

Imagen epistémica, imagen gnóstica

Fernando Zamora Águila

Profesor e investigador en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

I. Introducción

Ubicuas y penetrantes, las imágenes sensibles (sobre todo visuales y sonoras) parecen invadir todos los ámbitos de nuestra vida. Nuestro entorno urbano-globalizado está fuertemente modelado por una intensa imaginaria programada transnacionalmente, transculturalmente. Hoy en día, conocer es tener acceso a representaciones, y casi nunca a presentaciones de las cosas; es ver, oír, tocar o leer imágenes que nos remiten a lo que representan, y no ver, oír o tocar las cosas mismas. Todo esto nos abruma y nos aleja de la reflexión sobre lo imaginario, pero a la vez nos instruye sobre la urgente necesidad de tener una teoría de la imagen que abarque sus aspectos históricos, estéticos y éticos, semióticos y hermenéuticos, metafísicos, ontológicos y cognoscitivos.

El tema de este artículo es la relación entre imágenes y conocimiento. La *epistemología de la imagen* ha tenido un lugar en las corrientes principales del pensamiento moderno: desde el empirismo y el racionalismo hasta las actuales teorías de la representación. En el terreno de la producción plástica, las concepciones de que la obra artística es un vehículo de conocimiento atraviesan la historia del arte, desde la invención de la perspectiva central hasta algunas manifestaciones del arte contemporáneo. Por otro lado, a partir de que se industrializó la producción de libros e ilustraciones hacia el siglo XVI, el desarrollo de las imágenes de reproducción masiva no ha dejado de ofrecer estrategias de apropiación de la realidad que parecen no tener fin: grabados, fotografías, cine, televisión y video, realidad virtual... Y las aplicaciones de las imágenes abarcan un amplio espectro: imágenes de las estrellas y las nebulosas, de los microorganismos y las células, del planeta visto desde el cielo o desde sus entrañas

geológicas, del cuerpo humano y de las emanaciones del pensamiento. Éste es el campo de la imagen epistémica.

Sin embargo, con ello no se abarca todas las modalidades de la imagen como vehículo del conocimiento. También en los terrenos de la religión, la mitología, la experiencia estética y la metafísica se recurre a las imágenes, dada su capacidad de llevar a los sujetos a formas de conocimiento irracionales, catárticas y místicas. Ejemplos de ello se encuentran en diversos entornos culturales que rebasan los límites de "lo occidental" o lo occidentalizado: diagramas sapienciales entre los gnósticos de Medio Oriente; imágenes chamánicas entre los huicholes de México; pinturas terapéuticas entre los navajo de los Estados Unidos; mandalas iniciáticos entre los budistas tibetanos; símbolos arquetípicos entre los psicoanalistas junguianos. Aquí, el sujeto quiere acceder simultáneamente a un conocimiento profundo de sí mismo y del universo mediante una *gnosis de la imagen* o *gnosis mediante la imagen*.

En un bello escrito titulado "La mezquita azul",¹ Luis Villoro narra una experiencia personal de tipo religioso como visitante de ese templo musulmán ubicado en Estambul, luego la examina bajo un enfoque racional y finalmente busca esclarecer el papel de la razón filosófica en la explicación de ese tipo de vivencias. Como un resultado de su esclarecimiento, afirma que hay dos tipos básicos de creencias y conocimientos: uno que busca el conocimiento "para que nuestras acciones se adecúen a la realidad y puedan dominarla", y otro que busca "descubrir el valor y el sentido, para orientar por ellos nuestra existencia". En el primero necesitamos "saber cómo suceden realmente los hechos" a fin de poder incidir con nuestras acciones en la realidad; en el segundo, "necesitamos conocer la dimensión valorativa de los acontecimientos y la manera como están referidos a un todo". El primero conduce a experiencias en donde "se ponen a prueba las hipótesis que formulamos para *explicar* la realidad"; el segundo, a experiencias en que "se ponen a prueba los juicios valorativos con que intentamos *comprender* el sentido del mundo". Concluye que "uno y otro tipo de experiencias forman parte de conjuntos de creencias que tienen funciones distintas y responden a intereses diferentes. Las unas prestan una base a la técnica y a la ciencia, dominadoras

¹ Villoro, Luis: "La mezquita azul", en L. Villoro, *Vislumbres de lo otro*, México, Verdehalago/El Colegio Nacional, 2006, pp. 49-86.

del mundo, las otras, a formas de sabiduría, rectoras de la vida [...] experiencias morales, estéticas, religiosas". [*Ibid.*, pp. 81-82]

En el presente artículo intentaré mostrar que el uso de las imágenes epistémicas forma parte de las experiencias explicativas de que habla Villoro, así como que el uso de las imágenes gnósticas es parte de las experiencias comprensivas de este mismo autor. Ahora bien, contra la fuerte separación que él establece entre ambas, quisiera sugerir la posibilidad de que, si bien pertenecen a esferas diferentes, no por ello queda cancelada toda comunicación entre ellas. ¿No tenemos casos en que el místico y el científico son la misma persona? Pensemos en Emmanuel Swedenborg. ¿Acaso el poeta y el filósofo no se han hecho las mismas preguntas, y no han llegado a veces a respuestas semejantes? Pensemos en Paul Valéry y en José Gorostiza ¿El silencio del teórico y el silencio del artista no son muchas veces del mismo tipo? Pensemos en el Pseudo Dionisio Areopagita y en Vladimir Malevich... Espero que el desarrollo de las siguientes páginas sugiera que entre ambas esferas hay vasos comunicantes y no una barrera insalvable.

II. Episteme y gnosis de la imagen en la Antigüedad (mundo griego y helenístico)

a) Surgimiento de la imagen epistémica en Grecia

Sobre un milenario fondo de irracionalidad, se irguió la razón. Como un fruto extraño de las culturas fue surgiendo aquí y allá una manera de pensar que se apartaba de la religión, del mito y de la magia. La forma primordial de enfrentarse al mundo se rige por el miedo a los elementos y a las bestias, por los relatos míticos sobre el origen de las cosas o por la invocación de fuerzas superiores a fin de influir en el curso de los hechos naturales. Pero, por alguna causa no del todo elucidada, brotó un pensamiento excepcional que hacía a un lado estos procedimientos arcaicos y creaba todo un nuevo ámbito de la vida intelectual: la razón.

Jean-Pierre Vernant dice que el racionalismo griego "representa una ruptura decisiva respecto de ese tipo de imaginación mítica que constituye, tal vez, la forma más

extendida del pensamiento humano".² Ese proceder introdujo "formas diversas de argumentación, de demostración, de refutación, modos particulares de interrogar sobre los hechos [...] diferentes tipos de verificación experimental". [*Ibid.*, p. 75] Nació en el espacio urbano de la *polis*, que implicaba la discusión pública razonada de los asuntos importantes y, por tanto, la verbalización sistemática de las ideas, su reducción al discurso. Para ello fue necesario un triple proceso, según explica Vernant: a) el abandono de la oralidad épica y lírica y la creación del discurso en prosa; b) la invención de la escritura, modo de exposición de las ideas impersonal y crítico; c) la sustitución de los textos narrativos sobre el acontecer del mundo por textos explicativos sobre el orden del mundo (basados en causas-efectos, medidas, demostraciones, etc.).

Contrariamente a los relatos de mitos cosmogónicos, los textos tienen desde entonces la ambición de responder a eso que los griegos llaman *problemata* [...] "¿por qué, a veces, hay eclipses?, ¿por qué, a veces, hay arco iris?" [...] A partir de entonces, se va a imponer una curiosidad, un cuestionamiento intelectual que [...] conducirá más tarde a eso que llamamos ciencia. [*Ibid.*, pp. 85-87]

Así, *mythos* y *logos* quedaron definidos como dos modalidades del pensar separadas: el primero como el terreno de la imagen, la poesía, la narración, la oralidad y la expresión figurativa; el segundo, como el de la palabra, la prosa explicativa y la escritura. En consonancia con este cambio hacia la racionalidad, se dio una distinción crucial al interior de la representación visual entre la imagen como ícono-ídolo y la imagen como ícono-mímesis.

Originalmente, las figuras religiosas —igual que las de personas muertas— no eran *representaciones* de los dioses, sino *presentaciones* de éstos. Su cometido era "establecer una verdadera comunicación con la potencia sagrada [...] volver presente esta potencia *hic et nunc*"; con ellas se pretendía "hacer ver lo invisible".³ Esas figuras *cargadas de presencia* —llamadas *xoana*— eran consideradas de origen sobrehumano o divino; eran *aquiropoiéticas* (no hechas por mano humana). [*Ibid.*, p. 155] Pero, sobre todo, carecían de la más mínima cualidad mimética: no eran imitaciones, sino simbolizaciones. [*Ibid.*, p. 152]

² Vernant, Jean-Pierre: "Razón, racionalidades griegas", en J.-P. Vernant, *Entre mito y política*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1996], pp. 74-99, p. 74.

³ Vernant, Jean-Pierre: "Imagen, imaginario, imaginación", en *Ibidem*, pp. 151-207, ver pp. 153-154.

Cada *xoanon*, en la medida en que albergaba una presencia divina auténtica, era elemento fundamental de un sistema que lo ocultaba dentro de la casa del sacerdote-gobernante. Pero se lo podía mirar en ocasiones especiales —como procesiones y rituales públicos—. La misma función de los *xoana* podía ser desempeñada por algún otro objeto: un cetro, un escudo, una corona... Mas hubo un momento en que el *xoanon* salió a los espacios públicos, ubicándose en lugares abiertos a toda la población, como los templos: "A partir de entonces la estatua [es] 'representación' en un sentido verdaderamente nuevo [...] el símbolo divino se ha transformado en una 'imagen' del dios". [*Ibid.*, p. 162] Un nuevo paso en esta evolución se dio cuando hacia el siglo VI a.C. en los cementerios se representaba a los muertos mediante figuras antropomórficas que los eternizaban con un aspecto bello y juvenil: "Abriendo paso al aspecto propiamente humano del cuerpo, la escultura daba origen a una crisis para la imagen divina [...] La imagen, dejando de encarnar lo invisible, el más allá, lo divino, se constituye como la imitación de la apariencia". [*Ibid.*, pp. 156-167]

La pérdida de valor numinoso de la figura del dios o del muerto implicaba el aumento de su valor mimético.⁴ También implicaba que *la imagen se podía convertir ya en una herramienta epistémica* al servicio de la investigación científica. Vernant subraya que la adquisición de ese valor mimético se dio a la par con el desarrollo de la racionalidad: "La categoría de la representación figurada no es un dato inmediato del espíritu humano. [...] Es un cuadro mental que, en su construcción, supone que ya se han desarrollado y dibujado netamente [...] las nociones de apariencia, de imitación, de similitud, de imagen, de falso semblante".⁵ [*Idem*, p. 168] Cabe insistir sobre este cambio, crucial para el pensamiento científico. A partir de entonces fue no sólo posible sino necesario distinguir entre "objetividad" y "subjetividad", "verdad" y "error", "sentido propio" y "sentido figurado", "ciencia" y "mito". Esto ocurrió cuando el vehículo principal del conocimiento y de su transmisión dejó de basarse en la oralidad y en las imágenes para basarse casi exclusivamente en la escritura (alfabética), con las

⁴ Aunque a la vez —según Platón— su devaluación por ser meramente imitativa.

