



HAL
open science

Topografías: Los estudios de la memoria

Sergi Sancho Fibla

► **To cite this version:**

Sergi Sancho Fibla. Topografías: Los estudios de la memoria . Puentes de Crítica Literaria y Cultural, 2014, 4, pp.18-31. hal-01449972

HAL Id: hal-01449972

<https://hal.science/hal-01449972>

Submitted on 5 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MNEMONIC STUDIES Y LOS LUGARES DE LA MEMORIA EN LA CRÍTICA LITERARIA

Sergi Sancho Fibla

*A Salvador Iborra,
"per la puntura de la rimembranza"
Purgatorio, XII, 20*

MEMORIA Y ESTUDIO. UNA PRIMERA EXPLORACIÓN

En un estrato en el que las musas recorren los circuitos binarios, ya no es posible hablar de topografía, sino de arqueología de la memoria, pues sus dominios están ya enterrados bajo siglos de desuso —o al menos esto es lo que parece a simple vista—. Mnemosine perdió la maternidad. Hubo una vez en que fue madre de las Musas, custodia de la belleza y la sabiduría; diosa de la Memoria, de la Justicia por extensión, e incluso de la Verdad —*altebeia*: "ausencia de olvido"—. Mas su reino terminó hace tiempo. Ahora, puesto ya el pie en el estribo, libros y bibliotecas, impresas y digitales —Google, la gran biblioteca de Babel, y demás monopolios enciclopédicos— han tomado las riendas del almacenaje de datos en la cultura occidental. Por consiguiente, para proceder a nuestro cometido, encontrar la verdadera función de la memoria en la producción literaria, habrá que levantar antes unas cuantas capas de sedimentos. Vayamos sobre seguro: sabemos que la memoria fue uno de los peldaños de la retórica, lo que significa que durante más de dos mil años representó la base elemental de la producción y transmisión del conocimiento. Sin embargo, la dificultad residiría en poder identificar los restos —fósiles— que fueran apareciendo, cuestión de una complejidad evidente.

Antes que nada, habrá que acordonar el terreno, esto es, acotar cuál de las múltiples relaciones entre memoria y escritura vamos a tratar

en este texto. En primer lugar, uno puede considerar la memoria social o histórica, es decir, la imagen que una sociedad se construye de su pasado (tema del que se ocupan algunos de los ensayos publicados en este número de *Puentes*). Por otra parte, desde el campo de la psicología, de la filosofía e incluso de la teología, la memoria puede articularse a través de sus vínculos con el acto cognitivo, la teoría del conocimiento. Es, sin embargo, un tercer caso el que nos interesa aquí: la memoria artificial, el aprendizaje de los mecanismos —plásticos o literarios— que hacen posible una mejora de las capacidades naturales y limitadas de la memoria del ser humano. El célebre Arte de la Memoria (*ars memorandi*) o mnemotecnia.

Para ser más precisos, vamos a analizar aquí cuál es el sentido, el objetivo y la función exacta de la aplicación de los conocimientos de este Arte al análisis literario, lo que en algunos casos ha sido acotado bajo el nombre de *mnemonic studies* o *mnemonic criticism*. Tales conceptos han venido presentándose tímidamente como método de análisis literario y, de modo paulatino, con o sin etiqueta, se han hecho un hueco en el estudio de la literatura, especialmente en lo que concierne al periodo medieval, renacentista y moderno.

Está ampliamente aceptado por la comunidad académica que el redescubrimiento de la tradición milenaria del Arte de la memoria tiene su germen en los años sesenta, en los estudios de P. Rossi (*Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, 1960) y de F. Yates (*The Art of Memory*, London, 1966), aunque obviamente ya existían algunas incursiones anteriores a ellos. No obstante, fue sobre todo a partir de las postrimerías del siglo XX cuando la mnemotecnia salió de las monografías especializadas para enhebrarse dentro del tejido del análisis crítico de pinturas y textos literarios que aparentemente no tenían relación con la memoria artificial. No parecía, ni por su contenido ni por su forma, que tales documentos pudieran estar influenciados por unas técnicas que hasta entonces se habían vinculado erróneamente solo a conocimientos herméticos o a imágenes taxonómicas de la proto o paraciencia. Ya no se trataba explícitamente de textos legislativos, de lógica, de memorización, obras cabalísticas, doctrinales, herméticas o de meditación. Se manifestaba una clara ausencia de diagramas, de aparatos lógicos y combinatorios, de máquinas retóricas o de cualquier otro mecanismo asociado estrictamente a la mnemotecnia.

