



La arquitectura del conocimiento

The Architecture of Knowledge

RUTH VARELA

Universidad de A Coruña, ruthvarelaarquitecta@gmail.com

Abstract

Este artículo ahonda en un hecho de singular trascendencia para la historia de la arquitectura –y para la historia del conocimiento– sobre el que, sin embargo, existe un considerable vacío en la literatura científica: la cualidad arquitectónica de las antiguas metodologías de generación de conocimiento –en particular del *arte de la memoria*– y, ligada a esta cualidad, la influencia y repercusiones de estas metodologías, y de las que transmiten su herencia, nombradas aquí como *prácticas de la memoria*, en el ejercicio de las prácticas artísticas y arquitectónicas contemporáneas. Para ello se detiene en el proceso creativo de figuras como Eduardo Souto de Moura, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Karl Blossfeldt y Aby Warburg, así como en aspectos clave de la *memoria*, el *arte de la memoria*, el espacio, las imágenes, y la imaginación; visibilizando su función primordial en las prácticas de generación de conocimiento y en los sistemas de pensamiento.

This article delves into a fact of singular transcendence for the history of architecture – and for the history of knowledge– about which, however, there is a considerable gap in the scientific literature: the architectural quality of the ancient methodologies of knowledge generation – particularly the art of memory– and, linked to this quality, the influence and repercussions of these methodologies, and of those that transmit their legacy, named here as practices of memory, in the exercise of contemporary artistic and architectural practices. To this end, it examines the creative process of figures such as Eduardo Souto de Moura, Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Karl Blossfeldt and Aby Warburg, as well as key aspects of memory, the art of memory, space, images and the imagination, making visible their primordial function in the practices of knowledge generation and systems of thought.

Keywords

Arquitectura, generación de conocimiento, arte de la memoria, prácticas de la memoria, imágenes

Architecture, knowledge generation, the art of memory, memory practices, images

Durante muchos siglos, y gracias al desarrollo de las técnicas del *arte de la memoria*¹, cuyo origen se sitúa en la Grecia clásica, se produce un hecho notable para la arquitectura, de manera que puede afirmarse que:

Las prácticas de generación de conocimiento y las prácticas de producción de sentido fueron, en gran medida, prácticas arquitectónicas, al tiempo que las prácticas arquitectónicas fueron utilizadas, de forma intensiva, como un gran laboratorio a escala doméstica, urbana y paisajística para ensayar las más variadas prácticas de generación de conocimiento y de producción de sentido.²

Sin embargo, y a pesar de su trascendencia histórica, “en la literatura científica solamente se encuentran alusiones veladas, fragmentarias, o inconexas sobre algunos aspectos de este hecho que resulta clave en la historia del conocimiento y en la historia de la arquitectura”. Un hecho que viene a significar que la arquitectura era utilizada, desde las ciencias y las artes, para lograr dos grandes objetivos ordenadores y transformadores de la realidad que, además, resultan complementarios: modelar la mente y el mundo y modelar el mundo en la mente³. Desde un punto de vista arquitectónico y epistemológico, las técnicas y las prácticas del *arte de la memoria* llegaron a convertirse en un método de exploración y construcción de conocimiento capaz no solamente de estructurar ese conocimiento sino también de *edificarlo*, en un proceso arquitectónico y cognoscitivo de carácter bidireccional que permitía dotar de solidez física al trazado urbanístico de una ciudad, y a su arquitectura, y, al tiempo, dotar también de solidez teórica al modelo conceptual de esa misma ciudad, y a su arquitectura⁴. Y entre los ejemplos que nos permiten visibilizar mejor esta idea, desde el punto de vista de la concepción urbana, se encuentra el ideograma de Roma como Jerusalén reproducido en *De Tribus Pelegrinus* (fig. 1), obra publicada en Venecia en el año 1542 que nos ayuda a comprender hasta qué punto el urbanismo podía ser utilizado como un *arte de la memoria colectiva*; condición esta última señalada por el filósofo Sébastien Marot en su obra *Suburbanismo y el arte de la memoria*, 2006⁵. En este ideograma se representa el modelo conceptual que antecedía y guiaba el trazado urbanístico, así como las correspondencias entre las dos ciudades santas; señalándose, de forma destacada, la base sagrada de su geometría, las correspondencias establecidas entre el microcosmos y el macrocosmos, así como la presencia de algunos elementos simbólicos clave: 12 puertas, 12 señales en los cielos, 12 artículos de fe, 12 apóstoles y 12 tribus.

