentidos que la palabra “lugar” adquirió en las artes de la memoria, ante todo en la Italia del Renacimiento (finales del XIV hasta el XVI):

[..] en los documentos de la Academia Veneciana, «lugar» es el espacio físico, de la biblioteca o del palacio, y al mismo tiempo el lugar del diagrama, del «árbol» en que cada disciplina, cada libro, halla su sitio según las reglas de una ordenada clasificación (cap. I, 4). En las obras de Toscanella, de Castelvetro, de Panigarola, «lugar» es el espacio del texto, de la página impresa, o bien el locus tópic, fuente de la invención. (Bolzoni, 2007, p. 250)

Recorreremos tres de las citadas acepciones (entorno, texto y tópic) en la *Hypnerotomachia Poliphili*, añadiremos una: la estancia.

La estancia es la *khôra* de los fantasmas.

¿Qué irrumpe con esa tesis? El hábitat de los fantasmas. Antes de proceder con los espacios concretos de la *Hypnerotomachia* es necesaria una detención. Veíamos en los fantasmas una preocupación ontológica retomando las observaciones de Agamben, según las cuales la imagen-fantasma funciona desestabilizando los límites entre sensible-inteligible, presencia-ausencia, el observador y lo observado; dicho efectuarse se cumplía en la metafísica neoplatónica como condición de la misma, desembocando todo ello en el viaje de Polifilo. Si eso fue planteado así, entonces sucede algo semejante con el espacio. Eso que acontece, siguiendo de nuevo a Agamben, es la *estancia*, pero ¿a qué viene *khôra*?, *khôra*, sabemos, es lo que Platón en el *Timeo* intentaba pensar como un tercer principio de lo que es, no era idea inteligible, ni imagen sensible, sino la condición para que lo sensible nazca de su modelo, la posibilidad del tener *lugar*, esto es:

[..] aquello a través de cuya imitación nace lo que deviene. Y también se puede asemejar el recipiente a la madre, [...] la madre y receptáculo de lo visible devenido y completamente sensible no es ni la tierra, ni el aire, ni el fuego ni el agua, ni cuanto nace de éstos ni aquello de lo que éstos nacen. Si afirmamos, contrariamente, que es una cierta especie invisible, amorfa, que admite todo y que participa de la manera más paradójica y difícil de comprender de lo inteligible, no nos equivocaremos. (trad. 1992, 50d-51b)

No es que la *Hypnerotomachia* sea una lectura en clave de *Timeo* (si bien no está lejos de esta órbita, pues el *Timeo* fue uno de los diálogos más leídos por los neoplatónicos del Renacimiento, en él existen alusiones a la escritura y sabiduría egipcia) o que *khôra* se nombre cierto número de veces en la obra, más bien tratamos de pensar lo que *khôra* produce en cuanto receptáculo heterogéneo y amorfo, espaciamento indecible, no-lugar de los fantasmas, también indecibles; que ahí se juega una serie de fisuras en la metafísica, y no solamente un detalle oscuro de un texto antiguo, fue desde hace tiempo visto por Derrida (2011, p. 17, 42):

¿Y si, tal vez como en el caso de la *khôra*, esa apelación al tercer género no fuera sino el momento de un desvío para señalar un género más allá del género, más allá de las categorías, sobre todo de las oposiciones categoriales, que permiten ante todo abordarlo o decirlo? [...] Si hay en verdad una grieta en medio del libro, una suerte de abismo «en» el cual se intenta pensar o decir esa hendidura abismal que sería *khôra*— la apertura de un lugar «en» el cual todo llegaría a la vez a tomar *sitio* y a *reflejarse* (puesto que son imágenes las que se inscriben en él) [...] ¿Es insignificante que esa *puesta en abismo* afecte las formas de un discurso sobre los sitios, en especial los sitios políticos, una política de los sitios íntegramente regida por la consideración de los lugares (puestos en la sociedad, región, territorio, país), como lugares asignados a tipos o formas de discurso?

No es sin razón que este fragmento albergue con cuidado signos de interrogación y el condicional “Si”, porque *khôra* resiste a la casilla del concepto, y no es cosa. Derrida lee en *khôra* el lugar abierto donde todo toma sitio, también el diferimiento o afectación que acaece en el situar, es importante retener cómo acto seguido nombra el “reflejarse de las imágenes inscritas en él”, pues previamente habíamos pensado la *Hypnerotomachia* como un alma artificial en proceso de escritura, y recordando la expresión de Camillo, llena de ventanas. Inscripción de imágenes en el espacio¹³, emergencia del espacio mismo, eso es escritura, imágenes vinculadas entre sí, reflejo.

¹³El mismo Platón menciona varios ejemplos de inscripción al hablar de *khôra*, uno de ellos, (trad. 1992, 51a): “Los que intentan imprimir figuras en algún material blando no permiten en absoluto que haya ninguna figura, sino que lo aplanan primero y lo dejan completamente liso. Igualmente corresponde que lo que va a recibir a menudo y bien en toda su extensión imitaciones de los seres eternos carezca por naturaleza de toda forma.”

Regresemos a la estancia, no haremos un salto, estamos justo en la hendidura. El plan de Agamben para pensar los fantasmas que han asediado la cultura occidental (fantasma configurado en la experiencia erótica de los poetas stilnovistas, fantasma en la acidia de los ascetas, fantasma del emblema que imanta la antinomia entre significado y significante, lo propio y lo impropio, etc.) se asienta en el mismo pasaje del *Timeo* que deconstruye Derrida:

Los poetas del siglo XIII llamaban «estancia», es decir «morada capaz y receptáculo», al núcleo esencial de su poesía, [...]Es esta perspectiva en la que se puede hablar de una «topología de lo irreal». Tal vez el *topos*, esa cosa, según Aristóteles, «tan difícil de asir», pero cuyo poder «es maravilloso y anterior a cualquier otro» y que en Platón, en el *Timeo*, concibe de plano como un «tercer género» del ser, no es necesariamente algo «real» [...] “¿dónde está el capriciervo, dónde está la esfinge?” En ningún lugar, sin duda, pero tal vez porque ellos mismos son *topoi*. Tenemos que acostumbrarnos a pensar el «lugar» no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio [...] (Agamben, 1995, p. 11-15)

La estancia es la *khôra* de los fantasmas. Sin embargo, no seguimos la tesis de Agamben que piensa el lugar como no-espacial y “más originario”, en cambio pensamos en espacios heterogéneos, pues ¿no estaríamos insertando la estancia en un lugar que rehúsa, aquel de la dicotomía categórica: originario-derivado?¹⁴. Incluso los espacios aparentemente más fácticos y presentes, implican el (im)posible murmullo del lugar que no está.

Proseguimos, los lugares de los fantasmas no existen, cuando pensamos en fantasmas no pensamos en cosas del mundo sensible, pero eso no descarta sus potencias ontológicas, éstas consisten en las tentativas de tocar lo ausente, sin conseguirlo pero desplazando los límites de los entes, aquello que Derrida llamaba “desvío para señalar un género más allá del género y sobre todo de las oposiciones categoriales”, o como pensara Agamben (1995, p. 64) de la melancolía: “Es en el espacio abierto por su obstinada intención fantasmagórica donde toma su arranque la incesante fatiga alquímica de la cultura humana por apropiarse

¹⁴De modo bien distinto Derrida (2011, p. 80) insiste en que “*Khôra* marca un sitio aparte, el espaciamento que guarda una relación disimétrica con todo lo que «en ella», a su lado o además de ella, parece hacer pareja con ella. En la pareja al margen de la pareja, ya no podemos considerar como un origen a esa madre extraña que da lugar sin engendrar. “

de lo negativo y de la muerte y por plasmar la máxima realidad afirmando la máxima irrealidad.”

Primera topología: Entornos oníricos

El principio del arte de la memoria que pide la disposición ordenada de imágenes en lugares, puede ser aplicado a los lugares mismos, de este modo, el que unos escenarios precedan y sigan a otros, está enraizado en la iniciación mística de Polifilo. Este viaje del alma hace pasar al peregrino por un bosque en el que sus vestiduras se rasgan (simbolizando la destrucción que hace posible nuevas transformaciones), palacios que lo inundan de belleza, una encrucijada en donde cada camino implica un destino, el jardín donde encuentra a Polia, un cementerio de amantes, la estancia de Venus (dos veces), etc.

Además, si se trata de un combate de amor en sueños, habría que pensar cuál es el sentido del sueño en la obra y en la formación de lugares. El indicio que tomaremos como guía es la clasificación de sueños dada en el *Comentario al sueño de Escipión* de Macrobio, y no por decisión arbitraria sino porque esa obra está preñada de neoplatonismo, y tuvo una larga tradición de copias manuscritas en el Medievo y el Renacimiento. Entre los cinco tipos de sueño que menciona Macrobio: enigmático, profético, oracular, ensueño y aparición, los tres primeros contienen mensajes de los dioses, además, el sueño mismo, liberándose de las funciones corporales, “permite a la mirada introspectiva del alma llegar hasta la verdad,” (trad. 2006, I 20). Conviene a la *Hypnerotomachia* ser un sueño enigmático, en latín *somnium*, de él escribe Macrobio: “Se llama propiamente sueño a aquel que oculta con símbolos y vela con enigmas la significación, incomprensible sin interpretación, de aquello que muestra” (trad. 2006, I 10). Este se divide a su vez en cinco: personal, ajeno, común, público o general. *El sueño de Polifilo* presenta las cinco variantes, es personal porque concierne a la vida de Polifilo (vida de imagen, distinta a la de alguien existente). Ajeno y común, porque también es el sueño de Polia, y por una razón más fundamental, el sueño de una imagen es el sueño de todas las imágenes, dado que no estamos hablando de una conciencia cerrada con sus contenidos sino de la *psique* artificial, tal como la pensó el Renacimiento neoplatónico (donde ésta puede elevarse a los estratos superiores del ser), la distinción entre lo propio y lo ajeno queda tachada. También es público, y cuán relevante es la caracterización de Macrobio porque las imágenes que

menciona son espaciales (trad. 2006, I 11): “cuando imagina que algo triste o alegre le ha sucedido al foro, o al teatro, o a cualquier edificio o acto público;”. Por último, los sueños generales presentan que “ha habido algún cambio en los alrededores de la esfera solar o del globo lunar, o bien de otros astros, o del cielo, o de la tierra entera.” (trad. 2006, I 11). Si bien en la *Hypnerotomachia* no aparecen cambios en los planetas, los fantasmas de ellos sí destacan en más de un entorno, sea como esferas en una pared, o como los dioses; de hecho, y aquí no puedo más que apuntarlo, hay una escena en la cual varias ninfas con caballeros juegan danzando en un tablero, mientras otras tocan instrumentos, alrededor hay imágenes de los planetas, el tema que se deja pensar es la música de las esferas.¹⁵

Por otra parte, la *Hypnerotomachia Poliphili* no es un sueño que englobe muchos eventos, el mismo título dice “Combate de amor en sueños de Polifilo”, ese carácter múltiple (y la referencia al amor) se pierde al traducir “El sueño de Polifilo”. Se trata de sueños dentro de sueños, espacios dentro de espacios. De hecho, podemos localizar los momentos concretos de ese desplazamiento, al principio del libro, después de estar insomne por Polia, dice: “Entonces, entrecerrados, los húmedos ojos con los párpados enrojecidos, fluctuando entre la áspera vida y la suave muerte, fue invadida y ocupada por el dulce sueño aquella parte que no está unida con la mente ni con los espíritus amantes [...]”¹⁶. Al salir de la selva terrible entra en otro (p. 91) “con el dulce sueño que se había difundido por mis fatigados y abatidos miembros, me encontré de nuevo en otro lugar, pero más agradable que el anterior.”

¹⁵Fragmentos de ese pasaje (Colonna, trad. 2008, p. 237-238): “Por este orden, según la medida del tiempo musical, se cambiaban así de lugar o bien, permaneciendo en su cuadrado continuamente, bailaban, hasta que, tomadas o arrojadas, salían, siempre por mandato del rey. [...] Esta solemne fiesta duró, entre los encuentros, huídas y defensas, una hora, y fueron tan armoniosas las evoluciones, reverencias, pausas y modestas inclinaciones que pensé, no sin motivos, que había sido llevado a las supremas delicias e inaudita felicidad del Olimpo.” La idea de la música de las esferas (amparada en *Timeo* 36d) consiste en que los planetas, en tanto se mueven por leyes divinas, producen música absolutamente *armoniosa* (De ello da cuenta el libro II cap. 1-4 del *Comentario al “Sueño de Escipión”*), girando el concepto pensamos que la música armoniosa es divina, no de otra cosa se deleita Polifilo al contemplar los desplazamientos del baile enraizados en la música. Como un añadido, cabe retener que, quien está ante las puertas de ese palacio es *Mnemosyne*.

¹⁶ Colonna, trad. 2008, p. 79. Ya el espacio entre vela y sueño nos muestra el carácter inclasificable de la estancia, “fluctuando entre la áspera vida y la suave muerte”.

Después de muchas andanzas, en la conclusión del primer libro se transita a la versión de la historia de Polia, inconsecuente con la de Polifilo, salvo en su unión amorosa, exhibe la pesadilla enigmática de Polia, en la que entran dos heraldos de Eros:

E inmerso mi cuerpo cansado y conmovido en el primer sueño, que es el más profundo, dulce y soporífero, dormía en la callada noche. [...] Iban vestidos de piel de cabra sobre el cuerpo desnudo, el cual sospechaba yo que era el vestido de los verdugos sanguinarios [...] Les oí hablar con voz atroz, como bueyes mugiendo en una caverna [...] Ay desgraciada, desgraciada, ahora, ahora sentirás sobre ti, mujer asesina, la cruel y justa venganza divina y una gran carnicería.¹⁷

En este espacio de pesadilla confluyen elementos clave, principalmente la soberanía de Eros, esto significa, la soberanía de lo sagrado, eso que es lo más fantasmal entre lo fantasmal, la muerte, el punto donde el fantasma no es nada mas la corrosión de los límites entre ciertas oposiciones, sino la sombra que amenaza los significados, las esencias, la trama, los personajes, de perderse en un abismo sin fondo (*Khôra*), “pensad, ninfas indulgentes, en qué espantado estado de ánimo me encontraba [...] casi sin sentido” (p. 632). Una antigua pariente de Polia había desafiado a Venus con su belleza, y Polia después a Eros con su rechazo hacia Polifilo (bajo los preceptos de la casta Diana), por eso antes de soñar fue enviada a presenciar el descuartizamiento que realiza Eros sobre unas muchachas (como podemos ver en la imagen 4), cuyos restos son devorados por animales. He ahí otro fantasma sagrado, la animalidad, ésta vive en la entraña de Eros, por eso no es casual que sus heraldos vayan vestidos con piel de cabra sobre el “cuerpo desnudo” (el abismo es desnudo), que mujan como bueyes, que sus ojos sean “más grandes y redondos que los del mortífero basilisco” (p. 631), con “bocas dentonas como los jabalíes” (p. 631) y como suplemento “Su rostro era torpe y deforme” (p. 631). Son un agregado amorfo de fragmentos animales, incluso, de animales imposibles, como el basilisco. La amenaza de dichos heraldos expresa la soberanía de Eros en la modalidad de una violencia sin reserva, crueldad, o bien, “justa venganza divina”, la carnicería y no sólo una muerte ejecutada secamente, implica el derroche de lo sagrado en su poder dar-la-muerte. Aunado a esto, no

¹⁷ Colonna, trad. 2008, p. 631-632. La siguiente interpretación está atravesada radicalmente por Georges Bataille. Cfr. Bataille, Georges, *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens, Tusquets, Barcelona, 1976. Y *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Selección y traducción de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2001; por ejemplo los ensayos: *El soberano* y *El arte, ejercicio de crueldad*.

hay que olvidar que la pesadilla antiguamente se llamaba *efialtes*, figura de Pan o de los faunos, personajes asociados al ámbito erótico en su aspecto pavoroso, y por lo demás, Artemidoro de Calcis sostenía en su *Interpretación de los sueños*, que el *efialtes* posibilita la adivinación, aspecto cumplido exactamente en el caso de Polia.¹⁸

Polia desea salvarse de la invasión de Eros, sin embargo su nodriza la reconviene (Colonna, trad. 2008, p. 638-639): “¿No sabemos acaso que ni siquiera Júpiter, señor de la tempestad y de la calma, ha podido evitar sus llamas amorosas y ardientes ni salir ileso de ellas, habiéndole hecho Cupido encarnarse por amor de muchas mortales y conseguir así los deliciosos ayuntamientos?”. Esto alcanza un sentido más concreto, si pensamos que la aparición de lo divino en el sueño no tiene por única función revelar una verdad (una adivinación) para la vigilia, ya que en la tradición neoplatónica el sueño es un camino para la elevación del alma, como atestigua Sinesio en su tratado *Sobre los sueños* (trad. 1993, 134c-135a):

[..] no siento extrañeza ante el hecho de que alguien haya obtenido un tesoro como regalo de un sueño [..] cuando éste le abre el alma el camino hacia las más perfectas visiones –cosa que ella jamás ha pretendido, ni siquiera había puesto su pensamiento en tal ascensión–, eso sería lo más sublime para los seres vivos: que trascienda su naturaleza y se una a lo inteligible después de haber vagado tanto, hasta el extremo de no saber de dónde vino.