Asimismo, este paso al frente de la vanguardia crítica viene impulsado por la clara convicción de que el trabajo memorístico no solo está orientado hacia el lector, sino que precede a la obra y es un utensilio que facilita la actividad productiva del autor. Dicho de otro modo, no solo las obras poéticas, narrativas o didácticas pueden contener una estructura o unos conocimientos dispuestos de modo que sean fácilmente recordados por el lector, sino que, en tanto que aparato retórico, tal armazón antecede a la escritura misma y sirve al autor para vertebrar el contenido de su obra. Consecuentemente, se empieza en este momento a reclamar que el análisis literario debería encargarse de rescatar estos mecanismos, ya sean explícitos o puramente mentales, e integrarlos y articularlos en el trabajo interpretativo.

¿CÓMO FUNCIONA LA MEMORIA ARTIFICIAL?

Algunos de los pioneros en penetrar en el territorio de la memoria artificial han justificado el olvido de tales técnicas por parte del estudio literario, atestiguando la evidente dificultad de concebir un tipo de producción literaria alejada de los cánones postrománticos y postfreudianos que fundamentan gran parte de la crítica contemporánea y de los cuales es muy difícil desembarazarse. Uno de los problemas básicos que presenta esta situación es la evidente dificultad de liberarse de ciertos conceptos como autoría o imaginación. No se trata de revolucionar la concepción de la naturaleza de la obra suspendiendo completamente cualquier valor jerárquico de calidad —como ocurrió, por ejemplo, en la Historia del Arte con las corrientes que entelaron el valor estético decantándose por el estudio del “objeto artístico”—, aunque sí se necesita un reajuste: reconocer la función “memoria” en algunas producciones literarias y artísticas significa ajustar el modo en que leemos las obras medievales, dilatando asimismo nuestra capacidad para entenderlas y gozarlas. Toda una “provocación intelectual”, en palabras de L. Bolzoni, que llega hasta el punto de transformar por entero el rol tradicional atribuido a la memoria humana: de modelo reductivo que ha hecho de ella un simple contenedor de recuerdos a máquina retórica de producción tremendamente fecunda. En este sentido, Mary Carruthers defiende en muchos de sus estudios que la memoria era, en la Edad Media y el Renacimiento, el equivalente de la imaginación para nuestra sociedad contemporánea.

Yendo al origen, es conveniente recordar que la memoria artificial se desarrolla, en primer término, desde la cultura oral. La memorabilidad del texto —no en tanto que digno de memoria, sino como determinado para ser recordado fácilmente— poseía entonces una relevancia caudal pues la calidad de las imágenes que se imprimían en la mente terciaba en la calidad de la comunicación del aedo que cantaba y de la recepción del público que oía —y veía interiormente—. De ahí que los tres atributos principales de las obras antiguas de origen oral que contenían una fuerte naturaleza mnemotécnica fueran: el uso del diálogo —elemento teatralizador—, la detallada descripción de imágenes y una técnica sistematizada en fórmulas de carácter repetitivo y predecible.

Sin embargo, es a partir del periodo de predominio de la lectoescritura cuando la mnemotécnica se ha desarrollado sustancialmente. Aristóteles, Cicerón y Quintiliano establecieron las bases de los principales métodos de memoria artificial durante la Antigüedad, vinculándola a la retórica. La escritura, de hecho, perfiló a la mnemotécnica a su imagen y semejanza, pues los testimonios más antiguos hablan de una reiterada imagen que retrata esta técnica: grabar o inscribir los recuerdos en la mente con imágenes como si fueran signos en una tableta de cera. La mente, por tanto, se concibe en su naturaleza espacial y textual, de acuerdo a la célebre “legibilidad del mundo” desarrollada por Hans Blumenberg.