Llegados a este lugar, cabe decir que las técnicas clásicas del *arte de la memoria* utilizaban, en su cometido de explorar y construir conocimiento, *sistemas mnemónicos de lugares* y

¹ Frances Yates, *El arte de la memoria*, trad. por Ignacio Gómez de Liaño (Madrid: Siruela, 2005).

² Ruth Varela, “Exploración y construcción de conocimiento sobre patrimonio cultural mediante formalismos gráficos” (tesis doctoral, Universidad de A Coruña, 2020), 542, <http://hdl.handle.net/2183/26424>.

³ Varela, “Exploración y construcción...”, 542.

⁴ Varela, “Exploración y construcción...”, 32.

⁵ Sébastien Marot, *Suburbanismo y el arte de la memoria*, trad. por Maurici Pla (Barcelona: Gustavo Gili, 2006).

series mnemónicas de imágenes; en la imagen vemos la representación sintética de un lugar de la memoria, de un *loci* (fig. 2), en la que se destacaba que debía tener proporciones humanas. Estas técnicas, manejadas gracias al desarrollo y fortalecimiento de las capacidades cognitivas del ser humano, posibilitaban, a aquellos individuos que las pusiesen en práctica, poseer las destrezas necesarias para llevar a cabo una utilización intensiva de la imaginación –y de las imágenes– y una intensa experimentación con el espacio. Una imaginación y unas imágenes que se utilizaban para modelar el espacio, convertido en espacio del conocimiento, y para modelar, a la par, el propio conocimiento⁶.



Figura 1. (izda) Ideograma de Roma como Jerusalén. Fuente: Matteo Selvaggio, *De Tribus Peregrinis* (Venecia, 1542), 77. © Biblioteca Universitaria Alessandrina.

Figura 2. (dcha) Representación sintética de un lugar de la memoria en la que se resalta que debe tener proporciones humanas; una de las características de los *loci*. Según Yates esta regla de proporciones humanas emerge del sentimiento artístico del espacio; *vid. Yates, El arte de...*, 141. Fuente: Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae* (Venecia: per Melchiorem Sessam, 1533), 52-53. © Wellcome Library.

Ejemplo paradigmático de la utilización de estas técnicas clásicas del *arte de la memoria* resulta la *Divina comedia* del poeta italiano Dante Alighieri, 1265-1321, una obra maestra de la literatura universal donde los conceptos abstractos han sido brillantemente plasmados por el autor utilizando un *sistema mnemónico de lugares* y una *serie mnemónica de imágenes*, lo que no solamente permite comprender y representar espacialmente la obra (fig. 3) –una obra por otra parte esencialmente espacial–, sino también proyectarla, tarea a la que se consagraría en 1938 el arquitecto Giuseppe Terragni, 1904-1943, en su proyecto el *Danteum*; un sueño de arquitectura irrealizado que daba forma física a los loci de la *Divina comedia*: el cielo, el infierno, el paraíso y el purgatorio, que no dejan de ser, en definitiva, una muestra de la didáctica de la *memoria cristiana*, al corresponderse, de forma inequívoca, con los cuatro grandes loci de la memoria para esta religión (fig. 4).

⁶ Varela, “Exploración y construcción...”, 32.

