

Corrado Bologna

**El Teatro de la Mente**  
De Giulio Camillo a Aby Warburg

Traducción del italiano de  
Helena Aguilà

 Siruela

El Árbol del Paraíso

## Índice

<b>Prólogo a la edición</b>	9
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<b>El Teatro de la Sabiduría de Giulio Camillo</b>	15
I. Iniciación y metamorfosis en el Teatro de Giulio Camillo	17
II. El arca de la mente	28
III. Ejercicios de memoria: Giulio Camillo e Ignacio de Loyola	48
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>Una galería espiritual</b>	97
I: El retorno de los dioses antiguos	99
II. Giulio Camillo en Fontainebleau	134
<b>TERCERA PARTE</b>	
<b>El Teatro de la Memoria como reescritura del mundo</b>	153
I. Imágenes de la memoria	155
II. La supervivencia de las imágenes	205
III. <i>Mnemosyne</i> : el Teatro de la Memoria de Aby Warburg	230
IV. Documento y hermenéutica: el papel de la imagen	254
<b>Nota bibliográfica</b>	278
<b>Ilustraciones</b>	281

## Prólogo

### El sueño de la mente universal

Un fantasma vaga por la Europa de la edad moderna. No se trata de un fantasma obsesivo, ni resulta ideológicamente peligroso. Es un sueño cultural con los ojos abiertos, fantástico, utópico a la par que tenaz, elaborado por intelectuales y artistas, poetas y filósofos como proyecto individual, que se extiende a grupos cada vez mayores y consiste en plasmar y transformar la interioridad para tener un control sobre la exterioridad; de las palabras a las cosas, de las ideas a los gestos, de los proyectos a las acciones.

El sueño es dar vida a *una mente universal*, una máquina de pensar que capte, represente y conecte todas las palabras, imágenes, ideas y cosas que habitan en el tiempo y el espacio, el mundo y la historia humana. En el fondo subyace el proyecto extremo de convertirse en Dios, mente omnipresente y omnipotente, que «contiene» todas las cosas reales e imaginadas y las transforma. Esta «deificación» se consigue ejercitando las potencias del alma para llevar a cabo una metamorfosis. Pero también existe una dimensión laica y exclusivamente pragmática (quizá incluso diabólica) que va tomando cuerpo y, sin que nos demos cuenta, impregna en todo momento nuestros pensamientos y acciones.

Dicho fantasma sigue vagando por el mundo, cada vez más camuflado, cada vez más poderoso. Aunque no lo advirtamos, está presente en nuestra vida cotidiana, corre por las venas de la civilización digital e informática que nos ayuda a dominar los fragmentos innumerables, en apariencia infinitos, de un conocimiento múltiple y vasto, y al mismo tiempo nos controla, nos domina sin cesar en cualquier punto del espacio y del tiempo exigiendo a todo el mundo que, para existir, sea necesario estar conectado. Y «estar conectado», «conectarse», significa integrarse en una red de nexos, crear nuevos nexos estableciendo relaciones virtuales entre ideas, imágenes y palabras, es decir, entre las cosas virtualizadas. Así la máquina universal, que por algo llamamos red, engulle todas las mentes individuales y se transforma en una mente colectiva, remanente último y extremo de la antigua idea aristotélica de la fusión definitiva entre intelecto agente e intelecto posible, sobre la que debatieron durante siglos averroístas y tomistas, filósofos y poetas.

La cultura hinduista llamó *sampad* al riguroso equilibrio numérico y geométrico, físico y mental que se logra cuando la mente alcanza un conocimiento de relaciones no deteriorables, fuertes, transparentes y profundamente terapéuticas, que nos permiten instaurar un orden mesurado, prudente ortopedia de la vasta dispersión de aquello que vive y muere. El *sampad* es la visión de la mente que encuentra un nexo, un vínculo entre lo que «llevamos dentro» y lo que «vemos y dejamos fuera»; y cuando lo ve, la mente lo ve para siempre. Hace suya esa visión, ese vínculo, y lo convierte en algo propio.

En la cultura refinada y compleja del Renacimiento europeo, en la civilización de Américo Vespucio y Nicolás Copérnico, de Ariosto y Miguel Ángel, de Erasmo de Róterdam e Ignacio de Loyola, de Tiziano y Aretino, un humanista italiano amigo de poetas y médicos, pintores y monarcas, Giulio Camillo, soñó con un organismo artificial infinito, una máquina mental que contuviera las ideas universales y radicales, y las almacenase en un teatro interior (aunque el proyecto también incluía un pequeño anfiteatro de madera). Esta máquina-teatro estaba llena de palabras, imágenes e ideas posibles, era una enciclopedia de todo el conocimiento, una biblioteca inmensa de textos clásicos que, gracias a una combinatoria gestionada y controlada por la mente del operador, podía generar nuevos textos y conocimientos basados en una serie de relaciones ordenadas y visibles entre dichas ideas, imágenes y palabras. El Teatro, nacido como modelo en miniatura del universo, manifestación visual de una enciclopedia totalizadora basada en las relaciones entre ideas, imágenes y palabras, pronto adoptó la forma de aquel anfiteatro de Vitruvio que descubrió y editó Giovanni da Verona, más conocido como Fra Giocondo. Y, según parece, Camillo diseñó un pequeño Teatro de la Sabiduría, construido en madera alrededor de los años veinte-treinta del siglo XVI, primero en Padua y luego en París. El esquema epistemológico que Camillo fue pensando y retocando se basa en la enciclopedia y el anfiteatro, así como en la galería, el *studiolo* [gabinete] pintado y el libro ilustrado.

Mientras paseaba con un posible alumno iniciático en el Teatro de la Memoria edificado como modelo en miniatura, Camillo definía con fórmulas muy raras aquel «lugar» íntimo y embrujado, espiritual y artístico, lleno de palabras y pinturas dispuestas en un orden combinatorio totalmente programado. Lo llamaba *mens humana*, *animus fabrefactus*, *animus fenestratus*. Una mente humana provista de «ventanas» que daban al mundo infinito de la memoria, mente y espíritu reconstruidos mediante el artificio y el arte; y decía que «todo lo que la mente humana piensa y crea, pero no se ve con los ojos del cuerpo, puede expresarse gracias a una actividad atenta y compleja de reflexión y concentración, esto es, a través de señales corporales, de modo que todos podemos ver con nuestros ojos lo que ocultan las profundidades de la mente humana».