El proceso es simple, como afirmó Aristóteles en su *De memoria et reminiscencia*. Se trataba simplemente de realizar tres tipos de asociacio-

nes mentales: de semejanza, de contrariedad y de contigüidad. Con tales concomitancias, las imágenes (recuerdos) pueden ser arrastradas y encadenados de un lugar a otro de la memoria, acrecentando exponencialmente las capacidades naturales. El método para trabajar estas tres asociaciones tiene su mito fundacional con Simónides de Ceos, poeta lírico de la época presocrática (556-468 a. C.). La tradición cuenta que fue invitado a un

“La escritura perfiló a la mnemotecnia a su imagen y semejanza”

banquete en casa del noble señor de Tesalia, Scopas. La inclusión de una alabanza a Cástor y Pólux durante el elogio que el poeta cantó al anfitrión irritó tanto a éste que decidió pagarle la mitad de lo pactado, aduciendo que ya se encargarían los

dioses alabados de pagarle la otra mitad. En ese preciso momento, alguien pidió a Simónides que saliera de la casa. En el exterior, no obstante, no encontró a nadie e inmediatamente a sus espaldas oyó el estruendo que hizo el techo de la sala del banquete al derruirse. Todos los invitados murieron y solo Simónides, haciendo gala de su método de memoria artificial, pudo identificar los cuerpos mutilados. El arte que había inventado le permitió recordar el orden exacto en el que los invitados estaban sentados.

La técnica de Simónides de Ceos es la que encontramos desarrollada hasta la saciedad en los textos fundamentales de la mnemotecnia de la Antigüedad¹. Esos tratados establecen un sistema de disposición espacial de imágenes –*imagines agentes*– que deben ser ordenadas siguiendo un esquema definido y organizado por lugares –*loci*–. Éstos se distribuyen en un plano de fondo, como ventanas de una fachada, habitaciones de un plano aéreo de una casa o ramas de un árbol (Fig. 1).

En cada uno de estos *loci*, por tanto, se deben colocar las imágenes, pero para que estas cumplan su cometido, tienen que estar vinculadas a un conocimiento, elemento o dato. Así, por ejemplo, si la pantera la asociamos a la prudencia, el león a la sabiduría y el elefante a la fuerza, podemos mentalmente ubicarlos a cada uno en una rama diferente de un esquema de un árbol. A continuación simplemente tendremos que rescatar de la memoria la imagen del vegetal, seguir un orden establecido para recorrer sus ramas –el peso, en este caso, podría funcionar de menor a mayor– y así articular toda una serie de consideraciones sobre estas tres virtudes. El orden representa, pues, claramente uno de los factores más relevantes: los elementos que se quiere recordar deben estar de alguna forma vinculados entre sí formando una cadena o, como lo describió Quintiliano de forma más inspirada, una coreografía. Sin embargo, el ejemplo que hemos descrito es extremadamente simple. Las imágenes y los lugares pueden llegar a un grado de desarrollo y complejidad increíbles. Una condición es, no obstante, primordial: las imágenes, para ser

¹ Concretamente, el *Ad Caium herennium de arte thetorica libri IV* [III, 28-40], más conocido como *Rhetorica ad Herennium* (de 86 a 82 a. C.), escrito por un autor anónimo contemporáneo a Cicerón; el *De oratore* [II, 350-360] de Cicerón (55 a.C.) y el *Institutio oratoria* [XI, 2, 1-33.40.50-51] de Quintiliano (siglo I d.C.).