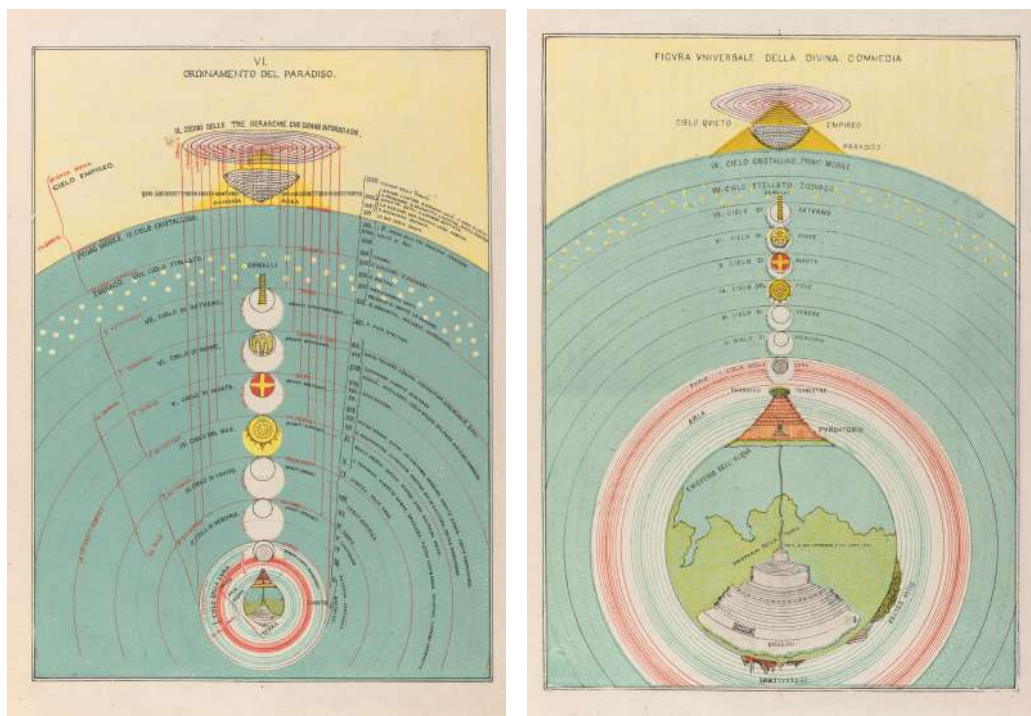


Figura 3. (izda) Representación espacial del Paraíso de la *Divina commedia* de Dante. Fuente: Dante Alighieri, *La materia della Divina commedia di Dante Alighieri dichiarata in VI tavole da Michelangelo Caetani* (Montecassino: Monaci benedettini di Montecassino, 1855); una representación de la obra de Dante realizada en 6 cromolitografías, realizadas por Michelangelo Caetani, 1804-1882, Duque de Sermoneta, Italia, uno de los mayores expertos de la época en la obra de Dante. © Cornell University Library.
 Figura 4. (dcha) Síntesis espacial de la *Divina commedia* de Dante, con el cielo, el paraíso, el purgatorio y el infierno. Fuente: Alighieri, *La materia della Divina commedia...* © Cornell University Library.

Antes de ir más allá, es preciso aclarar que el papel central de la arquitectura, y/o de la ideación arquitectónica, en los procesos de exploración y construcción de conocimiento, y de ahí el título de este artículo, está sustentado por dos cuestiones que resultan cruciales: la primera de ellas es el descubrimiento de la cualidad espacial de la memoria, llevado a cabo de forma empírica por el poeta y filósofo griego Simónides de Ceos, ca. 556-448 a. C., y que sería precisamente el punto de partida para el desarrollo del arte de la *memoria*. Y, la segunda de ellas, es la capacidad que posee el ser humano de pensar en imágenes. Para dar un paso más es preciso introducir el concepto de memoria que nos ha legado el filósofo, investigador y poeta italiano Giordano Bruno, 1548-1600, y que, en esencia, viene a sostener que “la memoria es el arte de actuar sobre la imaginación”⁷; “una imaginación activa en el espacio, muchas veces en un espacio imaginario interior” y “una imaginación que activa el espacio,

⁷ Georges Didi-Huberman, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010), 110.



sea éste interior o exterior; con las consecuencias que de ello se derivan en la percepción y construcción del espacio físico; en la arquitectura, en el urbanismo y en el paisaje”⁸.

El filósofo italiano sitúa así en el centro de la escena una concepción de memoria creadora, actora, motora. Una memoria que mueve las ruedas de la imaginación y que pone las imágenes y los conceptos en acción. Y, también, una memoria profundamente relacionada con la invención y con el espacio, pues liga siempre lugares –espacios–, a imágenes y a conceptos. Pero esta concepción bruniana de memoria, heredera del *arte de la memoria* clásico –de particular relevancia para la arquitectura y que, además, se encuentra ligada a la utilización intensiva de la imaginación–, sufrió no pocos ataques a lo largo de la historia, en una batalla que tuvo uno de sus episodios más violentos en los ataques dirigidos a Giordano Bruno por Pierre de la Ramée, 1515-1572; un pensador francés que perseguía, en consonancia con una pretendida ideología calvinista, desterrar la imaginación, pieza fundamental de la memoria, y clausurar los *loci* y las imágenes para siempre. Batalla que, conviene señalarlo aquí, se ha recrudecido hoy en extremo, al tratar de imponerse la progresiva sustitución de un proyecto de construcción de conocimiento de base humanística –centrado en el espacio–, por un proyecto de construcción de conocimiento de base corporativa –centrado en los datos–.