⁵ Poco después, con Aristóteles, se evaluó mucho más positivamente la mimesis y la imagen. La primera, en la *Poética*, donde la imitación era considerada como una facultad humana fundamental: semilla de la creación, de la invención, del arte. La segunda, en el *Tratado sobre el alma*, en donde se afirmó que "el intelecto no piensa sin imágenes".

consiguientes exigencias de que ésta debía ser clara, argumentativa, demostrativa y racional.

b) *La imagen gnóstica en el mundo helenístico*

Al paso de los siglos, cuando el universo cultural grecolatino empezaba a resquebrajarse, surgió el *gnosticismo*, sistema filosófico-religioso de origen egipcio y medio oriental que tuvo su auge entre los siglos II y III d. C., extendiéndose a Europa y al lejano Oriente. Al respecto, dice Hans Jonas en su estudio clásico sobre el tema:

A pesar de lo poco ortodoxo y subversivo que fue el gnosticismo en relación con [el judaísmo y el cristianismo], sistemas de pensamiento [...] afines, su carácter revolucionario sale a la luz sólo en su confrontación con el mundo de ideas y valores *clásico-pagano*, con el que choca violentamente. [...] El desafío gnóstico fue una expresión de la crisis experimentada por la cultura en general. Entender el gnosticismo como tal desafío es en parte entender su esencia.⁶

Esto es relevante en la medida en que nos ayuda a entender el contexto en que cambió la concepción del conocimiento y, por tanto, de la imagen como vehículo del conocimiento. Siguiendo a Jonas, cabe distinguir en la Antigüedad griega y helenística dos modalidades del conocer: un proceso racional, lógico o científico que busca entender el mundo y aprovecharlo en beneficio del ser humano (la *episteme*), y un camino terapéutico, religioso o místico en que se vive una experiencia religiosa y de transformación personal, la cual lleva al sujeto a un (re)encuentro con lo sobrenatural y a su "salvación" o liberación (la *gnosis*) con respecto a las cadenas que lo tienen atado al mundo. La *episteme* tiene un carácter teórico en tanto es una actividad intelectual que piensa el mundo y pretende explicar objetivamente las leyes generales de su funcionamiento: "el objeto del conocimiento es universal y la relación cognitiva es 'óptica', es decir, un equivalente de la relación visual con la forma objetiva [...] la mente es 'informada' de las formas que contempla y mientras las contempla (las piensa)". En

⁶ Hans Jonas, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid, Siruela, 2000 [1958, 1963, 1991], p. 259. Un importante aspecto de ese cambio de valores fue el nuevo sentido que adquirió la noción de 'kosmos'. En el mundo grecolatino, significó "orden", entendido como un arreglo racional del universo, de la vida social en la *polis* y de la vida individual de cada ciudadano: todos estos niveles se mantenían en consonancia. En cambio, para el gnosticismo el cosmos era una creación demoníaca dentro de la cual se encontraba, encarcelado en los cuerpos y las almas de los seres humanos, el espíritu divino. Dios era "acósmico", era "supramundano" en el sentido más fuerte del término, incluso "contramundano". Era un dios "extraño". El orden cósmico (la *heimarméne*) era una ley opresiva de la que había que escapar para alcanzar la salvación y la vuelta al origen divino. [Cf. *ibid.*, pp. 261-284]

cambio, al ser la gnosis una experiencia transformadora de la condición humana, tiene un carácter práctico, vivencial: "su efecto en el alma transforma al propio conocedor, haciéndole compartir la existencia divina, [...] pretensión de todo verdadero misticismo. [...] Conocer es al mismo tiempo 'ser conocido'. [*Ibid.*, p. 69] La *theoría* y la *episteme* racionales tienen un carácter "visual" y se basan en la observación y en el distanciamiento con respecto al objeto de conocimiento. La *gnosis* tienen un carácter "interior" y persigue la fusión con el objeto de conocimiento.

El vastísimo (espacial y temporalmente) momento de la historia al que se conoce como "helenismo" era un complejo cultural en donde se hablaba y se pensaba en griego. Con esta lengua —y sólo con ella— se tenía acceso al *logos*: “Ser un buen ciudadano del cosmos, un *cosmopolita*, constituye la finalidad moral del hombre; y el derecho a esta ciudadanía se obtiene única y exclusivamente con las posesión del *logos* o razón, es decir, el principio que lo distingue como hombre y lo sitúa junto al mismo principio que gobierna el universo”. [*Ibid.*, p. 40] La Hélade se extendía hasta el último rincón del Imperio Romano de Oriente en que existieran instituciones organizadas con el modelo griego. De ese modo, Oriente mismo se helenizó; pero también fluyó una corriente en sentido inverso, que orientalizó a Occidente, arrastrando multitud de elementos que fueron depositándose en suelo occidental.

Grecia había inventado el *logos*, el concepto abstracto, el método de exposición teórica, el sistema razonado: uno de los más grandes descubrimientos de la historia del pensamiento humano. El helenismo facilitó a Oriente este instrumento formal, aplicable a cualquier tipo de contenido, y Oriente hizo uso de él. [...] Hasta entonces, el pensamiento de Oriente había rehuido lo conceptual y se había expresado en imágenes y símbolos, disfrazando más que exponiendo lógicamente sus objetivos fundamentales en forma de mitos y de ritos. [...] Llegado el momento, Oriente lanzaría su contraofensiva con las armas adquiridas en el arsenal griego. [*Ibid.*, pp. 56-57]

Se puede decir, pues, que el encuentro de esas dos grandes corrientes producía la convivencia entre un pensamiento filosófico basado en el discurso, la abstracción y la teoría, y un pensamiento basado en el mito, la imaginación y el simbolismo. Si no se fundían entre sí, al menos aprendían a sobrellevarse. Quizá sea éste el origen de la oscilación posterior de Occidente entre el amor y el odio a las imágenes, entre la exaltación y el rechazo de las palabras.

Jonás apunta que se dio una confluencia efervescente de judaísmo helenístico (filosofía judeoalejandrina), de cabalismo, de astrología y magia babilónicas, de fatalismo occidental, de cultos místéricos, de cristianismo, de neopitagorismo, de neoplatonismo... En este ambiente surgió el gnosticismo, que se caracterizaba por tres rasgos básicos: su orientación religiosa anticristiana y antijudía, su ofrecimiento de la salvación como un abandono del mundo y su dualismo (separación de dos ámbitos del ser: Dios y el mundo, espíritu y materia, bien y mal).⁷ Y distingue dos grandes vertientes del gnosticismo: la irania, de corte dualista, en donde desde el principio existen dos principios contrarios, de cuya confrontación surge el mundo; y la sirio-alejandrina, de corte monista, según la cual el movimiento inicial que da origen al mundo deriva de la divinidad misma. En la primera se encuentran el enfoque contenido en el "Himno de la Perla" (texto contenido en el apócrifo *Hechos de Tomás*), y el sistema de Mani (o maniqueísmo), doctrina irania radicalmente dualista. La segunda encuadra sistemas como el de Simón Mago, Basílides, los gnósticos cristianos Marción y Valentín, así como la exposición del *Poimandres* (primer tratado del *Corpus Hermeticum*). Es difícil extraer de todos estos sistemas gnósticos un concepto unificado de la imagen. Pero sí tienen algunas ideas en común: el enviado de Dios al mundo como

⁷ He aquí algunos conceptos gnósticos, según Jonas [Cfr. *Ibid.*, pp. 76-130]:

- a) *Teología*. La relación entre Dios y el mundo es radicalmente dual. Dios es "absolutamente transmundano", por lo que el universo, cosmos o mundo no es creación suya ni es gobernado por Él. El mundo fue creado por poderes inferiores o demonios y es regido por ellos (llamados *arcontes*, es decir, gobernadores). El primer y principal arconte es Yaldabaot o Yahvé.
- b) *Cosmología*. El universo, creación de los arcontes, es como una gran prisión, en cuyo estrato más profundo vive el ser humano. Así, éste vive separado de Dios por una gran cantidad de esferas concéntricas. Sofía, emanación del Uno primordial o Pleroma, fue quien, rompiendo ese orden, engendró al primer arconte.
- c) *Antropología*. "El hombre, el principal objeto de esas vastas disposiciones, está compuesto de carne, alma y espíritu [...] su origen es doble: mundano y extramundano. No sólo el cuerpo, también el 'alma', es un producto de los poderes cósmicos, que moldearon el cuerpo a imagen del divino Hombre Primordial (o Arquetípico) y lo animaron con sus propias fuerzas físicas: éstas son los apetitos y las pasiones del hombre natural [...] que, sumados [...] forman el alma astral del hombre, su 'psique'. Encerrado en el alma está el espíritu o 'pneuma' (llamado también la 'chispa'), una porción de la substancia divina desde la cual ha caído en el mundo. A su vez, los arcontes crearon al hombre con el expreso propósito de mantenerlo allí cautivo [...] Su despertar y liberación se producirán a través del 'conocimiento'." El pneuma (espíritu) es sustancia divina encerrada en la psique (alma) y en el soma (cuerpo).
- d) *El extraño*. El concepto de extrañeza se refiere a la estancia tanto del ser humano en el mundo como a la relación de Dios con el mundo. Puesto que el mundo es obra de los arcontes, los humanos (que tienen una parte pneumática) se sienten extraños en él. La Vida auténtica es la que se encuentra en las esferas transmundanas, en la luz.
- e) *Más allá, exterior, este y el otro mundo*. "Si la Vida es originariamente extraña, su hogar se encontrará 'fuera' o 'más allá' de este mundo."

salvador de éste es imagen de Dios mismo; el eón Sofía creó una imagen surgida de sí misma, contraviniendo así el orden originario del Pleroma; el mundo fue creado por los arcontes como una imagen del Pleroma, como una imitación degradada de éste; los arcontes crearon al ser humano como una imagen de Dios, su imitación psíquica.

El Himno de la Perla⁸ es un conmovedor relato que dramatiza el encuentro del sujeto consigo mismo, esto es, con el *pneuma* que hay en su interior. Y dicho encuentro es posible gracias a una imagen física que, plasmada en su indumentaria, lo lleva de vuelta a su espiritualidad perdida y a sus orígenes:

Al contemplar ahora el vestido, me pareció que se transformaba en imagen de mí mismo reflejada en un espejo: a mí mismo, entero, veía en él y a él, entero, veía en mí mismo; que éramos dos, separados, y sin embargo uno en la igualdad de nuestras formas... Y la imagen del Rey de reyes se repetía por todo él... También vi temblores por todo él, movimientos de la gnosis.⁹

A lo que Jonas comenta:

El reconocimiento último y la reunión se producirán entre este principio oculto de la persona terrenal y su original celeste. Así, la función del vestido en nuestro texto, como forma celeste del yo invisible (temporalmente oscurecido), es una de las representaciones simbólicas de una doctrina muy extendida y esencial para los gnósticos. No es exagerado decir que el descubrimiento de este principio interior trascendente del hombre y la importancia suprema de su destino constituyen el núcleo de la religión gnóstica. [*Ibid.*, pp. 156-157]

Así, la imagen sensible desempeña una función gnóstica central, en tanto el sujeto accede, gracias a ella, al (re)conocimiento de sí mismo: la recuperación-liberación de su espiritualidad (su *pneuma*) que yacía encerrada dentro del alma (la *psique*) y el cuerpo (el *soma*), la reunión de esta espiritualidad con lo divino de la cual procede.

El maniqueísmo planteaba la separación absoluta, previa al origen del mundo, de los dos principios básicos: el bien y el mal, la luz y la oscuridad.

"Antes de la existencia del cielo y de la tierra y de todo lo que hay en ellos hubo dos naturalezas, una buena y otra mala. Ambas están separadas una de otra. El principio bueno habita

⁸ "The Hymn of the Pearl", en Bentley Layton, *The Gnostic Scriptures. Ancient Wisdom for the New Age*, New York, Doubleday, 1987, pp.371-375.

⁹ Citado en H. Jonas, *op. cit.*, pp. 147-148.

en el lugar de la Luz y es llamado Padre de la Grandeza. [...] El mundo de la Luz limita con el de la Oscuridad sin que exista un muro divisorio entre los dos" (Teodoro bar Konai) [Citado en *ibid.*, p. 232]

El mundo se originó por la mezcla de estos principios cuando la oscuridad, por envidia o por odio, lanzó un ataque hacia lo superior. "El amenazador ataque de la Oscuridad produce una agitación en el reino de la Luz, que saca a ésta de su reposo y la obliga a dar un paso que no se hubiera producido de otro modo, esto es, el de 'crear' ". [*Ibid.*, p. 126] Así, la Luz se ve obligada a realizar varias creaciones, que conducen finalmente a la del universo mismo. [*Ibid.*, pp. 237-250] La respuesta de la Oscuridad es un golpe contundente: la creación del sistema de reproducción sexual del ser humano, mediante el cual garantiza que éste no deje de multiplicarse en el mundo y, por ende, de mantener cautivo el fragmento de Luz que cada persona guarda en su interior. Para ello, crea a Adán y Eva a *imagen* de la forma del Mensajero, encerrando en ellos la Luz que tiene a su disposición.