En el caso del tema que tratamos, Polia temería las posibilidades abiertas por el sueño, el “viaje” arrobador de lo divino, la transfiguración que habría de asumir. Si extendemos las ideas del pasaje de Sinesio, el *Sueño de Polifilo* puede ser entendido como un viaje fantástico del alma, debido a que la fantasía es el fundamento del sueño,¹⁹ siguiendo el esquema de Sinesio según el cual: “si ver con los propios ojos a Dios es un acontecimiento

¹⁸ Este es el pasaje de Artemidoro (trad. 2002, II 37) que aludo: “Pan es una deidad propicia a los pastores por ser su protector, y a los cazadores por su naturaleza selvática. Para todos los demás es un signo de inestabilidad y perturbación. [..] Algunos sostienen que es buen presagio para los artistas de Dioniso. *Efialtes* es identificado habitualmente con Pan, pero encierra significados diversos. Pues bien, cuando agobia, abrumba con su peso y no responde nada, revela apertura y estrecheces. En el caso que conteste, una vez que ha sido preguntado, su mensaje será verdadero.”

¹⁹ Así pues, el sueño no es un mero reposo o interrupción del alma, por el contrario, es un modo en que acaece la vida del alma, y no como cualquier otro, ya que estando privada de los estímulos de la vigilia, despegada del mundo de la materia, horada el espacio en que los fantasmas ejercen su función simbólica, de ahí que Sinesio sostenga (137d): “Los oráculos, pues, están en consonancia con esto al asimilar a las representaciones oníricas el modo de vida del alma en el más allá [..]”

dichoso, captarlo por medio de la fantasía es una visión aún más estimable. Y es que éste es el sentido de los sentidos, porque es el órgano sensorial más común y el cuerpo primero del alma.” (136a). Esto significa que la fantasía no es una facultad entre otras, sino la envoltura sutil o espiritual del alma (*Phantastikòn pneûma*), todavía más, es la posibilidad del espacio heterogéneo que pensábamos mediante *Khôra*, pues “él constituye la tierra de nadie entre la irracionalidad y la razón, entre lo incorpóreo y lo corpóreo, una frontera común entre ambos, y por medio de él lo divino entra en contacto con el último grado.” (137a)

Exploremos otro más de esos entornos soñados, el primer edificio, una especie de pirámide deshabitada, cuyas tensiones se presentan al estar entre arquitectura y naturaleza (pues está pegada a un valle), entre la belleza del conjunto y las ruinas en derredor, entre lo afectivamente memorable y lo inmensamente vasto que resulta difícil de recordar. Emanuela Kretzulesco (1996) en *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*, ha mostrado que la pirámide toma por modelo el templo de la Fortuna primigenia de Palestrina, y el Mausoleo de Halicarnaso, casi en cada detalle de su composición, según ella:

El templo de Praeneste atestigua una creencia común a todos los pueblos del Mediterráneo, relativa al fenómeno de la vida, y el sentido feliz (*afortunado*) que, en el origen, le habría dado el Eros metafísico. La Fortuna Primigenia es el símbolo del instante eterno, feliz, en que la Idea primera del Otro refleja el Uno en sí, engendrando el Amor del Uno al Otro. [...] El peregrino que aspiraba a dominar su destino debía realizar el aprendizaje en el templo de la Fortuna por nostalgia de un estado feliz anterior a la misteriosa catástrofe que, destruyendo el paraíso terrenal, prohibió a los hombres el acceso a la Fuente de Vida. (p. 104-105)

En efecto, hay cierto aprendizaje que adquiere Polifilo al visitar el lugar, éste implica el ardor de la contemplación y una peculiar perspectiva del pasado, que tiene raíces metafísicas en creencias de la antigüedad greco-latina. No obstante, hay un punto que me interesa destacar y es el problema de la belleza, en dicha concepción parece cifrarse el trazado de los entornos. Existe la siguiente tensión, Vitruvio consideraba que la belleza (en latín “venusta”, aún se oye la asociación con Venus) de una obra arquitectónica se encuentra en la calculada disposición de sus partes, esto se llama armonía. Plotino creía que era un error pensar que la belleza es armonía en la disposición y la consideraba una

Idea, forma suprasensible cuya luz se deja entrever en los cuerpos, en las almas y más allá. Considero que ambas concepciones están conciliadas en la *Hypnerotomachia*, pues hay una insistencia en la belleza de la proporción bien calculada, y hay más de un pasaje que habla de la luz en sentido divino, veamos (Colonna, trad. 2008, p. 100-101):

[..] el ingenioso y agudísimo arquitecto había hecho astutamente algunas aberturas para la luz, con grande y exquisita invención, en tres partes, inferior, media y superior, que correspondían a la posición del sol en su curso [...] Tan bien calculada fue la regla de la exquisita disposición del sabio matemático en las tres caras, oriental, meridional y occidental, que a cualquier hora del día la escalera estaba iluminada [...] aquel estaba dedicado al Sol supremo.

Esta alianza entre la luz misteriosa y el artificio de la composición, desde el mismo platonismo se podía conciliar, pues lo que es regulado según calculo es armónico y divino, así se dice en el *Timeo* (recogiendo creencias pitagóricas) que se mueven las esferas. Siguiendo estas ideas, Polifilo describe (p. 111): “dignísima invención en la que cada miembro participaba perfectamente en la egregia armonía y compaginación del conjunto [...] estando ofuscado por tan artificioso misterio, [...]”. Finalmente, la luz aparece en la entraña de un entorno para marcar un cambio de lugar, es la salida que conduce a una entrada, aunque también se advierte un sentido ambiguamente sagrado (tal vez, como lo pensábamos arriba) en las tinieblas:

Aquí, decepcionado por la naturaleza de aquella luz, no sin religioso horror fui presa de espanto en estas tinieblas, en las que se veía poco aunque ardiese la luminosa lámpara [...] Cuando la vivificante luz me hubo consolado [...] me exhortaba a proseguir mi camino suspendido e impracticable y mi huida, [...] Pero antes, invoqué en mi ayuda a la divina luz y a los genios prósperos, para que, [...] acompañaran mi errante estancia de extranjero [...] (Colonna, trad. 2008, p. 156-161)

Antes de concluir esta topología de los entornos oníricos señalemos una cuestión. El desarrollo de un arte de la memoria exige la disposición de espacios, en el caso del *Sueño de Polifilo* consideramos relevante pensar lo onírico de tales espacios, o bien qué significa que el espacio sea el sueño en el contexto del neoplatonismo, pero ¿cómo afecta eso nuestra pretensión de considerar la *Hypnerotomachia* un arte de la memoria?, ¿el sueño es lo contrario del artificio? Constatemos una evidencia, el *Sueño de Polifilo* no es el sueño de

alguien transcrito en papel, o sea que la pasividad de la conciencia dormida no es un problema aquí, no tiene sentido la dicotomía entre lo auténtico del sueño y lo inauténtico de la escritura que lo rescata. La *Hypnerotomachia Poliphili* es un texto, escritura, ahora bien, que esa escritura no tenga la connotación de un libro para entretenerse, sino que esa escritura implica sobre todo la escritura de sí mismo, es lo relevante aquí. No habíamos mentado esa expresión de “escritura de sí mismo”, pero no introducimos algo novedoso, de hecho, no hago más que dar un sinónimo a lo que pretendía dar a entender llamando a la *Hypnerotomachia* un “alma artificial”, siguiendo la expresión que Giulio Camillo daba a su teatro, del cual también afirmaba “he construido una gran mente, externa a nosotros”. El teatro y la novela son “mentes construidas”, su “exterioridad” obviamente no es absoluta, por el contrario, operan a la manera de un suplemento, una prótesis que incide en el hombre del Renacimiento y lo configura.²⁰

¿Cuál es el estatuto del sueño entonces? El sueño es desarrollado por la escritura, no al revés, esto no implica que la configuración de sí en el Renacimiento fundamente un yo-empírico, que “detrás de todo” y totalmente activo, comande los hechos del texto, por ejemplo Francesco Colonna o Polifilo, aquí la novela es la construcción del alma en su viaje erótico-místico. En este sentido la escritura entraña las visiones del alma, y eso también era lo propio del sueño en el neoplatonismo, como mencionaba Sinesio sobre las “perfectas visiones” en el ascenso de la fantasía onírica.

Segunda topología: Texto

Hypnerotomachia Poliphili, todo un montaje en donde las palabras se traducen en imágenes, y las imágenes expanden los efectos de las palabras. A sobrevuelo, este libro es un edificio cuya edición moderna en español, añade lugares que no estaban, la introducción de Pilar Pedraza es una antesala y el cuerpo de notas, callejones en los resquicios del texto; respeta, empero, detalles de la primera edición, como la tipografía “piramidal” en algunos finales de capítulo. De ningún modo es casual la disposición del texto, ya uno de los

²⁰ Que la escritura haya desempeñado un papel en la configuración ontológica de sí mismo no es algo exclusivo del Renacimiento, los estoicos escribían *hypomnemata* para injertar cada vez su enseñanza, Sinesio y otros escribían sus sueños incubándolos, y Giordano Bruno en el parágrafo XI de su arte de la memoria: *Las sombras de las ideas*, declara que ésta es una “escritura interna”. La intervención sobre sí mismo que implica la escritura es lo que llamo “artificial”.

antiguos lectores de la obra, el alquimista Jacques Gohorry, había unido las primeras letras de cada capítulo y encontrado el mensaje secreto: “Poliam frater Franciscus Columna peramvit”, o bien, “el hermano Francisco Colonna adoró a Polia”, frase que desató en la crítica literaria europea, el afán por encontrar al autor de la obra, sea en el fraile dominico del mismo nombre, o el noble romano, o el arquitecto Leon Battista Alberti, etc.

Por otra parte, no es justo omitir el patio histórico de la dedicatoria y los poemas prologales, ni la crítica estanca que vemos al salir de la narración. En el primero, Leonardo Grassi, con seguridad uno de los editores de la obra, da indicios para entender el contexto (otro lugar) de la *Hypnerotomachia* (Colonna, trad. 2008, p. 66):

Pues hay en él tal abundancia de ciencia que, cuando lo veas, te parecerá que has visto no sólo todos los libros de los antiguos, sino los mismos misterios de la naturaleza. [...] se cuidó de que, aunque no pudiese penetrar en el santuario de su doctrina quien no fuera doctísimo, no desesperara del todo el que no lo fuese. [...] como un vergel que ostenta toda clase de flores, y se presentan a los ojos y se explican con figuras e imágenes. Éstas no son cosas hechas para el vulgo ni para ser recitadas por las callejas, sino sacadas de la despensa de la Filosofía y de las fuentes de las Musas [...]

El destinatario era el duque de Urbino, a quien se le pedía ser el mecenas del libro. No perdamos de vista la retórica de los lugares de este pasaje, por un lado, se habla de la *Hypnerotomachia* como de un libro en el que se ven “todos los libros de los antiguos” (el libro es un lugar, y siendo de los antiguos, un tópico), pero no es una gran loa desinteresada sobre los antiguos, es aquí donde se muestran los sitios que nos permiten pensar *El sueño de Polifilo* como un texto neoplatónico-hermético, pues se llama a su doctrina “santuario”, donde están los “misterios de la naturaleza”, y se dice que dichos misterios están sacados de la “despensa” de la Filosofía y de la “fuente” de las musas, ¿qué otra filosofía en el Renacimiento sino el neoplatonismo pudo comprenderse como una sabiduría secreta, donde las imágenes son cruciales y la mitología pagana es recibida y apropiada?. Por otro lado, la contraposición del espacio de la calle y el santuario, permite pensar la diferenciación del espacio sagrado y el espacio profano, en uno se encuentra la “recitación del vulgo”, y en otro, la filosofía; aquí se piensa en un lector docto.

Encontramos dos espacios en el texto que se abren sin pertenecer a la trama de los capítulos, dos epitafios de Polia sumamente misteriosos, porque Polia no moría en la historia (el capítulo final sólo se habla del despertar de Polifilo, en el cual Polia, creatura de sueños, no puede estar). En el primer epitafio leemos una paradoja “Feliz Polia, que vives enterrada,” (p. 724), ¿cómo es posible que viva en el entierro, dónde está enterrada? Desde luego pensamos en términos imaginarios o fantasmales, por eso interrogamos qué significa el entierro y cómo éste no es fatal, o por lo menos, cuál es la configuración de ese lugar muerto y a un tiempo vivo que inscribe el epitafio, y respecto de qué se distingue, puesto que los enterrados están por debajo de la tierra, no a plena luz.

Demos un paso más con el segundo epitafio (p. 724): “Caminante, detente un poco, te lo ruego. Esta es la tienda de perfumes de la ninfa Polia. ¿Preguntas quién es Polia? Polia es aquella flor hermosísima, perfumada con todas las virtudes, que, a causa de la aridez del lugar, no es capaz de volver a crecer [.,]” Ya con esto tenemos bastante, la mención de dos lugares, la tienda de perfumes de Polia y el árido lugar que no le permite “volver” a crecer. Aclaremos de una vez que el lugar árido podría ser el contexto histórico-político en el cual, si bien hubo un enorme florecimiento del neoplatonismo, también existieron resistencias a él²¹, ya hemos nombrado los desafortunados destinos de Pico della Mirandola y Bruno (éste último tenía claro que su pensamiento era una reforma religiosa), además del cierre de la academia de humanistas en Roma en 1468. No había lugar “válido” para este tipo de ontologías herméticas, en un terreno que no estaba a la altura de una ontología de la imagen, y todas sus consecuencias desestabilizadoras de la presencia. Los epitafios de la *Hypnerotomachia Poliphili* dan cuenta de la imposibilidad del regreso de la antigüedad neoplatónica y hermética (egipcia), pues no son comprendidas por todos como verdades sino como herejías paganas. De ahí que su posibilidad de supervivencia esté enterrada viva, y no en cualquier lado, la tienda de perfumes es significativa en tanto el perfume es el

²¹ Concordamos hasta cierto punto con la interpretación de Emanuela Kretzulesco (1996), que ve el fondo político de los epitafios (p. 60): “Este último mensaje, proveniente del Academia princeps de Florencia, nos permite contemplar la *Hypnerotomachia* bajo una nueva luz, hasta ahora, nunca sospechada: es la llamada final de los hombres que han hecho el Renacimiento: el movimiento sustentado sobre el libre albedrío y la libertad de conciencia. La desaparición de la “flor muy estimada”, de la “urna perfumada”, significará para Europa el comienzo de una era de intolerancia, de guerras de religión, de inquisición, guerras ideológicas, torturas “mentales”– además de las físicas– propaganda falsa y lavados de cerebro.”

aroma destilado de la flor, la flor ya está muerta y sólo puede volver como espectro, perfume que vela sin ser visto.

