

El proceso mental de reconocimiento de patrones y la obra artística

The mental process of pattern recognition and artistic work

Miguel Cabrera-Machado 
Universidad Simón Bolívar
Miranda, Venezuela
miguelcabreramachado@usb.ve 

Recibido: 14/02/2025 **Aceptado:** 17/03/2025
DOI: <https://doi.org/10.69967/07194773.v12i.547>

Resumen

Este artículo explora la relación entre la mente y el mundo externo, basado en la teoría de que la mente funciona como un complejo mecanismo predictivo orientado a reconocer patrones de comportamientos y de relaciones en los objetos naturales y en los seres humanos. Paradójicamente, el proceso de reconocimiento de patrones está dirigido a encontrar semejanzas y familiaridades en el mundo, es decir, a ignorar a lo extraño o a lo tenido como irreal; pero, dependiendo de qué tan sobresaliente sea un objeto o un evento, es decir, de qué tan raro o irreal sea percibido, procede a destacarlo a fin de lidiar de alguna manera con él. En el caso de la obra de arte, lo irreal y lo extraño de ella es percibido por la mente como una "anormalidad" en la cadena de objetos y eventos esperados, eventos que incluyen inferencias lógicas naturales. En dicha ruptura de la cadena de patrones regulares residiría un aspecto primordial del impacto de la obra de arte.

Palabras clave: Mente, reconocimiento de patrones, arte, inferencia natural

Abstract

This article explores the relationship between the mind and the external world, based on the theory that the mind functions as a complex predictive mechanism oriented to recognize patterns of behaviors and relationships in natural objects and in human beings. Paradoxically, the process of pattern recognition is aimed at finding similarities and familiarities in the world, that is, at ignoring the strange or what is considered unreal; but, depending on how salient an object or event is, how rare or unreal it is perceived, it proceeds to highlight it in order to deal with it in some way. In the case of the work of art, its unreality and strangeness are perceived by the mind as an "abnormality" in the chain of expected objects and events, events that include natural logical inferences. In this rupture of the chain of regular patterns would reside a primordial aspect of the impact of the work of art.

Keywords: Mind, Pattern recognition, Art, Natural inference

1. Introducción

Acaso el fenómeno más extraño del universo sea el de la mente humana. ¿Cómo es posible que un ensamble de tejidos, líquidos y conexiones bioeléctricas, que a su vez está constituido por micropartículas físicas fundamentales, pueda producir pensamientos, imaginaciones, sueños y sentimientos diversos? Para abonar a la extrañeza, tal ensamble, la mente, funciona como un complejo mecanismo predictivo orientado a reconocer patrones de comportamientos y de relaciones en los objetos naturales y en los seres humanos. Paradójicamente, el proceso de reconocimiento de patrones está dirigido a encontrar semejanzas y familiaridades en el mundo, es decir, a ignorar a lo extraño o a lo tenido como irreal; pero, dependiendo de qué tan sobresaliente sea un objeto o un evento, es decir, de qué tan raro o irreal sea percibido, procede a destacarlo a fin de lidiar de alguna manera con él.

El arte es la actividad en la que el proceso mental de reconocimiento de patrones produce los resultados más inesperados. Este artículo explora la relación entre la mente (“el fantasma en la máquina”, como ironizó Ryle contra Descartes) y el mundo externo, enfocándose en cómo lo irreal y lo extraño en la obra de arte es percibido por la mente como una “anormalidad” en la cadena de objetos y eventos esperados, eventos que incluyen inferencias lógicas naturales. En dicha ruptura de la cadena de patrones regulares residiría un aspecto primordial del impacto de la obra de arte.

En la segunda parte del artículo expondré brevemente una teoría de la mente según la cual esta estaría conformada por un conjunto de procesos orientados al reconocimiento de patrones externos y a la predicción de los comportamientos que posibilitan el ajuste ante los patrones; y en la tercera, cómo las obras de arte constituyen artificios que derivan su eficacia de, entre otros, el manejo que la mente hace de la brecha entre lo reconocido y lo no reconocido, y lo esperado y lo no esperado.