En el resumen de este artículo se señalaba que la cualidad arquitectónica de las antiguas metodologías de generación de conocimiento era un hecho de singular trascendencia para la historia de la arquitectura y, a su vez, para la historia del conocimiento. Un hecho que, no obstante, no ha recibido la atención necesaria en la literatura científica, en parte debido a que el *arte de la memoria* fue “progresivamente acorralado y amenazado de quedar marginado en la economía general del saber”⁹ –en la que también se encuentra el propio sistema científico– y, en parte también, debido al control que ha intentado ejercerse históricamente sobre los cuatro elementos citados –el espacio, la memoria, las imágenes, y la imaginación–, con el objetivo de “dominar las prácticas de generación de conocimiento y los sistemas de pensamiento”¹⁰.

Para reforzar este recorrido argumentativo inicial, conviene señalar que el *arte de la memoria* es por un lado un *saber de la memoria* –un saber pensar, un saber sobre el pensar y un saber cómo pensar–, con una función estructural central en el pensamiento, y, por otro lado, es ante todo un *saber espacial* –un saber sobre el espacio– y, del mismo modo, un *arte espacial*, como la arquitectura y la arquitectura del paisaje. Y que estas funciones lo convierten en uno de los pilares de la cultura clásica¹¹. Asimismo es preciso señalar que el *arte de la memoria*, como resalta la investigadora Cristina Karageorgou –en la obra *Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria*, 2013– iba dirigido a crear un “espacio de contemplación interno, un lugar en el que confluyeran y pudieran ser elaboradas asociaciones

⁸ Varela, “Exploración y construcción...”, 517.

⁹ Marot, “Suburbanismo...”, 36.

¹⁰ Varela, “Exploración y construcción...”, 15.

¹¹ Sébastien Marot, “L’art de la mémoire, le territoire et l’architecture”, *Le visiteur*, n.º 4 (1999): 114-176.

de imágenes con el propósito de desembocar en sistemas de pensamiento”¹². Y que, como *arte espacial*, en el *arte de la memoria* todo aquello que ha de ser recordado tiene asignado un lugar y que, por ello, resulta significativo el hecho de que en este *arte* solamente el olvido carezca de lugar. De manera que cuando se precisa elaborar una metáfora del olvido, se recurre justamente a aquellos espacios que se caracterizan por no avivar recuerdos ni afectos, aquellos espacios sin cualificación que no merecen ser recordados; espacios que podrían ser asimilables, en el pensamiento de la sobremodernidad, a los no-lugares conceptualizados por el antropólogo francés Marc Augé, 1935-2023. Estos lugares podían ser los sótanos de un edificio o, a mayor escala, los terrenos estériles o incultos, páramos o pozos abandonados¹³; lugares todos ellos donde los anclajes de la memoria individual y colectiva son mucho más débiles. Y, por último, y en línea con lo expuesto anteriormente, cabe señalar el hecho de que no solamente la imaginación sino también los afectos “eran esenciales en la actividad cognitiva” y que esto “llevó naturalmente a una alianza íntima entre las esferas del arte y del conocimiento”¹⁴; entre las esferas del arte y de la ciencia; entre lo sensible y lo pensable.

Una vez contempladas algunas de las cuestiones que conciernen a la arquitectura desde esta perspectiva, repleta de imágenes y significados, cabe preguntarse en qué lugar se encuentra en la actualidad la valiosa tradición del *arte de la memoria* y qué podría tener en común, desde la perspectiva de las prácticas de generación de conocimiento ligadas a la *memoria*, el proceso de creación de los cinco autores que se abordarán en este artículo. Y lo que se verá a través de estos creadores es que a pesar de que esta valiosa tradición fue paulatinamente arrinconada, todavía muestra una fructífera expresión en un conjunto de *prácticas de la memoria* ligadas a la creación, herederas, en gran medida, del *arte de la memoria* y en las que la arquitectura sigue teniendo un papel esencial; pero antes de traspasar este umbral es preciso detenerse un poco más en las estancias de la memoria. Y ese mayor detenimiento permite apreciar que entre las distintas formas de utilizar el *arte de la memoria* es importante no dejar de lado una de ellas, pues resulta especialmente importante para comprender el origen de las *prácticas de la memoria contemporáneas*. En la obra *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 1992, la investigadora Mary Carruthers trata el *arte de la memoria* desde el punto de vista de la creación, en este caso literaria, pero podría ser perfectamente arquitectónica o paisajística. Carruthers explica que en la baja edad media el *arte de la memoria* comenzó a utilizarse también como un *arte compositivo*; por ejemplo para componer poemas. Para ello los creadores lo que hacían era recolectar e inventariar imágenes que debían poseer una carga de significado importante, y, después, colocaban esas imágenes, o bien en el espacio gráfico, a través del dibujo o de cualquier otra forma de representación gráfica, o bien en el interior de la mente. A partir de ahí todo lo que tenían que hacer era buscar las conexiones profundas entre esas

¹² Cristina Karageorgou, “Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria”, *Acta Poetica* 34, n.º 1 (enero-junio 2013): 193.