¡En esto se convierte la idea bíblica de la creación del hombre a imagen de Dios! La "imagen" se ha convertido en una obra de la Oscuridad, siendo esta copia [...] un ardid diabólico dirigido contra el original. [...] A partir de ahora, la lucha entre la Luz y la Oscuridad se concentra en el hombre, que pasa a ser la recompensa más valiosa y el principal campo de batalla de las dos partes contendientes. En él se centran ahora todos sus intereses: la Luz, el de su restauración; la Oscuridad, el de su supervivencia. [*Ibid.*, p. 247-248]

De cualquier manera, el cosmos es ajeno a la divinidad, es el reino de la Oscuridad, de la maldad. Y el retorno del alma a su origen es posible sólo mediante el conocimiento liberador; su salvación es producto de su alejamiento del mundo — creación maligna— y el consiguiente logro de la *gnosis*.

Al ser la ignorancia un producto "de la inmersión divina en el mundo inferior" y a la vez "la causa principal de la existencia de dicho mundo inferior",

el "conocimiento" asumirá también un estado ontológico [y se] convierte [...] en el único vehículo de salvación, y a esta salvación en un *acontecimiento cósmico* en cada alma. [...] Este tipo de solución [...] establecería la posición absoluta de la *gnosis* en el esquema soteriológico: de ser una condición necesaria para la salvación, que todavía requería la cooperación de los sacramentos y de la gracia divina, de ser un medio más entre otros, pasa a ser la forma adecuada de la salvación misma. [...] Sujeto y objeto son lo mismo en esencia [...] son contenidos de una concepción mística del "conocimiento" que sin embargo pueden tener una base racional en las premisas metafísicas pertinentes. [*Ibid.*, pp. 201-203]

Esta forma de conocimiento es la antítesis del modo epistémico que el

pensamiento racional griego desarrolló especialmente con Aristóteles y el estoicismo. Es un conocimiento en donde el sujeto se ve implicado profundamente en su objeto, al grado de perder su identidad. Es también un conocimiento que se basa en imágenes (pues el discurso verbal resulta insuficiente y limitante), pero de una manera ambivalente: al igual que en el método epistémico, se recurre a las imágenes no sensibles (el sujeto requiere una potente facultad imaginativa y hace uso de un nutrido acervo de imágenes imaginarias); a la vez, dada la tendencia gnóstica al ascetismo, a la negación del cuerpo y del mundo en general, se resta valor a cualquier imagería física, especialmente de la visual. Esto ocurre con todo misticismo, y el misticismo gnóstico no puede ser la excepción. La gnosis implica una iluminación extática, un acceso al terreno de lo inefable, de lo invisible.

Jonas dice define varios sentidos de la gnosis: conocimiento del mito gnóstico sobre el origen del mundo, la situación del ser humano en éste y sus posibilidades de salvación; la especulación coherente sobre estos temas; el conocimiento de los medios sacramentales, así como de la ruta que el espíritu seguirá en su ascensión salvadora hacia lo divino. [*Ibid.*, p. 303] La auténtica gnosis es sólo la realización efectiva de esa ascensión:

En el contexto gnóstico, esta transformadora experiencia directa es *gnosis* en el sentido más elevado y al mismo tiempo más paradójico del término, ya que se trata del conocimiento de aquel que no es susceptible de ser conocido. [...] La mística *gnósis theou*. [...] Se trata tanto de un "ser conocido" por Dios como de un "conocer" a Dios, y es por esta relación de mutuo conocimiento por lo que la "gnosis" se encuentra más allá del término de "conocimiento" propiamente dicho. [...] El ser del conocedor se amalgama con el ser del objeto. [...] Por su propio testimonio en la literatura mística, esta experiencia une vacío y plenitud. Su luz ilumina y ciega. [...] El iniciado sale al exterior y va más allá de sí mismo hacia un ser diferente. El proceso culmina con la experiencia extática de la deificación. [*Ibid.*, pp. 303-305]

He aquí un texto gnóstico citado y comentado por Jonas:

*Oh tú, que te encuentras más allá de todas las cosas,
¿cómo te llamaré?
¿Cómo alabarte por medio del lenguaje,
si no eres expresable por lenguaje alguno?
[...]
Eres el único inefable
pero engendras todo lo que está abierto al lenguaje.*
(Versos iniciales de un himno de Gregorio el Teólogo)

El comienzo y el final de la paradoja que es la religión gnóstica está representado por el Dios desconocido, el cual, imposible de conocer por principio, por ser el "otro" de todo lo conocido, es sin embargo el objeto de un conocimiento e incluso demanda ser conocido. Este Dios [...] invalida todos los símbolos de su figura así creados. En resumen, este Dios que rechaza ser descrito es sin embargo mencionado en el mensaje gnóstico, comunicado en el lenguaje gnóstico y predicado en las alabanzas gnósticas. El mismo conocimiento de este Dios es el *conocimiento de la imposibilidad de conocerle*; su definición se produce así por medio de negaciones, y así surge la *via negationis*, la teología negativa. [*Ibid.*, p. 307]

Específicamente en lo que a la imagen (sensible o no sensible) se refiere, persiste la paradoja. Como seres carnales, los humanos requieren de apoyos físicos o imaginarios para concebir a Dios; pero el encuentro con Él implica rechazar cualquier apoyo somático o psíquico. En consecuencia, Jonás afirma que el mito gnóstico no tuvo una versión visual:

[esa] historia de luz y de oscuridad, de conocimiento y de ignorancia, de orgullo y de piedad, no en la escala del hombre sino en la de los seres eternos [...] no contó con un Miguel Ángel, un Dante o un Milton para volver a ser relatada. [...] Nuestro arte, nuestra literatura y muchas cosas serían diferentes si el mensaje gnóstico hubiese pervivido. [*Ibid.*, p. 19]

¿Fue así? ¿Hasta qué punto el gnosticismo desapareció y con él su propia imagería?

Paso ahora al trabajo de Ignacio Gómez de Liaño¹⁰ para responder que *sí existió una imagen gnóstica*, y no sólo en los tiempos de esplendor de esta religión. Filtrada por caminos subterráneos afloró en el mundo cristiano, así como en el entorno del budismo tántrico, adaptando sus contenidos a las necesidades de cada religión. No contó con un Miguel Ángel ni un Milton, pero sí pervivió en los rosetones de las catedrales medievales, en las imágenes verbales de la mística cristiana y en los mandalas orientales.

El autor afirma de entrada que "en los diagramas gnósticos alienta el eterno afán de conciliar imagen y concepto, lógica y corazón; las dimensiones, en fin, estéticas, gnoseológicas y éticas de la vida". [*Ibid.*, I, p. 23] El antecedente más lejano de los diagramas gnósticos es un legendario *diagrama zodiacal* diseñado y realizado por Metrodoro de Escepsis (siglo II a. C.). Proveniente de la Academia Nueva, este

¹⁰ Ignacio Gómez de Liaño, *El círculo de la sabiduría*, Vol I, *Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, Vol. II, *Los mandalas del budismo tántrico*, Madrid, Siruela, 1998.

personaje llevó a su perfección, según palabras de Plinio, el arte de la memoria. En aquella época estaba en auge el *enciclopedismo*, del cual el sirio Posidonio de Apamea era el máximo representante. Ese último hacía confluir la cosmología y la utilización de imágenes mentales, y consideraba que "del orden riguroso que existen en el cosmos — regido por la Razón y la Providencia divinas— [se] deduce [...] la posibilidad de la adivinación". [*Ibid.*, p. 32] Pero *dicho diagrama no era en realidad una representación visual o material, sino más bien intelectual o imaginaria*. Funcionaba como un "dibujo mental, careciendo de importancia sus eventuales soportes físicos". [*Ibid.*, p. 45] A lo cual me atrevo a agregar que era una imagen epistémica, por tener usos informativos e intelectuales, más que místicos.

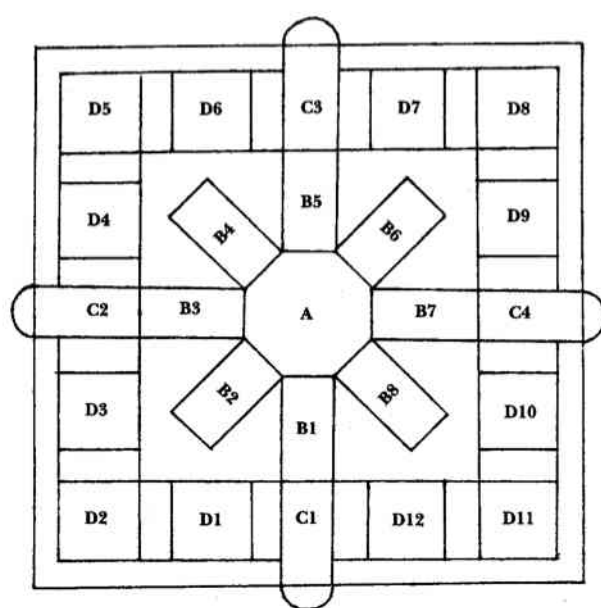
El diagrama se estructuraba en divisiones dodecádicas basadas en los números 36 y 360, de valor astronómico, y en una división tetrádica correspondiente a las cuatro estaciones del año. Se obtenía una péntada si se agregaba un centro a esta última, que significaba el *axis mundi* o eje de rotación de la esfera celeste. Consistía en un conjunto de lugares (*loci*) organizados en círculos concéntricos. En cuanto a su aspecto enciclopédico, incluía contenidos sobre anatomía, psicofisiología, teología simbólica y geografía. Pero más relevantes eran sus representaciones visuales de nociones filosóficas como *Nous* o Intelecto, *Pronoia* o Providencia y *Prognosis* o Preconocimiento. [*Ibid.*, pp. 77-82] Todos estos contenidos eran aprendidos y recordados siguiendo la técnica icónica de Posidonio. Según los gnósticos, que reconocían "el poder de la *imagen activa* para influir en la conducta", [*Ibid.*, p. 83] el aprendiz dibujaba mentalmente cuadros que representaban las invisibles realidades morales.

El primer diagrama gnóstico propiamente dicho que explica Gómez de Liaño es el descrito en la *Revelación según Juan* o *Apocryphum Johannis*.¹¹ Aquí, un ser divino se revela a un hombre que, acongojado, "se pregunta por Dios, por el origen del mundo, por el destino del hombre". [*Ibid.*, p. 141] La parte central de este tratado se refiere con detalle a dicho diagrama, que organiza visualmente la exposición del mito gnóstico. Como en todos los diagramas, las nociones filosóficas o religiosas (por ejemplo

¹¹ *The Secret Book according to John*, en B. Layton, *op. cit.*, pp. 28-51.

Intelecto-Nous o Preconocimiento-Prognosis) son personificadas mediante figuras localizadas en distintos lugares del diagrama. Gómez de Liaño se arriesga a reconstruirlo visualmente, "cosa que quizá no llegaron a hacer ni Ireneo de Lion ni Orígenes de Alejandría". [*Ibid.*, p. 195]





36. Dibujo esquemático del diagrama setiano-barbelognóstico (ver lám. II).

[Figs. 1a y 1b: Diagrama gnóstico descrito en el texto *Revelación de Juan*, según *Ibid.*, p. 152 y Lám. III]

Explicación simplificada del contenido del diagrama

A. Tríada suprema: Padre Ignoto. Barbelo. Unigénito

B. Ogdóada:

B2 Prognosis (Preconocimiento)

B4 Aphtharsia (Incorrupción)

B6 Aeonia Zoé (Vida Eterna)

B8 Aletheia (Verdad)

B1 Nous

B3 Thelema (Voluntad)

B5 Logos

B7 Autógenes—Cristo

C-D. Dodécada:

C1 Harmozel, Charis (Gracia), Adán

C2 Oroaiel, Synesis (Entendimiento), Set

C3 Daveithe, Aisthesis (Percepción), Hijos de Set

C4 Eleleth, Phronesis (Prudencia), Espirituales

D1 Charis, D2 Verdad y D3 Morphe

D4 Pronoia, D5 Aisthesis y D6 Memoria

D7 Synesis, D8 Agape y D9 Idea

D10 Perfección, D11 Paz y D12 Sofía

Tal vez al lector le parezca sumamente abstruso todo esto. Pero es necesario incluirlo a fin de dar una idea del enorme esfuerzo que debía realizar el estudiante gnóstico para visualizar la ubicación, la figura y el significado de cada uno de los eones. La interiorización de esas imágenes gnósticas exigía y fomentaba que se aplicara un auténtico y complejo *pensamiento visual*.¹² Para Gómez de Liaño,

Lo esencial de la instrucción gnóstica no estaba en las imágenes gráficas —cuyo valor sólo podía ser instrumental—, sino en una forma de representación interior. [...] El fundamento está en la activa, casi demiúrgica, contemplación de imágenes o estatuas mentales que representan virtudes y caracteres divinos, conforme a la revelación del Logos. [*Ibid.*, pp. 205-206]

III. Imagen gnóstico-cristiana medieval

a) Imágenes anagógico-apofáticas

No es lo mismo acercarse al Pseudo Dionisio Areopagita apoyándose sólo en sus antecedentes griegos, judíos, neoplatónicos y cristianos (con sus textos doctrinales y filosóficos aceptados por la Iglesia Católica), que tomando también en cuenta el gnosticismo. En este caso —es la estrategia seguida aquí—, sus ideas adquieren una riqueza matizada de francos tintes gnósticos.