Así, el sueño tomó la forma de un arte espiritual, en el que desempeñaban un papel fundamental la admirable cultura de Agustín y los agustinianos de la Edad Media, especialmente, en el siglo XII, el monje Hugo, prior del monasterio parisino de San Víctor, quien describió en *De archa Noe* un edificio espiritual que podía construirse en la interioridad concentrando la mente en un modelo virtual «externo». Quizá Dante lo leyó y estudió mientras concebía la *Comedia*, libro del universo. Y, sin duda, Ignacio de Loyola tenía presentes las mnemotecnias espirituales del Medievo cuando comenzó a escribir sus *Ejercicios espirituales* en 1528, en el mismo París donde Giulio Camillo —otra coincidencia emocionante— empezaba a colaborar con los pintores y estucadores italianos convocados en Fontainebleau para ilustrar como un libro y organizar como un camino iniciático la galería que ideó el rey cristianísimo Francisco I, deseoso de exaltar sus virtudes como monarca iluminado, defensor de la unidad del Estado y de la protección de la ortodoxia.

El gran sueño puede resumirse así: transformar nuestra mente y la de toda la humanidad en un edificio interior en perpetuo crecimiento, en una máquina orgánica de memoria y creatividad que puede metamorfosearse y metamorfosear el mundo gracias a la concentración, el ejercicio espiritual y el dominio de la red abismal de la sabiduría, transfiriéndola a la vida concreta de los individuos e incluso de las colectividades y los Estados.

A principios del siglo XX, mientras estudiaba las obras de Camillo, Aby Warburg, historiador del arte y excelente erudito y antropólogo, elaboró una extraordinaria «ciencia sin nombre», que hoy se ha convertido sobre todo en un método de investigación acerca de la relación entre imágenes y textos vinculados a lo que Warburg, empleando una fórmula certera, llamaba «guardianes de las fronteras»; no se trata de centinelas que cierran los pasos, sino de puentes que los agilizan, que incitan a «cruzar la frontera» de una disciplina a otra, de un tiempo y una civilización a otros lejanos y distintos. En su Teatro de la Memoria, la biblioteca que construyó el arquitecto Schumacher inspirándose en el modelo de Vitruvio y de Camillo, coronada por la inscripción *Mnemosyne*, Warburg recopilaba libros unidos por un admirable dinamismo epistemológico e imágenes de un atlas de las formas en movimiento que el pensamiento humano ha ideado y trasplantado al arte durante siglos. De este modo pensaba construir «un cuerpo de pensamiento viviente» que librase «una batalla por la vida contra las fuerzas de las tinieblas y el infierno».

Warburg buscaba en el arte y los textos de todas las épocas rastros dinámicos (el *dinamograma*) del imaginario, signos y gestos de la historia humana sepultados en el olvido, con el fin de devolverlos a la vida mediante lo que Viatcheslav Ivanov y Ernst Robert Curtius, muy interesado en el trabajo de Warburg, denominaron «memoria iniciadora». La Segunda Guerra Mundial barrió para siempre mundos enteros y sistemas de conocimiento, y, a me-

diados del siglo XX, el valor terapéutico de la memoria activa se erigió en núcleo de la metamorfosis de una civilización. Gracias al poder mágico del despertar, que rompe el hechizo perverso por culpa del cual todo eran ruinas y escombros en la *waste land* de después del diluvio, Curtius dice (pensando en Eliot): «un mundo sumergido despertó a una vida nueva».

El modelo de Warburg no está muy lejos del que establece Carl Gustav Jung. El objeto de la investigación no es para Warburg, como para Jung, reconocer y clasificar una historia de las formas arquetípicas, sino identificar en cada gesto cultural un «síntoma» colectivo que los individuos reviven. Tal como supo ver Georges Didi-Huberman, la disolución de las imágenes-síntoma warburguianas representa la reconstrucción de un *Atlas de la Memoria* inmenso, un edificio-libro que a la vez es una hermenéutica histórica de la civilización humana y posee un gran poder terapéutico.

El libro-teatro-galería del alma va transformándose entre los siglos XVI y XX para adaptarse a los cambios de esquema epistemológico, pero siempre se basa en la misma estructura operativa, la *dispositio* coordinada de imágenes, palabras e ideas en ese edificio-contenedor que es la mente humana. De ahí que pueda denominarse el Teatro de la Mente.

Este libro condensa varios trabajos de investigación que he realizado en los últimos treinta años en torno a distintos temas: del siglo XVI y del siglo XX, histórico-artísticos, histórico-literarios y antropológicos. Trabajos que se han ido cruzando y a veces fundiendo hasta adquirir una forma coherente, como sucede en una galaxia cuando se forman soles y planetas con sus satélites y todos rotan en armonía. Por eso he preferido conservar alguna repetición temática que, de ensayo en ensayo, permite unir con un hilo continuo ideas, datos y documentos. Ha sido estimulante e instructivo releerme al cabo de tanto tiempo, reconocer los nexos y nudos mentales, metodológicos y epistemológicos que fueron esclareciéndose de una investigación a otra para constituir nuevas aportaciones, significados apenas intuitos al principio que fueron madurando solos.

He descubierto que existen en la mente unas corrientes subterráneas parecidas a los ríos del Carso, que se adentran en la montaña y emergen a lo lejos, casi irreconocibles. Y he comprendido que la forma simbólica más adecuada para un libro de este tipo, surgido espontáneamente de la confluencia sinfónica de temas distintos y de variaciones que se suceden al ritmo del tiempo, es ese Teatro de la Mente del que hablo. La forma-libro transforma las ideas, palabras e imágenes de los artículos originales e imprime un carácter de metamorfosis radical a los contenidos y a su «formación» en un discurso continuo y coherente, a través de los fragmentos de un pensamiento

unitario pero interrumpido, retomado y vuelto a plasmar en cada ocasión en torno a áreas culturales y a detalles a veces muy alejados.