2. Las funciones mentales de reconocimiento de patrones y de predicción

La teoría de la mente en cuestión se basa en los trabajos del psicólogo experimental Lawrence Barsalou (2020), así como en los de Andy Clark (2013). Tal teoría es complementada con una visión naturalista de la lógica, en sentido amplio, elaborada a partir de las posiciones de Gilbert Ryle (2009) y de W. v. O. Quine (2004). Asimismo, tanto la teoría de la mente como la de la lógica encuentran sustentos en trabajos pioneros de Wilfrid Sellars, quien fue uno de los primeros en proponer que una de las funciones primordiales de la mente es la de reconocer y seguir patrones de conducta (Sellars, 1949, p. 4; 1974, 88 y ss. 1991, 328 y ss.).

Según la teoría de la *Cognición Fundada* (*Grounding Cognition*) de Barsalou (2020), el cerebro humano estaría constituido por una arquitectura de *procesamiento de situaciones* cuya función primaria sería la de captar y luego simular los objetos y las relaciones externas al sujeto, así como las internas, es decir, las del propio cuerpo. Además de la percepción de las señales del entorno auditivas, visuales, olfativas, táctiles, gustativas, se captarían los movimientos y los gestos corporales, tanto de los demás como los propios, así como los comportamientos en determinadas situaciones, las palabras, las oraciones; en fin, todo lo que ocurre tanto en lo externo del sujeto

como en lo interno.

El modelo de la *Cognición Fundada* propone que la cognición, esto es, procesos tales como la memoria a corto y largo plazo, la atención, el conocimiento, el lenguaje y el pensamiento, emerge de las interacciones de dichos procesos con los procesos provenientes de cuatro dominios, o campos. Estos están constituidos por a) las modalidades de la percepción externa (la visión, audición, tacto, gusto y olfato) e interna (propiocepción, interocepción, emociones, motivaciones); b) el cuerpo (rostro, extremidades, órganos internos, sistemas endocrino, inmunológico, circulatorio, respiratorio, digestivo); c) el entorno físico (natural, urbanístico, artefactos, otros seres vivos y objetos inorgánicos); y d) el entorno social (otros individuos, grupos, interacciones sociales, normas y culturas) (Barsalou, 2020, pp. 2-3).

Un concepto clave relacionado con los procesos de la *Cognición Fundada* es el de *Acción Situada*. Este concepto establece que la cognición no es un fin en sí mismo, sino que su rol es el de guiar las acciones a través de la vida de las personas. En vez de ser simplemente la culminación de cadenas de procesos que van desde la percepción hasta las funciones cognitivas (atención, memoria, conocimiento, lenguaje, pensamientos), estas actúan como mediadoras entre la percepción y la acción (Barsalou, 2020, p. 3). Pero la cognición no funciona aislada de otros factores, sino que es *situada* en alguno o varios de los dominios indicados arriba. Por ejemplo, el aprendizaje del lenguaje implica un conjunto de situaciones en las que el sujeto está inmerso a lo largo del proceso de aprendizaje. Estas van desde el entorno físico, como serían los lugares (hogar, escuela, calles), el entorno social (familia, amigos, compañeros de clase, transeúntes, grupos varios), el cuerpo (factores congénitos, alimentación, capacidades o discapacidades, neurotransmisores, hormonas), y perceptivos (audición, visión; percepción de los otros, autopercepción y autorreconocimiento, entre otros).