Prosigamos y detengámonos en los grabados, que sean suplementos los vuelve prótesis de la narración, pues, pensando en los edificios contemplados, ésta llega a tal sobreabundancia en descripciones y términos arquitectónicos, que resulta difícil hacerse una imagen que condense el flujo de palabras, los grabados posibilitan dicha condensación al paso de la lectura; pero eso no significa que sean dos mitades del todo coherentes, por la diferencia de origen en los modos de producir texto, grabado no es palabra, no obstante, ambos se reflejan, los lugares del texto son ventanas que se conectan con otras ventanas (muy cerca de lo que después sería la cultura emblemática del barroco).

Entre los grabados destacamos un punto: la perspectiva. En dicho problema yace el desplazamiento del sentido del espacio que imperaba en la antigüedad grecolatina y medieval, hacia la comprensión moderna. Todo esto se puede ver en la historia de la pintura, la disposición de los objetos pintados en los jarros de la antigüedad, permite ver las imágenes como “agregados aislados” en un plano neutro, sin profundidad, en otros términos, como si el espacio estuviera en función de los objetos finitos que aparecen y no al revés. Desde luego hay razones profundas para que el espacio haya sido pensado así, entre ellas, el modelo que dirige las representaciones pictóricas, está basado en la percepción visual u ocular, según esto, el ojo opera captando las líneas como ligeramente curvas, de ahí que las medidas euclidianas utilizaran arcos de círculo para medir. Este modelo fue diferido ligeramente por el Helenismo tardío, en los relieves romanos del Altar de Bérghamo por ejemplo, allí los objetos se disponen sobre la superficie en “escorzo” del suelo, esto significa que el suelo no permanece neutro e indeterminado.

Posteriormente, el Renacimiento logrará una transformación verdaderamente notable al respecto, pues el criterio visual será desplazado por el modelo matemático, permitiendo la configuración de un espacio sistemático, infinito, homogéneo y constante; en el cual un punto imaginario orientará el modo en que se muestran las imágenes, como si pudiéramos caminar dentro del cuadro interminablemente. Panofsky (1999, p. 14) lo describe de forma clara en su libro, *La Perspectiva como «forma simbólica»*:

La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, transformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. Esta estructura niega, por lo tanto, la diferencia entre delante y detrás, derecha e izquierda, cuerpos y el medio interpuesto (“espacio libre”), para resolver todas las partes del espacio y todos sus contenidos en un único Quantum continuum; prescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo [..]

Con todo, podemos acercar estas ideas al horizonte neoplatónico en el que hemos situado la *Hypnerotomachia*, y después señalar algunos grabados cuya dinámica espacial es perspectiva. Hemos hablado de que, en el proceder de la perspectiva hay un punto (no dado de antemano) que hace converger todos los puntos, y la disposición del espacio de las imágenes, si recordamos que el neoplatonismo poseía una jerarquía ontológica, que hacía depender todos sus estratos de un punto (la emanación a través del Uno), entonces no es difícil comprender las siguientes afirmaciones de Panofsky (1999):

Una unidad cuya forma particular encuentra, a su vez, en la concepción del espacio propio de la filosofía de la época un análogo teórico: la metafísica de la luz del neoplatonismo pagano y cristiano. «El espacio no es otra cosa que la sutilísima luz», escribe Proclo, con lo cual el mundo, igual que el arte, es definido por primera vez como un *continuum* [..] El espacio se ha transformado en un fluido homogéneo, [..] (p. 31)

Este giro, posibilitado por el neoplatonismo antiguo, es la condición para que Leon Battista Alberti consiga describir las reglas matemáticas precisas para configurar la perspectiva (por ejemplo en su *Tratado de pintura*), o que Giordano Bruno considere que el universo es infinito y con infinitos mundos, y posteriormente, que el espacio sea concebido por Kant como intuición pura, infinita y homogénea. De ahí que contraponamos el espacio de los antiguos, contenedor finito de elementos aislados, y el espacio moderno, sistematización infinita de las imágenes. Este tipo de procedimiento existe en buena parte de los grabados de la *Hypnerotomachia*.

Si observamos la fuga de Polifilo a través de la Pirámide (en la imagen 5), el grabado logra extender el suelo al horizonte en tinieblas, las paredes de la entrada se desenvuelven al

interior, y el mismo cuerpo de Polifilo, la distancia de sus pies y de sus brazos, nos dejan ver un espacio en perspectiva, en el cual las imágenes se dirigen a una intersección en un punto velado. De igual manera, la gran puerta de la pirámide es descrita minuciosamente en el texto, y le corresponde un grabado. En la descripción aparece, tanto la teoría de la armonía según la cual una edificación es bella si sus partes están simétricamente dispuestas, un catálogo de las partes (los frisos, las columnas corintias, las cornisas, los mármoles, los relieves, etc.), y una interpretación simbólico-mitológica²² de tales elementos. El grabado de la primera edición (imagen 6) omite las escenas míticas inscritas en los alrededores de la puerta, pero podemos distinguir cómo el arco de la puerta, las paredes y el suelo de la misma, se extienden gracias a la perspectiva, hacia el profundo interior (del cual no vemos límite) de la pirámide. Una de las lecturas que presta especial cuidado en la configuración de la perspectiva en la *Hypnerotomachia*, es la de Roswitha Stewering, pues sostiene que la perspectiva no se limita a dar otro modo de ver, sino que, en esta obra, cumple funciones simbólicas. Esto piensa del grabado que tenemos en la mira:

If we accept the possibility that linear perspective can signify something beyond the visible, then the representation of the Magna Porta presents the beholder with a two-fold reality: on the one hand, in visual terms, a pretended reality that unfolds beyond the *centric point* and which the beholder can only guess at. In this case, linear perspective would not only symbolize the human capacity for rational order, but also would be the artistic means of referring to the invisible, the beyond. Both readings seem to be valid for the *Hypnerotomachia*, since Polifilo as a personification of mankind is searching for completion through Polia [...]²³

Lo interesante de esta interpretación es el señalamiento de que, Polifilo se dirige a través de la perspectiva, al más allá de lo invisible, aquello que lo completa, o sea Polia, y conectando eso a nuestra hipótesis según la cual, el punto imaginario de las intersecciones

²² Los siguientes pasajes ejemplifican dichas interpretaciones, (Colonna, trad. 2008, p. 132-137): “El origen de todas las columnas estriadas fue el estar destinadas a templos de diosas, indicándose por medio de las estrías el plegado del vestido femenino: y sobre ellas pusieron el capitel con volutas pendientes hacia abajo para imitar la retorcida cabellera de las mujeres y sus adornos. [...] En el frente del friso que se extendía sobre las columnas de pórfito, había despojos de corazas, [...] hachas, aljabas, dardos y otras muchas máquinas bélicas. [...] Simbolizaban sin duda las victorias, potencias y triunfos del amor, que hicieron que el tonante Júpiter se metamorfoseara y que los mortales perecieran por su causa.”

²³Stewering, (2000), p. 13.No es casual que los grabados más claros sobre la perspectiva sean arquitectónicos, pues en el Renacimiento existieron diversos modelos para representar edificaciones, como analiza Stewering (Cfr., p. 14) sobre el templo de Venus Physioza de la *Hypnerotomachia*, y su semejanza con los modelos de Leonardo da Vinci, Alberti, Francesco di Giorgio Martini y Bramante.

simboliza el Uno de los neoplatónicos, es preciso concluir que en los grabados Polifilo cumple el destino del alma artificial, dirigirse a la unión con el Uno (Polia). Y eso no es todo, Stewering (2000, p. 12) sugiere una diferenciación entre lo femenino y lo masculino de la producción espacial, en el salón de la reina Eleuterilide (imagen 7): “The negation of space and the emphasis on ornament characterize at least two of Polifilo’s point about how the female components of architecture differ from the male components, and by analogy the capabilities of Nature from those of Man.” Precisamente, la narración opera describiendo las ornamentaciones, más que sistematizando los espacios, como si el fantasma de la que no está (Polia), incidiera en el habla de Polifilo.

Quizá la tensa oposición entre masculino y femenino, sobre un sentido más profundo, si mencionamos que en el diálogo del *Corpus Hermeticum* (trad. 1999), *Asclepio* (2, 15), el espacio ontológico se comprende como un andrógino, y en cercanía a lo que Platón entiende por *Khôra* (madre que recibe y da a luz, receptáculo): “[..]este espacio, digo, ha de ser necesariamente inengendrado y poseer en sí mismo la capacidad de ambos sexos. Llamo espacio al lugar en el que están todas las cosas [...] contiene en sí misma la capacidad de generar todas las cosas [...]” (Sería más de lo propuesto puntualizar la visión del hermetismo sobre el andrógino (condensada sobre todo en el dialogo *Poimandres*), y la concepción “narcisista” del erotismo derivada de ella, pero con seguridad no está lejos de la órbita de la *Hypnerotomachia*, y del Renacimiento italiano; todo ello porque Polifilo y Polia implican dos producciones distintas del espacio, mutuamente enlazadas (ese es el combate de amor), y si ella es símbolo del Uno que está al fondo de todo ente, entonces Polifilo al conocerla y explicitarla en su viaje, se reconoce en ella, y no permanecen contrapuestos, ambos, indecibles, en el acto de reflejarse, proyectan la estancia (*Khôra*).

Terminemos esta topología con un grabado que no tiene que ver con la perspectiva, pero cuyo diseño nos invita a especular en vilo, se trata del grabado en el cual se representa la isla de Citera (imagen 7), en la cual Polifilo y Polia consuman su amor a través de Venus (y donde habitan los amantes bienaventurados). La imagen consiste en un círculo que tiene las subdivisiones de la isla y concluyen en el centro que suponemos sería, el “teatro” de Citera. El punto es el siguiente, previamente habíamos analizados que los dos primeros sentidos que adquirió históricamente el “lugar” en las artes de la memoria, eran los entornos

(arquitectónicos o naturales) y el diagrama, gracias al uso del zodiaco por Metrodoro de Escepis, esto había partido la historia de las artes de la memoria hasta el Renacimiento (seguido del Barroco), en el cual se diversificaron estos procedimientos. Está la tradición que usaba imágenes y entornos, y la que usaba diagramas, en forma de círculos, y más específicamente, la veta de Lulio. Pensé que la *Hypnerotomachia* sólo adoptaba y difería la primera tradición, pero el diagrama circular de la isla de Citera sugiere (quizá remotamente), que la corriente de Lulio pudo influir en la obra (corriente en la algunos círculos tienen por centro a Dios), sobre todo porque no es cualquier lugar el que se está reflejando en un diagrama circular, es la isla de Citera en la cual Polifilo cumplirá su deseo de unirse con Polia, esto es, cuando el alma se une eróticamente al objeto de conocimiento amado, cuando Polifilo entra en el éxtasis de la contemplación “sin velos” de Venus.

Las ruedas del arte de la memoria funcionan por medio de combinaciones, esto podría impedir la interpretación del grabado de Polifilo, ¿o podría existir una combinatoria, a través de la narrativa, que se expresara en la reiteración e interacción de las imágenes en diferentes lugares? Carezco de una respuesta satisfactoria, pues implicaría un estudio más complejo de los pasajes de la isla y una explicitación, por lo menos básica, de la dinámica de las ruedas. Una investigación tal tendría que atender cuidadosamente el uso del término “teatro”, al referirse al centro de Citera, pues el modelo de teatro fue ampliamente usado en las artes de la memoria, basadas en *Los diez libros de Arquitectura* de Vitruvio, éste último, fantasma constante de la *Hypnerotomachia*.

Tercera topología: Tópica

Habría que pensar ahora, siguiendo la sugerencia de Lina Bolzoni, la configuración de lugares según la tradición tónica. ¿Qué es un lugar común? Agamben (1999) insinuaba este ámbito en el pasaje sobre la estancia y el *Timeo*, cuyo nudo no es inútil repetir: “Tal vez el *topos*, esa cosa, según Aristóteles, «tan difícil de asir», pero cuyo poder «es maravilloso y anterior a cualquier otro» [...] no es necesariamente algo «real»” (p. 14). En efecto, no es sencillo definirlo, el mismo Aristóteles tanto en el *Órganon*, como en la *Retórica*, se encarga más de registrar la extensa variedad de tópicos que en meditar qué es el tópico mismo, empero, un pasaje de su *Retórica* nos acerca al problema:

Digo, pues, que los silogismos dialécticos y también los retóricos versan acerca de las cosas en torno a las cuales formamos los tópicos. Y éstos son los comunes acerca de cosas justas y de cosas naturales y acerca de cosas políticas y acerca de muchas cosas que difieren en especie, cual el tópico del más y el menos [...] (Aristóteles, trad. 2002, 1358a)

Sin los lugares comunes no sirven de nada los silogismos, es gracias a una serie de repertorios que estos se llenan de contenido, y en consecuencia es posible formar discursos. Podemos llevar la tesis más lejos, con algunas precauciones, es posible afirmar que los lugares comunes son los imaginarios del discurso, qué y cómo sea el discurso no podemos dilucidarlo aquí, pero al menos rescatamos las determinaciones que harán comprensibles estos enunciados.

Primera, cuando se dice o se escribe sobre algo, está “supuesto” un imaginario, esto es, una serie de lugares comunes (sean imágenes o bien, conceptos, modos de hablar, pragmáticas comunes) acerca de tales o cuales cosas, así Aristóteles habla de “los comunes de las cosas naturales, políticas, justas y muchas otras que difieren en especie”; el hecho de que estos “lugares” estén supuestos constituye su “poder maravilloso y anterior a cualquier otro”, poder sobre lo común, poder que erige una comunidad ¿acaso podríamos hablar, pensar, sin el trasfondo de lugares comunes que estaba sedimentado antes de nuestra llegada? El tópico heideggeriano sobre el lenguaje como casa del ser evoca algo de eso.

Segunda, (consecuencia suplementaria de la primera) en la distribución de los lugares comunes acaece el contexto y *Khôra*. Esto significa que las enunciaciones se nutren de lugares comunes, que funcionan como el contexto o el horizonte de las mismas, no obstante, el irrumpir de *Khôra*, implica una afectación, una diferenciación en la dinámica de los tópicos, no hay un conjunto de lugares comunes que no sea susceptible de ser excedido, del mismo modo, es evidente que los lugares comunes son transitorios y diversos sincrónicamente.