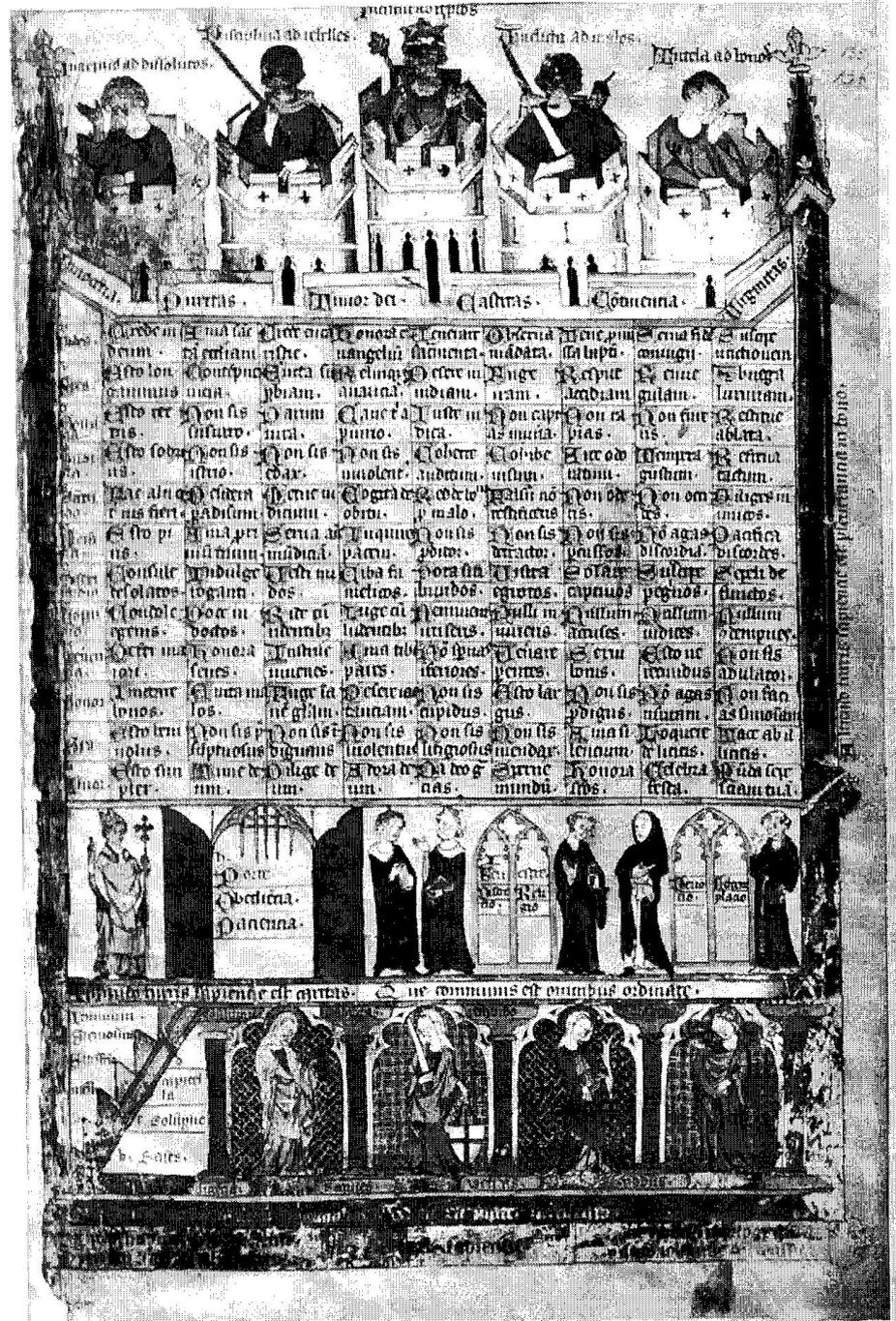


Fig. 1. En este caso tenemos la recurrente imagen arquitectónica, la Torre de la Sabiduría (*Turris Sapientiae*), que se encuentra dividida en *loci*, conformados a partir de sus partes: ventanas, columnas, puertas, etc. En cada

una de ellas, aparecen imágenes (alegorías, figuras) asociadas a un conocimiento específico o a un elemento concreto dentro del discurso. Atribuido a John de Metz. British Library, Arundel 83, f. 135r.

memorables, deben contener una carga psicológica notable, ya sea por su carácter insólito, terrorífico, sentimental o ridículo.

¿QUÉ ES EL MNEMONIC CRITICISM?