A este personaje no lo satisfacía la imaginería comúnmente en uso (visual o intelectual), que recurría a objetos y entes animados para representar a Dios o a los seres angélicos: "No podemos imaginar, como hace el vulgo, aquellas inteligencias celestes con muchos pies y rostros, de forma parecida a bueyes o como leones salvajes".¹³ La cuestión que afrontaba era cómo "lograr en las criaturas, en cuanto sea posible, la semejanza y unión con Dios", [*Ibid.*, 164 D-165 A] y para resolverla partía de un principio: que los seres humanos no pueden elevarse "por vía puramente espiritual a imitar y contemplar las jerarquías celestes sin ayuda de medios materiales que [los] guíen como requiere [su] naturaleza", pues "necesitamos algo que nos sea

¹² El género diagramático llegó a su edad de oro con Valentín (siglo II), filósofo egipcio fundador de una escuela gnóstica especialmente peligrosa para el catolicismo. Gómez de Liaño también lo reconstruye. [Cf. *ibid.*, pp. 421-472]

¹³ Pseudo Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste*, 137 A, en *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945, 417 págs.

connatural". [*Ibid.*, 121 D y 140 A] Es decir, ante la imposibilidad para los humanos de seguir un método "puramente espiritual" de acceso a Dios, la utilización de imágenes simbólicas permitía a las inteligencias humanas elevarse hasta lo supramundano. Ésa era la vía o método *anagógico*: la elevación a lo inmaterial-invisible por medio de lo material-visible.¹⁴

Ahora bien, hay dos variantes de esa elevación: "Una procede naturalmente por medio de imágenes semejantes a lo que significan. La otra emplea figuras desemejantes hasta la total desigualdad y el absurdo". [*Ibid.*, 140 C] En la primera se utilizan símbolos afirmativos; en la segunda, negativos. Para remitirse a Dios, que no tiene figura ni atributos materiales, el mejor camino es la segunda versión, que recurre a la *desemejanza* y no a la *semejanza*, puesto que Dios no es semejante a nada de lo que captan nuestros sentidos o nuestra inteligencia: ésa era la vía o camino *apofático* (por negación). El Pseudo Dionisio estableció así la *teología negativa*, según la cual de Dios no se puede decir ni mostrar lo que es, sino sólo lo que *no* es. Por otro lado, coincidía con los planteamientos gnósticos, en tanto el espíritu ("la parte superior del alma"¹⁵, ya que la inferior es la propiamente *psíquica* o cargada de pasiones) podía volver así a su fuente originaria.

En *Los nombres de Dios* afirmaba que ni las imágenes ni las palabras alcanzan a expresar o a representar lo divino:

Signos y figuras no son lo mismo que las realidades inmateriales a que se refieren; lo corpóreo no aprisiona lo intangible e incorpóreo. [...]. Ningún razonamiento puede alcanzar

¹⁴ Ignacio Gómez de Liaño señala un elemento gnóstico en la imagería dionisiana: el símbolo de las ruedas ígneas como las formas más cercanas a Dios. El Pseudo Dionisio daba "una justificación metafísica y bíblica a la estética del círculo rodeado de círculos giratorios alrededor del medallón central del Uno-Bien, que constituye los diagramas simbólicos y maniqueos. Con su *teología simbólica* legitima, además, el uso de figuras". [*Op. cit.*, I, p. 634] Pero eso no era todo, pues "las jerarquías dionisianas que giran en torno al Uno-Luz incognoscible dan también la clave de las maquinarias diagramáticas gnósticas en un punto esencial, ya que la finalidad que con ellas se persigue es *imitar a Dios hasta configurarse con El*, purificando el alma para lograr esa imitación". [*Ibid.*, p. 635]

¹⁵ *Ibid.*, 141 B.

aquel Uno inescrutable. No hay palabras con que poder expresar aquel Bien inefable, el Uno, fuente de toda unidad.¹⁶

Pero ello no implica abandonar el simbolismo anagógico-apofático, pues es el único a nuestro alcance: "Mas al presente nos valemos de símbolos para entender, en cuanto nos es dado, las realidades divinas. Mediante ellos [...] nos elevamos a la verdad una y desnuda. Entonces abandonaremos las imágenes que teníamos de lo divino". [*Ibid.*, 592 C] El sujeto recurre a las imágenes simbólicas para acceder a Dios; pero, una vez que ha accedido, puede prescindir de ellas. La tendencia hacia el abandono de la representación era una abierta exaltación mística de la oscuridad y del silencio; era la ausencia absoluta de imágenes y de palabras: "ahora que escalamos desde el suelo más bajo hasta la cumbre, cuanto más subimos más escasas se hacen las palabras. Al coronar la cima reina un completo silencio. Estamos unidos por completo al Inefable".¹⁷

b) *Iconografía sacramental*

Si, como se ha visto, la imagen medieval cristiana por excelencia era aquella visible sólo por el ojo espiritual, entonces las imágenes visibles o materiales tenían en ese mundo no sólo la función de intermediarias en la relación del humano con Dios. Eran, a la vez, medios para producir imágenes "interiores" o "espirituales"; estaban, como dice Régis Debray, "al servicio de la vida interior".¹⁸ La máxima expresión cristiana de esas imágenes capaces de tender un puente directo entre la materialidad y la inmaterialidad fueron los llamados "íconos", cuya vigencia se extiende por casi dos milenios, desde sus orígenes prebizantinos hasta la actualidad, floreciendo sobre todo en el ámbito de la Iglesia de Oriente y el cristianismo ortodoxo: Bizancio, Rusia, Grecia, Bulgaria, Siria...

Un primer rasgo a destacar es que la imagen que ofrece el ícono se basó en la bidimensionalidad. La imagen plana de Dios ofrecía menos posibilidades de ser confundida con las cosas materiales y por lo mismo podía ser más apta para remitir a su usuario a realidades suprahumanas y suprasensibles. Kurz Weitzmann¹⁹ señala que ésta es una tendencia de las

¹⁶ Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres de Dios*, 588 B.

¹⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología mística*, 1033 C.

¹⁸ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 65.

¹⁹ Weitzman, Kurz: "The Origin and Significance of Icons", en K. Weitzman *et. al.*, *The Icon*, pp. 3-10, New York, Alfred A. Knopf, 1982.

religiones místicas, de lo cual podemos inferir que los íconos cumplían muy bien con las funciones que asignara a las imágenes de culto el Pseudo Dionisio: permitir que el usuario se valiera de un soporte material para elevarse a realidades inmateriales. ¿Tendríamos que extrañarnos de que una imagen tan abstracta y formalmente esquematizada como la del ícono sea comprendida por las mayorías; que sea *utilizada* más que *apreciada estéticamente*; que sea capaz de propiciar una experiencia vital muy profunda y no sólo un medio para tener una experiencia estética? Si juzgamos con criterios occidentales renacentistas, sí habría motivo de asombro, pues para éstos la imagen comprensible es aquella que se "parece" a la realidad. Para la cultura occidental moderna, la imagen es sólo una *representación* y nunca una *presentación*, por lo cual ante ella debemos mantener una actitud distanciada, crítica o de mera apreciación estética o intelectual. Pero si nos salimos de esos marcos ideológicos y nos ponemos en el lugar de quienes se acercan de manera "inocente" o espontánea a una imagen, de quienes *utilizan* sus imágenes en vez de *juzgarlas críticamente*, entonces no habrá por qué sorprenderse.

Con la imagen bizantina se originó "un realismo simbólico [...] el simbolismo se pone al servicio de un realismo místico [...] la representación adopta el lenguaje de los signos".²⁰ ¿Acaso este realismo místico de que habla Mahmoud Zibawi puede ser considerado como el equivalente del realismo filosófico que, siglos después y dentro del mundo cristiano, se opondría al nominalismo filosófico? Si entendemos que el ícono no se asume como una simple representación, sino como una auténtica presencia, no es descabellada la equivalencia: dentro de la imagen-presencia (la imagen del régimen ídolo, como la llama Debray), hay una realidad; en cambio, la imagen-representación es como el nombre, que no postula como necesaria la existencia de ninguna realidad más allá de la denominación. Zibawi describe a grandes rasgos el paso de la representación a la presencia como un paso "de la imagen al ícono": desde el rechazo platónico de las imágenes visuales, que son copias fenoménicas imperfectas del noúmeno, pasando por la metafísica de Plotino, se llega a la reivindicación pedagógico-teológica de la imagen por los Padres de la Iglesia, mas aún no a su aceptación como vehículo sacramental. Pero después, una vez que el Pseudo Dionisio ha aprovechado la herencia platónica y plotiniana para señalar los nexos entre lo visible y lo invisible, la Iglesia, sobre todo la de Oriente, acaba por reconocer el alto valor teológico de la imagen. Por eso San

²⁰ Zibawi, Mahmoud, *Iconos. Sentido e historia*, Madrid, 1999 [1993], LIBSA, p. 135

Gregorio el Teólogo afirma: "Hemos conservado de la cultura profana aquello que es búsqueda y contemplación de lo verdadero". [*Ibid.*, p. 139]

Mijail Alpatov indica un aspecto del ícono ruso que quiero destacar: su valor simbólico, por el cual los conceptos teológicos adquieren forma visual. Para él, en los íconos rusos

se da forma visual a conceptos específicos de la enseñanza religiosa mediante figuras u objetos convencionalmente representados (una figura femenina sobre un trono alado encarna a Sofía, la Sabiduría Divina; la muerte es vista como un esqueleto con una guadaña y cabalgando). [...] Pero éstas son alegorías más que símbolos. El simbolismo tiene fundamentos mucho más profundos y no se concentra en motivos individuales sino que abarca el conjunto del ícono. Se basa en la filosofía de la Antigüedad tardía (Pseudo Dionisio Areopagita), en la idea de que absolutamente todo en el mundo no es más que la apariencia externa de un significado verdadero, de la esencia. [...] [Esa esencia] es muy volátil y elusiva, y *casi siempre es difícil expresarla en palabras*.²¹

La referencia al viejo Pseudo Dionisio es sintomática de cuánto importa el simbolismo en el ícono, *dada la insuficiencia de las palabras*, y cómo por este rasgo tiene una gran afinidad con los diagramas gnósticos, que precisamente daban "forma visual" a los conceptos más abstractos de la teología.

¿Cómo se hacía un ícono? Esta pregunta no se refiere a su aspecto técnico o compositivo, sino a su aspecto vivencial, personal. ¿Cuál era la actitud adecuada para hacer un ícono? La extraordinaria película *Andrey Rubliov*, de Andrei Tarkovsky, nos muestra algo de lo que pasaba en la vida de un autor de íconos para llegar a pintar una obra de ese tipo: el hacedor de esas imágenes requería una profunda preparación espiritual para emprender su ejecución. Pero tal vez lo más difícil de entender no sea la profunda experiencia vital que debía soportar, sino la manera en que enfocaba el lenguaje pictórico de sus obras. Para estos autores, y para los usuarios y comanditarios de sus imágenes, los íconos eran *una forma de escritura*. Por ello es que un Teófanos el Griego, un Andrei Rublev o un Dionisij no sólo eran considerados "filósofos", sino que también eran llamados "iconógrafos", es decir, "escritores de imágenes" o, mejor, "escritores mediante imágenes". Al iconógrafo también se lo llamaba *hagiógrafo* e incluso *zoógrafo*: *era alguien que escribía mediante imágenes*, que escribía en

²¹ Alpatov, Mijail: "The Icons of Rusia", en Kurz Weizmann et. al., *op. cit.*, pp. 237-251, ver p. 242. Cursivas de F.Z.

imágenes sobre lo santo y que, *mediante su escritura, podía engendrar una "cosa viva"* que interactuaba con los espectadores, una cosa que los podía llevar a Dios a ambos, y cuyo autor último era Dios. Así como la liturgia era un gran ícono, gracias al cual la divinidad se hace presente, el acto de pintar un ícono era en sí un acto sagrado que requería una profunda preparación. Se iba más allá del uso instrumental que Gregorio el Grande confirió a las imágenes: lo que se pretendía aquí era alcanzar una correspondencia entre Dios y su representación con medios humanos. Como dice Arnold Köpcke-Duttler: "La imagen de Dios (*Bild*) [...] como imitación (*Abbild*) de él participa de la proto-imagen (*Urbild*), a la que se asemeja, y de ese modo manifiesta una realidad sagrada, que no pertenece a éste mundo. El ícono no es por ello en ningún sentido una *representación* religiosa, sino una imagen plena del misterio del Ser".²² La producción de estas imágenes era en sí una *gnosis*.