Una vez finalizado el libro, al observar la inmensidad y los itinerarios de la memoria, comprendo al fin lo que quería decir, intuyo lo que buscaba en mis idas y venidas por ese Teatro de la Mente que parece la Brocelianda de los caballeros errantes. Una mente curiosa, que lanzaba redes, perseguía minucias y las componía en un sistema, muchas veces a años de distancia. La propia mente ha cambiado, y ahora, al igual que en el *sampad* de los hinduistas, capta el sentido del sistema. En este momento solo deseo ofrecer al lector, casi como una dádiva humanista, el resultado de esta larga *quête*, que me ha apasionado y transformado, esperando que apasione y quizá transforme en algo a personas a las que tal vez no conozca nunca, pero con quienes entablaré de lejos una relación sutil y silenciosa al confiarles un testimonio que, en el futuro, ellos podrán transmitir a otros.

Tendría que haber muchos agradecimientos, como siempre, pero voy a limitarme a uno: sin la inteligente generosidad y paciente tesón de Victoria Cirlot, este libro no habría visto la luz en el sentido literal de la expresión. Y, desde luego, si hoy emana algo de luz, en gran parte es debido a ella.

Esta es la lista de artículos que conforman el volumen y que he reescrito, ampliado o actualizado para hacerlos encajar, como si fueran las piezas de un puzle que, sin duda, ya estaba completo en algún rincón de mi mente.

## **PRIMERA PARTE:**

### **El Teatro de la Sabiduría de Giulio Camillo**

#### 1. La memoria como iniciación y metamorfosis

«Iniziazione e metamorfosi nel *Theatro* di Giulio Camillo», en *Tradizione letteraria, iniziazione, genealogia*, ed. de C. Donà y M. Mancini, Luni, Milán-Trento 1998, págs. 152-165.

#### 2. El arca de la mente

«L'Arca della Mente. Iniziazioni spirituali nel *Theatro della Sapienza* di Giulio Camillo», en *Cenacoli. Circoli e gruppi letterari, artistici, spirituali* (= *Viridarium*, 4), Medusa, Milán 2007, págs. 177-198.

#### 3. Ejercicios de memoria: Giulio Camillo e Ignacio de Loyola

«Esercizi di memoria. Dal *Theatro della Sapienza* di Giulio Camillo agli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola», en *La cultura della memoria*, ed. de L. Bolzoni e P. Corsi, Il Mulino, Bolonia 1992, págs. 169-221.

## **SEGUNDA PARTE:**

### **Una galería espiritual**

#### 1. El retorno de los dioses antiguos

«Le retour des dieux anciens: Giulio Camillo et Fontainebleau», en *Italique*, 5 (2002), págs. 109-138.

#### 2. Giulio Camillo en Fontainebleau

«Giulio Camillo e il progetto della Galleria Francesco I come *Teatro della Memoria*», en *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, ed. de C. Nativel, Académie de France à Rome, Roma 2009, págs. 189-208.

## **TERCERA PARTE:**

### **El Teatro de la Memoria como reescritura del mundo**

#### 1. Imágenes de la memoria

«Immagini della memoria. Variazioni intorno al “Theatro” di G. Camillo e al “Romanzo” di C. E. Gadda», en *Strumenti critici*, n. s., III/1 (enero de 1988), págs. 19-68.

#### 2. La supervivencia de las imágenes

«La sopravvivenza delle immagini», en *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica*, ed. de D. Chianese e A. Fontana, Alpers, Roma 2012, págs. 215-239.

#### 3. *Mnemosyne*, el Teatro de la Memoria de Aby Warburg

«*Mnemosyne*, il “Teatro della Memoria” di Aby Warburg», en *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, ed. de B. Cestelli Guidi, M. Forti, M. Pallotto, Aragno, Turín 2004, págs. 277-304.

#### 4. Documento y hermenéutica: el papel de la imagen

«Documento e ermeneutica: Warburg, De Martino, Castelli», en *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, ed. de C. Cieri Via e M. Forti, Mondadori Università, Milán 2009, págs. 275-294.



## **PRIMERA PARTE**

### **El Teatro de la Sabiduría de Giulio Camillo**

# I. Iniciación y metamorfosis en el Teatro\* de Giulio Camillo

## 1. *Mens artificiosa*

¿En qué se inspiró Giulio Camillo para dar forma física y mental a su célebre y misterioso Teatro? ¿A qué sería equiparable entonces y a qué podríamos equipararlo en la actualidad?

Tal vez hoy, con cierta dosis de indolencia perdonable, hablaríamos de ello en términos más o menos cibernéticos, como si se tratara de un admirable y peculiar sistema *hard-software* metafísico, general, metamórfico, capaz de autorreproducirse y autodimensionarse en múltiples exigencias gnoseológicas o existenciales; tal es la necesidad de mecanismos «iniciáticos» que manifiesta la posmodernidad en el Occidente de fin de milenio.

Algunos de sus contemporáneos, exaltando uno de los componentes icónicos más vistosos de la «máquina» camilliana, insistieron en la imagen del teatro, concretamente de un anfiteatro de tipo vitruviano: sobre todo Viglius Aytta van Zwichem, nacido en el 1507, lector de Derecho en Bourges y en Padua, después tutor de Felipe II, hijo del emperador Carlos V, que escribió sobre ello con tintes polémicos a Erasmo de Róterdam. De hecho, Zwichem se fijó en un detalle fundamental, aunque destinado a ser incomprendido a lo largo de siglos a causa de su naturaleza alusiva, esotérica: según relató, Camillo gustaba de ilustrar su Teatro recurriendo a las figuras, con toda evidencia alegóricas, del *animus fabrefactus*, de la *mens artificiosa*, construida a imitación de la *mens humana* y, por tanto, capaz de  *fingere* todo cuanto esta logra  *concipere*:

Hoc [...] theatrum suum auctor multis appellat nominibus, aliquando mentem et animum fabrefactum, aliquando fenestratum: fingit enim omnia quae mens humana concipit, quaeque corporeis oculis videre non possumus, posse tamen diligenti consideratione complexa sognis deinde quibusdam corporeis

\* Llamamos Teatro a la idea abstracta y general de Giulio Camillo que define su obra; en cambio reservamos la grafía *Theatro* para aludir a la obra tal y como se encuentra en una de sus fases de elaboración en los manuscritos.

sic experiri, ut unusquisque oculis statim percipiat quicquid alioqui in profundo mentis humanae demersum est. Et ab hac corporea etiam inspectione theatrum appellavit.