El resultado de procesos como los anteriormente señalados es la agregación de nueva información, de nuevas memorias situacionales en la mente del sujeto. En cada situación en la que el sujeto se encuentre se fijarían en la memoria las señales asociadas a lo percibido tanto internamente como externamente, en lo que respecta al propio sujeto así como a su entorno físico y social. Asimismo, se fijarían las señales asociadas a nuevos aprendizajes, entre ellos las relacionadas a situaciones sociales. En este último caso, se trata de aspectos tales como normas sociales explícitas e implícitas, comportamientos externos, conocimientos descriptivos y actitudes morales, artísticas y religiosas. Dichas señales vendrían acompañadas con los estados emocionales relevantes a la situación, así como de los marcadores conductuales de las recompensas y las gratificaciones asociadas.

En la medida en que el ciclo de acción situada ocurre a través de situaciones parecidas, un patrón de repeticiones se establece en la memoria, lo cual facilita la implementación de acciones similares en situaciones futuras. El modelo asume que la acumulación de tales patrones subyace en el condicionamiento de la conducta, en el aprendizaje de hábitos, en la adquisición de habilidades, y en la memoria autobiográfica (Barsalou, 2020, p. 4).

Adicionalmente, el mecanismo señalado tendría la capacidad de inferir cómo serán percibidas situaciones similares, cuáles serían las respuestas corporales -emociones, sensaciones- y las acciones posibles ante ella.

Hay dos rasgos fundamentales de la mente que apoyarían el mecanismo de inferencia fundado en el reconocimiento de patrones. Uno es el hecho de que la mente, desde que se desarrollan las estructuras básicas cognitivas, es una “maquina” de aprendizaje constante. Desde que nacemos estamos aprendiendo. El aprendizaje depende de procesos formales, tales como la escolaridad; pero igual de importancia son los procesos informales y cotidianos de aprendizaje.

Un ejemplo de lo anterior es el aprendizaje del lenguaje. Aprendemos por imitación de sonidos, acompañado de señales visuales, y mediante los mecanismos de ensayo, error y aprendizaje, con reforzamiento de la conducta verbal. Aprendemos el lenguaje imitando lo que los demás hablan, siendo corregidos en el proceso. Posteriormente, el aprendizaje puede tornarse formal, mediante el sistema educativo. Pero esta formalización agrega principalmente abstracción y sofisticación a lo que se aprende informalmente.

Ahora bien, en lo que respecta al lenguaje, lo que aprendemos son patrones. Patrones de formación de palabras, de emisión de sonidos, de escritura, aprendidos situacionalmente y empleados según los requerimientos de acción que las diversas situaciones nos presentan.

El otro rasgo fundamental de la mente es su capacidad predictiva, asunto acentuado por Clark (2013, pp. 183-187). La mente es una potente “máquina” predictiva, que funcionaría mediante un macroproceso que corre en dos vías. En primer lugar, recibiendo señales del entorno que serían completadas como un patrón en el cerebro, digamos el patrón P . El órgano cerebral predeciría el patrón P a partir de información previamente almacenada, combinada con la nueva información. Y, en segundo lugar, anticipando la presencia de nuevos patrones en el entorno ($P_1, P_2, \dots P_n$), así como de las acciones relevantes del cuerpo en función de la predicción del patrón P .

Cuando una situación específica activa el mecanismo descrito, se producirían inferencias de lo que es probable que ocurra en la situación actual. El proceso de la inferencia, basado en los patrones previos almacenados, reconocería elementos de la nueva situación y terminaría, o completaría, el patrón, de forma tal que el proceso conllevaría a percibir la nueva situación como un ejemplar de un patrón ya establecido. Este proceso ocurriría de forma inconsciente y automatizada. Muy pocas veces las personas reconocen de forma consciente a una situación como parte de un patrón.