Una cosa singular de la *Hypnerotomachia Poliphili* es la sobreabundancia de tópicos, implícita y explícitamente, el texto genera galerías donde se puede ver la apropiación de la Antigüedad por el Renacimiento, y a la vez, su excedencia, como en estos pasajes (Colonna, trad. 2008, p. 104):

Jamás Dinócrates se mostró más pretencioso ni propuso a Alejandro Magno semejantes medidas para su altísima invención en el Monte Athos. Porque esta altísima estructura sobrepasa sin duda la insolencia egipcia y supera los maravillosos laberintos. Calle Lemnos, enmudezcan los teatros, no se le iguale el alabado mausoleo, porque esta obra sin duda no fue conocida por el que describió los siete milagros o maravillas del mundo, ni nunca en siglo alguno se vio ni imaginó cosa semejante, ante la cual hay que guardar silencio, incluso sobre el admirable sepulcro de Nino. [...] cosas dignas de memoria eterna. [...]

En esta descripción de la pirámide confluyen una serie de lugares comunes, respecto de los cuales se configura y difiere la pirámide. Hay un imaginario dentro del cual Dinócrates es un arquitecto excelso, la arquitectura egipcia ostenta una grandeza insolente, Lemnos es un paradigma de arquitectura, del mismo modo que las maravillas del mundo. Todos esos tópicos son excedidos por un lugar (en el doble sentido de edificación y lugar común) fantasmal, porque se trata de una imagen ontológica que no está, un no-lugar, que se sustrae a lo que pudo ser visto en “siglo” alguno, o a cualquier “imaginación”, y es justo este lugar que nunca estuvo, este lugar donde el artificio excede los imaginarios (quizá hasta el mismísimo imaginario neoplatónico) a través de un imaginario espectral, el que resulta “digno de memoria eterna”; esta imagen viva condensa también el lugar común (en tanto práctica) de que, ante lo majestuoso, la actitud pertinente es el silencio.

Tal como este ejemplo, encontramos muchos más sobre plantas, gemas, mitos, y teorizaciones arquitectónicas (cuyas fuentes son Vitruvio y Alberti). Lo importante es comprender, por lo menos tres configuraciones más, que revelen el funcionamiento de los tópicos. La primera enlaza el lugar común con el fantasma, esto significa que los fantasmas son tópicos (así lo había dicho Agamben sobre la esfinge y el capriciervo), no son reales, no están, y no obstante tienen poder, pues ¿qué seríamos y qué podríamos sin nuestros fantasmas? La *Hypnerotomachia*, claro está, nada. En este caso, Polia, un fantasma, es el tópico de la amada, y ya hemos hablado sobre el posible sentido neoplatónico de eso, Polia es el lugar que “recibe” (*Khôra* es receptáculo) lugares, espejo que derrama otros espejos:

Y mis suspiros amorosos y sonoros resonaban en este lugar solitario y desierto y de aire enrarecido al acordarme de mi divina y desmesuradamente deseada Polia. Ay de mí, poco tiempo transcurría sin que aquella amorosa y celestial Idea acudiera como un fantasma a mi mente y acompañara mi desconocido camino. En ella anidaba mi alma ardorosamente,

sintiéndose segura como en una guarnición protegida o un asilo inviolable. (Colonna, trad. 2008, p. 106)

Polifilo, otro tópico, la describe dando lugar a los tópicos del discurso amoroso, la soledad, los “ayes” típicos del sufrimiento, los suspiros, y con ellos, el horizonte que desde la antigüedad atribuía a los suspiros el carácter “neumático” (de espíritu, mediación del alma y el cuerpo, por ejemplo, para la captación de imágenes), es decir, el denodado esfuerzo realizado en la memoria del fantasma amado produce un gasto “sin reserva” de espíritus vitales, dicho gasto se traduce en suspiros. Más tópicos, con seguridad neoplatónicos, en los cuales Polia es “celestial Idea” (tales lugares comunes de la erótica del neoplatonismo, y la dinámica del fantasma, el suspiro, etc., son espléndidamente descritos por Ficino en el *De Amore*)²⁴; ella misma, un lugar en sentido de entorno, pues es una “guarnición protegida” y “asilo inviolable”. Aquí un tópico recibe otros.

Otra configuración implicaría la caída en cascada de tópicos diversos, y a partir de cada uno surgen más, así en el caso de la descripción de los bosquecillos en la isla de Citera, Polifilo menciona todo un depósito imaginario de flores (Colonna, trad. 2008, p. 478-479:

En la primera parte, el bosque era un dafneo, constituido por laureles de muchas clases, aquí vi el laurel délfico, el chipriota, el mustáceo de hojas grandes y blanquecinas; [...] y el chamaedafne, más grato y amado por Apolo que los del monte Parnaso, nobilísimo regalo enviado a los romanos. [...] Sus hojas son adorno triunfal, principalmente las del estéril. [...] Vi otro bosquecillo de igual disposición, que era un encinar gratisísimo de frondas tiernas. Y aquí vi latifolias y encinas y robles y hemeris que producen frutos medicinales, y halifeos y salsicórtex y bastantes alcornoques y hayas y encinas de dos clases: esmilaces y aquifolias, de hojas perennes, cultivadas por las ninfas Querquetulanas.

Naturalmente los laureles existen, también las encinas y otras tantas plantas, pero también son tópicos ostentando un imaginario distinto al de la biología actual, Pilar Pedraza indica en su nota al texto, que estas enumeraciones provienen de Plinio el Viejo, podemos

²⁴ Sirva de fundamento el siguiente pasaje de Ficino, trad. 1994, p. 148: “La casa del pensamiento humano es el alma misma. La casa del alma es el espíritu (*spiritus*). La casa del espíritu (*spiritus*) es el cuerpo. [...] El alma deja atrás el gobierno de su cuerpo y de su espíritu (*spiritus*) y se esfuerza por pasar al cuerpo del amado. El espíritu (*spiritus*) que es el vehículo del alma, mientras el alma se dirige a otra parte, vuela también a otra parte, evaporándose. [...] De la primera salida se sigue la inquietud y la locura, de la segunda, debilidad y miedo a la muerte, de la tercera, agitación, ansiedad, suspiros.”

comprender cómo el imaginario de esa época no estaba desligado de la mitología, el lugar común del laurel evoca la figura de Apolo y su mítico amor por Dafne (por eso el bosque es dafneo), pero también son el lugar común del triunfo, entre otras cosas; o el de las esmilaces y aquifolias se arraiga en el cultivo de unas ninfas, sin olvidar aquellas que serían tópicos de la medicina. Se trata pues, de una configuración de varios tópicos mítico-vegetales, dispuestos y diferentes unos de otros (a diferencia de la primera configuración que nos mostraba un lugar, en el cual había otros lugares).

Por último pensemos una configuración más de los tópicos, que en parte, se halla en nuestro primer ejemplo, y consiste en cómo los lugares comunes dan fuerza al discurso, cómo se inscribe cierta energía, cierta carga anímica, para lograr un efecto, mediante una enumeración, oposición, o superposición de tópicos, de ahí que, cuando Polifilo describía la pirámide oponiéndole sendas maravillas, su discurso se intensifique al poner ese entorno por encima de las antiguas edificaciones, los lugares comunes trazan el lugar descomunal. Pongamos un caso más, cuando Polifilo y Polia están en el templo de Venus Physioza, para ser iniciados en los misterios eróticos, la matrona del sacrificio conjura:

Oh alegre Aglaia, oh verdeante Talia, oh deliciosa Eufrosina, Cárites divinas, hijas queridísimas del tonante Jove y Eurydomene y seguidoras fidelísimas y servidoras infatigables de la diosa del amor, partid juntas y benévolas de las ondas de la fuente acidalia de Orcómenos en Beocia [...] haced que plazcan estas religiosas ofrendas mías a su divina presencia [...] Oh santísima e inspiradora Erotea, madre piadosa, patrona eficaz de amores ardientes y santos [...] acuérdate de las exhortaciones y divinos consejos que dio Neptuno por tu causa al enfurecido Vulcano cuando estabas unida al enamorado Marte [...] escucha favorablemente estas devotas peticiones, como fueron oídas las oraciones de Eaco, de Pigmalión y de Hipómenes [...] Así pues, intercediendo por ellos, ruego a tu alta santidad y sublime poder, generosa Ciprogenia, por las llamas amorosas que nacieron en ti al inflamarte de Marte, y por tu furioso marido y tu rebelde hijo [...] (Colonna, trad. 2008, p. 391-392)

En este texto, la conjuración sólo es posible a través de lugares comunes, éstos dotan de fuerza la invocación, primero, creando un espacio propicio mediante el llamado de las Gracias, debido al “puesto” que ocupan junto a Venus, y añadiendo el lugar mítico de su nacimiento (Beocia, tópico de las musas en la *Teogonía* de Hesíodo). Después, llamando a Venus con “tópicos reverenciales”, como el “Oh” en “Oh santísima e inspiradora Erotea,

madre piadosa”, o el “ruego a tu alta santidad y sublime poder”, donde se hace explícito el imaginario que se ejecuta ante lo sagrado. En este mismo pasaje podemos ver cómo los tópicos fantasmas de Eaco, Pigmalión e Hipómenes cargan de energía mnemónica la invocación (ellos son “paradigmáticamente” auxiliados por Venus), mnemónica, porque se trata de una exhortación a la memoria de Venus, de igual manera que los consejos de Neptuno a Vulcano. Se ruega pues, que por los tópicos, o sea, por lo que estos evocan en ella (Marte, su hijo Eros, sus hazañas) se cumplan las peticiones.

Como hemos logrado pensar, es complejo hablar de los espacios de la *Hypnerotomachia*, pero se deja ver cuál es la manera en que sus elementos se conectan unos con otros, no sólo la dinámica de los fantasmas ocurre en determinados entornos oníricos, ni estos entornos permanecen en la narrativa de las palabras, sino que los grabados muestran la naciente transformación del espacio, y los fantasmas mismos son lugares, proyectando una heterogénea galería de lugares comunes. Lo que resta es concretar el problema de la vivificación de la imagen, para comprender la modalización del tercer principio de las artes de la memoria.



Imagen 4. Doncellas destazadas por las huestes de Eros

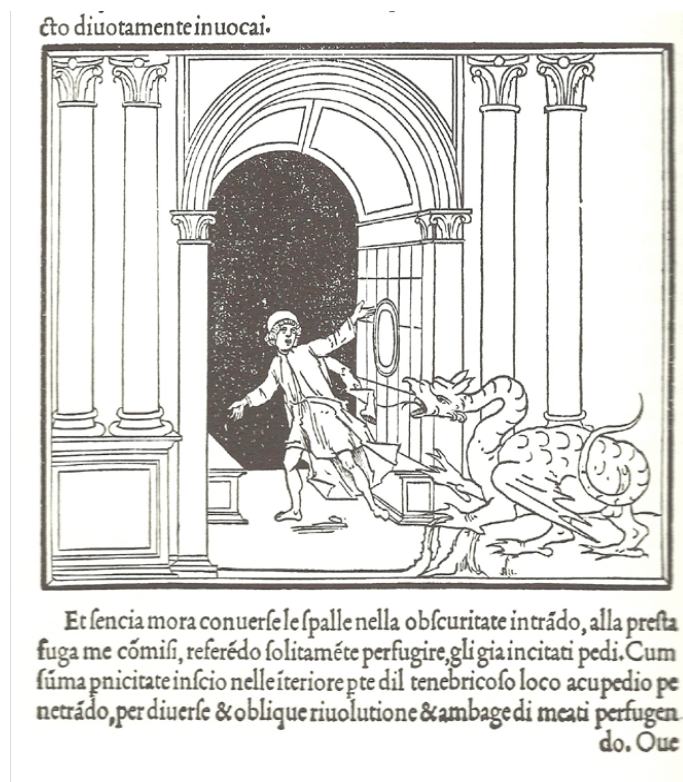


Imagen 5. Fuga de Polifilo en perspectiva

Las imágenes vivas de la *Hypnerotomachia Poliphili*

Lo más conveniente será empezar citando a tres testigos, sin ellos no podremos dar un solo paso:

Por consiguiente, deberemos formarnos imágenes de la clase de las que pueden ser guardadas largo tiempo en la memoria. Lo lograremos estableciendo semejanzas tan marcadas como podamos; empleando imágenes que no sean mudas ni etéreas sino que representen algo; confiriéndole una belleza singular o una fealdad singular; embelleciendo algunas, por ejemplo, con coronas o vestidos de púrpura [...] (*Retórica a Herenio*, trad. 1997, III 37)

¿Te refieres a las estatuas, oh Trismegisto? A las estatuas, Asclepio. ¿Te das cuenta hasta qué punto te cuesta creer a ti también? Porque éstas son estatuas animadas, dotadas de pensamiento y llenas de aliento vital y capaces de hacer gran cantidad de cosas de todo tipo; unas estatuas que conocen de antemano el porvenir y nos lo predicen por la suerte, la adivinación los sueños y muchos otros métodos, que producen las enfermedades a los hombres y las curan y que nos inspiran alegría o tristeza de acuerdo con nuestros méritos. (*Textos herméticos*, trad. 1999, Asclepio 2, 2, 24)

[...] querríamos notar que Della Porta –como Gesualdo que de él lo copia– aconseja tener con las imágenes un contacto muy estrecho, muy «físico»: «pues una vez que las hayamos colocado en este lugar, conviene que con los ojos de la mente las contemplemos largo rato, como si estuvieran vivas, y pasear muchas veces cerca de ellas, y tocarlas con la mano, y llamarlas una y otra vez» [...] Quien practica el arte de la memoria se comporta, pues, exactamente como un director o un autor de teatro, en el sentido de que su tarea principal será hacer que sus personajes sean representados de forma adecuada según el «tipo» de cada uno. [...] Pero para que el espectáculo comience, para que los autores (o las marionetas) sean *imágenes agentes*, será preciso animarlos atribuyéndoles gestos, expresiones, actitudes, vistiéndolos con trajes de hechuras y colores diferentes, poniendo en sus manos determinados objetos. (Bolzoni, 2007, p. 219)

Nuestro primer citado es el retor de la *Retórica a Herenio* (resto superviviente de la retórica antigua, y sobre todo de la tradición mnemónica), él nos otorga el tercer precepto del arte de la memoria, en este punto, no basta configurar imágenes, en las cuales la espectralidad conlleve indecidibilidad, que como hemos explicado antes, permita el engarce simbólico entre lo sensible y lo inteligible (en una frase, un fantasma implica una idea que recordar),

en cambio, se trata de las mediaciones que “animarán” las imágenes mismas, cómo es que las imágenes que hemos configurado para recordar una idea, serán efectivamente memorables, cuál será nuestro “contacto” con ellas. El carácter memorable es aquello que antes llamábamos lo *percusivo* de la imagen, o bien lo que hace a la imagen ser *agente*. El retor habla de establecer “semejanzas tan marcadas como podamos”, e intensificar la belleza y los ornamentos de las imágenes, esto supone que las imágenes deben interpelarnos afectivamente, de esa forma será posible retenerlas en la memoria, tal interpelación es la vida de la imagen.

Nuestro segundo testigo es nada menos que Hermes Trismegisto, la enseñanza que nos deja su *Asclepio*, permitirá la conexión entre el problema de la imagen viva y la ontología, pues nuestra tematización de la *Hypnerotomachia* desde el principio ancló el arte de la memoria con el neoplatonismo, y es claro que el neoplatonismo se nutrió desde la antigüedad tardía hasta el Renacimiento del hermetismo (esto reitera y expande nuestra dilucidación de la configuración de los fantasmas, a saber, las menciones de Jámblico). Así que, cuando Hermes habla de las estatuas animadas, damos un paso más y comprendemos que las imágenes vivas implican un imaginario mágico, donde la animación de la imagen produce efectos (y los que nos preocupan se dirigen hacia la transfiguración del alma, o de la *psique* artificial que es la *Hypnerotomachia*) cuyo sentido arraiga en la constitución de la realidad, por ejemplo cuando una imagen es cargada de “fuerzas” venusinas, lo que significa un efecto erótico (los efectos de Eros) en quien lo porta, o un talismán insuflado por Marte, lo que simboliza un estimulante de la valentía.