El concepto *mnemonic criticism* fue acuñado por William E. Engel en un artículo que él mismo consideró como *manifesto* en 1991. Este académico norteamericano denunció en su texto el tan largo como sorprendente olvido de la mnemotecnia dentro de los estudios literarios y, paralelamente, lanzó algunas líneas de reflexión sobre los posibles resultados que podrían extraerse al integrar su método en la crítica literaria. Las directrices básicas del *mnemonic criticism* buscan rescatar las imágenes tradicionales de la memoria artificial –ya formen parte de las *imagines agentes*, de los *loci* o de los planos de fondo– y añadir, pues, al análisis literario, el valor memorístico. Por tanto, lo que intenta Engel es profundizar en las relaciones de intertextualidad de la obra y aportar al mismo tiempo nueva información especialmente en referencia a la estructura de los textos o a la organización de su contenido. De tal modo, la crítica debería estudiar las imágenes literarias en su individualidad pero también en su globalidad dentro de la obra, intentando identificar en ellas un sistema de *imagines* y *loci* que pudiera aportar nuevos datos a la interpretación del texto. Si bien Engel presenta su artículo como un manifiesto, la verdad es que su aproximación no es en absoluto nueva, por lo que debemos entender tal gesto como una voluntad de establecer un texto guía y protesta, y no como propuesta de una novedad rompedora para los estudios literarios. Las premisas de Engel son, en realidad, los argumentos que M. Carruthers, L. Bolzoni o F. Rodríguez de la Flor –por citar solo algunos de los más célebres– ya hacía años que estaban aplicando en sus estudios. De hecho, Carruthers y Bolzoni publicaron sendas réplicas a Engels en la misma revista *Connotations*, pero fue especialmente en la primera donde se le criticó. En tal documento se reconocía la legitimidad de algunos preceptos del manifiesto, pero se reprochaba el argumento de Engels según el cual los *mnemonic studies* o el *mnemonic criticism* representarían un método dentro de la crítica literaria. Conforme a esta medievalista norteamericana, no se trataba de entender los estudios de la memoria como una de las posibles aproximaciones a la interpretación literaria, sino como parte integral o dispositivo fundamental para comprender la escritura y la lectura en Occidente durante muchos siglos: “El *mnemonic criticism* no es una ‘aproximación’ entre otras a la interpretación de la literatura (como el término de Engel pudiera hacer pensar) sino un rasgo fundamental del arte antiguo y medieval, ya que era básico para la pedagogía elemental y asimismo para la composición meditativa”.

“Las imágenes deben tener una carga psicológica notable, por su carácter insólito, terrorífico, sentimental...”

Vamos a rescatar este mesurado apunte de Carruthers en nuestras conclusiones. Antes, sin embargo, es justo desarrollar las bases desde las cuales se articulan estos *mnemonic studies*, término mucho más afortunado, por su mayor ductilidad, que el de *mnemonic criticism* de Engel (que en realidad no ha tenido, hay que decirlo, tanta repercusión como acaso su autor esperaba).

El pie de apoyo en el que descansan estos estudios, y desde el cual asimismo han emergido, es la puesta en relieve de las llamadas *literary pictures*: "Organizaciones de imágenes que están diseñadas para impresionar el ojo de la mente enérgicamente, y para inciar u orientar el 'progreso' del lector a través del texto, de modo que imágenes precisas (o partes de imágenes) estructuran la 'manera' de mirar una 'imagen' ", según Carruthers. Otros han recurrido a la lengua griega y lo han apodado *hypotyposis* pero, en todo caso, a lo que nos estamos refiriendo aquí es a la imagen mental considerada y estudiada como si fuera una representación gráfica. Tal ejercicio significa realizar una exégesis visual a un elemento que es puramente literario, esto es, estudiar una metáfora o una alegoría —o una serie de ellas— como artefacto visual construido literariamente. Ello requiere tomar en consideración las teorías de la actividad cognitiva de la época y ser siempre conscientes de la diferencia fundamental que se evidencia entre imágenes textuales y representaciones plásticas: las primeras tienen realizaciones infinitas, son marcas textuales reinterpretadas por la mente del lector. Este proceso estimula especialmente el análisis de la estructura y la composición tanto como el trabajo comparativo literario-visual. A tal respecto, es justo volver a mencionar a Simónides de Ceos, quien, además de figurar como poeta e inventor del arte de la memoria, tiene el mérito de ser también fundador de la célebre frase "ut pictura poesis" —como la pintura, así [es] la poesía—. Tal argumento no responde a un divertimento creativo del poeta, sino todo lo contrario: esta cita nos advierte de que la memoria, en tanto que mecanismo cognitivo de custodia, creación y recombinación de imágenes, ha sido considerada, desde un principio, como el dispositivo que aúna la imagen y el texto. En efecto, descubrir, detrás de la pátina de polvo, el rol de la memoria en la literatura significa familiarizarse con una extraordinaria operatividad de las imágenes mentales. La mnemotecnia significó durante muchos siglos una práctica de dimensión creativa mucho más allá del simple almacenaje de datos. Tal elaboración funcionaba a partir de la creación y recombinación de imágenes virtuales que posteriormente eran o no plasmadas exteriormente. Podemos, de hecho, reconocer en las tres leyes de asociación de la memoria de Aristóteles mencionadas anteriormente los dos modelos que individuó Jakobson como constitutivos de las dos figuras retóricas esenciales: metáfora y metonimia. De tal modo, la primera trabajaría la asociación por semejanza y contrariedad, mientras que la ley de la contigüidad produciría la segunda. Este es, sin lugar a dudas, el pilar fundamental de los *mnemonic studies*. En el momento en que la mnemotecnia se descubre como dispositivo inventivo y deja de ser una pura operación lógica de distribución de datos se abre un abanico de posibilidades que el crítico o investigador debe saber explotar.