[Todo lo que la mente humana (*mens humana*) piensa y crea (*concipit*), pero que no puede ser visto con los ojos ni el oído, puede expresarse a través de una atenta y compleja actividad de reflexión y concentración mental (*complexa consideratione*) con signos corporales, de manera que cada uno pueda ver de inmediato con sus propios ojos lo que está sumergido en las profundidades de la mente humana (*quicquid alioqui in profundo mentis humanae demersum est*). Debido a esta actividad corporal de observación e inspección (*corporea inspectione*), él lo llamó Teatro]<sup>1</sup>.

El cuarto de madera lleno de pinturas de dioses y héroes de la Antigüedad y de rótulos con «anatomías» léxicas y categoriales de los escritores clásicos, al que Camillo, según Zwichem, acompañaba a sus visitantes deseosos de aprender el celebrado método secreto para obtener una *mutatio animi* radical, debía de presentarse poco más o menos como la idea del hircocervo a los ojos del filósofo: el extraordinario e irreplicable cruce entre una biblioteca, una *Wunderkammer*, una *galerie d'art* y un escenario teatral similar, en pequeño, al del Teatro Olímpico de Vicenza (para el que Scamozzi se inspiró, en parte, en Camillo a través de Palladio y Serlio: **fig. 18**).

Pues bien, con el fin de proceder por asociaciones e incluso de actualizar para una mejor comprensión, ahora vamos a añadir —y quizá sea el paralelismo de mayor vitalidad interpretativa— a este cúmulo de modelos la imagen de una consulta psicoanalítica, el lugar designado por antonomasia en la cultura del siglo XX para favorecer la concentración en imágenes mnemónicas (esto es, arquetípicas) e «introducir con palabras, a través de las palabras», las imágenes borradas que bloquean en el alma la memoria y la fantasía (mejor dicho, el espíritu fantástico, el antiguo *phantastikón pnéuma*). ¿Acaso no se liberan, durante la abreacción psicoanalítica inducida o facilitada por el terapeuta, las imágenes paralizadas y las palabras adscritas a ellas, en una réplica (*repetitio*, según la retórica clásica que tanto admiraba Camillo) icónico-verbal de la imagen inconsciente, que se alterna rítmicamente con

<sup>1</sup> Cf. la carta enviada por Viglius Aytta van Zwichem desde Padua, fechada el 28 de marzo de 1532, in *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, ed. de P. S. Allen, H. M. Allen, H. W. Garrod, en el t. IX (1530-1532), Oxford 1938, págs. 475-480: 479. Véanse también las cartas del 8 de junio de 1532, *ibid.*, t. X (1532-1534), Oxford 1941, págs. 28-30: 29, y del 8 de septiembre de 1532, *ibid.*, págs. 96-102: 98. Gilbert Cousin [Gilbertus Cognatus] retomará casi literalmente las palabras de Zwichem: *Topographia*, en *íd.*, *Opera*, Basilea 1563, págs. 218 y 386.

una *variatio* (la interpretación dialógica del relato psicoanalítico) con el fin de (re)construir la historia del paciente como un texto?

¿Y dicha re-construcción no es también el rastro de un trayecto iniciático de renacimiento y renovación dividido en etapas progresivas? ¿No fue así como, según el genial análisis del dolor y del luto de Ernesto de Martino, la «técnica del llanto» edifica un «control ritual del sufrimiento» y enseña al desamparado (o al neófito que debe «cambiar de vida» y aceptar como memoria, como esquema genealógico, el «tiempo pasado») a «introducir» en los esquemas retórico-formales del «discurso protegido» la manifestación incontrolada de emociones e imágenes que pueden desatar una crisis en el *ethos* categorial de la presencia?

Por último, ¿la iniciación a base de memoria no puede traducirse también en el esquema de un espectáculo teatral que impone a los síntomas localizarse (esto es, encontrar un *locus*, aunque sea virtualmente) con el fin de que el psicoanalista-director los inserte en los *loci* de la memoria y logren transmutarse dentro de ese *animus fabrefactus*, de esa *mens fenestrata* que es la situación psicoanalítica?

¿Acaso este proceso iniciático y salvífico no une sus raíces culturales con las raíces de la praxis disciplinaria de la *discretio spirituum* que, en los años sucesivos a 1528, Ignacio de Loyola, quien probablemente conoció a Camillo entre París y Venecia y su modelo de Teatro, teorizaba en los *Ejercicios espirituales* como inicio y prototipo de la posterior reglamentación de una iconología interior, que Roland Barthes denominó con agudeza *orthodoxie de l'image*?

## 2. El Teatro de la Sabiduría

Pero avancemos en busca de otros «correlativos objetivos» para las obras camillianas. En una dimensión estética, me gusta imaginarlo a la manera de la pequeña *Caja Sixtina* de madera (escrita/pintada en el interior) que presentó Mario Ceroli en la Bienal de Venecia de 1966, caja que Maurizio Fagiolo no tardó en definir como Teatro de la Memoria, tal como el propio Ceroli, asombrado por el inesperado paralelismo que yo propuse, recordó durante una visita mía a su espléndida casa-taller-museo en el invierno de 1997-1998<sup>2</sup>.