Para Clark, el proceso de inferencia sería de tipo Bayesiano, es decir, basado en probabilidades condicionales. No obstante, desde mi punto de vista la predicción como proceso cuasiautomático no tendría por qué ser de tipo Bayesiano, puesto que lo que se haría es comparar los patrones externos con los almacenados en la memoria, sin recurrir a cálculos de probabilidad. Más bien podría corresponder a algo así como un modelo de tipo deductivo, donde los patrones internos funcionarían como “premisas”. Pero sea que la predicción fuese de tipo Bayesiano o de tipo deductivo, la mente tendría la capacidad de hacer ajustes y corregir errores casi instantáneamente, basada en nueva información. No obstante, es de esperar una cierta tasa de errores en las predicciones, lo cual es consistente con nuestra experiencia común, proclive a errores en la percepción y en las acciones efectuadas como respuestas a la predicción.

El modelo mental descrito tendría alcance tanto local como global. Localmente, pues tendría la capacidad de explicar, por ejemplo, el aprendizaje de elementos tales co-

mo una palabra, un signo o un símbolo matemático, incorporándolo a patrones más amplios, como oraciones y lenguajes. Posteriormente, el significado de una palabra o un símbolo sería reconocido como parte de un patrón significativo. Globalmente, puesto que el aprendizaje de comportamientos específicos sería incorporado como parte de patrones más amplios de conductas sociales, de modo que ante una determinada percepción de nuestro comportamiento o del comportamiento de los otros, en una situación dada, el comportamiento sería reconocido como parte de un patrón, y como consecuencia sería factible que se produzcan determinadas acciones y comportamientos, como resultados del patrón reconocido.

El cerebro sería esencialmente una máquina de reconocimiento de patrones, constantemente haciendo predicciones. Nuestra percepción funcionaría mediante una combinación de nuestras expectativas previas –expresadas en la forma de predicciones automáticas– y percepción sensorial actual. En la medida en que la información de los sentidos calce con las predicciones, el cerebro continúa su marcha. Cuando hay una disonancia, el cerebro se “detendría” para hacer las correcciones (Piore, 2017), es decir, se efectuarían diferentes tipos de inferencias a un nivel consciente y se procedería a ejecutar ajustes en la predicción, o a efectuar nuevas predicciones.

Para estar claros, el que la mente humana sea muy hábil en el reconocimiento de patrones y en la predicción de comportamientos como respuestas a la percepción no es nada nuevo en los estudios de la mente. Lo característico de los enfoques de Barsalou y de Clark es que ambos los caracterizan como los rasgos fundamentales de la mente.

Como regla general, la función de reconocimiento de patrones se orienta a la identificación de pautas situacionales que sean similares a pautas previamente almacenadas en la memoria. Como he señalado, en los casos de nuevos patrones estos pueden ser interpretados bien como variaciones respecto a modelos generales, o bien como casos totalmente nuevos, disonantes, y eventualmente, categorizados como “extraños”, e incluso “irreales”. En tal sentido, conceptos tales como *normal*, *anormal*, *extraño*, *real* e *irreal* deben ser entendidos como relativos a las categorizaciones resultantes de la función de reconocimiento de patrones.

El concepto de *normalidad* permite describir a los eventos y objetos del mundo como pertenecientes a patrones de la realidad. Lo normal es un asunto estadístico. Se trata de que las cosas ocurren dentro de un rango descrito estadísticamente, que incluye a las ocurrencias muy poco probables aunque igualmente posibles. Aun así, la mente está entrenada para que dicho rango sea comparativamente restringido, clasificando a lo que excede a ese rango como anormal. Sin embargo, la clasificación normal/anormal es más o menos amplia dependiendo de cada persona, de su aprendizaje, experiencia, valoraciones, entre otros aspectos.

Cercanos al concepto de anormalidad se ubican los de *extrañeza* e *irrealidad*. Lo que es extraño lo es porque se sale del rango de lo normalmente esperado, mientras que a lo irreal podríamos considerarlo como un caso extremo de lo anormal y lo extraño. Ahora bien, los usos, o significados de los conceptos de normal, anormal, extraño e irreal varían según el contexto. En un contexto epistemológico, lo anormal es lo que se sale del rango normal de ocurrencias, mientras que lo extraño es anormal pues posee propiedades hasta ahora desconocidas, y por su parte lo irreal es lo que en base a

todo lo que conocemos del funcionamiento del mundo, sencillamente no existe.