¹³ Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, trad. por C. Fortea (Madrid: Siruela, 1999), 21.

¹⁴ Diego H. de Mendoza, “Palabras, imágenes y cosas”, *Redes* 10, n.º. 19 (2002), consultado 1 de agosto 2023: 7-23. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=90701901>.

imágenes¹⁵. Esta forma de operar composicional remite también al desarrollo del *arte de la memoria* como un *ars combinatoria* que fue llevado a cabo por el filósofo catalán Ramón Llull, 1232-1316, quien, en muchos aspectos, fue un precursor del pensamiento en red y de las tecnologías de la información; gracias precisamente a las investigaciones que desarrolló utilizando el *arte de la memoria*¹⁶. Pero lo que interesa más aquí es que este arte composicional remite especialmente a la técnica del collage, utilizada por la mayor parte de los autores que van a abordarse en este texto; una técnica en la que la clave no está en la forma de confeccionar utilizando el montaje de imágenes, como a menudo se confunde, sino “en el paradigma mismo del pensamiento que lo sostiene y del conocimiento que de ello resulta”¹⁷ Lo que está detrás de esta forma de utilización de la técnica del collage es el modelo epistémico de la afinidad; modelo que viene a romper el dogma Kantiano, curiosamente a partir de una idea defendida por el propio Kant, 1724-1804, que es la del “poder sensible de inventar afinidades”¹⁸, de crear afinidades.



Figura 5. Extracto del Panel 39 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Fotografías tomadas en el año 2008 con motivo de la exposición realizada por los comisarios Roberto Ohrt y Axel Heil en HKW, Berlín, a partir de la última versión documentada del Atlas de 1929. La leyenda completa del panel rezaba: “Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1.º y 2.º Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous” [nota original de Aby Warburg sobre este panel]. © Dzsil. Fuente: Flickr, bajo licencia Creative Commons.

¹⁵ Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 20.

¹⁶ Alexandere Fidora, “Combinatoria y reciprocidad: una nota sobre la vigencia del Arte luliano”, *Quadernos de la Mediterrània*, n.º 9 (2008): 350.

¹⁷ Cf. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente* (Madrid: Abada, 2009), 440.

¹⁸ Huberman, *Atlas...*, 106.

Y descubrir estas afinidades y estas conexiones profundas entre las imágenes sería precisamente la tarea a la que dedicaría toda su vida el historiador y científico de las imágenes alemán Aby Warburg, 1866-1929, en su conocido *Atlas Mnemosyne* (fig. 5) que él mismo define como “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías”¹⁹. Un artefacto, en suma, con el que Warburg deseaba mostrar la complejidad de los procesos artísticos y reconstruir el “verdadero momento de la concepción”²⁰ de las obras maestras analizadas, utilizando con maestría, como en un ejercicio meta-artístico, el mismo método con el que los artistas habían trabajado y que, como cabía esperar, remite nuevamente a la tradición del *arte de la memoria*.

Y de ahí la trascendencia del pensador alemán, que comprendió que para resolver un problema científico de la complejidad que él estaba abordando no le bastaba con utilizar el razonamiento tradicional, inductivo y deductivo, sino que precisaba complementar estos últimos con el razonamiento abductivo; un tipo de razonamiento que fue ocultado a partir del Renacimiento “cuando la cultura de occidente ordena lo real de acuerdo con cánones científicos cercanos al signo”, excluyendo “otras formas semióticas como los indicios”²¹ y cerrando así el paso a una “visión dialógica y analéctica del mundo”²². Su extraordinario valor radica en haber descubierto que para llegar al verdadero momento de la concepción de la creación de las obras de arte, él mismo tenía que utilizar un método, y un tipo de razonamiento, que estuviese lo más cercano posible al método y a los procesos mentales que operaban en la creación de esas obras²³. Y su extraordinaria impronta tiene que ver con el hecho de haber servido de conexión entre el *arte de la memoria* clásico y las *prácticas de la memoria* contemporáneas, muchas de las cuales se vieron activadas a partir de su compleja y sugerente experiencia de investigación, tanto en el ámbito del arte contemporáneo, donde encontraron mayor eco de la crítica especializada, como en la arquitectura o en la literatura. En este recorrido en el que se han intentado vislumbrar de forma breve y panorámica algunas de las estancias de la memoria, resulta todavía preciso explicar algunas cuestiones relevantes sobre el *arte de la memoria*, la memoria, la imaginación y las imágenes. El propio Aristóteles, 348-322 a. C., en su obra *Tópicos*, defendía el uso del *arte de la memoria* porque le encontraba una utilidad esencial en la búsqueda de la verdad, al permitir al individuo ordenar las premisas y, por lo tanto, servirle de guía en el proceso de distinguir lo verdadero de lo falso. Pero en su obra *De Anima* extiende su argumentación y recalca que la imaginación, que considera muy cercana a la memoria, es la “condición necesaria de todo