Es probable que, en una fase intermedia de la compleja, movida y larga elaboración del proyecto de un Teatro de la Sabiduría (nacido como estruc-

<sup>2</sup> Una hermosa reproducción de la *Caja Sixtina* de Ceroli puede verse en el catálogo de A. Bonito Oliva (ed.), *Mario Ceroli*, Milán 1994, págs. 216-217.

tura anatómica, esqueleto lógico-gnoseológico ideal en cuyas articulaciones óseas se apoyaban las articulaciones conceptuales y categoriales), Camillo utilizara como modelo físico-espacial el anfiteatro que describe Vitruvio en su tratado de arquitectura, redescubierto e ilustrado en París y Roma, entre los siglos XV y XVI (**fig. 15**), por Giovanni da Verona, llamado Fra Giocondo. Este, basándose en la armonía de un espacio fuertemente visualizado, había intentado descubrir las medidas del mundo junto a Guillaume Budé (más tarde embajador de Francisco I ante León X), Rafael Sanzio, Fabio Calvo y Angelo Colocci. Y Camillo, de acuerdo con las dimensiones epistémicas peculiares de su tiempo, incluyó en el diseño mnemotécnico-gnoseológico del teatro los componentes esotéricos, especialmente cabalísticos y astrológicos, que lo caracterizarían en la percepción y valoración de sus contemporáneos y de la posteridad<sup>3</sup>.

Decían que, en el Teatro, Camillo quiso colocar materialmente (pero a la vez, y sobre todo, mentalmente) palabras e imágenes, libros y cuadros alegóricos de divinidades y héroes de la mitología clásica, con el fin de basar en ellos la renovación espiritual de la realidad, de utilizarlos a la manera de las *imagines agentes*, los talismanes interiores de Marsilio Ficino y el resto de neoplatónicos de mediados del siglo XV. Todos ellos intelectuales que, tarde o temprano, sufrirían turbaciones y tentaciones de tipo espiritual; todos víctimas de idéntico ardor interpretativo, reconducible al deseo de aprender el *ars* misteriosa, difícil, elitista, de la transcodificación recíproca de cosas y palabras en imágenes e ideas clasificables y, por tanto, recuperables, gracias a la composición de lugares mnemónicos artificiales.

A decir de todos, Camillo trabajó muy duramente su vida entera. El proyecto era dar cuerpo a una idea fija de energía sobrehumana. Dicho en síntesis absoluta (y tal vez algo excesiva), se trataba de dar vida a una máquina hermenéutica, un condensador-transformador de conocimiento virtual. A través de su potencia, digna de Proteo, el hombre debía ser capaz de reproducir todo el universo, de reordenarlo en *loci* memorables a escala analógico-asociativa, traduciéndolo así en un entramado de palabras, imágenes, ideas, relaciones entre categorías, nexos conceptuales y vínculos ideológicos. Al devolver el orden al orden, al alcanzar las raíces de las ideas mediante una transmutación alquimista, retórica, psicológica y espiritual a un tiempo, Camillo proyectaba dominar la materia prima del cosmos, operar

<sup>3</sup> Acerca de la «medida del mundo» del Renacimiento, remito a lo que yo mismo he escrito en el artículo: «Colocci e l'«Arte» (di «misurare» e «pesare» le parole, le cose)», en *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savarese*, Roma 1999, págs. 369-407 (y después, revisionado, en: *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, De Luca, Roma 2004, págs. 59-86).

una mutación radical tanto en el exterior como en el interior del mundo y, ante todo, de sí mismo, proyectándose a través de la *deificatio* en un vertiginoso y peligroso proceso de absorción-reelaboración de la sabiduría universal de todos los tiempos, lugares, lenguas y niveles epistémicos<sup>4</sup>. Según el esquema que el propio Camillo fijó en la *Lettera del rivolgimento a Dio* [*Carta de la conversión a Dios*], la escala praxeológica del trayecto iniciático (autoiniciático, la iniciación más difícil de todas) se dividía platónicamente en las tres operaciones del alma: «el producir, el dirigir, que también llamamos *conversión* y a veces *tránsito*, y, por último, la tercera operación de Dios, que es lograr la perfección»<sup>5</sup>.

El mayor sueño que implicaba el Teatro era lograr transmitir al futuro ese saber audaz recopilado y reelaborado y siempre dispuesto a nuevas transformaciones y, por encima de todo, enseñar el método de la metamorfosis y el cambio radical, la *Wendung* de la con-versión, así como conservar y trasladar a lo largo del tiempo su secreto a través de la competencia adquirida por otros operadores como *traditio* esotérica. La salvación siempre conlleva un riesgo. La necesaria participación humana (ritual) en el acto (mítico) de la Creación (la re-fundación mediante el artificio) demuestra que no existe desde siempre ninguna sabiduría que transmitir, que todo cuanto se difunde no es algo, no proviene de la alteridad, sino que es el aprender-a (a hacer, a conocer, a saber), fundado de nuevo y pensado en cada acto gnoseológico.

Como humanista de la edad que siguió a Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Donato Bramante y sus armoniosas simetrías pitagóricas grabadas en la piedra y el espacio, y que precedió a Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Paolo Sarpi y el resto de escépticos pendientes de la «mutación» universal (tal como dice el prólogo del *Candelaio*), Giulio Camillo llamó Teatro a su maravilloso y ambiguo instrumento ontológico y metamórfico, omnipotente máquina del alma, la cual pretendía que fuera lo bastante fuerte para modificar la estructura del universo actuando sobre la estructura de la mente humana.

Nacido como anfiteatro, el Teatro se convirtió también en enciclopedia y galería, en *studiolo* [gabinete] pintado y, sobre todo, en libro ilustrado. Existen pruebas —que Frances Yates, Lina Bolzoni y yo mismo examinamos en estudios específicos— de esta metamorfosis en el tiempo y de esta plasticidad permanente del modelo de la máquina camilliana, que siempre oscila en una

<sup>4</sup> El mismo Camillo, remitiendo al libro de los *Proverbi*, en el comienzo de *L'Idea del Theatro* hace referencia al modelo de la «Casa» de la Sapiencia fundada sobre siete columnas: cf. ed. Bolzoni 1991, pág. 51; ed. 2015, pág. 148.