En contextos epistemológicos, las descripciones anteriores coinciden con la valoración emocional que podamos tener respecto a ellas. Pero no ocurre lo mismo en otros contextos, como por ejemplo el artístico. En este, la valoración emotiva es diferente. Lo anormal y lo extraño continúan constituyendo propiedades sobresalientes respecto al rango, pero las emociones que provocan son otras: asombro, maravilla, rechazo, disgusto, entre muchas otras, mientras que lo irreal, si es construido eficientemente por el artista, pasa a ser concebido como verosímil, que es casi como si dijéramos real en el mundo creado por el artista. Por su parte, así como distinguimos entre valoraciones epistemológicas y artísticas, diferenciamos las valoraciones en contextos morales. En estas, lo anormal y extraño pueden ser objeto de rechazo, pero también pueden, y deberían serlo, de aceptación, empatía y tolerancia.

Volvamos a la teoría de la mente como reconocedora de patrones y como predictiva. El concepto de inferencia ha aparecido varias veces en la descripción de la teoría. Como es sabido, la inferencia es el proceso de extraer conclusiones a partir de premisas previas. Descrito de esta última manera pareciera un proceso que requiere del aprendizaje de la lógica. Sin embargo, tal como Ryle puso de manifiesto, el proceso de inferencia es un tipo de conducta natural característico de toda persona con razonamiento normal, estándar, sin que las personas tengan que ser educadas en lógica para ejecutarla (Besson, 2021).

Como es sabido, Ryle (2009) distinguió entre “knowing how”, “saber hacer” algo, y “knowing that” o “saber qué” es ese algo. Para Ryle, efectuar inferencias es una habilidad tipo “knowing how”, “saber hacer” algo. Al razonar correctamente se aplican ciertas reglas, pero emplear tales reglas no implica necesariamente que se deba conocer la forma lógica y las reglas lógicas implicadas en la inferencia. La habilidad “saber cómo” no es un caso de “saber qué”, es decir, de conocimiento proposicional regulativo acerca de la lógica; es un caso de conocer y reconocer ciertos hechos, moviéndonos cognitivamente de ese reconocimiento al de otros hechos. Cualquier persona con razonamiento normal emplea argumentos tales como “Si llueve y estoy al descampado, me mojaré; efectivamente está lloviendo y estoy al descampado, por tanto me mojaré”; y aunque posiblemente esa persona nunca ha oído mencionar que el *Modus Ponens* es una regla lógica que describe ese razonamiento, en efecto el argumento ejemplificado tiene la forma del *Modus Ponens*.

Quine (2004, p. 279) tenía una idea correlativa a la anterior. Para él, aprendemos lógica al aprender el lenguaje. Las leyes lógicas básicas son internalizadas apenas nos enseñan a usar correctamente palabras como “no”, “y”, “o”, “si ... entonces”, “algunos” y “todos”, es decir, las llamadas partículas lógicas, hasta que paulatinamente se aprende a operar con las leyes de la cuantificación y de la identidad. Quiere decir que, por ejemplo, cuando niños aprendemos que si respondemos “si” cuando nos ofrecen una manzana, esperamos que a continuación nos den una manzana; que podemos agregar “y” un caramelo, en cuyo caso la respuesta podría ser “no”. También aprendemos razonamientos del tipo “si esto es una manzana entonces es comestible”; que al señalar a una manzana de un cesto contentivo de otras manzanas nos referirnos a “una” manzana y no a “todas” las manzanas, y que “todas” las manzanas comparten ciertas propiedades que las hacen distintas a “todas” las bananas o las peras.