Los íconos son imágenes de la misma categoría que los diagramas gnósticos, los rosetones románicos y góticos, las pinturas de arena de los Navajos y los mandalas tibetanos: con todos se propicia una experiencia *integral* del sujeto, de modo que frente a la imagen intervengan sus sentidos elevándolo a realidades suprasensibles. Peter Stöger nos hace notar que, a diferencia de las tradiciones occidentales, que suelen reducir las experiencias a un solo sentido, generalmente el de la vista, en la Iglesia Oriental intervienen todos los sentidos: se ve y se toca el ícono, se escuchan las interminables invocaciones y cantos sagrados, se huelen los inciensos, se prueban los panes sagrados...²³ Pero hay otra interesante coincidencia. *En todas estas tradiciones*, señala Stöger, *escribir y figurar son lo mismo*; por ejemplo, en el Tíbet los mandalas son considerados "imágenes textuales", y de modo semejante los íconos cristianos "no eran pintados, sino escritos. Una de las más venerables escuelas de íconos en la antigua Rusia se llamaba 'La escritura' ". [*Ibid.*, p. 283]

²² Köpcke-Duttler, Arnold: "Russischer Pantokrator und leidender Jesus. Zum Bildungsgespräch zwischen Ost und West", en Rittelmeyer, Christian y Erhard Wiersing, *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1991, pp. 137-145.

²³ Stöger, Peter: "Bilden, Bild und Bildung. Pädagogisch-anthropologisch und psychoanalytische Überlegungen", en Franz Pöggeler (Hrsg.), *Bild und Bildung. Beiträge zur Grundlegung einer pädagogischen Ikonologie und Ikonographie*, Peter Lang, 1992, pp. 267-300, p. 289.

El ícono es imagen gnóstica en tanto implica "el conocimiento divino", o incluso la identificación con Dios, y rechaza lo psíquico y lo corporal en su búsqueda de lo espiritual.²⁴ Por tanto, es la antítesis de la imagen renacentista.

IV. Imágenes gnósticas en el budismo tántrico

Volvamos a Gómez de Liaño. El segundo volumen de *El círculo de la sabiduría* busca mostrar cómo la tradición de los diagramas gnósticos viajó desde su lugar de origen hasta las remotas tierras asiáticas.²⁵ Lo que más le interesa son las importantes coincidencias entre el budismo y el gnosticismo que llevaron a ambas religiones hacia la imagen (material o imaginaria) como vehículo de meditación, de elevación espiritual y de iluminación mística o *gnosis*. Un aspecto en común es la separación entre un Buda físico (Sidharta, Gautama Shakyamuni) y un Buda espiritual (Tathagata), que equivale a la distinción que hacían los gnósticos entre el Jesucristo psíquico-somático y el Jesucristo pneumático-noético: el primero no era más que una apariencia material.²⁶ En la corriente budista de los mahasanghikas se desconfía del conocimiento expresado

²⁴ Mahmoud Zibawi sintetiza muy bien algunos valores del ícono:

- a) *La imagen del ícono como presencia*. "La imagen [del ícono] no es ilustración, sino teosofía especulativa [...] el ícono es una 'teoptía', una visión fundada en el conocimiento divino".²⁴
- b) *El rostro único del ícono*. En el ícono "lo psíquico es rechazado [...] la imagen sólo alcanza su plenitud en la semejanza divina que constituye su único arquetipo [...] es rechazado el retrato naturalista [...] el hombre es una teofanía de Dios. Reflejando su prototipo último, el rostro reencuentra su cara". [*Ibid.*, p. 57] Ésta es la "semejanza" con Dios que ofrece el ícono: una identificación no física con el prototipo, o más bien con el arquetipo (la *Urbild*). El retrato psicológico, a la manera romana o a la manera moderna, no existe aquí.
- c) *El ícono y la visión hacia dentro y hacia lo suprasensible*. "El ícono muestra un mundo indiferente a la experiencia de las visiones ópticas de la naturaleza material [...] hace desaparecer el espacio concreto, la pesadez, los escorzos, la luz natural y las leyes de la perspectiva". [*Ibid.*, p. 71] Se desinteresa de las apariencias de las cosas, para orientarse hacia la abstracción y la simbolización. [*Ibid.*, p. 90]
- d) *Ícono y escritura*. "El último Concilio Ecuménico, subrayando la proximidad del ícono a las Sagradas Escrituras, lo eleva hasta el rango de los Santos Evangelios." [*Ibid.*, p. 101] Por ello es que la iconografía se reserva para personalidades altamente espirituales, y se prohíbe que la practique cualquiera. [*Ibid.*, p. 104]

²⁵ I. Gómez de Liaño, *op. cit.*, Vol. II. Remito al lector a los dos primeros cuatro capítulos del libro, en donde nos traza un detallado cuadro de los contactos entre la cultura grecolatina y la cultura de la India, desde la época de Alejandro Magno hasta el siglo V. Su propuesta principal es que hubo una influencia filosófica, artística, literaria, científica y religiosa de Occidente a Oriente. Los valores del Imperio Romano de Oriente se difundieron en lengua griega, siendo así el helenismo el factor unificador de todos los pueblos que vivieron bajo la égida romana, e incluso de algunos cercanos al imperio. Habría que complementar este enfoque con el de Jonas, para quien la influencia fue tanto de Occidente a Oriente como en sentido contrario.

²⁶ A esta concepción se la conoció como docetismo.

verbalmente y mediante conceptos; asimismo, se sostiene que "ya como Nous puro ya como Persona inefable, Buda y los hombres, en cuanto participan virtualmente de la budeidad, poseen una chispa de luz ingénita que es posible liberar mediante determinadas meditaciones y prácticas espirituales". [*Ibid.*, p. 119] En ambos puntos coinciden con el gnosticismo.

Mención especial requiere el Nirvana, que nos remite tanto al gnosticismo como a la teología negativa del Pseudo Dionisio:

El nirvana, cuyo significado primario es "extinción", se determina, sobre todo, mediante enunciados negativos. Fin del sufrimiento, del deseo, del odio, del error. [...] La mejor imagen que, tanto en el Hinayana como en el Mahayana, se emplea para describir el nirvana es el espacio vacío. Se le podría comparar al *Theos agnostos*, trascendente a toda determinación, que corona la teología apofática de los gnósticos. El nirvana no es perceptible por los sentidos, pero no es mera Nada (*natthidhammam*). [...] Es un *mysterium*, lo "totalmente otro". (Glassenap) [*Ibid.*, pp. 120-121]

También, la noción del vacío como lo "totalmente otro" es equiparable a la idea gnóstica del "dios extraño". Y Gómez de Liaño apunta que el acceso al Nirvana equivale a la *ataraxia* de los escépticos y a la *anapausis* (reposo místico, fusión con el Dios ignoto) de los gnósticos.²⁷ [*Ibid.*, p. 121]

Con la evolución posterior del budismo, las coincidencias aumentaron. El Mahayana se desdobló en dos grandes escuelas: el Madhyamaka (encabezado en el siglo II por Nagarjuna, el gran expositor de la doctrina de la vacuidad) y el Vijñānavada o Yogachara (con Asanga, quien hacia el siglo IV sostiene que no hay nada más que pensamiento y el mundo exterior es irreal).²⁸ En esas corrientes, la imaginación adquirió una función muy relevante. Al ser degradado el mundo material a la categoría de fenómeno mental, de mera representación, el sujeto meditante se ve envuelto en imágenes durante su camino hacia el conocimiento. Por tanto, hay que encauzar lo imaginario:

²⁷ Es muy importante dejar en claro las diferencias entre gnosticismo y budismo más temprano, sobre todo en lo referente a la ausencia en este último de un creador y de un salvador. Sin embargo, con el surgimiento del Mahayana se adoptó en el budismo un enfoque soteriológico. [*Ibid.*, pp. 132-133]

²⁸ Ambas, nos dice Gómez de Liaño, darían origen al tercer vehículo del budismo: el Vajrayana (después del Hinayana y el Mahayana).

La disciplina de la imaginación pasa a ocupar inexorablemente el primer plano. Ahora bien, dado que la imaginación equivale a engaño. [...] Entonces es esencial regular su funcionamiento. No es otra cosa la que está en la base de los diagramas gnósticos (aparte de su pretensión enciclopédica) o en la de la teúrgia neoplatónica. Ni es tampoco otra la que se proponen los budistas tántricos con los mandalas. [*Ibid.*, p. 260]

Las imágenes gnósticas del budismo tántrico, a diferencia de las del gnosticismo clásico, sí son accesibles, pues desde el siglo XI hasta el día de hoy se siguen realizando. Gómez de Liaño presenta con detalle dos ejemplos. El primero es el de los mandalas descritos en el *Bardo thödol* (conocido en Occidente como *El libro tibetano de los muertos*), cuya autoría se atribuye a Padmasambhava (siglo VIII). Se trata de una serie de textos sobre el proceso seguido por quien está muriendo una vez que ha abandonado el mundo y tiene encuentros que pueden llevarlo a la iluminación. A lo largo de decenas de días, va teniendo distintas oportunidades de alcanzar la salvación-iluminación; si fracasa en una, continúa con la siguiente, y así sucesivamente. Esta experiencia es accesible también al meditante vivo que siga los pasos ahí descritos:

El meditante, o muriente, tiene que empezar por reconocer la Luz fundamental [...] que discurre por el centro de la columna vertebral. "Todas las cosas están desnudas y vacías como el espacio —se le dice—: existe solamente una inteligencia cual luz inmaculada que no tiene circunferencia ni centro. Tú debes reconocer esa luz. Entra en ese estado. Yo te enseñaré a reconocer la luz." [*Ibid.* p. 301].

Padmasambhava introdujo técnicas psicofísicas de concentración y de meditación mediante la "evocación (*utpattikrama*) de imágenes divinas a fin de que el meditante llegue a fundirse con ellas, con su luminosa vacuidad inherente". Ésta es una característica del Tantrayana (o Vajrayana). [*Ibid.*, p. 288] El "método evocativo" consiste en que el sujeto construya internamente las imágenes que se le describen, y que le servirán de puente hacia la Luz Pura.

En la espiritualidad tibetana en general, llaman la atención los ejercicios de visualización como vías de aprendizaje y, sobre todo, de iluminación. [...]. Alexandra David-Neel y el lama Anagarika Govinda brindan numerosos ejemplos de visualizaciones. David-Neel [...] hace una exposición muy expresiva del uso espiritual de los mandalas (*kyilkhör* en tibetano). [...] "Nadie puede construir o dibujar un *kyilkhör* si no posee la iniciación especial que le otorga el derecho [...]. El estudiante tiene que llegar a percibir las distintas imágenes con toda nitidez." [...] El *Bardo thödol* es un ejemplo excelente de lo que podemos llamar *visión visualizada*. Visión, pues se describe la aparición en la mente de alguna deidad, y *visualizada*, pues se trata de una técnica rigurosa con la que elaborar las imágenes mentales idóneas de la deidad, a fin de fijar en la mente sus caracteres y atributos. El objetivo es enseñar a orientarse en el camino que lleva a la absorción del principio consciente del hombre en la Luz supraesencial del nirvana, en un Absoluto-Luz que, como el Uno-Luz de Dionisio Areopagita, trasciende el ser y el no ser. [*Ibid.*, pp. 297-299]

Hay grandes semejanzas con la imagen y la imaginación de los gnósticos clásicos, con el Pseudo Dionisio y con la zoografía rusa: la recurrencia a la visión no óptica, la metafísica de la Luz y la preparación espiritual tanto del meditante como del hacedor de imágenes. Gómez de Liaño insiste en que Padmasambhava debió de haber entrado en contacto con la metafísica de la Luz y la teología simbólica y apofática del pseudo Dionisio: "La obra de este neoplatónico cristiano circuló en el equipaje de los nestorianos que hacían la ruta del Oriente y llegaron a China en el siglo VIII". [*Ibid.*, p. 328]

En general, los mandalas representan figurativamente una ciudadela, y el meditante va recorriendo de afuera hacia dentro cada uno de sus espacios, siguiendo un proceso de desprendimiento de lo material, hasta acceder al centro de esa arquitectura y alcanzar la iluminación. El centro es siempre circular, y está contenido en un cuadrado, al que a su vez contiene un círculo, etc.