<sup>5</sup> G. Camillo Delminio, *Lettera del rivolgimento a Dio*, en íd., *L'Idea del Theatro e altri scritti di retorica* cit., p. 47.

autorreplasmación proteiforme, tal vez por la impaciencia del autor ante formas icónico-mentales estables y terminadas. No es casual que en el tratado *De transmutatione*, editado por Lina Bolzoni, al proclamar la enigmática equivalencia del *opus* alquímico, la elocuencia y la *deificatio* en el cuadro de su Teatro y preguntarse «qué es la materia prima y cómo la podemos encontrar entre la no nada y el no algo, y cuántas cosas la secundan», Camillo concluya que «la materia prima es Proteo y el propio ser, el verdadero género generalísimo real»<sup>6</sup>.

Así pues, Camillo concebía su Teatro como «materia prima» filosófica y alquímica, un instrumento hermenéutico que nadie tocará o asirá jamás, tan volátil, errático y cambiante como los contenidos que el operador de conocimiento pueda introducir en él. Es evidente el interés que en nuestro siglo Carl Gustav Jung sentirá por problemáticas similares (y tal vez por el propio Camillo, a través de la lectura de su única obra impresa, *L'Idea del Teatro*, aunque no he encontrado pruebas de ello), tan pendiente de la recuperación del simbolismo psicológico, de la naturaleza psíquica de la praxis alquímica.

No es, pues, de extrañar que hace unos treinta años, en el Carl Gustav Jung Institut de Zúrich, dos psicoanalistas más bien herejes y destinados a la fama, James Hillman y Rafael López-Pedraza, recuperasen con función exclusivamente terapéutica las figuraciones arquetípicas que estableció Camillo en su *Idea*<sup>7</sup>. Las utilizaban como *imágenes agentes* y se esforzaban por ayudar a sus pacientes en el hermético e iniciático ejercicio espiritual de transformar e «introducir con palabras», «a través de» las palabras, las imágenes borradas

<sup>6</sup> El texto del *De transmutatione* se lee en Bolzoni 2015, págs. 281-294: 284.

<sup>7</sup> Para aclarar las alusiones a James Hillman y Rafael López-Pedraza puede leerse, de este último, *Hermes and His Children*, Dallas 1977; trad. it.: *Ermes e i suoi figli*, Edizioni di Comunità, Milán 1983 [*Hermes y sus hijos*, Anthropos, Barcelona 1991]. De Hillman véanse especialmente: *Re-Visioning Psychology*, Harper Perennial, Nueva York 1975; trad. it.: *Re-visione della psicologia*, Adelphi, Milán 1983 (para las frases citadas, cf. págs. 171, 335, 341) [*Re-imaginar la psicología*, trad. de Fernando Borrajo, Siruela, Madrid 1999]; *Healing Fiction*, Spring Publications, Nueva York 1983, trad. it.: *Le storie che curano. Jung, Freud, Adler*, Raffaello Cortina, Milán 1984; *Anima. An Anatomy of a Personified Notion*, Spring Publications, Nueva York 1985; trad. it. *Anima. Anatomia di una nozione personificata*, Adelphi, Milán 1989; *The Soul's Code. In Search of Character and Calling*, Random House, Nueva York 1996; trad. it.: *Il codice dell'anima. Carattere, vocazione, destino*, Adelphi, Milán 1997 [*El código del alma*, trad. de J. Ribera, Martínez Roca, Madrid 1998]. En el volumen *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milán 1993, Francesco Donfrancesco ha recogido tres artículos de Hillman, aparecidos entre 1974 y 1982, dedicados a la tradición hermético-humanística, en particular a la categoría de *Anima Mundi* y al «renacimiento» de Plotino en la obra de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, entendidos «as Precursors of Archetypal Psychology».

en el alma hasta re-construirlas artificialmente a lo largo del complejo trayecto guiado.

Me parece significativo que después de su experiencia directa con el Teatro, James Hillman llegara a descubrir (*Re-Visioning Psychology*, 1975) lo imaginal como invención del Renacimiento, el conocimiento del alma, incluso mediante las artes de la memoria, como verdadera filosofía de la época, a Proteo como «el personaje mítico tal vez más popular» en aquellos siglos que nos iniciaron en lo Moderno, la «patologización renacentista» vinculada a la búsqueda de un «contenedor» espacial y mental («la gigantesca construcción mitológica de los mundos de Dante, los complicados fogones y recipientes de los laboratorios de los alquimistas, el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo o el pasado imaginal de la Antigüedad griega y romana...»); «Giulio Camillo sitúa todo el universo imaginal dentro de un minúsculo cuarto de madera, su teatro renacentista de la memoria...») necesario para el «desarrollo independiente» de la imaginación y, en definitiva, la mitología psicológica del neoplatonismo como premisa al gran castigo de Sísifo de hoy: que la psicología «pueda llevar el peso del alma». Hillman, el más neoplatónico de los estudiosos modernos de Psique, describe la meta de su viaje iniciático al interior del psicoanálisis eligiendo las palabras de una carta del poeta John Keats a su hermano, aunque re proyectándolas sobre la alegoría quinientista de uno de los mayores «hijos de Hermes»: *to make soul*, «hacer alma», en un proceso de *compositio* nueva y plenamente adulta del *animus fabrefactus*.

### 3. Teatro de la Memoria y *pensée sauvage*

La idea fija de la edificación del Teatro como plasmación de un *animus fabrefactus*, o *mens fenestrata*, obsesionaba a Camillo.

Como decía, integrándose en la *filière* genealógica del neoplatonismo italiano, pero también reflexionando sobre toda la tradición poética europea clásica y vulgar (Virgilio y Cicerón, los provenzales, Petrarca, la *Commedia*), Camillo proyecta un nuevo modelo de Psique dúctil y bastante afín a la materia prima-Proteo, que coincide con un Museo-Teatro de Imágenes, sombras de las ideas, y con una enciclopedia universal de las palabras-imágenes. Quizá la invención camilliana más audaz y notable sea esta alma re-construida artificialmente mediante la iniciación cognoscitiva. Gracias a la nueva categoría del alma convertida en arte mediante un renacimiento espiritual, su *opus* coincidía con una arquitectura o una ingeniería psicológica.