CASOS DE ESTUDIO

¿En qué casos se ha aplicado esta aproximación metodológica? Encontramos ya no pocos artículos y libros que analizan obras variopintas desde esta perspectiva. Han sido estudiados de tal modo algunos casos complejos de polisemia y homofonías o multitud de metáforas y alegorías procedentes de la tradición retórica: letras –alfabetos–, páginas, *thesaurus*, células y tablas, librerías, aves y otros animales, bolsillos –*sacculus*–, cofres –*arca*–,

“La mnemotecnia fue una práctica creativa más allá del simple almacenaje de datos”

etc. Los críticos han sabido desvelar en tales imágenes una voluntad mnemónica que sin duda proporciona interpretaciones nuevas e interesantes. La diversidad y densidad de tales figuras en las obras literarias hace que esta

aproximación a los textos se augure como realmente fructífera. Si organizamos tales imágenes según los medios mnemotécnicos que utilizan –es decir, los *loci* que proporcionan y el plano en el que se distribuyen estos–, nos damos cuenta de que existen estructuras muy claras que se encuentran fácilmente en multitud de textos de registros y géneros muy variopintos. Así, en un primer estadio encontramos las metáforas arquitectónicas: templos, casas, fachadas, planos aéreos, habitaciones, iglesias, torres, ciudades enteras, etc. Esta misma tipología, en el plano de la narratología, ha sido frecuentemente utilizada en el estudio de los relatos alegóricos o de viajes, que usan la isomorfosis narrativa en la estructuración de episodios para conformar series. Dicho de modo más llano, la repetición de secuencias idénticas o sucesivas permite una ordenación estructural que se aproxima a los diseños arquitectónicos en serie. El caso paradigmático es el de la *Divina Comedia*, basada en una fragmentación intrínsecamente jerárquica traducida en un espíritu diagramático de naturaleza arborescente muy evidente. Un puro teatro de la memoria, como lo habían ya tildado F. Yates o H. Weinrich (Fig. 2).

Asimismo, el mismo proceder del plano arquitectural y geográfico se traslada al microcosmos del libro, proporcionando ricas imágenes mnemotécnicas en dos dimensiones como la doble-página –el libro abierto–, la tableta de cera o las tablas y células. En este caso no se trata ya de un paseo mental sino de una lectura interior, como ya apuntaba Dante en el *incipit* de la *Vita Nova*: “En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco podría leerse, se encuentra una rúbrica que dice: *Incipit Vita Nuova*”. Aquí la fuerza memorística recae en la disposición de *imagines* distribuidas en los *loci* de la página: el título, –la rúbrica–, el *Incipit* y los párrafos.

Menos fáciles de clasificar son algunas metáforas que ahondan en el carácter sobrecogedor o sorprendente de sus *imagines agentes*. Siguiendo las reglas de los tratados tradicionales de la memoria, algunos autores distribuyen en sus textos una serie de figuras violentas, paródicas o cotidianas aunque profundamente descontextualizadas. En este sentido han sido muchas veces explotadas metáforas relativas al cuerpo humano. En efecto, la figura anatómica –divina o humana, armónica o monstruosa–,

permite distribuir imágenes en los *loci* de sus extremidades como si fuera una mano guittoniana (Fig. 3) —diagrama harto usado compuesto por una mano en la que se disponen contenidos en sus cinco dedos—. Este carácter arborescente nos permite también aunar tales diseños con la más célebre de todas las imágenes: el árbol (Fig. 4). Se trata sin duda del diagrama más representado, ya sea en palabras como en imágenes, desde la Antigüedad hasta nuestros días. La tabla, la escalera o la rueda conformarían el resto del podio.