Imago mundi, según Mircea Eliade, proyección de la mente, según Carl C. G. Jung, el mandala intenta efectuar una reconstrucción integrada del psiquismo y sus contenidos. En los diagramas gnósticos, al igual que en los budistas, los componentes cosmológicos y ontológicos van a la par que los psicológicos y gnoseológicos. [...]. Se debe destacar el efecto soteriológico que, en el *Bardo*, tienen los *loci memoriae* del mandala y sus deificadas *imagines agentes*, pues esta alianza de mnemónica y salvación está en el núcleo de los diagramas gnósticos y en ciertos ritos de la religión griega del período arcaico. [*Ibid.*, p. 296]



fig. 2. Monjes tibetanos realizando con arena el Mandala de Kalachakra, en la Ciudad de México. (Foto de F.Z.A.)



fig. 3. Arija Rinpoche construyendo una versión tridimensional del Mandala de Kalachakra.²⁹

²⁹ Fuente: página Web de la International Kalachakra Network.

Soteriológicos, cosmológicos, ontológicos, gnoseológicos... los mandalas son, en su calidad de diagramas sapienciales, poderosos instrumentos de codificación de contenidos y sistematización enciclopédica, de meditación y elevación espiritual: de *gnosis*, en suma.

Hay que señalar el fuerte contenido sensual de los mandalas tántricos, indicio de cómo se recurría al desfogue físico en el Vajrayana (al igual que en algunas vertientes del gnosticismo). Pero casi siempre se trata de una experiencia simbólica:³⁰

En general, la experiencia mística que propone el Tantrayana consiste en unir los polos masculino y femenino en que se disocia toda realidad. [...] El tantrismo redime, pues, el mundo de los deseos y las pasiones, a cambio de utilizarlos con vistas al superior fin de la iluminación. [...] En sus meditaciones, el discípulo ha de identificarse con el lama y las diversas deidades, así como el propio lama se identifica con la deidad suprema Kalachakra. [...] Lo típico del Vehículo Diamantino estriba [...] en el uso de la imaginación y la pasión como métodos de liberación. [*Ibid.*, p. 374]

El mejor ejemplo de este proceso gnóstico es el Tantra de Kalachakra, método en el que se recurre a la experiencia contemplativa con un mandala realizado ex profeso:

El lama-Kalachakra ha de aparecer en la mente del discípulo copulando con su divina consorte. Entonces el discípulo ha de imaginar que es atraído hacia la boca del lama, que luego desciende a través del cuerpo de éste y que es depositado, como una gota de semen, en el vientre de la Madre de Sabiduría (consorte de Kalachakra, en el que se ha transformado el lama), donde se vuelve vacuidad. [*Ibid.*, pp. 376-377]

La iniciación³¹ resulta de que el discípulo recorra, bajo la guía del lama, los distintos lugares de la ciudadela representada en el mandala: la estancia del Cuerpo, la de la Palabra, la de la Mente y por fin la de la Conciencia Prístina o Gozo sublime. En ésta se encuentra y se identifica con Kalachakra, al que ve copulando de pie con su consorte Vishvamata.

Gómez de Liaño dedica las últimas páginas de su libro a señalar las importantes coincidencias entre el mandala del Tantra de Kalachakra y algunos diagramas gnósticos,

³⁰ Aunque esta potenciación de la libido podía a veces llegar a extremos de libertinaje real. [Cf. *Ibid.*, p. 325]

³¹ Que se sigue realizando hasta la actualidad, dirigida por el Dalai Lama.

como el setiano-barbelognóstico que se describe en el *Apócrifo de Juan*. [Cf. *ibid.*, pp. 407-431]

IV. Episteme y gnosis a partir del Renacimiento

a) La imagen epistémica en el Renacimiento: de lo invisible a lo visible

En el mundo europeo, con el paso del Medioevo al Renacimiento se dio el tránsito de la imagen "interior" (gnóstica, ontológica, mística, imaginaria) a la imagen "exterior" (epistemológica, mimética, científica, óptica). La imagen como vehículo de la formación (de la *Bildung*) individual cedió ante la imagen como resultado de la *percepción* física, sobre todo de la percepción visual. La imagen como *presencia* fue reemplazada por la imagen como *representación*. La imagen capaz de llevar a su usuario a la contemplación extática de lo sagrado se abandonó por la hecha para la apreciación estética de lo cotidiano. La imagen aquiropoiética, milagrosa y numinosa fue desplazada por la manufacturada, informativa y científica. El ídolo y el ícono murieron, y nacieron la imagen-espejo y la imagen-ícono: la imagen pasó de *mirar* a *ser mirada*. La imagen escrita (o la escritura visual) fue sustituida por la imagen como "ilustración", "sustituto", "acompañamiento", "complemento", "contraparte" o incluso "adversario" de la palabra, y sobre todo de la palabra escrita. La imagen y la palabra iniciaron un divorcio. La imagen "simbólica" como puente para transitar del estereotipo sensible (visual, táctil, etc., la *Abbild*) al prototipo (el modelo inspirador), y de éste al arquetipo (el paradigma último, el principio formal profundo, la *Urbild*) se convirtió en la imagen "realista" o "naturalista" cuya meta era la correcta y virtuosista reproducción del estereotipo sensible. La imagen plana y con fondo dorado cedió su lugar a la imagen profunda y con fondo geometrizado. La imagen de esencias se fue y la imagen de apariencias llegó. La imagen producida como parte de una experiencia existencial profunda, de un ejercicio personal, dejó su sitio a la ejecutada con un procedimiento técnico riguroso y con un alarde de virtuosismo ilusionista.

Con estas generalizaciones pretendo sintetizar las grandes diferencias entre dos maneras de ser de la imagen: la presentación y la representación, la gnosis y la

episteme. Podría parecer que estoy planteando una dicotomía o una irreductibilidad entre ellas. Pero no es así, pues muchas veces se trata del mismo objeto físico, que es tomado como una presencia por una persona y como una representación por otra. O bien, de una misma imagen que para una misma persona a veces tiene valor epistémico y a veces valor gnóstico. ¿Una imagen de la bóveda celeste no puede ser al mismo tiempo un trampolín hacia lo que nos trasciende y un dato útil para las ciencias astronómicas? Puede ser ambas cosas. Además, lo principal para una filosofía de la imagen no es la preferencia por una u otra modalidad de la imagen, sino discernir las relaciones entre palabras e imágenes, el estatuto de éstas como realidades sensibles o no sensibles y su carácter representativo o presentativo.

Zibawi señala cómo, a partir de Giotto y Masaccio, "el concepto trascendental que rechaza la imitación del modelo visible de la naturaleza es dejado a un lado. Leonardo da Vinci contempla la naturaleza y se propone su conocimiento como vía hacia la verdad del arte".³² En un artículo sobre el paso de la imagen medieval a la imagen renacentista, Karl-Joseph Pazzini³³ sostiene que con el desarrollo de la imagen científica y representativa se perdió el nexo que anteriormente se establecía entre la imagen (*Bild*) y la formación del sujeto (*Bildung*). Ahora, la imagen era una copia mimética (*Abbildung*). El desarrollo de la perspectiva renacentista condujo a que la mirada dejara de dirigirse hacia adentro del sujeto (o hacia lo trascendente) y se orientara hacia lo exterior y perceptible por los sentidos, hacia lo que está frente al sujeto. La mirada se secularizó, dice Pazzini. Y podemos agregar dos conclusiones: la mirada dejó de relacionarse con la visión interior, de lo inmaterial y de lo ausente, para volverse visión objetiva u observación de lo exterior y de lo material; *la imagen dejó de ser un vehículo de la gnosis para convertirse en una herramienta de la episteme*.

Pazzini compara el concepto de imagen en Eckhart y en Brunelleschi. En el místico alemán, formarse (*gebildet sein*) es el resultado de haber introyectado la *Urbild* divina: de interiorizar a Dios (*sich Gott einbilden*), de in-formar (*ein-bilden*) a Dios en el alma humana. La imagen tiene aquí una valencia ontológica muy intensa, que

³² Mahmoud Zibawi, *op. cit.*, p. 13.

³³ Pazzini, Karl-Joseph: "Von Meister Eckharts 'Bildung' zu Brunelleschis 'Abbildung' ", en Rittelmeyer, Christian y Erhard Wiersing, *op. cit.*, pp. 187-205.

mantiene la unión entre la *Urbild* y la *Bild*: "*Bild* y *Urbild* están tan profundamente unidas entre sí, que no es posible reconocer algún tipo de separación entre ellas". [*Ibid.*, p. 193] Pero la relación entre ellas no es una *Abbildung* o copia en sentido naturalista, pues es imposible hacer algún tipo de imagen mimética de lo divino. En cambio, continúa Pazzini, la noción de imagen que surgió a partir de los experimentos de Brunelleschi apunta en otra dirección.

Este desarrollo del ilusionismo que inició en el siglo XV con la invención de la *perspectiva artificialis* culminó con la invención de la fotografía. Como consecuencia de tal desarrollo, el sujeto de la visión y el objeto visto se distanciaron. El *usuario* de la imagen, el *creyente* en la imagen cedió su lugar al *observador* o incluso al *crítico* de ésta. La imagen, en correspondencia, se volvió una *Abbildung*. Se perdió también el sentido de la formación (*Bildung*) del individuo por medio de la imagen. La imagen dejó de ser una exploración de lo profundo para convertirse en un reflejo de lo superficial: dejó de ser símbolo para convertirse en espejo. (Brunelleschi se valió de un espejo para realizar sus experimentos.)

¿Por qué un modo de representación tan técnico y tan elaborado se volvió la norma a seguir, aplastando durante más de cuatrocientos años cualquier otro modo de representar las cosas? Sin duda no es ajeno a este hecho el que los conceptos predominantes de lo que es ser "científico" u "objetivo" se hayan basado en una entronización de lo visual. También tuvo que ver el que en la filosofía la explicación más aceptada del conocimiento se realizara en términos de que la visión conlleva certidumbre.³⁴ Entonces, la perspectiva de tipo renacentista se volvió una regla a seguir *debido precisamente* a que en ella la visión ocupa el lugar central.

Erwin Panofsky³⁵ apunta que con este sistema de representación se construyó "un espacio totalmente racional" que (según Alberti) reproduce fielmente la intersección plana de la pirámide visual que va del ojo al objeto. Y esa racionalidad se basa en la aprehensión visual del mundo, según se infiere de que el término latino "*perspectiva*" significa "mirar a través" y de que Durero asoció esta técnica representativa con el

³⁴ Véase Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989 [1979].

³⁵ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973 [1924-25].