El Teatro, impensado y tal vez impensable libro-alma que se cruza y se relaciona internamente con infinitos trayectos gnoseológicos y terapéutico-metamórficos, es un edificio espiritual (pues está escrito que *littera occidit*



y *spiritus ædificat*), un espíritu artificioso reconstruido desde los cimientos mediante una cuidadosa manipulación de las imágenes meditativas (repito que, con perfecta simetría y sincronidad, en aquellos años Ignacio, en sus *Ejercicios espirituales*, insiste en la «vista de la imaginación» y en la «composición viendo el lugar» como instrumento y proceso de transformación), una «mente dotada de ventanas» para dirigir la mirada hacia el interior, proyectando y plasmando imágenes «compuestas» interiormente, basadas en las que incluye el libro-galería-anfiteatro «real», en busca de las ideas universales y eternas.

El modelo del Teatro, en el plano epistemológico, me parece afin a lo que Roberto Calasso identificó con la idea del *sampad* que desarrollaron los brahmanes de la época védica, «la equivalencia numérica, geometría impresa en la luz», la cual invitaba a los místicos de una religión-filosofía de la esencia que las metamorfosis ayudaron a lo largo de la historia a reconocer que «la vasta dispersión de lo que vivía, y sobre todo de lo que moría, podía transformarse en relaciones que no se deterioraban». Aquellos brahmanes se propusieron crear «un edificio hecho de conexiones» en la mente artificiosa por la ascesis, al igual que hace Camillo, cuyo proyecto me gustaría reconducir al ámbito del pensamiento mítico, esto es, de la *pensée sauvage* de Lévi-Strauss: «lo que la mente ve cuando capta un nexo, lo ve para siempre»<sup>8</sup>.

Podemos afirmar que el Teatro camilliano, al igual que la *pensée sauvage*<sup>9</sup>, funciona como el bricolaje, pues se basa en la progresión y transformación del conocimiento (y, por tanto, del alma que lo produce y es re-producida por aquel) a través de la construcción de cadenas asociativas del tipo homología-por-analogía. Si se me permite la extrapolación, diré que estas cadenas de ideas adquieren, a su vez, un carácter genealógico. Los elementos de la reflexión y de las operaciones mentales que coordina «se sitúan a medio camino entre las percepciones y los conceptos»; «todo elemento representa

<sup>8</sup> R. Calasso, *Ka*, Milán 1996 (las frases citadas pueden leerse en las págs. 42-43) [*Ka*, trad. de Edgardo Dobry Lewin, Anagrama, Barcelona 2005]. Ver también del mismo Calasso su lectura vedántica de *La ventana indiscreta* de Hitchcock: «El plató de la mente», en *La locura que viene de las ninfas*, Sexto Piso, Madrid 2008, págs. 39-46). Al reseñar dicho libro, en *El manifiesto* del 27 de noviembre de 1996, retomé y desarrollé algunas ideas sobre el proyecto de Camillo como «*theatron* de relaciones y conexiones capaz de restituir al menos *la sombra de las ideas universales*», ya expresadas en un interesante encuentro organizado por Carlo Donà y Mario Mancini en Feltre en junio de 1994.

<sup>9</sup> Las citas siguientes, de la *Pensée sauvage* de Claude Lévi-Strauss (Plon, París 1962), proceden de la versión italiana *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milán 1964, págs. 31, 33, 130 (donde la cursiva es del autor) y 243; además, parafraseo los títulos de los capítulos II y III [*El pensamiento salvaje*, trad. de F. González Aramburo, FCE, Madrid 2005].

un conjunto de relaciones concretas y virtuales a un tiempo; es un operador, pero utilizable para cualquier tipo de operación». En este, la imagen, que sin ser todavía idea es capaz de convertirse en significante, «puede tener la función de signo o, más exactamente, puede cohabitar en un signo con la idea»; por eso «el pensamiento mítico, por muy encallado que esté en las imágenes», ya puede «ser generalizador y, por tanto, científico». De forma similar, según la «lógica de las clasificaciones totémicas», un típico «sistema de transformación», el Teatro es científico (funda una ciencia y un arte de psique) precisamente porque es mítico. Este también se edifica (se construye en la mente como un libro, como un libro-mente) sobre la estructura funcional de la «homología entre dos sistemas de diferencias, uno de ellos situado en la naturaleza y el otro, en la cultura». Su proceso, centrado en la figura de Mnemosyne, madre de las artes y las ciencias, es la metamorfosis de un sistema en otro, la transcodificación siempre biunívoca que permite la homología.

Al igual que la *pensée sauvage*, el Teatro «halla en el simbolismo su principio y también su conclusión», ya que «no distingue el momento de la observación del momento de la interpretación». Y, debido al carácter iniciático del proceso gnoseológico-metamórfico dividido ritualmente en las siete etapas o escalones míticos del ascenso al anfiteatro, el diseño camilliano, ciertamente extremista, es el de una praxis hermenéutica en sí misma, contextualmente el de una hermenéutica planteada como praxis de transformación del *Anima de naturalis a fabrefacta*. Así, además de la relectura de Jung y, sobre todo, de Hillman —en última instancia filológica— de las categorías del Teatro en clave de discurso sobre el alma, de *Psico-logía*, considero agudo y pertinente recurrir a la estructura conceptual y la función cultural típicas de los teatros mnemotécnicos y gnoseológicos del Renacimiento que sugiere Carlo Severi, y estudiar el sistema de tradición-y-conservación de la memoria que construyeron los chamanes de los cunas de Panamá<sup>10</sup>.