El tercer testimonio es de Lina Bolzoni, y de su análisis de la mnemónica renacentista de Giovanni della Porta, ahí se llega explícita y concretamente, a la consecuencia de que la imagen agente es la imagen viva (el trato con las imágenes es como si “estuvieran vivas”). La memoria es entendida como un teatro, donde la escena es posible a través de la animación de las imágenes, a través de su vivificación, ésta se logra según Bolzoni (y su descripción recuerda a la de la *Retórica a Herenio*), atribuyéndole a las imágenes expresiones, o gestos marcados, además de una indumentaria llamativa.

Con este breve horizonte, dilucidaremos la vivificación de la imagen en la *Hypnerotomachia Poliphili*, sin embargo haremos más complejo este problema, desde la

comprensión según la cual, la vivificación de la imagen es posible gracias a tres mediaciones: afectividad, lenguaje e historia; en ellas pondremos en juego también la pregunta ¿qué es la vida de la imagen? ¿qué se supone en ella?

La vivificación de la imagen a través de la afectividad

Aquí meditamos sobre la vida de la imagen, y la compleja dinámica, si no dialéctica, que ocurre en los afectos, a los cuales solemos llamar estados de ánimo, vislumbramos entonces que entre el ánimo y el ánima (el alma, la vida) no hay exclusión, pues son un campo de significados cuyos términos provocan ecos entre sí. Encontramos dos polos, en el caso de la *Hypnerotomachia*, es Polifilo (él mismo una imagen) quien da vida a las imágenes, quien las abre a través de un afecto, no como si él lo premeditara e impusiera sencillamente, pues la imagen se ofrece, justamente con los rasgos que Lina Bolzoni destacaba, es expresiva, tiene gestos, vestiduras, ornamentos, etc. Así, la vida de la imagen acaece en el encuentro singular de estos dos polos, atendamos el siguiente ejemplo (Colonna, trad. 2008, p. 99-100):

En su mitad estaba atrevida y perfectamente esculpida la cabeza con serpientes de la espantosa Medusa, figurada vociferante y gruñona como una furia [...] El rostro y las pendencieras serpientes escamosas estaban figurados con trabajo tan perfecto, que me produjeron no poco horror y espanto; en sus ojos habían incrustado piedras duras muy relucientes, de modo que, si yo no hubiera estado seguro de que la materia era mármol, no me hubiera atrevido a aproximarme con tanta despreocupación.

En este caso la monumental cabeza de Medusa está producida de tal manera (y aquí entra como una mediación suplementaria, la técnica, el artificio), que presenta un gesto “gruñón y vociferante”, propiciando la apertura afectiva de Polifilo por el terror, y así sucede, él se espanta, hasta trastabilla por los ojos que pudieron dejarlo hecho estatua. He aquí que los efectos ontológicos del fantasma se prolongan por la imagen viva, ahora no se trata de que la imagen quiebre los límites de lo sensible y lo inteligible, para ser mediación entre uno y otro, sino de la imagen que rompe otros límites, es decir, aquellos que mantendrían a la imagen como una cosa indiferenciada, tal condición de la imagen sería, en un sentido, su muerte. La imagen muerta permanece en el trasfondo de lo que no se destaca, no interpela a

nadie afectivamente, se olvida. Si Polifilo hubiera caminado indiferente frente a la Medusa, entonces esta permanecería muerta, a pesar de ser armónicamente producida.

Otro ejemplo interesante describe Polifilo, el relieve de una gigantomaquia:

[..] vi la elegante y magnífica escultura de una cruel gigantomaquia a la que únicamente faltaba el soplo vital, relieve excelente de admirable trabajo, con tal movimiento y tanta vivacidad en sus magníficos cuerpos, que superaba todo lo que se puede contar. [..] No de otro modo ocurría con los vívidos caballos: unos estaban tendidos en el suelo, otros cayendo en su carrera; otros, heridos y golpeados, parecían despedirse de la agradable vida [..] Muchos estaban representados gritando formidablemente; otros con aire obstinado y furioso; otros, moribundos, con un silencio que expresaba el efecto de la naturaleza; y, por último, otros muertos, [..] Estaban de manifiesto los robustos miembros y los músculos hinchados [..] Ay de mí, el espíritu exhausto, la inteligencia confundida y los sentidos obnubilados por tanta variedad [..]²⁵

Tenemos nuevamente los dos polos, Polifilo y la gigantomaquia, sin embargo la vida de la imagen no es afirmada plenamente, él dice “faltaba el soplo vital” (soplo aludido en el pasaje del Trismegisto que mostramos), y un instante después supera esa reserva y se entrega a esa confusión, y habla de la “vivacidad” de los cuerpos, las expresiones marcadas en la furia y los músculos de los contendientes. Lo relevante del relieve es que nos incita a preguntar ¿cómo es la vida de la imagen?, ¿estamos hablando, acaso, de una vida en presente, ceñida a la presencia?²⁶ De ningún modo, debido a que el movimiento descrito como vivo en la gigantomaquia es un desfallecer, la imagen agónica de los caballos es una

²⁵ Colonna, trad. 2008, p. 102-103. Cito otra escena realmente bella que refleja esta situación, imagen 8, p. 121: “Cuando abandoné esta excelentísima, misteriosa e impensable obra, volví a mirar de nuevo el prodigioso caballo: tenía la cabeza huesuda y flaca y proporcionalmente pequeña, y parecía una óptima representación de la inconstancia y la impaciencia; veíase casi el temblor de sus carnes y se diría que era antes vivo que fingido.”

²⁶ No hago más que proseguir una huella de Jacques Derrida (2010), quien también se preguntó a su manera, por la vida de la imagen y más allá, en el primer tomo de *La bestia y el soberano*, p. 260-261: “[..] aquello que nos ha mantenido en suspenso ha sido siempre lo que –yo no diría– se presenta como lo vivo de la vida, [..] la vivencia, lo que *ahora mantiene* en vida la vida, sino lo que se mantiene retirado [..] Pensar una diferencia entre las marionetas, pensar *la* marioneta, es tratar de pensar lo vivo de la vida, y un «ser» vivo que quizá no es, un ser vivo sin ser(lo). [..] La marioneta es todo eso: la vida la muerte [..] un simulacro, una prótesis [..] un fetiche [..] El hombre puede y debe fabricar marionetas e incluso un teatro de marioneta.”

imagen viva, los caballos muertos dejan obnubilado a Polifilo. La suspensión del desfallecimiento es el gesto a mitad de camino entre la vida y la muerte.

Por lo pronto hemos ganado terreno en la delimitación de la noción habitual de vida, y la vida de la imagen, porque esta última no responde a criterios establecidos por la biología, sino a una carga de energía afectiva que funciona como soplo vital, el párrafo menciona un “aire obstinado y furioso”, el temperamento furioso delinea y vivifica la imagen. Si bien hemos mencionado algunos autores para plantear este problema, nuevamente es Agamben quien motiva estas ideas, su libro *Ninfas* nos resulta imprescindible, sirva la siguiente cita en la cual comenta la teoría sobre la danza de un tal Domenico:

Y puesto que, en lo moderno, el verdadero paradigma de la vida no es el movimiento, sino el tiempo, eso significa que hay una vida de las imágenes que se trata de comprender. [...] Domenico llama fantasma a una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica. [...] La memoria no es posible, en efecto, sin una imagen (*phantasmata*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento. [...] El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo.²⁷ (Agamben, 2010, p. 11-15)

Para Agamben la imagen vive gracias a la concentración de tensiones, el movimiento y la inmovilidad, la memoria y la acción en presente, en el caso de la danza, un bailarín deviene imagen viva no cuando se limita a moverse interminablemente, sino en el momento de su detención, el punto en que el afecto que ostenta se deja ver, para luego desvanecerse. Es provechosa la coincidencia con el ejemplo de la Medusa, mencionábamos que Polifilo daba vida a esa imagen bajo el espanto, ahora comprendemos mejor esa dinámica al ver la

²⁷ Por lo demás, hay un pasaje de Agamben (2010) que impulsa nuestra intención, de identificar la “percusión” de las imágenes en las artes de la memoria, con el problema de la imagen viva, en él se habla de Warburg porque éste pensaba la vida de las imágenes y el imaginario astrológico (p. 52-53): “El Bruno a quien Warburg se refiere aquí en relación con el atlas, no puede ser más que el Bruno de los tratados mágico-mnemónicos, como *el De umbris idearum*. [...] La lección que Warburg extrae de Bruno es que el arte de señorear la memoria [...] está en relación con las imágenes que expresan el sometimiento del hombre al destino.”

extraña zona donde sucede, esto es, una escena donde la imagen puede vivir o perderse, la imagen llama, vive y pide la sobre-vida, pero Polifilo no la consume, pues un instante después del susto se despreocupa al ver que estaba hecha de mármol.

Exploremos dos imágenes más, dos ninfas. No es difícil pensar que cierto tipo de escultura sea propicia para la concentración de tiempo, tensiones y afectos que constituyen la vida de las imágenes, singularmente elocuente es la contemplación de Polifilo en la entrada de la pirámide:

En su punta, [...] descansaba una basa de oricalco en la que además había una máquina giratoria en forma de cupulilla fijada sobre un perno o eje que retenía la imagen de una ninfa [...] capaz de llenar de estupor a quien la miraba atentamente y con mirada insistente. [...] Su vestidura volante dejaba al descubierto parte de las carnosas pantorrillas y dos alas abiertas estaban aplicadas entre sus hombros, figurando el acto de volar. [...] Tenía el cabello situado en la frente, en trenzas que volaban libremente [...] y sus cabellos se extendían en el sentido del vuelo [...] Esta estatua giraba fácilmente de un lado a otro según soplabla la brisa [...] Y donde sus pies rozaban el pedestal que tenían debajo, se producía un tintineo superior al de las campanillas de las termas de Adriano [...] (Colonna, trad. 2008, p. 96-97)

Lleno de “estupor” ante la mirada de la ninfa (el grabado es la imagen 8), ¿qué podría ser más vivo en una imagen que la impresión de su mirada, su insistencia? Polifilo acude al llamado de la ninfa y esta cobra vida, mas no sólo en el afecto de Polifilo sino en el afecto que ella en cuanto imagen produce, la condensación de tensiones, estatua cuya inmovilidad compite con la disposición “al vuelo” de su vestidura, sus alas y su cabello; posición intermedia de la ninfa, volando y rozando con los pies el pedestal, roce que sin hacer esperar sonido produce un tintineo. No es de escasa importancia dicha escena en el hilvanado de nuestros razonamientos, de hecho, esta retórica del cuerpo móvil-inmóvil fue vital para Aby Warburg, el historiador de arte que imanta las tesis de Agamben sobre la imagen viva, en breves términos, una imagen vive si expresa una *Pathosformeln*, una “fórmula patética”, por ejemplo en el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, hay una fórmula patética heredera de la poesía homérica, Ovidio y otros, ésta posibilita el vuelo suspendido de los cabellos de Venus. Naturalmente las tendencias clásicas del Renacimiento asumían ese modo de producir imágenes, como escribe Warburg sobre el

Tratado de la pintura de Alberti, e incluso, y esto es más importante, sobre la *Hypnerotomachia Poliphili*:

En esta regla pictórica de Alberti intervienen fantasía y reflexión a partes iguales. Por un lado, le complace contemplar el cabello y los ropajes en intenso movimiento: a continuación da libertad de acción a su fantasía dotando de vida orgánica a los elementos ornamentales inanimados; en semejantes momentos ve serpientes que se enredan entre sí, llamas que danzan hacia lo alto, o el ramaje de un árbol. [...] Asimismo, a partir de toda una serie de ilustraciones de la *Hypnerotomachia* y sus correspondientes descripciones, se infiere claramente que, para el caso de un erudito veneciano, cuando se trataba de hacer resurgir el arte antiguo en sus más significativos logros, también se consideraba el movimiento externo de las figuras como elemento característico. (Warburg, 2005, p. 78-83)

Es temprano el escrito de Warburg *El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*, sin embargo podemos apreciar cuán perfiladas están las ideas sobre la imagen viva, pues literalmente habla de “dotar de vida orgánica a elementos inanimados”, refiriéndose al tiempo suspenso de los ornamentos, ropajes y cabellos. Además damos un paso más al entender que esta concreta “fórmula” es histórica, y tiene que ver con una específica apropiación de la Antigüedad, o bien, con cómo el Renacimiento italiano se encargó de sus fantasmas trocando su “polaridad”, como dice Warburg (2005):

En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan –el cuadro de Botticelli, el poema de Poliziano, la novela arqueológica de Francesco Colonna, el dibujo procedente del círculo de Botticelli y las descripciones de obras de arte de Filarete– se pone de manifiesto la inclinación, nacida del conocimiento que entonces se tenía del mundo antiguo, a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo. (p.87)

La vivificación de la imagen implica “encarnar la vida en su movimiento externo”, por eso los pasajes que hemos citado mantienen esa dialéctica, la tensión de los músculos, el temblor del caballo, la suspensión de la ninfa y sus vestidos, todo ello coagula el tiempo sin extinguirlo. Desde un condensado movimiento la imagen se exhibe afectivamente, hasta mostrar afectos más complejos como el espanto o el amor, tal es su vida y su carácter memorable. Terminemos con la vivificación de la imagen de Polia a través del amor, esta nos permite, con una descripción minuciosa, ver una vez más la dinámica de la imagen:

Esta ninfa hermosa y celeste se me acerco alegremente [...] Apenas su amoroso rostro y su gratísima presencia pasaron a través de mis ojos a las partes íntimas, mi memoria, que la recordaba, se despertó y, excitando al corazón a admitirla y ofreciéndole a aquella que había hecho de él taller donde se forjaban sus punzantes flechas y la aljaba que las contenía y familiar y permanente morada de su dulce efigie, yo la reconocí como la que había consumido la mayor parte de mi juventud con sus cálidos, primeros y fortísimos amores. [...] aquella me pareció Polia [...] (Colonna, trad. 2008, p. 278)

No hace falta dudar mucho para afirmar que, en este pasaje, yace una de las teorías médicas de la génesis del amor, cuestión que los medievales (ávidos comentadores de la “fantología” aristotélica) dejan en herencia a los poetas provenzales, los stilnovistas, sin dejar de causar ecos en los pensadores del Renacimiento, cuya ontología neoplatónica complementaría el proceso. De acuerdo a dicha teoría, los espíritus vitales “sutilmente”, a través de los ojos, reciben y configura la imagen de la persona amada, ésta es acogida en el corazón. Así pasa en el caso de Polifilo, Polia se vuelve una imagen percusiva de la memoria, el acto de enamorarse es lo mismo que dar vida a una imagen, la imagen erotizada de Polia es un afecto que se inscribe en la memoria, con suma intensidad rehúsa el olvido; en el contexto de este fragmento Polifilo es llamado por segunda vez, ya que, si bien había vivificado la imagen de Polia en un principio, ésta lo dejaba en vilo, deleitándolo y atormentándolo, presente y ausente, motivo que lo instaba a buscarla, es por ello que su encuentro con la ninfa re-anima la efigie de Polia.