¹⁹ Jaume Vidal Oliveras, “Atlas Mnemosyne. Aby Warburg”, *El Cultural, revista de letras* (3 diciembre 2010), consultado 1 de febrero de 2019. <https://el-cultural.com/Atlas-Mnemosyne>.

²⁰ Ernst Hans Josef Gombrich, *Aby Warburg: Una biografía intelectual* (Madrid: Alianza Forma, 1992), 65.

²¹ Julia Kristeva, *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1974), citado por Alfonso Cárdenas Páez, “Lenguaje, razonamiento y educación”, *Innovación educativa* 11, n.º 55 (abril-junio 2011): 48.

²² Cárdenas Páez, “Lenguaje, razonamiento...”, 48.

²³ Varela, “Exploración y construcción...”, 187.

pensamiento”²⁴ y, por ello, le concede una importancia decisiva para la acción, para la vida intelectual, para la praxis deliberativa, puesto que verdaderamente sin ella no es posible enjuiciar²⁵. “La imaginación es la intermediaria entre la percepción y el pensamiento. [...] Es la parte hacedora de imágenes del alma la que realiza el trabajo de los procesos más elevados del pensamiento”²⁶. Recuérdese aquí que la imaginación es la pieza clave del *arte de la memoria* y que Giordano Bruno definía la memoria como el “arte de actuar sobre la imaginación”²⁷.

Llegados ahora a lo alto de las estancias de la memoria, puede observarse que la importancia de la memoria, de las imágenes y de la imaginación es tal que no sorprende que el escritor Jorge Luis Borges, 1899-1986, para quien una de sus obsesiones era el uso preciso de las imágenes poéticas con las que despertar convenientemente la imaginación de sus lectores, resuma en una conferencia impartida en Harvard en 1967, y titulada *Credo de poeta*, el significado que para él poseía ser escritor, a través de la siguiente confesión de autor: para mí ser escritor “significa simplemente ser fiel a mi imaginación”²⁸ Y si Warburg en su *Atlas Mnemosyne* había seguido el viaje de imágenes que activaban la imaginación a través del arte –las imágenes agentes–, para indagar en la naturaleza de los procesos creativos, Borges, por su parte, había seguido el viaje de las metáforas a través de la literatura, con la intención de activar el trabajo de la imaginación, de recoger y comprender las cualidades de aquellas imágenes, en su caso poéticas, que, como diría el poeta Rainer Maria Rilke, 1875-1926, son capaces de adelantarse a todas las demás²⁹. Y, de la misma manera que Warburg a través de su *Atlas Mnemosyne* se había afanado en buscar el origen del proceso creativo en las obras de la antigüedad clásica, el arquitecto portugués Eduardo Souto de Moura, se afana en recoger, en los collage de su *Atlas de parede* –un *Mnemosyne* en vivo– imágenes que “activan los procesos cognitivos relacionados con la memoria y la invención, con la imaginación creadora”³⁰ (fig. 6). Y lo hace con el propósito de activar la búsqueda de aquello que pueda conferir cualidades de permanencia a la obra arquitectónica; de aquello que pueda reactivar el tiempo, la historia y la tradición; grandes preocupaciones del arquitecto y de la arquitectura portuguesa.

Sin duda uno de los creadores que mejor explica y ejemplifica la importancia de la memoria, de las imágenes y de la imaginación es el escritor italiano Italo Calvino, 1923-1985, quien

²⁴ Pablo García del Castillo, “Aristóteles, De anima III, 3: Primera exploración por el territorio de la imaginación”, *Azafa* III (1990): 25.

²⁵ García del Castillo, “Aristóteles, De anima...”, 11-32.

²⁶ Yates, *El arte de...*, 52.

²⁷ Huberman, *Atlas...*, 110.

²⁸ Jorge Luis Borges, *Arte poética: seis conferencias* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001), 136-137.

²⁹ El texto remite a la siguiente idea expuesta por Rilke: “Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros [...], hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso”. Rainer M. Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (Buenos Aires: Losada, 1958), 18-19.