MUCHAS DUDAS Y TANTAS OTRAS INCÓGNITAS

La introducción de la mnemotecnia en los estudios literarios no debería verse como la piedra filosofal que nos ayude a desentrañar los misterios de la composición literaria, sino como una herramienta más entre muchas otras. Al fin y al cabo se trata de un fruto lógico de la aproximación hermenéutica que tiene en cuenta los usos históricos del texto. Como argumentaba M. Carruthers en respuesta al manifiesto del *mnemonic criticism*, no debe entenderse como metodología independiente, sino como complemento indispensable para ciertos tipos de textos. He ahí, no obstante, una cuestión clave: ¿qué tipo de obras? Topamos con el punto más polémico. ¿Esta aproximación solo sirve para la literatura medieval?, ¿para la renacentista?, ¿quizás también para la barroca? Si hacemos un breve repaso al papel que ha tenido el arte de la memoria en la cultura occidental, podemos darnos cuenta de que es inevitable entrever su posición primordial desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. No obstante, ya en la tardo-modernidad y sobre todo en la época contemporánea su valor es casi inexistente. Después de su germinación durante la Antigüedad, el gran renacimiento de la mnemotecnia se produce durante los siglos XIII y XIV, claramente vinculado a las artes retóricas que debían utilizar en su predicación los monjes de las órdenes mendicantes para combatir la influencia de las herejías. Ellos asimismo fueron los que contribuyeron a su éxito, pues precisamente para tal predicación tuvieron que adaptar la mnemotecnia al vulgar. De este modo, el latín quedó reservado mayormente para el quehacer escolástico de la universidad. Algunas décadas después, el arte de la memoria sobrevivió a la imprenta, aunque si bien por un lado esta ayudó a difundirlo, la verdad es que por el otro en realidad lo estaba liquidando paulatinamente desde dentro. En el siglo XVI se hace evidente un segundo renacimiento del Arte con grandes nombres italianos como Guilio Camillo, Giordano Bruno o Tommaso Campanella, quienes no la trataban ya como subsidio a la débil mente del hombre, sino como un signo de su grandeza y superioridad. De hecho, se empieza a vincular el arte a corrientes de pensamiento mágicas, esotéricas, herméticas, neoplatónicas y cabalísticas, pues la memoria es concebida como instrumento capaz de abarcar —*cognoscer*— la totalidad del sistema de palabras y cosas. De este modo siguió siendo en el siglo XVII, durante el cual la memoria personificó el camino para el ideal pansófico y enciclopédico. Brotaron grandes reformuladores de la combinatoria luliana que llegaron incluso a las colonias americanas y, gracias a la importantísima interven-

ción de Pietro Ramo, se desarrollaron como pensamiento científico que interaccionó con las grandes cuestiones de la lógica moderna. Bacon, Descartes o Leibniz estaban en efecto dentro de esta red que empezó a raerse para desaparecer ya en el siglo XVIII.

Por consiguiente, se hace evidente la necesidad de considerar los preceptos de la mnemotecnia en el estudio de las obras escritas durante estos siglos. Algunos podrán afirmar que tanto bagaje forzosamente

“El mnemonic criticism debe entenderse como complemento indispensable para ciertos tipos de textos”

debe dejar huella en la retórica y la composición contemporáneas. No obstante, esto está aún por demostrar. Algún estudio ha intentado enfrentarse a

obras del siglo XX desde tal perspectiva, pero hasta ahora se ha carecido de un rigor académico que valide la iniciativa. Que la mnemotecnia haya influenciado otros dominios de la cultura actual como la pedagogía, los *visual studies*, la llamada *visualization information* o la informática y la programación, esto nadie lo niega, pero el puente desde esta área de influencia al campo de la literatura queda aún por construir.