Hemos insistido en la veta neoplatónica del *Sueño de Polifilo*, no sobra citar unas palabras de Marsilio Ficino (trad. 1994) que explican la animación de la imagen amorosa:

Pero, como dijimos, aquellos que han nacido bajo este astro se aprecian de tal modo que la imagen del más bello entre éstos, penetrando a través de los ojos en el espíritu del otro, cuadra y concuerda en todos sentidos con aquella imagen semejante a la formada por su propia generación tanto en el cuerpo etéreo como en las profundidades del espíritu. [...] Compara ésta constantemente a la suya interior, y si le hace falta algo en relación a la imagen perfecta del cuerpo joviano, reformándola, la mejora. [...] con el paso del tiempo no ven al amado en su imagen real percibida por los sentidos, sino en la imagen ya reformada por su alma a semejanza de su idea. [...] A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía. Las imágenes concebidas aquí son conservadas por la memoria. Y por éstas a menudo la perspicacia del

espíritu es incitada a contemplar las ideas universales de las cosas, que contienen en sí. (p- 134-135)

Ficino deja leer los caracteres ontológicos de su visión del amor, en efecto, albergar una imagen vívida del otro implica dicho afecto, pero ni el afecto ni la imagen del otro remiten a una dimensión terrenal, el amor y la imagen implican el estrato de las “ideas universales”, de hecho, el trabajo amoroso sobre la imagen es semejante al de un Pígalión, un artífice que esculpe su obra para extraer el ámbito oculto y primordial de las cosas, aunque esa actividad pone su vida en riesgo porque exige el gasto de muchos espíritus vitales, y a tal punto se vuelca el amante a su imagen, que se pierde a sí mismo en ella, por eso Ficino considera que el amor debe ser recíproco, así el amante puede salvarse en imagen a través del otro. Polifilo da varias señales para pensar que su amor no es profano, el habla de Polia como de una ninfa divina, y toda la *Hypnerotomachia* está impregnada de una atmósfera sagrada y pagana, en el Renacimiento la ontología neoplatónica era consistente con esta comprensión del amor, que a su vez tiene connotaciones mágicas, como podemos observar cuando Eros pincha la imagen de Polia para sellarla a Polifilo (Colonna, trad. 2008, p. 711-712):

Habiendo entonces cerrado sus labios divinos, tomó sus armas ardientes, penetrantes y agudas de la aljaba que pendía de su flanco santísimo, y entonces vi claramente que lanzó con su arco curvo y rigurosamente tenso hacia el delicado pecho de la imagen [...] Apenas esta saeta hiriente se clavó en él, propagando el fermento del amor, aquella muchacha, mostrándose flexible, fácil, dulce y benévola, se inclinó alegremente [...]

La efigie de Polia entra en ese instante de vivificación amorosa, ocasionado por el rito de Eros, encantamiento que nos recuerda la cita del *Corpus Hermeticum* que hablaba de las imágenes animadas de los dioses, aquí la imagen de Polia es nutrida por el “fermento del amor”.

La vivificación de la imagen a través del lenguaje

¿En qué sentido las imágenes son animadas por las palabras en la *Hypnerotomachia Poliphili*? Haremos una maniobra en descenso para atravesar esa oscura pregunta, esta

maniobra consiste en cuatro pliegues, el primero interroga la singularidad del lenguaje de la *Hypnerotomachia* para construir un entramado de imágenes, o mejor dicho un alma artificial, el segundo señala la actividad mágica del lenguaje en el conjuro, el tercer pliegue piensa una aporía de la vivificación (por si está no se encontrara desde el origen), y el cuarto empieza en la cuestión de la vivificación de la imagen a través de la historia.

Es necesaria la siguiente aclaración, si el primer pliegue corresponde al comentario de un texto de Agamben, no debe pensarse que semejante acto es la necesidad por recurrir a este filósofo, con mayor razón por su novedosa lectura de la *Hypnerotomachia*, más bien ha de mirarse la conexión en tres textos que posibilitan nuestra interpretación: *Estancias*, *Ninfas* y *El sueño del lenguaje*. Esa conexión se expresa de este modo: el problema de la imagen viva es una prolongación de la cuestión del fantasma, no hay palabra sin fantasma (escritura de la *Hypnerotomachia*), entonces no es accidental a la vivificación de las imágenes el factor de ser trazadas por el lenguaje. Desarrollemos la formulación con este fragmento de *Estancias*, en el cual Agamben desmenuza la poética de Dante y los aportes de su generación, el *dolce stil novo*:

La definición del lenguaje como signo no es, como se sabe, un descubrimiento de la semiología moderna: antes de ser formulada por los pensadores de la Stoa, estaba ya implícita en la definición aristotélica de la voz humana como “sonido significante” [...] El carácter «semántico» del lenguaje humano es explicado pues por Aristóteles, en el ámbito de la teoría psicológica que conocemos, con la presencia de una imagen mental o fantasma [...] La inclusión del fantasma y del deseo en el lenguaje es la condición esencial para que la poesía pueda concebirse como *joi d'amor*. La poesía es, en sentido propio, *joi d'amor* porque es ella misma la *stantia* en la que se celebra la beatitud del amor.²⁸

Según Agamben, uno de los logros de la poesía provenzal fue condensar la psicología aristotélica con toda la importancia que ésta dejaba caer en los fantasmas, en una

²⁸ Agamben, 1995, p. 214-220. Un fragmento de *Ninfas* nos enseña la igualdad entre el problema del fantasma y la imagen viva, si bien Agamben (2010) problematiza la manera en que Aby Warburg heredó dicho asunto: “Así pues, la imaginación circunscribe un espacio en el que no pensamos todavía, donde el pensamiento se hace posible a través de la imposibilidad de pensar. Ésta es la imposibilidad en que los poetas del amor sitúan su glosa a la experiencia averroísta: la *copulatio* de los fantasmas con el intelecto posible es una experiencia amorosa y el amor es, antes que nada, amor de una *imago*, de un objeto de algún modo irreal, expuesto, como tal, al riesgo de la angustia (a la que los estilnovistas llaman “*dottanza*”) y de la privación.” (p. 50).

comprensión del lenguaje que implicaba una experiencia singular, una estancia, en la cual el acto de poetizar horadaba un espacio, donde los afectos (con preeminencia el deseo), las imágenes, y una ontología convergían. Las palabras de la poesía *estilnovista* están cargadas de fantasmas eróticos, del mismo modo que los fantasmas acontecen en insufladas palabras. Desde luego la generación de Dante es anterior a la *Hypnerotomachia*, pero justo su anterioridad otorga el terreno propicio para que dicha obra asumiera esa concepción, como queda visto en el fragmento que citamos sobre el enamoramiento, el “relato” de la impresión del fantasma erótico en la memoria.

Todavía no es suficiente lo dicho para entender el lenguaje del Polifilo, cosa que ha dejado perplejos a muchos estudiosos, pues además de ostentar una selvática sintaxis, está escrito en lengua vulgar, pero interferido por un vasto latín, expresiones griegas y palabras inéditas (con raíces latinas). En el ensayo *El sueño del lenguaje*, Agamben considera que la *Hypnerotomachia* parte de una polémica del Renacimiento, en la cual se decidía el estatuto “vivo” o “muerto” del latín y la lengua vulgar, figuras como Dante, Bembo y Lorenzo de Medici meditaron el asunto, aunado a esta polémica, no carece de importancia la pasión filológica de los primeros humanistas, sus exegesis de obras latinas y su búsqueda de vocablos raros. Cito la idea inicial de Agamben:

Polia, we may now advance as our first hypothesis, is old (language), dead (language), that is, the same Latin that Polifilo's novel text, in its archaic lexical rigidity, reflects into vernacular discourse in a reciprocal and dreamy mirroring. And Polifilo—he who loves Polia— is a figure for love of Latin: an impossible or dreamy love, since it is the love of a dead language, a love that seeks to reanimate the desiccated flower by transplanting it into the living members of the vernacular. (Agamben, 1999, p. 49)

Siendo consecuentes con estas afirmaciones, uno de los sentidos principales de la *Hypnerotomachia Poliphili* es ser la vivificación de un fantasma, Polia, ahora comprendemos que esa vivificación es a través de una lengua artificial, pero no como si el lenguaje fuera un instrumento para esa finalidad, sino que de manera más crucial, el medio implica el fin. El fantasma que se vivifica es la lengua misma, el latín, Polifilo en cambio es la lengua vulgar vernácula. Es claro que las modalidades para dar vida a una imagen no se excluyen, podemos apreciar la dinámica de la ninfa, o bien del enamoramiento, en el caso

de la lengua. Pues bien, la imagen llama y necesita de alguien que la vivifique, necesita ser acogida en la memoria y labrarse por la imaginación, semejante acto también transforma a quien la vivifica, por eso Polifilo a través de sus asombros y exaltaciones se inicia en los misterios de Eros. En el caso del lenguaje, Agamben nos incita a pensar uno de los epitafios bajo este horizonte, la imagen de la flor muerta sería Polia y su perfume el resto, dicho residuo habría de ser trasplantado, en consecuencia re-animado en la *Hypnerotomachia*, la posibilidad de que el fantasma del latín sobreviva se encuentra en su inserción en la lengua vernácula, sin embargo la contienda para hacer prospera dicha asimilación, no tuvo una consecuencia unívoca. Desde luego hay que decir en qué consiste tal experiencia del lenguaje respecto al latín en aquel tiempo, y respecto a la poesía de los stilnovistas, sino perdemos la inteligibilidad del problema, escribe Agamben (1999):

Yet the language that thus dies –Latin– is not Dante’s imperishable grammatical language but rather a mother tongue of a new kind, which is already the lingua matrix of seventeenth-century philology –the original language from which other languages derive and whose death renders possible the intelligibility and grammaticality of other languages. [...] In Provençal and Dolce Stil Novo poetry, the “dispute” was the poetic form in which different mother tongues, in their Babelic dispersion, were called to bear witness to the love of the one distant language. In this sense, *Hypnerotomachia* is a dispute of the most novel kind, in which different languages are penetrated by each other, thus revealing every languages intimate discord with itself, the bilingualism in all human speech. (p. 55-59)

Al pensar la experiencial de la lengua, ni a Dante ni a los stilnovistas se les escapa que la lengua tiene una gramática y un uso, es instrumento para adquirir conocimientos y para comunicarse, sin embargo ese no es su límite y mucho menos su esencia, ellos dan cuenta de una experiencia ontológica del lenguaje, al pensar en un lenguaje originario, uno que tiene que ver más con una experiencia amorosa que con una cognoscitiva, el latín remite a esa experiencia, el duelo melancólico por su muerte es motivo de la poesía que producen, muerte que, como en el relato de Babel, posibilitó las diversas lenguas. La dicotomía entre la lengua de uso y la poética (que evocaría la experiencia originaria de la lengua), es lo que Agamben llama bilingüismo. Si bien Dante puede dar por perdida esa lengua y dolerse a distancia, la cuestión es que la *Hypnerotomachia* no cede a esa retirada del fantasma, de ahí las singulares permutaciones de su hechura, en la cual, el instante de su vida se afirma al

mismo tiempo que se niega, a fuerza de no traer la “pureza” del latín sino algo inédito y autoreferencial, pero también estirando las “raíces” del Latín y en consecuencia reanimándolo:

The figure of Polia is certainly tied to the experience of this unformed, originary dimension of language through the allegedly pedantic practice of humanist philology. [...] As we have seen, this language –Polia, the old woman– is neither Latin nor the vernacular, neither a dead language nor a living language, but –if the book is a dream– a dreamt language, the dream of an unknown and absolutely novel language whose existence lies in its textual reality alone. (Agamben, 1999, p. 60)

Una de las cosas más importantes que hay que concluir de esto es que, si bien el horizonte ontológico del lenguaje y el neoplatonismo posibilitan la obra, la obra misma los excede en su inmanencia, en su autoreferencialidad, por eso no es baladí que Yates hablara de una memoria artificial que ha “perdido el control”, nosotros diremos, un alma artificial cuyo viaje y pretensiones ontológicas se hunden en el abismo de su lengua, del medio con el que pretendían llegar a su fin. La melancolía que proyectaba su deseo hacia un fantasma (fantasma de Polia como el Uno, o como el Latín), termina labrando un espejo que, más que entregarle la cosa misma, muestra un campo de reflejos en donde los fantasmas configuran una lengua artificial, un lenguaje que rehúsa la institucionalización de una gramática, por eso no vive, pero que también explota lo que de ontológico hay en el lenguaje, su virtud poética, por eso no muere.

Seguimos con el segundo pliegue. El conjuro es una operación del lenguaje, las fórmulas mágicas suponen que las palabras están preñadas de fantasmas, también que hay una conmoción en los afectos tanto en la conjuración como en sus consecuencias, tenemos un caso ejemplar en la siguiente escena de la *Hypnerotomachia*, es el ritual de magia erótica en el templo de Venus Physioza:

[..] la niña entregó la blanca vela que llevaba a la virgen que antes sostenía la mitra y cogió respetuosamente el libro y, abriéndolo, se colocó ante la profetisa suprema, que comenzó enseguida a leer en voz baja en lengua etrusca. [...] Les seguían Polia y las demás, unas detrás de otra, [...] lanzando voces entonadas, producidas en sus pechos virginales y reflejadas con increíble concierto bajo la cerrada cúpula, diciendo rítmicamente: «Oh fuego de santo olor,

funde el hielo de todo corazón, aplaca a Venus con amor y no aventajes su ardor.» (Colonna, trad. 2008, p. 373-386)

Es curioso que la sacerdotisa lea en etrusco, pero lo importante es que hay una atmósfera ritual sostenida por el lenguaje, como el coro de ninfas, en el cual se deja ver la influencia afectiva de la música en la palabra. El fantasma conjurado es Venus, sus favores tendrán por consecuencia la bendición de Polia y Polifilo, la legitimidad de su unión, porque el rito y la función de la palabra en él, consiste en dar validez (dar vida) a un evento. Tras estas invocaciones aparece una imagen (Colonna, trad. 2008, p. 387-388):

Apenas se extinguió el fuego, todas (menos la sacerdotisa) se postraron en el suelo en silencio. Y entonces enseguida vi claramente, fuera del humo santo, un hermosísimo y pequeño espíritu milagroso y de forma sobrehumana, tan bello cuanto podría imaginar un pensamiento ingenioso. Llevaba en los divinos hombros un par de alitas arqueadas, que lanzaban una luz inusitada y nunca vista que, al mirarla yo ávidamente no sin daño de mis ojos, la sentí herir mi corazón con más fuerza que el rayo fulminante [...] Voló tres veces sobre el altar encendido y humeante y a la última se disolvió [...] Entonces la eruditísima sacerdotisa, contrayendo los dedos de la mano izquierda, hizo sobresalir su anular y ella escribió con gran exactitud sobre la santa ceniza algunos caracteres, copiándolos del libro ritual.

Una hierofanía, con rezos y cantos se le ha dado vida a la imagen de Eros (intermediario de Venus), su aparición es a tal punto potente que hiere, aquí repetimos nuestro interés por el sentido de lo sagrado cuando dilucidábamos la pesadilla de Polia, en este fragmento lo sagrado es comprendido como la aparición de la belleza y esta no se deja ceñir por la “visión”, el “rayo fulminante” alude a Zeus, quien es superado en potestad por Eros. El ritmo de esta vivificación podría describirse en tres momentos, una conjuración a través de fantasmas (se habla del fuego, y antes se invocaban las Gracias), el silencio y la palabra cuando aparece Eros, la sacerdotisa reza pero las ninfas callan, y un acto de escritura en las cenizas del espectro, sin voz pero con el trazo del lenguaje. Posterior a ese evento, la sacerdotisa cambia de lengua (el texto anota “dijo en nuestra lengua”) para invocar a Venus, mencionamos esto porque, en dicho discurso, se conecta lo que previamente pensábamos sobre los “lugares comunes”, la energía del discurso por los tópicos, y la vivificación de la imagen a través del lenguaje, pues no son otra cosa que los nombres y su

pesada enumeración (que podríamos comprender como la danza fantasmal de la sintaxis),²⁹ aquello que constituye la escena mágica.