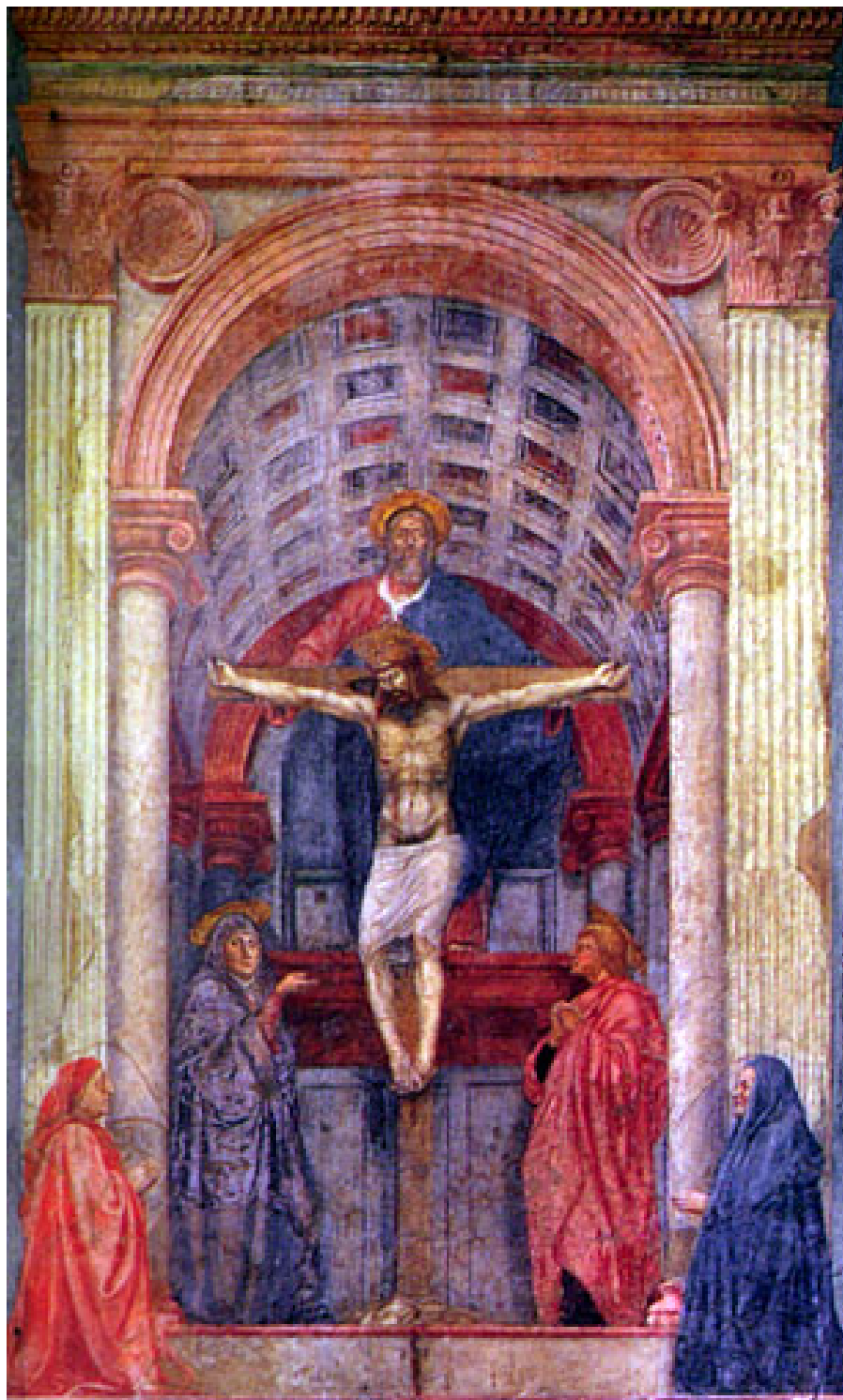
perspicere entendido como "ver claramente", traducción del término griego "*optiké*".
[*Ibid.*, pp. 11-12]

El Renacimiento había conseguido racionalizar totalmente en el plano matemático la imagen del espacio [...] una construcción especial unitaria y no contradictoria, de extensión infinita. [...] En los mismos años [...] el pensamiento abstracto [desarrollaba] el concepto de una infinitud, no sólo prefigurada en Dios, sino realizada de hecho en la realidad empírica. [...] A pesar de esta matización mística, esta concepción del espacio es ya la misma que aparecerá posteriormente racionalizada en el cartesianismo y formalizada en la teoría kantiana. [*Ibid.*, pp. 46-47]

Y la racionalidad epistémica basada en las observaciones del científico ocupó el lugar de la irracionalidad simbólica basada en las visiones del místico o del poeta:

las teorías artísticas más modernas reprochan [a la perspectiva] ser el instrumento de un racionalismo limitado y limitante. [...] La concepción perspectiva impide el acceso del arte religioso al reino de lo mágico [...] y al reino de lo simbólico-dogmático [...] le impide [...] el acceso al reino de lo visionario. [...] Asimismo, le cierra el reino de lo psicológico en su más alta expresión, en el que el milagro acontece sólo en el alma del hombre representado en la obra de arte [...] transformando la ousia en fainomenon parece reducir lo divino a un mero contenido de la conciencia humana. [*Ibid.*, pp. 53-54]

Se trata, pues de una racionalidad óptica, visual. El fresco *La Santísima Trinidad*, de Masaccio, responde a estos criterios epistémicos, que son la contrapartida de los criterios más bien gnósticos aplicados en *La Trinidad*, de Andrey Rubliov. La comparación de estas dos obras contemporáneas entre sí nos hace ver cómo la imagen epistémica y la imagen gnóstica se han acompañado históricamente. Ninguna ha impedido que exista la otra, pues cada una satisface una necesidad humana distinta: conocer el mundo o conocer lo supramundano.



[Fig. 4. Masaccio, *La Santísima Trinidad*, 1425-1428]



[Fig. 5. Andrey Rubliov, *Trinidad*, hacia 1421]

En el terreno de las imágenes informativas, se dio la eclosión de publicaciones que incorporaban cada vez más y con mejor calidad ilustraciones de hechos históricos y naturales, en un gran esfuerzo informativo. W. M. Ivins considera que el principal logro del Renacimiento no consistió en la recuperación de la cultura grecolatina de la Antigüedad, sino en

la aparición de actitudes y objetos de pensamiento que no eran, en absoluto, ni aristotélicos, ni platónicos ni griegos, sino completamente nuevos. [...] Uno de estos acontecimientos fue la generalización de procedimientos para obtener imágenes impresas o, en otras palabras, de hacer manifestaciones gráficas exactamente repetibles. Otro fue la formulación por León Battista Alberti, en 1435, de un método de dibujo en perspectiva, que [...] ofrecía una racionalización geométrica a las manifestaciones gráficas de las relaciones espaciales. [...] La perspectiva se convirtió rápidamente en parte esencial de la técnica de hacer imágenes informativas. [...] El tercer acontecimiento se produjo en 1440, cuando Nicolás de Cusa enunció las primeras doctrinas completas sobre la relatividad del conocimiento y la continuidad existente entre los extremos a través de las transiciones y los términos medios. [...] Estas cosas [...] estaban, y siguen estando, aparentemente tan irrelacionadas que rara vez se pensaba seriamente en ellas considerándolas en su conjunto.³⁶

Como ejemplos aduce la publicación a lo largo del siglo XIV de diversos libros con imágenes xilográficas que tenían fines informativos y una creciente precisión representativa creciente. Los temas podían ser la herbolaria, las máquinas de guerra, crónicas de viajes o hechos históricos.³⁷ "Estamos, al fin, ante la comunicación deliberada de información e ideas." [*Ibid.*, p. 46]

El pensamiento griego clásico debía sus rasgos más característicos al hecho de que el medio informativo y de expresión de las ideas era sobre todo la palabra escrita, y no la imagen impresa: "las Ideas de Platón, y las formas, esencias y definiciones de Aristóteles son especímenes de esta transferencia de la realidad desde el objeto a la fórmula verbal exactamente repetible y, por tanto, aparentemente permanente. De hecho, una esencia no forma parte del objeto sino de su definición". [*Ibid.*, p. 90] En cambio, el pensamiento moderno surgió precisamente porque científicos y pensadores tuvieron acceso a reproducciones visuales cada vez mejores de los fenómenos naturales o de los procesos de construcción de las cosas creadas por el ser humano:

...la estampación de imágenes, al contrario que la impresión de palabras con tipos móviles [...] hizo posible por primera vez manifestaciones gráficas susceptibles de repetirse exactamente durante la vida útil de la superficie impresora. Esta repetición exacta de manifestaciones gráficas ha tenido incalculables consecuencias para las ideas y el conocimiento, para la ciencia y la tecnología. [...] Sin impresos, la ciencia, la tecnología, la arqueología o la etnología modernas apenas si existirían, pues todas dependen, más o menos directamente, de la información transmitida por declaraciones visuales o pictóricas exactamente repetibles. [...] Las estampas, lejos de ser simplemente obras de arte de segunda fila, constituyen una de las herramientas más importantes y poderosas de la vida y el pensamiento modernos. [*Ibid.*, pp. 14-15]

³⁶ Ivins, W. M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 [1953], pp. 39-40.

³⁷ El más famoso es la *Crónica de Nuremberg*, de 1493.

b) *Simbolismo y misticismo de la imagen: de lo visible a lo invisible*

Por otro lado, hubo en pleno Renacimiento un auge de las doctrinas hermetistas y neoplatónicas afines al gnosticismo, que valoraban las imágenes, no como herramientas de información y comunicación, sino como conexión simbólica con lo divino. Al respecto, E. H. Gombrich dice:

Los escritos de los neoplatónicos florentinos [nos remiten] continuamente a los sabios míticos de Oriente, a los sacerdotes egipcios, a Hermes Trismegisto, a Zoroastro y, entre los griegos, a los que se pensaba que habían disfrutado de la posesión de este saber secreto: Orfeo, Pitágoras y, en no menor medida, Platón que, por el uso que hace de los mitos y la reverencia que hacia Egipto muestra, encajaba bien en esta perspectiva de una cadena ininterrumpida de tradición esotérica.³⁸

El rechazo platónico de las formas sensibles (retransmitido por el hermetismo y el gnosticismo), con base en su teoría de la aprehensión suprasensible y mística de una realidad superior, es señalado como un antecedente directo de esta concepción renacentista sobre la imagen.

En cualquier caso, sólo a través de la intuición intelectual pueden en último término aprehenderse las Ideas que moran en el mundo suprasensible. Y sea como fuere que Platón las imaginara —si es que se las representaba de algún modo—, era lógico que se empezara a visualizarlas recurriendo a las personificaciones de unas abstracciones que siempre fueron concebidas como compañeras de los inmortales.

[...] La idea de la sabiduría, Sophia, se convierte en la Gnosis en un espíritu femenino que es posible contemplar en una visión. En realidad, la noción neoplatónica de la jerarquía de los seres que enlaza la idea de la divinidad con el mundo sensible a través de una cadena ininterrumpida de seres podía absorber fácilmente las ideas platónicas y asignarles un lugar en las esferas supracelestiales. [*Ibid.*, pp. 147-148]

Como sabemos, el cristianismo oficial tuvo frente a las doctrinas gnósticas una actitud beligerante orientada a su exterminio total, pues éstas eran su enemigo teológico más destructivo. Sin embargo, y como ya indiqué atrás, en el Pseudo Dionisio se filtraron ciertos conceptos gnósticos esenciales que, combinados con ideas (neo)platónicas, pasaron a formar parte de la mística cristiana y de la teoría cristiana de las imágenes. Fue así como se conformó una teoría cristiana del simbolismo. Gombrich se remite al Pseudo Dionisio y su doble teología (katafática y apofática, es decir,

³⁸ Gombrich, E. H.: "Icones symbolicae. Las filosofías del simbolismo y su relación con el arte", en E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2, Madrid, Debate, 2001 [1972], pp. 123-191, p. 149.

positiva y negativa), para luego explicar cómo en Renacimiento pudieron amalgamarse la herencia neoplatónica y la ortodoxia cristiana, dando por resultado una doctrina místico-simbolista de las imágenes, que se encuentra en Pico de la Mirandola y en Marsilio Ficino. Este último se basa en lo afirmado por Plotino —"No hay que pensar que en el mundo inteligible los dioses y los bienaventurados vean proposiciones; todo lo allí expresado es una hermosa imagen" [Citado en *Ibid.*, p. 158]— para escribir a su vez:

"Cuando los sacerdotes egipcios deseaban referirse a los misterios divinos, no utilizaban los pequeños caracteres de los manuscritos, sino las imágenes completas de plantas, árboles o animales; pues Dios tiene conocimiento de las cosas no por vía de pensamiento múltiple, sino por la forma pura y estable de la cosa misma." [Citado en *Idem*]

El símbolo es entendido como un instrumento mágico al alcance de los humanos, como un signo dotado de poder:

Si el símbolo visual no es un símbolo convencional, sino que está ligado a través de la red de correspondencias y simpatías con la esencia supracelstial que encarna, es lógico esperar que no sólo participe del "significado" y el "efecto" de lo que representa, sino que llegue a ser intercambiable con ello. [...] Ficino expresó abiertamente su fe en el poder mágico de la imagen. [...] Estos argumentos están basados en la misma literatura neoplatónica, Plotino y Yámblico, de que derivan otras opiniones de Ficino sobre la virtud de la imagen visual. [*Ibid.*, p. 172]

Como he indicado, estas concepciones neoplatónicas de la imagen afines al gnosticismo³⁹ podían convivir con las concepciones de corte aristotélico y racional, o alternarse con éstas. Así, con el posterior surgimiento de las filosofías racionalistas y empiristas (con Descartes y Locke sobre todo), la imaginación iba a ser menospreciada como un extravío del pensamiento, o en el mejor de los casos como un mero auxiliar de la expresión discursiva, la auténtica forma de pensamiento. Más tarde, "en el siglo XVIII la concepción irracional del símbolo como depósito de una revelación antigua es puesta en ridículo y descartada a favor de la interpretación aristotélica que ve en el símbolo una metáfora ilustrada. [...] La Era de la Razón desdeñó por absurdas las imágenes misteriosas". [*Ibid.*, p. 182] Pero vendría la respuesta neoplatónica: Creuzer en los tiempos del romanticismo escribió en su *Symbolik*:

"Cuando la mente creadora toma contacto con el arte u osa cristalizar la intuición y la fe religiosas en formas visibles, el símbolo tiene que expandirse, haciéndose ilimitado e infinito...