La pictografía cuna, como un sistema de estancias de la memoria, es una modalidad iniciática de transmisión del conocimiento. No desempeña únicamente la función de transcribir un texto, también sirve para resumirlo, completarlo, comentarlo y comprenderlo. Guiado por el maestro y con la ayuda de tablas pictográficas que guarda en su cabaña iniciática, el alumno se dispone a emprender un arduo y largo periodo de aprendizaje para llegar a asociar en redes de significados complejas los textos verbales y los textos organizados por imágenes. Durante la formación, el chamán cuna transmite al neófito los secretos de un trayecto difícil y necesario, el «Viaje a la Locura»: «“ver lo invisible” es [...] el primer acto terapéutico [...], y conocer

<sup>10</sup> Cfr. C. Severi, *La memoria rituale. Follia e immagine del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, Florencia 1993; las citas que siguen son de las págs. 78, 109, 176, 197-198, 200.

el camino que recorren los espíritus de la enfermedad son pasos necesarios para la sanación». La sabiduría innata de los *neles* ('videntes' o 'adivinos') puede transmitirse a los *inatuletis* ('hombres de las plantas medicinales') mediante una vía técnica y en cierto modo artístico-científica, gracias a los cantos terapéuticos que ha conservado la tradición. ¿Quizá resultaría abusivo un paralelismo entre el Teatro camilliano y el sistema de palabras, cantos e imágenes de la tradición cuna, para la cual el poder reside en un conocimiento y en la elocuencia que deriva de él? 'Cantar' equivale a 'indicar el camino', el *ikala*; es salir del mundo recorriendo el camino de la metamorfosis. Y, en conclusión, el secreto de la pictografía cuna resulta ser, a la manera de Lévi-Strauss (y, si es lícito, de Camillo), la «articulación compleja de dos órdenes espacio-temporales —mnemotécnico y geográfico— que organizan los lugares-de-memoria del canto chamánico en un itinerario mental y cosmológico».

#### 4. *Sampad*, la red de nexos

Llegados a este punto, es imposible no evocar la espléndida mitología vocal-imaginal que Bruce Chatwin narró remontándose a los «trazos de la canción» de los aborígenes australianos<sup>11</sup>. Para dichos «salvajes», «un canto hacía las veces de mapa y de antena», y el espacio y el tiempo se fundían y coincidían en la ramificación ritualizada de los trayectos de canto aprendidos, memorizados y transmitidos mediante la genealogía artificial que crea la iniciación, capaces de aportar conocimiento y, por tanto, de activar una re-edificación imaginaria del universo y del yo que lo conoce, y por *deificatio*, demiúrgicamente, lo re-edifica: «al menos en teoría, se podía leer Australia entera como si fuera una partitura», pero «primero la tierra debe existir como concepto mental y luego hay que cantarla. Solo entonces podemos afirmar que existe».

El *tjuringa*, una «placa ovalada hecha de piedra o de madera de mulga», constituye la síntesis perfecta, en el plano categorial, entre la *imago agens* pintada o escrita que Camillo incluye en el Teatro para transformar su alma armonizándola con el cosmos y para transmitir el saber metamórfico a la genealogía de los adeptos, la tabla pictográfica de canto y lectura con la que el chamán cuna enseña al alumno a recorrer ritualmente un viaje de salvación en la memoria de la tradición y el talismán mental hecho de imágenes y palabras que el psicoanalista construye para re-construir el *animus* del paciente, restituyendo

<sup>11</sup> Cfr. B. Chatwin, *The Songlines* (1987); trad. it.: *Le vie dei canti*, Milán 1988; las frases citadas pueden leerse en las págs. 25-27, 239, 258 y 382 [*Los trazos de la canción*, trad. de E. Golligorsky, Península, Barcelona 2000].

en el ritmo de su voz interior la consonancia con el exterior y enseñándole, nietzscheanamente, a «ser lo que es». Un *tjuringa* es «tanto una partitura musical como una guía mitológica de los viajes del antepasado. Es el cuerpo real del Antepasado (*pars pro toto*). Es el álter ego de un hombre, su alma, su óbolo a Caronte; el documento que atestigua su propiedad de la tierra; su pasaporte y su billete para “volver atrás”. [...] Si rompías o perdías tu *tjuringa*, te excluían del consorcio humano y perdías cualquier esperanza de “volver”. Oí decir de un joven expulsado de Alice: “No ha visto su *tjuringa*, no sabe quién es”».

En sus cuadernos de viaje, Chatwin recuerda significativamente las palabras de Buda: «no puedes recorrer el camino antes de convertirte en el propio Camino», y reflexiona en torno al duro esfuerzo iniciático que supone cualquier itinerario de conocimiento: «*travel* deriva de *travail*, “trabajo físico o mental”, “fatiga, sobre todo de carácter doloroso u oprimente”, “esfuerzo”, “pena”, “tormento”. Un camino». Convertirse en el camino, lograr que la mente coincida con sus trayectos, los dibuje y estos la dibujen de nuevo: tal es el esfuerzo dialéctico psicológico y gnoseológico a través del cual el *animus fabrefactus/mens fenestrata* dará a luz a un *homo novus*, armonioso y en armonía con el mundo.

Esta es la *sampad*, la red de nexos que, en mi opinión, considerando las diferencias histórico-culturales que evidentemente hay que tener en cuenta, se adscribe a los *loci* de Camillo que se pueden relacionar mnemotécnicamente para constituir redes gnoseológicas y ascender a los estadios más complejos y sutiles del alma, las cuatro aldeas de espíritus cunas como «lugares-de-memoria [...] caracterizados por algunas *imagines agentes* que describen los espíritus que las habitan», el musical lleno de ideas que interpretan los aborígenes australianos para buscar en el nomadismo su propio origen, aprendiendo a dar un nombre a las cosas al re-cantarlas e insertarlas así en un infinito Teatro de la Memoria, coincidente con el universo.

Para comprenderlo mejor, yo también he construido una red de relaciones asociativas. ¿Acaso dicha red ondeante será una figura de la antigua *metis* conjetural y astuta, en forma de pulpo y zorro, un *griphos*, una engañosa trampa mental que, al igual que el *ainigma*<sup>12</sup>, ata, envuelve, ahoga con sus nudos y estratagemas?

Pese a todo, tal como ocurre en la iniciación, yo también he conquistado algo: al entrar en este libro, recordando los ensayos escritos hace años sobre Camillo, yo también pertenezco a una nueva genealogía.

<sup>12</sup> La alusión a la *metis* y el *griphos* remite al libro de Marcel Detienne y Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, París 1974 [*Las artimañas de la inteligencia*, trad. de A. Piñero, Taurus, Barcelona 1998].