Comenzamos con el tercer pliegue, la cuestión es complicada, por eso me refería a ella con el nombre de “aporía”, también es cosa del sentido y del sentido de la cosa. Es sabido, por tradición metafísica, que cuando decimos lo que algo “es” definimos, ¿es la definición una vivificación mediante el lenguaje? Afirmarlo supondría una comprensión ontológica del lenguaje según la cual la esencia del ente se abre en la palabra, de hecho la de Aristóteles (y evoco lo que decíamos sobre la palabra y el fantasma) cumple ese requisito; en última instancia esa no es la cuestión, pero nos aproxima bastante. Consideremos esto, una escena de la *Hypnerotomachia* nos muestra a Polifilo contemplando unos objetos en los cuales hay inscripciones en tres lenguas distintas, esta escena es un precedente valioso de la emblemática del Barroco (donde siempre hay un montaje entre palabra e imagen), esas inscripciones rezan un enigma o una sentencia:

Gracias a ella pude ver en esta parte posterior un antiguo sarcófago excavado en la misma piedra, sobre el cual había una imagen viril desnuda, [...] Señalaba con un cetro de cobre dorado hacia adelante y sostenía en la mano izquierda un escudo cóncavo en forma de calavera de caballo, que tenía escrita en tres idiomas, hebreo ático y latín, [...] esta sentencia: NUDUS ESSEM, BESTIA NI ME TEXISSET. QUAERE ET INVENIES. ME SINITO. Este objeto inusitado hizo que permaneciera no poco estupefacto y un tanto horrorizado. En este lado encontré una antiquísima sepultura del mismo tipo que la anterior, y sobre ella otra escultura, pero de reina. [...] Maravillado por tan grande novedad, digna de relato, y habiendo leído los enigmas varias veces, quedé completamente ignorante y muy dudoso de su interpretación y oscuro significado. Por esto, no me atrevía a hacer nada [...] (Colonna, trad. 2008, p. 117-119)

Respectivamente los dos enigmas dicen (no cité el segundo en latín): “Estaría desnudo si no me cubriera el animal. Busca y encontraras. Déjame” y “Quien quiera que seas, toma de este tesoro tanto como puedas. Pero te aconsejo que tomes la cabeza y dejes el cuerpo”.

²⁹ Formulo esa expresión a causa de esta cita de Agamben (1999, p. 46): “It is this play between the lexical and the syntactico-grammatical elements that, in Polifilo, produces the effect of immobility and almost pictorial rigidity that has been noted by critics. [...] hence the lexical elements remains isolated and suspended for a few seconds, as dead material, before being articulated and dissolved in the fluid discourse of sense.” Así como en *Ninfas* la danza accede a un instante relampagueante donde movilidad e inmovilidad se unen, la *Hypnerotomachia* consigue verter un flujo de imágenes y suspenderlas, ninguna de ellas prosigue acciones, surgen y se contraen, río congelado de imágenes vivientes.

Decía que pensar la definición como un acto vivificador nos aproximaba, porque las definiciones producen fantasmas del lenguaje, y no otra cosa sucede con los enigmas, pero a diferencia de la definición, no sólo importa el “qué” sino el “cómo”, esto es, la escena que pone en crisis el acto vivificador, arriesgando una expresión, el acto de dar sentido. En un principio, ambas imágenes se ofrecen para ser vivificadas, incluso se exponen demasiado, cargan tres lenguas (y ninguna es casual de acuerdo a la reverencia que tiene el texto de la antigüedad), pero es una trampa, la escritura críptica pone el anzuelo de posibilitar el sentido, y quizá lo haya (como se ve en pasajes posteriores de la obra), mas nunca lejos de la aporía, pues Polifilo entre-abre afectivamente las imágenes con horror (horror del no-paso, que no logra erigir la vida), y no logra interpretar nada. La imagen sobresalta, se abre al cerrarse, importa que yazca en un sarcófago porque la muerte la circunda, tienta al vivificador en un terreno infértil. Cobra fuerza una vez más, una de nuestras preguntas sobre “cómo” sería la vida de la imagen, la vida en presente del sentido, la seguridad de un significado, eso es lo que no está en nuestra escena.

La vivificación de la imagen a través de la historia

¿Cómo es posible dar vida a una imagen a través de la historia? Considero que la manera de confrontar la pregunta se identifica con lo hecho en el apartado anterior, si al pensar en el lenguaje no lo caracterizábamos como algo externo a los fantasmas, sino como algo que a partir de fantasmas producía fantasmas, en un proceso que implicaba la transformación del lenguaje mismo, entonces la historia tiene un desarrollo semejante. Condensado en una expresión diremos que la historia vivifica imágenes, y las imágenes dan vida a la historia. Dilucidaremos dos formas de esta vivificación, la primera forma es el pliegue que dejamos pendiente y responde a la narratividad del lenguaje, la segunda echa luz sobre el significado de la imagen histórica. El concepto de historia que suponemos corresponde respectivamente a esas formas.

Las imágenes cobran vida cuando contamos su historia, puedo ver una casa y no turbarme, pero si conozco que era el hogar de un asesino, o la escena de un crimen, aquella imagen me interpela de modo distinto, me “inspira” pavor o una fascinación mórbida, el estado

anímico no sólo tiene que ver con las connotaciones de los datos sensibles, también concierne a una narrativa (y quizá hasta dichas “connotaciones” son el fruto de historias todavía más remotas). La *Hypnerotomachia* contiene una escena perfecta para ilustrar esto, la estancia de Polifilo en el Polyandrión:

Polifilo mío dulcísimo, mira este digno testimonio de las cosas grandes dejadas a la posteridad, convertido en tan negligente ruina [...] Se le llamaba templo Polyandrión. En él, Polifilo, corazón mío, hay muchas sepulturas en las que fueron enterradas las cenizas de los que morían miserablemente a causa de un amor funesto y desgraciado. Estaba dedicado a Plutón y cada año, en los idus de mayo, todos aquellos que estaban enamorados, tanto hombres como mujeres, venían a este lugar, procedentes de diversas regiones y provincias próximas y también de lugares remotos a celebrar solemnes funerales y reuniones y ofrecer sacrificios [...] Desde el puerto se subía por muchos escalones impares a lo alto del propileo del templo que, arrojado al húmedo suelo por el tiempo voraz, la vejez corruptora y la negligencia [...] conservaba algunas columnas de piedra [...] (Colonna, trad. 2008, p. 400-401)

El Polyandrión no es sólo un cementerio para albergar muertos, es un lugar muerto, testimonio en ruinas, Polia intenta salvarlo con la palabra en un combate de la historia contra el tiempo. Detengámonos en esta idea, podría pensarse que es falso dissociar la historia del tiempo, pero aquí hay dos sentidos del tiempo, por una parte en la historia que insufla al templo se habla de un tiempo cíclico, cuando estaba en su esplendor era visitado por los amantes cada año, la visita implicaba una serie de ritos, esos ritos daban vida al templo (si bien los ritos funerales ya entrañan la muerte), y a su vez transfiguraban a los oficiantes, en cambio, en el presente Polia y Polifilo encuentran el templo devastado, no hay ritos ni habitantes, de ahí que su tiempo sea pura “voracidad”, “vejez”, podríamos conjeturar que se trata de un tiempo melancólico, todavía mejor dicho, un tiempo saturnino. Con seguridad la insistencia de la *Hypnerotomachia* en la “voracidad” del tiempo consigna este fenómeno, en el cual la imagen está al borde de la muerte, es la corrosión indomeñable que nulifica las proezas de la historia (así se nombra la negligencia). Ni siquiera Polia sugiere que realicen ritos, lo mira como un testimonio de un tiempo que fue. No hay una vivificación pura, el soplo de la historia es arrastrado por la muerte, salvar la vida de la imagen con una historia que guarde el sentido no implica garantía, en esa tensión tiemblan como una huella en la arena. El tiempo saturnino es el sentido de la ruina, no es que carezca

sencillamente de sentido, pero su sentido es ser ruina, muerte, puesta en crisis de la historia como conservación del sentido.

Lo que sigue de la escena del Polyandrión no es menos desolador, podemos llamarlo el “descenso a los infiernos” de Polifilo, él encuentra una serie de espectros eróticos, bajo la forma de sarcófagos y epitafios, es precisamente el epitafio la vivificación histórica de la imagen, imagen animada de la muerte. No voy a citar las historias completas de los amantes, sirvan estos fragmentos de dos epitafios, en el primero una mujer narra la muerte accidental que dio a su amante, y su posterior suicidio, el segundo habla de un matrimonio con desenlace funesto (Colonna, trad. 2008, p. 747):

Oh lector, acércate a este desgraciado monumento que te llama y después te ruega que leas en qué deviene la pasión humana. Pues aquí están las cenizas de dos amantes [...] Al punto furiosa, me arrojé sobre la serpiente y, cogiendo un palo, me apresuro a golpearla. Pero ella desvió la cabeza amenazadora y no fui capaz de impedir que se enroscara y, fallando el golpe, maté a mi Chrysante. [...] me atravesé el pecho [...] Adiós [...]

Sobre el segundo epitafio (p. 748):

¡oh destino infeliz! En la primera noche, cuando nos disponíamos a extinguir nuestro fuego al amparo de la ley y dar a la madre Venus los votos que le son debidos, ay, de repente, mientras ambos estábamos abrazados muy alegres con suprema dulzura, la casa marital se derrumbó y nos aplastó. [...] Queridos padres, no derramáis vuestras lágrimas sobre nuestros cadáveres convertidos en manes; no les hagáis más desgraciados. Por el contrario, vivid vosotros los años que nos han sido negados. Y tú, óptimo lector, vive los tuyos.

Curioso evento, en esta ocasión las imágenes cuentan su historia, le hablan al paseante, le piden ser leídas, lo saludan y se despiden de él, su paradójica vivificación supone la muerte, el espectro narra (casi como un filme) su vida respecto a la llegada de su muerte. De hecho, en estos epitafios observamos cómo interactúan las formas de vivificación, están impregnadas del afecto erótico, y dicho afecto conduce la narración, en la cual el erotismo está en la zona indecible, donde es la mayor alegría y el desastre, de ahí se infiere que dichas historias de vida responden primero a una poética, y no a una mera narración de sucesos. Como se puede ver el fantasma narra para encender el residuo de su vida, y para exhibir el espectro de eros, su potencia, además de reconvenir al lector sobre la proximidad

de la muerte. Cuando estas imágenes tocan, intangiblemente, a Polifilo, este no puede más que reaccionar luctuosamente. Polifilo se encuentra en duelo por esas historias, esa es su manera de abrir dichos espectros.

Prosigamos con la siguiente forma de esta vivificación, ¿cómo determinar que una imagen es histórica, específicamente aquellas de la *Hypnerotomachia*?, ¿hacen historia las imágenes de la *Hypnerotomachia*?, ahora nuestra pregunta no piensa cómo las imágenes cobran vida a través de la historia, sino cómo las imágenes animan la historia. Parto de nueva cuenta de los análisis de Agamben sobre la imagen viva, si en *Ninfas* este filósofo conecta el asunto con la filosofía de Benjamin y el pensamiento de Warburg, es porque ambos sabían que la imagen produce historia. Escribe:

Trabajar sobre imágenes significa en este sentido para Warburg operar en la encrucijada de lo corpóreo y lo incorpóreo, pero también, y sobre todo, de lo individual y lo colectivo. La ninfa es la imagen de la imagen la cifra de las *Pathosformeln* que los hombres se transmiten de generación en generación y a la que vinculan su posibilidad de encontrarse o de perderse a sí mismos. [...] Las imágenes son, por tanto, un elemento resueltamente histórico; pero de acuerdo con el principio benjaminiano en virtud del cual hay vida en todo aquello en que hay historia [...] Estamos habituados a atribuir vida solo al cuerpo biológico. Ninfal, por el contrario, es una vida puramente histórica. Al igual que los espíritus elementales de Paracelso, las imágenes, para estar verdaderamente vivas, tienen necesidad de que un sujeto, asumiéndolas, se una con ellas; mas en ese encuentro [...] se cela un riesgo mortal. En el curso de la tradición histórica, en efecto, las imágenes se cristalizan y transforman en espectros, que esclavizan a los hombres y de los que siempre es preciso liberarlos. (Agamben, 2010, p. 51)

No es una novedad que las multitudes han erigido imágenes, y uniéndose a ellas, han cambiado el cariz de una época, nos es patente este fenómeno desde los totalitarismos del siglo XX hasta los ídolos pop de nuestros días, en tales actos hemos visto como convergen los afectos, y toda una narrativa que hace las imágenes seductoras. La política se anima mediante la seducción de las imágenes, invitación al temor, invitación al sacrificio, ese es el poder de la imagen. Nada queda intacto, aun si se asumen “viejas formulas”, las variaciones cargan de otro modo y con otras intensidades los afectos, la lengua se hace de nuevas expresiones.

La *Hypnerotomachia Poliphili* produce y no produce historia, su producción está en aquello que pensábamos al hablar de los epitafios de Polia, y las interpretaciones de Emmanuela Kretzulesco, el hecho de haber un círculo de humanistas con un proyecto ontológico, religioso y político alrededor de la obra, la unión de los renacentistas con las imágenes del paganismo en oposición a las fantasmagorías medievales, todo eso fue una llamarada de vida histórica. Sin embargo, el carácter mismo de la obra es intempestivo, y su suerte histórica es semejante a la del pensamiento hermético-neoplatónico del Renacimiento, esto es, la desaparición, imágenes históricas más potentes lo vedaron, pero también hay otro motivo más fundamental, la hechura de la obra constituye su intempestividad, al respecto es interesante el comentario de Pilar Pedraza en su introducción a la *Hypnerotomachia*:

La influencia del Sueño ha sido mayor fuera de Italia. En Italia, hasta cierto punto, nació muerto a causa de su excentricidad: demasiado arcaizante y demasiado manierista, demasiado erudito para ser novela y demasiado fantástico para ser tratado. [...] Por otra parte, ha influido más en épocas de quiebra del Clasicismo que en el Renacimiento: en el Manierismo y el Preciosismo francés, en el Romanticismo, en el Prerrafaelismo y en el simbolismo. (Colonna, trad. 2008, p. 46)

Si la *Hypnerotomachia* produce una rasgadura histórica, su historicidad es intempestiva, no llegó a su tiempo, ni llegará a instalarse, su lengua artificial no será hablada en ningún lado, llega como un relámpago pero rehúsa volverse moneda de cambio, curiosamente este factor, el no limitarse a ser una obra del Renacimiento (influyendo épocas tan dispares), el hundirse en el abismo de su autoreferencialidad, nos permite cierta contemporaneidad, como dice Agamben:

Yet after five centuries, Polia remains unfamiliar, as dead and inextinguishable in her closed dream as she was at the moment in which her author –whoever he may been– consigned her to the leaves of his incunabulum. But this dream, which is fully contemporary today, is in fact dreamt again every time a text, restoring the bilingualism and discord implicit in every language, seeks to evoke the pure language that while absent in every instrumental language, makes human speech possible. (Agamben, 1999, p. 60)

Cerca y distante, la *Hypnerotomachia* nos concierne, no porque busquemos el latín de una época sin nombre, pero ¿no se ha destacado últimamente en filosofía, el lenguaje como una

“categoría” ontológica?, ¿no se vuelve históricamente relevante, una obra cuya dinámica consiste en una mutación del lenguaje, incluso la potencia poética del lenguaje al margen de su acepción instrumental? Por lo demás, las expresiones de Agamben y su manera de abordar la *Hypnerotomachia*, dan cuenta de sus propios espectros, y así, de cómo un texto del siglo XX se apropia históricamente de uno antiguo, con seguridad nociones como: texto (y el “no más allá” del texto), la oposición dicotómica en el lenguaje, el habla originaria que posibilita todo lenguaje, remiten a pensadores como Benjamin, Heidegger y Derrida, nosotros aun no hemos pasado de ese horizonte.