Cabe añadir, antes de terminar, que en este caso la nomenclatura parece una carga trivial e innecesaria. ¿Para qué hablar de *mnemonic criticism* o *mnemonic studies* si en realidad de lo que estamos hablando es de situar las obras en su contexto y analizarlas considerando las prácticas antropológicas en las que fueron creadas, copiadas, leídas y transmitidas? Este proceso de etiquetaje de la crítica literaria comporta un riesgo ex-



Fig. 2. Detalle: *Divina Comedia*, Priamo Della Quercia, entre 1444 y 1452. Inferno, Canto IX, 70: Dante con Virgilio ante la entrada de la ciudad de Dis. Dentro: demonios y furias. Nótese, así como el miniaturista aislaba las escenas mediante estructuras arquitectónicas o elementos decorativos, el lector también debía hacerlo en su mente, separando los fotogramas y estructurándolos en orden. El texto es el que empujaba a ambos a hacerlo. British Library, Yates Thompson 36, f.16r.

tremadamente peligroso: no separar el trigo de la maleza. A este respecto, ya podemos encontrar algún que otro reproche a los *mnemonic studies* por querer ver recursos mnemotécnicos donde no los había –del mismo modo, por ejemplo, la Universidad de Warwick ha puesto en marcha un programa llamado “*allegory studies*” que parece caer en los mismos errores–. El uso de una alegoría o una metáfora en forma de árbol no basta para concluir que contiene un rol mnemotécnico. De hecho, F. Pomel ya ha repetido varias veces en sus contribuciones académicas que la frontera entre alegoría e imagen mnemónica es muy permeable y ambigua. Para evitar tales riesgos, es necesario un esfuerzo hermenéutico especial que es imposible conseguir mediante obcecados etiquetajes que no hacen sino predisponer la mirada del crítico y alejarlo cada vez más del texto.

No es fácil, ni lo será, diferenciar entre figuras retóricas, imágenes de memoria y diagramas. Se trata de fronteras líquidas de difícil trazado, de huesos esparcidos cuyos esqueletos es casi imposible recomponer. Solo mediante una hermenéutica precisa y rigurosa se podrá desempolvar y reconocer los mecanismos retóricos del texto. Como Simónides, hay que persistir e identificar los cuerpos. Desafortunadamente, como él también, seguiremos esperando la otra mitad de la paga –si no toda–.



Fig. 3. La mano como espejo de salvación, 1466. Grabado sobre madera. Un diseño que se remonta a la mano guidoniana, un mecanismo mnemónico utilizado para el canto. La mano se fragmenta en *loci*, con imágenes o palabras inscritas que ayudan a recordar conocimientos precisos. En este caso, se trata de un aprendizaje moral. National Gallery of Art, Washington.

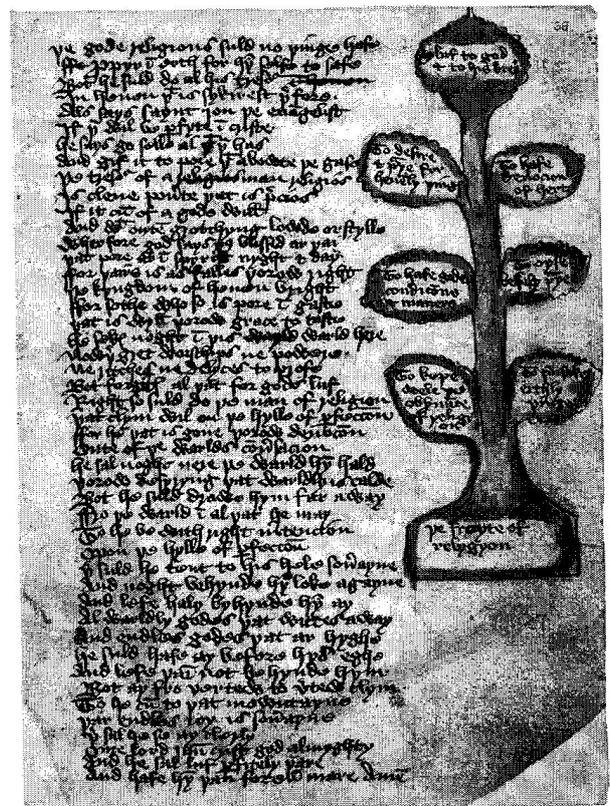


Fig. 4. El mismo mecanismo que vemos en la mano guidoniana es el que estructura el del árbol o, incluso, el del cuerpo humano. Cual Dafne, los dedos aquí se transforman en ramas para arborizar así las ideas o elementos de la vida religiosa. Miscelánea cartuja de poemas, crónicas y tratados, fechado, entre 1460 y 1500. British Library, Add Ms 37049, f.38r.