³⁰ Varela, “Exploración y construcción...”, 254.



incluso dedicó uno de los capítulos de la obra *Las ciudades invisibles* –el de las ciudades y la memoria–, y, en particular, el subcapítulo de la ciudad de Zora, a reflexionar sobre el *arte de la memoria* y sobre los peligros que se cernían sobre la memoria; cuestión que era también una de las principales obsesiones de Borges. El escritor italiano dejó escrita una conferencia, que llevaba por título *La visibilidad* y que estaba pensada para ser leída en Harvard, en el mismo ciclo en el que había participado Borges. En ella definía las tres condiciones que debían darse para la exactitud de la obra literaria, exactitud a la que Borges se refería con la palabra precisión, y exactitud que podría igualmente servir para acercarse a la obra de un arquitecto como Souto de Moura. La primera de estas condiciones expuestas por Calvino remarca la importancia de “un diseño de la obra bien definido y bien calculado”. La segunda de ellas la importancia de “la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables”. Y la tercera la importancia de utilizar “el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices y de la imaginación”³¹.

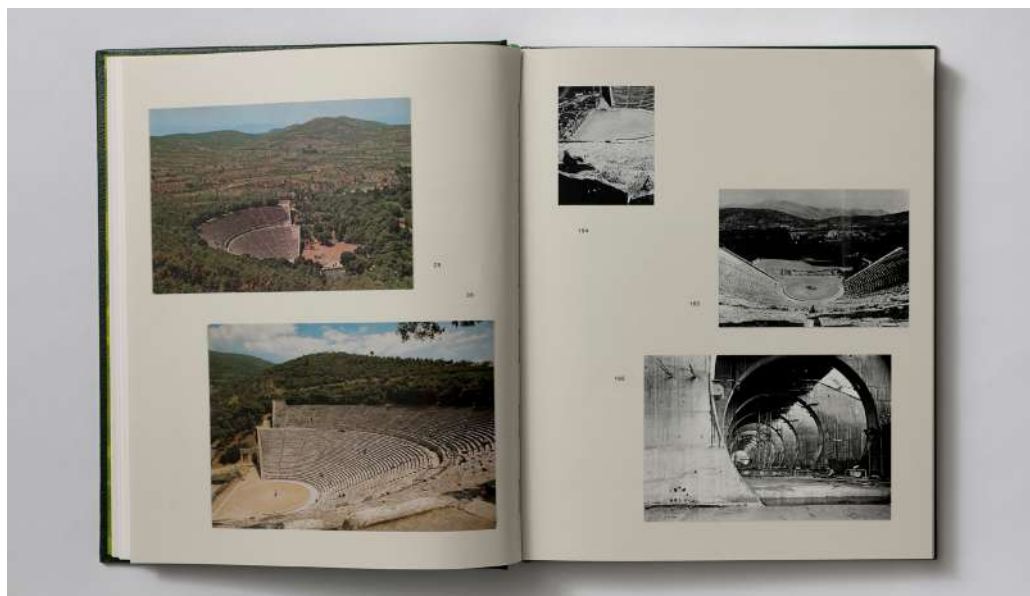


Figura 6. Fotografía de algunas imágenes que pertenecieron al *Atlas de parede* del estudio de Souto de Moura. Fuente: Philip Ursprung, Diogo Seixas y Pedro Bandeira, *Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método* (Oporto: Dafne Editora, 2011). Cortesía de Dafne Editora.

Calvino también manifestó que uno de sus principales temores era el de “perder una facultad humana [que él consideraba] fundamental”, y que no era otra que la de “pensar con imágenes”³². En relación a este temor, el historiador alemán Horst Bredekamp, nacido en 1947,

³¹ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. por Aurora Bernárdez (Madrid: Ediciones Siruela, 1989), 72-73.

³² Calvino, *Seis propuestas...*, 72-73.



nos recuerda que: “la imagen no es un derivado ni una ilustración sino un medio activo del proceso de pensamiento”³³. Y el mismo Calvino confiesa que cuando empezó a escribir relatos fantásticos aún no se planteaba problemas teóricos sino que “lo único de lo que estaba seguro era de que en el origen de todos sus cuentos había una imagen visual”³⁴. Y ejemplifica el proceso de modelado de las imágenes del pensamiento de la siguiente manera:

Por lo tanto al idear un relato lo primero que acude a mi mente es una imagen que por alguna razón se me presenta cargada de significado, aunque no sepa formular ese significado en términos discursivos o conceptuales. Apenas la imagen se ha vuelto en mi mente bastante neta, me pongo a desarrollarla en una historia, mejor dicho, las imágenes mismas son las que desarrollan sus potencialidades implícitas, el relato que llevan dentro. En torno a cada imagen nacen otras, se forma un campo de analogías, de simetrías, de contraposiciones. En la organización de este material, que no es sólo visual sino también conceptual, interviene en ese momento una intención mía en la tarea de ordenar y dar un sentido al desarrollo de la historia [...].³⁵

Esa intención de crear un orden, sirviéndose de las imágenes, queda muy bien reflejada en la metodología de trabajo del arquitecto Souto de Moura, que no coloca las imágenes en su *Atlas de parede* siguiendo un orden establecido *a priori*, sino que, al contrario, a partir de estas imágenes genera un orden, en un proceso dinámico que sirve a las necesidades de cada proyecto. Y, al igual que Warburg, Souto de Moura complementa estas imágenes con todo tipo de material gráfico, como recortes de prensa, dibujos, planos, o citas valiosas que el propio arquitecto selecciona minuciosamente y ordena en cuadernos (fig. 7)³⁶.

Por su parte, el fotógrafo y estudioso de las plantas Karl Blossfeldt, 1865-1932, tan admirado por Walter Benjamin, 1892-1940, y por Georges Bataille, 1897-1962, se afaná en descubrir a través de su extensa colección de imágenes botánicas, agrupadas en cartones de prueba mediante la técnica del collage, las distintas afinidades y asociaciones entre las formas de las plantas. Y, asimismo, en buscar en ellas los arquetipos y asociaciones que le permitiesen extraer leyes generales y principios generadores de la forma, así como comprender sus diferencias morfológicas; una mirada científica y artística que, como en el resto de autores, remite al “saber imaginativo o *gaya ciencia visual* que reivindicaba Goethe”³⁷.

³³ Francisco José Martínez, “Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, Madrid: Akal (2010). En los orígenes del ‘Giro icónico’: Aby Warburg y el revivir de la antigüedad”, *Éndoxa: Series Filosóficas*, n.º 26 (2010): 377- 384.

³⁴ Calvino, *Seis propuestas...*, 103-104.

³⁵ Calvino, *Seis propuestas...*, 104.

³⁶ Sobre el *Atlas de Parede* del arquitecto Eduardo Souto de Moura, véase Philip Ursprung, Diogo Seixas y Pedro Bandeira, *Eduardo Souto de Moura: Atlas de Parede, Imagens de Método* (Oporto: Dafne Editora, 2011).

³⁷ Bernhard Beutler y Anke Bosse, eds., *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: Zur Goethe-Rezeption in Europa* (Köln: Böhlau, 2000), citado por Huberman, *Atlas...*, 107.



Figura 7. Fotografía de algunas imágenes que pertenecieron al *Atlas de parede* del estudio de Souto de Moura y de la *parede* del estudio del arquitecto. Fuente: Ursprung, Seixas y Bandeira, *Souto de Moura...* Cortesía de Dafne Editora.

Conclusión

La invención del *arte de la memoria* estuvo ligada al “descubrimiento de las potencialidades implícitas de la memoria espacial para ordenar la información, así como para utilizar y recuperar de forma ordenada esa misma información, tanto dentro del proceso de exploración y construcción de conocimiento”³⁸ como dentro de los procesos creativos; incluyendo en ellos evidentemente el proceso de proyecto arquitectónico, urbanístico y/o paisajístico. Como se ha visto en este artículo, esa memoria espacial está sustentada por la imaginación y por el espacio; cuestión que resulta de gran importancia para la arquitectura.

Por su parte, las *prácticas de la memoria*, como experiencias de la *memoria* heredadas del *arte de la memoria*, permiten continuar esa prolífica tradición de la *memoria* centrada en el espacio, ejemplificada en los autores abordados, y actualmente arrinconada debido a la imposición de un modelo de conocimiento basado en la acumulación de información y centrado en los datos. Una tradición de la memoria que resulta hoy clave para hacer frente desde disciplinas como la arquitectura, las bellas artes o la literatura, “a los efectos humanísticamente desintegradores”³⁹ de la globalización tecnológica. Y una tradición de la memoria que resulta también clave “para descubrir y mostrar la verdad y la belleza de las cosas”⁴⁰.

³⁸ Varela, “Exploración y construcción...”, 517.

³⁹ María Esther Zarzo Durá, “Memoria retórica y experiencia estética” (tesis doctoral, Universidad de Alicante, 2016), 20. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/64831/1/tesis_zarzo_dura.pdf.

⁴⁰ Varela, “Exploración y construcción...”, 529.