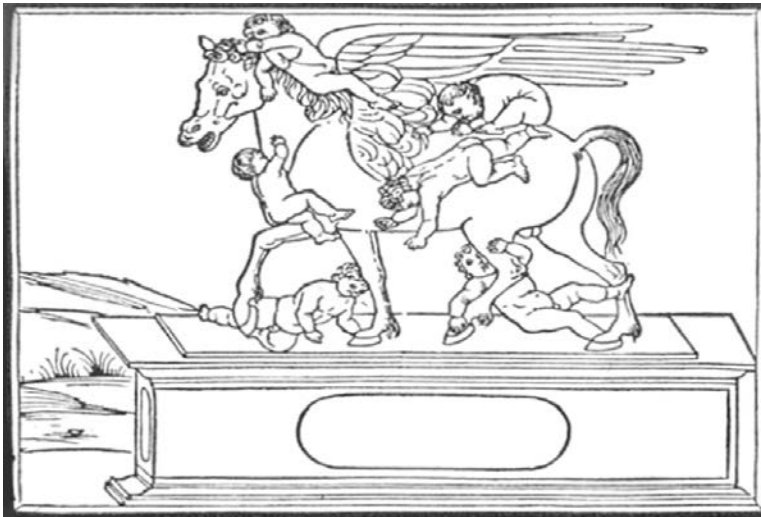


Imagen 8. Imagen viva de la impaciencia.

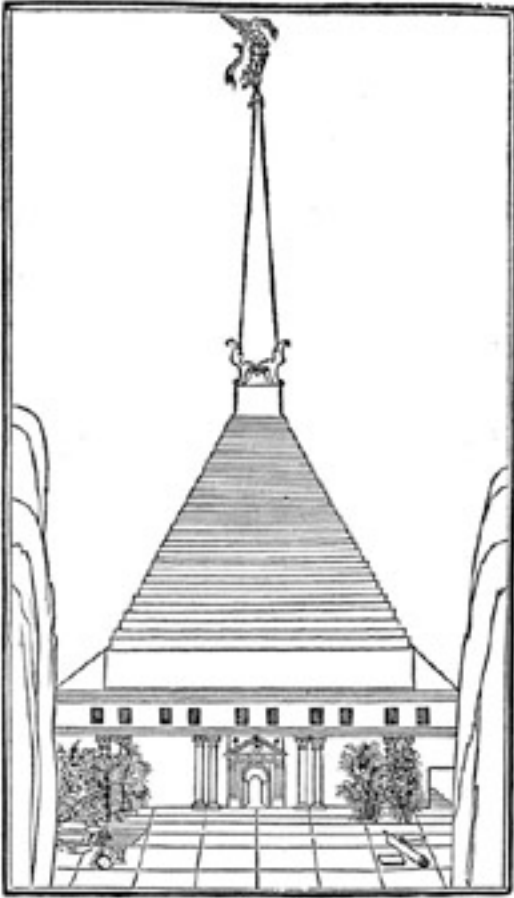


Imagen 9. Ninfa suspendida.

Conclusiones

Volvemos a la afirmación de la que partimos, la *Hypnerotomachia Poliphili* como arte de la memoria, ella nos deja ver la incorporación en el Renacimiento, mediante una obra, de unas técnicas específicas venidas de la retórica, y cómo una comprensión ontológica conectó sus ideas básicas con tres principios mnemónicos. Al interior de tal conexión hemos dilucidado la configuración de las imágenes, los espacios, y la vivificación de la imagen, exploramos las consecuencias ontológicas de esos principios, pero no nos limitamos al neoplatonismo, o mejor dicho, nuestra interpretación del neoplatonismo estuvo marcada por pensadores contemporáneos, sobre todo Agamben y Derrida.

Comenzamos con una breve exploración del nacimiento de las artes de la memoria, dimos un lugar especial a la *Retórica a Herenio* porque es uno de los pocos textos antiguos que explica las técnicas para recordar y fue retomado constantemente en posteriores planteamientos. Es claro que las técnicas mnemónicas suponían una concepción del alma en la cual operaban, por eso recuperamos algunas tesis de Aristóteles que engarzaban el asunto de la memoria con la imaginación, o sea con la formación de imágenes o fantasmas, sin embargo dicha concepción de alma no era suficiente para acercarnos al terreno de la *Hypnerotomachia*, debido a que la ontología del Renacimiento debe más a los neoplatónicos que a Aristóteles (si bien estos articulan muchas nociones de su tiempo, incluyendo nociones de Aristóteles), así pues, nos desplazamos al tránsito de la concepción de la imagen y la memoria en el neoplatonismo, inicialmente en el caso de Plotino.

Dado ese previo contexto, consideramos pertinente ubicar la *Hypnerotomachia* en la Italia del Renacimiento, mencionamos algunos textos significativos que permeaban la gestación de la obra, pero sobre todo reflexionamos la importancia de Giulio Camillo en la edificación de una arte neoplatónico de la memoria, indicamos algunos supuestos de semejante ontología, como la división tripartita de los mundos (Naturaleza material, Alma e Inteligencia), o la tendencia mnemónico-ascensional del alma. Una de las cosas más importantes que recuperamos de Giulio Camillo fue la posibilidad de pensar un “alma artificial”, en ese caso específico, un alma configurada por las técnicas de la memoria bajo la forma de un teatro, y en el caso de la *Hypnerotomachia*, un alma artificial diseñada por la escritura, desde luego tales “almas” implicaban la tentativa de reflejar el orden del cosmos

neoplatónico, y la ascensión mística en tal orden. Contemporáneamente (si bien ese no fue el centro de esta investigación) dicha ideas abre las posibilidades de repensar la subjetividad, esto es, los modos en que históricamente se han construido sujetos, la *Hypnerotomachia Poliphili* da cuenta de un sujeto en proceso de escritura (contrario a pensar que hay un sujeto “detrás de la escritura”).

Después de eso investigamos la manifestación concreta de los principios mnemónicos en el texto, dilucidamos el estatuto ontológico del fantasma y señalamos algunas de sus modalidades, rescatando algunas ideas de Agamben y Jámblico caracterizamos el fantasma como símbolo, bisagra entre el mundo sensible e inteligible, la ausencia y la presencia, apuntando que la ausencia (inspiradora de melancolía) del fantasma entrañaba a su vez, otro tipo de presencia, pero que no tenía cabida en “este mundo”, aspecto que fue esclarecido mejor en el apartado sobre los espacios.

Cuando iniciábamos la dilucidación de los espacios de la *Hypnerotomachia*, consideramos la idea de Lina Bolzoni sobre las acepciones que el “lugar” había adquirido en quienes practicaban las artes de la memoria. Pretendíamos analizar los entornos oníricos, el texto y el tópico (como lugar retórico), sin embargo añadimos una reflexión sobre la Estancia de los fantasmas como condición para pensar el resto de espacios, por ello amalgamamos la tesis de Platón sobre *Khôra*, la apropiación de la misma por Derrida, y su vínculo con la noción de Estancia de Agamben. Lo que nos permitió la deconstrucción de *Khôra* por Derrida fue pensar un espacio que estuviera al margen de las oposiciones metafísicas, de nuevo, sensible-inteligible, originario-secundario, natural-artificial, etc.; un espaciamento diferenciante. Finalmente Agamben añadía que el comercio con los fantasmas implicaba una Estancia, a pesar de que su caracterización insistía en el concepto de lo “irreal”, por influencia de Freud y la cuestión del principio de realidad suspendido por los fantasmas en la melancolía y el duelo.

En consecuencia con lo anterior, explicitamos algunos de los entornos oníricos de la *Hypnerotomachia*, no sin antes considerar lo onírico de los entornos, y cómo la función del sueño estaba engarzada en la disposición de los escenarios. Considerando a través de Sinesio y Macrobio que el *Sueño de Polifilo* tenía un carácter “enigmático” y “ascensional”, concluimos que la transfiguración de Polifilo mediante su relación con los fantasmas

circundantes (sobre todo la ninfa amada, Polia), estaba implicada en la emergencia de los lugares, por ejemplo en la pesadilla que instaba a Polia el no resistirse a Eros. Sin embargo este análisis tuvo ciertos límites, pues no exploramos el engarce de las fases de Polifilo en todos sus espacios. Al considerar la topología del texto analizamos algunos aspectos de la estructura del libro y nos detuvimos en la transformación de la representación del espacio a partir de la “perspectiva”. Nuestra sección de los “tópicos” de la *Hypnerotomachia* implicó una reflexión sobre algunas funciones de los “lugares comunes”, por ejemplo la “carga” que confieren en la configuración de espacios, podría pensarse que dicho análisis se alejaba totalmente del asunto neoplatónico, pero la retórica no está excluida de los rituales mágicos en el texto.

El punto último de nuestra investigación consistió en pensar la “vida de la imagen”, llegamos a eso porque había un principio mnemónico que exigía precisamente que la imagen fuera memorable, asumimos que lo memorable es que la imagen esté viva. Semejante hecho no implica el carácter simbólico del fantasma sino su incidencia, no es “lo que” se simboliza sino cómo acaece el símbolo. Indicamos que hay tres posibles formas de vivificar una imagen, a través de los afectos, el lenguaje y la historia. Además no ceñimos dichas consideraciones al ámbito profano, pues arraigamos ciertas tesis herméticas que señalaban el papel del hombre como artífice de dioses, esto es, como aquel que puede “encantar” una imagen para que las influencias de lo suprasensible se impriman en este mundo (el saber astrológico), y no están excluidas de los afectos, como en la imagen de la ninfa con tal carga “venusina”, que excitaba una sacrílega concupiscencia. Los análisis posteriores indicaron el papel de la narratividad y el conjuro para dar vida a las imágenes, además de una reflexión en torno a la interpretación de Agamben sobre la “vida” del lenguaje de la *Hypnerotomachia* en la figura de Polia.

Para cerrar la articulación de lo recorrido, una pregunta más: ¿Cuál podría ser la importancia de pensar el *Sueño de Polifilo* como un arte de la memoria “hoy”? Hemos pensado que ya era relevante para su tiempo, porque era una de las obras que marcaba una pauta en el uso de las imágenes con fines ontológicos (quizá la primera obra en usar los principios mnemónicos junto a la ontología-mística neoplatónica), escritura que implica la transformación de sí mismo, sin embargo, como ha insistido Ioan Coulianu, el

Renacimiento alcanzó su ocaso con el inicio de la Modernidad (la Reforma y la Contrarreforma), ocaso que significó quedar al margen de los saberes autorizados. “Hoy”, el que estemos inundados de imágenes no implica siempre un diferimiento de la visión, no nos hemos “perdido” hasta el agotamiento en nuestros fantasmas, tal como le sucedió al melancólico Polifilo. Con esto no pretendo decir que el estado melancólico sea “mejor” que el nuestro (proyecto del progreso), pero tampoco digo lo contrario, de hecho considero que la *Hypnerotomachia Poliphili* como un proceso de escritura de sí, implica una forma de resistencia, de diferimiento de la experiencia en tanto hay una entrega a lo ausente, y un ausentarse uno mismo en un espacio heterogéneo, *Khôra*, una “heterotopía”.

Bibliografía

Aristóteles (1987). *Acerca de la generación y la corrupción y Tratados breves de historia natural* (E. Croce y A. B. Pajares, trad.). Madrid: Gredos.

- (2004). *Problemas* (E. Sánchez Millán, trad.). Madrid: Gredos.
- (2002). *Retórica* (A. Ramírez Trejo, trad.). México: UNAM.

Artemidoro (2002). *La interpretación de los sueños* (E. Ruiz García, trad.). Madrid: Gredos.

Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (T. Segovia, trad.). Valencia: Pre-Textos.

- (2010). *Ninfas* (A. G. Cuspimera, trad.). Valencia: Pre-Textos.
- (1999). *The End of the Poem: Studies in Poetics* (D. Heller-Roazen, trad.). United States of America: Stanford University Press.

Bolzoni, L. (2007). *La estancia de la memoria* (G. Gabriele y M. Muñoz, trad.). Madrid: Cátedra.

Colonna, F. (2008). *El sueño de Polifilo* (P. Pedraza, trad.). Barcelona: Acantilado.

Culianu, I. (1999). *Eros y magia en el Renacimiento* (N. Clavera y H. Rufat, trad.). España: Siruela.

Derrida, J. (2011). *Khôra* (H. Pons, trad.). Argentina: Amorrortu editores.

- (2010). *La bestia y el soberano, Tomo I* (C. Peretti y D. Rocha, trad.). Argentina: Manantial.

Gómez de Liaño, I. (2010). *El idioma de la imaginación*. España: Tecnos.

Ficino, M. (1994). *De Amore: Comentario a «El Banquete» de Platón* (R. de la Villa Ardura, trad.). España: Tecnos.

Jámblico (1997). *Sobre los misterios egipcios* (E. Á. Ramos Jurado, trad.). Madrid: Gredos.

Kretzulesco-Quaranta, E. (1996). *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento* (M. Mingarro, trad.). España: Siruela.

Macrobio (2006). *Comentario al “Sueño de Escipión”* (F. Navarro Antolín, trad.). Madrid: Gredos.

Panofsky, E. (1999). *La Perspectiva como «forma simbólica»* (V. Careaga, trad.). España: Tusquets.

Platón (1992). *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias* (M. Á. Durán y F. Lis, trad.). Madrid: Gredos.

Plotino (1998). *Enéadas V-VI* (J. Igal, trad.) Madrid: Gredos.

- (1985). *Enéadas III-IV* (J. Igal, trad.). Madrid: Gredos.

Quintiliano, M. F. (2000). *Sobre la formación del orador, Tomo IV* (A. Ortega Carmona, trad.). España: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

(1997). *Retórica a Herenio* (S. Núñez, trad.). Madrid: Gredos.

Sinesio de Cirene (1993). *Himnos. Tratados* (F. A. García Romero, trad.). Madrid: Gredos.

Stewering, R. (2000, mar.). *Architectural Representations in the 'Hypnerotomachia Poliphili' (Aldus Manutius, 1499)*. Journal of the Society of Architectural Historians, 59 (1), 6-25.

(1999). *Textos herméticos* (X. Renau Nebot, trad.). Madrid: Gredos.

Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural de Renacimiento europeo* (E. Sánchez y F. Pereda, trad.). Madrid: Alianza editorial.

Yates, F. (2011). *El arte de la memoria* (I. Gómez de Liaño, trad.). España: Siruela.

Índice

Introducción.....	3
El arte de la memoria.....	5
<i>La Hypnerotomachia Poliphili como arte de la memoria</i>	
Contexto.....	11
Los fantasmas de la <i>Hypnerotomachia</i>	14
Los espacios de la <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	23
Primera topología: Entornos oníricos.....	26
Segunda topología: Texto.....	32
Tercera topología: Tópica.....	39
Las imágenes vivas de la <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>	47
La vivificación de la imagen a través de la afectividad.....	49
La vivificación de la imagen a través del lenguaje.....	55
La vivificación de la imagen a través de la historia.....	62
Conclusiones.....	69
Bibliografía.....	73