³⁹ También Frances A. Yates se refiere a la vertiente gnóstica de las ideas de Ficino y de Pico: "El término gnosis es aplicable al tipo de experiencia vivido por Ficino y por Pico, ya que ésta consistía básicamente en una búsqueda de conocimiento a través de métodos religiosos". Ver *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983 [1964], p. 155.

En su afán, no se contenta con decir mucho; lo dirá todo; desea abarcar lo inconmensurable. [...] Llamamos místicos a los símbolos de esta índole. Existe la otra alternativa: el símbolo autorrefrenándose... Es en esta moderación donde consigue el más difícil de los triunfos: hacer visible hasta la Divinidad... Atrae al espectador con fuerza irresistible y toca nuestra alma con la necesidad de pertenecer al espíritu del mundo." [Citado en *Ibid.*, p. 187]

Y luego Bachofen:

El símbolo evoca indicaciones, el lenguaje sólo puede explicarlo. El símbolo pulsa a un tiempo todas las cuerdas del corazón humano, el lenguaje se ve siempre obligado a tomar los pensamientos uno a uno... el lenguaje enlaza partes aisladas y tan sólo puede afectar la mente por etapas. Sin embargo, si algo ha de ganar ascendiente sobre la conciencia, el alma necesariamente ha de aprehenderlo en un instante... los símbolos son signos de lo inefable, de lo inagotable, tan misteriosos como necesarios. [Citado en *Ibid.*, p. 189]

En suma, la alternancia entre imagen gnóstica e imagen epistémica tiene relación con la que se ha dado históricamente entre, por un lado, la sobrevaloración de las imágenes (visuales, imaginarias) como vía real de conocimiento y el consiguiente menosprecio de la verbalización como limitante para este fin y, por otro lado, la posición inversa que exalta la palabra y menosprecia la imagen. Para Gombrich se trata de la alternancia entre platónicos y aristotélicos

Fueron los platónicos los que hicieron al hombre percibir la inadecuación del "lenguaje discursivo" para transmitir la experiencia de una aprehensión directa de la verdad y la intensidad "inefable" de la visión mística. Fueron ellos asimismo quienes fomentaron la búsqueda de una alternativa al lenguaje en símbolos visuales y sonoros que al menos podían ofrecer un símil a esa inmediatez de la experiencia que el lenguaje nunca podría brindar. [...] Los aristotélicos, al contrario, contribuyeron a mantener viva esta reacción al sobrestimar el poder del lenguaje. El lenguaje, después de todo, es una herramienta, un "organon" creado por la humanidad ante las presiones evolutivas que fomentaban la colaboración y la comunicación entre los miembros de un clan o una tribu [...] Nunca hubiera llevado a cabo estas funciones de no haber categorizado el mundo de la experiencia y formalizado la estructura de las afirmaciones. [*Ibid.*, p. 190]

c) *Episteme en la "época clásica": la imagen como herramienta científica*

A partir de Michel Foucault,⁴⁰ nos queda claro que el cambio fundamental que se dio en la mentalidad occidental con el auge de la ciencia a partir del siglo XVII consistió en abandonar el acercamiento *gnóstico* al mundo y adoptar un acercamiento *epistémico*. Las palabras, por ejemplo, dejaron de ser marcas o "signaturas" de la presencia de las cosas, así como de la presencia divina en el mundo, para convertirse en "signos". [*Ibid.*, pp. 43-46) Para ese momento, el lenguaje verbal se volvió transparente

⁴⁰ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968 [1966].

y neutral, es decir, *representativo*: "el texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signature impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos. [...] El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y neutralidad". En vez de eso, se buscó establecer un orden regido por una especie de *mathesis*, nuevo lenguaje universal, y así fue como "aparecieron la gramática general, la historia natural, el análisis de las riquezas, ciencias del orden en el dominio de las palabras, de los seres y de las necesidades". [*Ibid.*, pp. 62-64]

Como ya apunté arriba, también en el terreno de las imágenes se transitó de la imagen como presencia a la imagen como representación, y este movimiento afectó directamente el estatus de las investigaciones científicas apoyadas en representaciones visuales. Susana Gómez⁴¹ señala que en esa época se descubrían

nuevos mundos llenos de plantas, animales, fenómenos meteorológicos y hasta razas nunca antes observadas. Seres naturales que ni habían sido vistos por ser humano alguno ni estaban recogidos en el mundo de los textos clásicos. Seres y cosas para los que no había palabras ni conceptos. Y también al mismo tiempo que se descubrían nuevos seres visibles en espacios celestes o terrestres hasta entonces inexplorados, se hacían visibles nuevos y pequeñísimos seres en los mundos más cercanos. [...] Y ante la insuficiencia de las palabras, se decidió pintar las cosas. [*Ibid.*, pp. 39-40]

Con lo cual se confirma que en la modernidad adquirió gran importancia la visión óptica en detrimento de cualquier tipo de visión mística. Descubrir es "ver", y para ver lo más lejano o lo más pequeño se cuenta con dispositivos técnicos que permiten al ojo recibir las informaciones que antes le eran inaccesibles dadas sus limitaciones naturales. Asimismo, se disponía de descripciones y de ilustraciones científicas que hacían comprensibles y asimilables a esos seres nunca antes "observados".

Ahora bien, a una etapa inicial en que se tuvo plena confianza en dichas herramientas físicas, visuales y conceptuales como acercamientos al conocimiento de la naturaleza siguió una en que entró en crisis dicha confianza. La ilustración científica

⁴¹ Gómez, Susana: "La ilustración científica y el engaño de los sentidos", en Mario Casanueva y Bernardo Bolaños (Eds.), *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*, Barcelona, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa/Anthropos, 2009, pp. 39-71.

dejó de ser tomada como un "espejo plano y fiel de la realidad" para ser considerada como una apariencia engañosa. [Cfr. *Ibid.*, p. 51] En un ambiente ya abiertamente barroco, proliferaron las afirmaciones de que los sentidos nos engañan y nos ofrecen un mundo ilusorio, como el de los espejos. [*Ibid.*, p. 52] Alguien como Francis Bacon entendía que, dado este engaño de los sentidos, había que auxiliarse de instrumentos científicos y de la razón. [*Ibid.*, pp.55-56] Y esto condujo a una apreciación diferente de las informaciones visuales para uso científico. Ya no eran datos neutros que aportaban un conocimiento confiable, sino más bien un sistema de representaciones que como tales pasaban por el tamiz de la razón humana y de las teorías construidas para interpretar el mundo. Por ejemplo,

la ilustración pictórica de los objetos vistos a través de las lentes microscópicas difiere de aquellos objetos observables 'a primera vista', no es una copia inmediata de la experiencia perceptual, no es un simple espejo de lo visto por los propios ojos, sino una representación mediada por las habilidades, criterios y discernimiento del observador. [*Ibid.*, p. 59]

Lo cual hacía necesario demostrar la credibilidad de tales imágenes, de modo que se pasó a "un tipo de ilustración cada vez más cargada teóricamente, donde el autor hacía una mayor selección de rasgos esenciales". [*Ibid.*, p. 63]

VI. Conclusiones

La alternancia entre imagen gnóstica e imagen epistémica tiene relación con la que se ha dado entre, por un lado, la sobrevaloración de las imágenes como vía de conocimiento religioso o estético (menospreciando la verbalización por ser limitante para este fin) y, por otro lado, la posición inversa que exalta la razón discursiva y menosprecia la imagen.

La imagen epistémica se basa en el recorrido del ver al mirar y del mirar al observar: una visión de científico, conceptualizante. La imagen gnóstica recorre el camino del ver al mirar y del mirar al contemplar: una visión de visionario.

Con la imagen epistémica el sujeto se siente dominador del mundo. Esta imagen opera dentro de los límites de la razón humana; es antropológica. Con la imagen

gnóstica, un temor reverencial se apodera del contemplador, que siempre tiene la sensación de que hay algo más allá, que ignora, algo que lo está mirando y que es inefable e incognoscible. La imagen gnóstica opera en un ámbito que une al humano con lo suprahumano (sea divino o cósmico): es mística.

La episteme plantea límites al conocimiento: perceptuales, conceptuales, temporales, espaciales. En la gnosis el conocimiento no tiene límites: es una aspiración a la totalidad, al infinito, a la eternidad.

La episteme se pregunta por el mundo y nuestra forma de conocerlo: ¿cómo conocemos lo que es?, ¿por qué son como son las cosas?, ¿cómo se distingue la verdad de la no verdad? La gnosis se pregunta por el lugar del ser humano en el mundo: ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, ¿qué sentido tiene la vida en el mundo?

La imagen epistémica está sujeta a una hermenéutica: su emisor y su receptor la interpretan, y en esa interpretación proyectan sus intereses y sus intenciones. Ver esas imágenes es aprender socialmente a verlas. Por ejemplo, cuando aprendemos a ver una imagen radiográfica de nuestro propio cuerpo. La imagen gnóstica es, en sus vertientes más radicales, hermética: sólo unos cuantos elegidos, iluminados, iniciados pueden valerse de ella para acceder a la reconciliación con el origen, a la presencia; los demás se limitan al uso sensible de la imagen como objeto visual, sonoro o táctil, como representación de la divinidad o sólo de las cosas de este mundo creado.

¿Tienen que ser irreconciliables el acercamiento epistémico y el acercamiento gnóstico al mundo? ¿Para qué seguir sosteniendo esa separación de nuestras propias facultades, ya que ambas son nuestras? En vez de una dicotomía, hay que reconocer una dualidad entre episteme y gnosis: entre ellas hay vasos comunicantes, combinaciones, complementaciones. Casi siempre recurrimos a ambas.

No fue posible en este artículo examinar la convivencia entre imágenes epistémicas e imágenes gnósticas hasta nuestra época. Sólo puedo decir que siguen conviviendo. Por ejemplo, mientras en las ciencias duras se recurre intensamente a las

imágenes,⁴² por otro lado se realizan mandalas y yantras,⁴³ pinturas de arena⁴⁴ o pinturas con cuentas de vidrio⁴⁵ que cumplen funciones semejantes a las de los diagramas gnósticos.

⁴² Véase, por ejemplo, Köppen, Elke (Coord.), *Imágenes en la ciencia. Ciencia en las imágenes*, México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades/UNAM, 2009.

⁴³ Diagramas semejantes a los mandalas, pero que incorporan mantras escritos y tienen fines talismánicos, más que místicos. Ver Gudrun Bühnemann *et. al.*, *Mandalas and Yantras in the Hindu Traditions*, New Delhi, D.K. Printworld, 2007.

⁴⁴ Ver Peter Gold, *Navajo & Tibetan Sacred Wisdom. The Circle of the Spirit*, Rochester, USA, Inner Traditions, 1994.

⁴⁵ Ver Furst, Peter: "The Art of Being Huichol", en Kathleen Berrin (Ed.), *Art of the Huichol Indians* New York, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1978: 18-34.