Por supuesto, nuestro razonamiento normal con frecuencia incurre en errores y falacias; y epistemológicamente hablando, el tipo de conocimiento “knowing that” planteado por Ryle posibilita incrementar poderosamente nuestros razonamientos; sin embargo, en cuanto que una habilidad disponible para todos, el conocimiento “knowing how” es suficiente para manejarnos exitosamente en el mundo.

Un aspecto no previsto en la teoría de Ryle es que el proceso de razonamiento “knowing how” suele involucrar distintos tipos de modalidades lógicas. Con frecuencia mezclamos afirmaciones de tipo extensional, esto es, descriptivas de lo que es el caso, expresadas con verbos como ser, estar y haber, entre otros, con las modalidades aléticas de posibilidad y necesidad y las modalidades deontológicas de deber, obligación y prohibición. Volviendo al ejemplo de la lluvia, podemos decir correctamente como tipo de razonamiento “knowing how”: “Si llueve y estoy al descampado, me mojaré; efectivamente está lloviendo, por tanto *debo* llevar un paraguas”; o, “Es muy *posible* que llueva, así que *necesariamente* debo llevar un paraguas”. Naturalmente que el fenómeno de la mezcla de modalidades lógicas en un razonamiento corriente no invalida a la teoría de Ryle. En todo caso, la amplía.

La teoría que estoy bosquejando es la siguiente: la habilidad “knowing how” de razonar y producir inferencias consiste en el reconocimiento de patrones situacionales, tanto físicos como lingüísticos, y en la producción o bien de razonamientos, o bien de acciones que responden a las conclusiones del razonamiento, o bien tanto de razonamiento como acciones, y dichos razonamientos y acciones constituyen patrones de pensamiento y acciones. Los razonamientos “know how” conformarían respuestas producto de predicciones ante lo que es el caso. En ocasiones serían prácticamente automáticos, pues sólo constituyen actos cognitivos que expresan patrones pre aprendidos, y en otros casos serían razonamientos que formulamos conscientemente, aunque también como resultado de patrones mentales almacenados.

La habilidad “knowing how”, y de forma más general, el reconocimiento de patrones descansaría en los procesos de la *Cognición Fundada* expuestos previamente. Desde la perspectiva de esa teoría, la habilidad inferencial así como cualquier proceso de reconocimiento de patrones forma parte de los procesos de la cognición, que como vimos surgen de la interacción con los procesos de los dominios perceptuales, corporales, entorno físico y entorno social. En tal sentido, ni esas ni ninguna capacidad cognitiva puede considerarse de forma aislada respecto a los dominios mencionados. Si bien todos los dominios juegan roles principales en la cognición, las características sociales del ser humano hacen que el dominio social, esto es, asuntos tales como las normas explícitas e implícitas, los comportamientos externos, los conocimientos descriptivos y las actitudes morales, artísticas y religiosas, tenga una influencia decisiva. Como afirmó Sellars (1949), la conducta gobernada por patrones y los patrones propiamente son adquiridos en el proceso de socialización y educación en el cual estamos inmersos desde niños, a través de los mecanismos de imitación y ejemplificación, de estímulos y respuestas, de recompensas y castigos, y de elaboración simbólica de lo aprendido.

3. Reconocimiento de patrones, predicción y percepción de la obra de arte

Desde el punto de vista del espectador de las obras de arte, la mente se ve confrontada con “anomalías” respecto a los patrones normales del mundo externo e interno, almacenados en la memoria. Podríamos mostrar que dicho proceso se verifica incluso con las obras más realistas; el lenguaje de la ficción artística contiene funcionalidades que posibilitan este “juego” entre el lenguaje que describe el mundo y el de la ficción. En general, podríamos describir el proceso como un caso de “juegos de lenguaje” wittgensteiniano. E igualmente, podríamos considerar que ni siquiera la obra más realista, sea de las artes visuales o de las literarias, es una “reproducción fiel” de la realidad. Siempre hay algo que diferencia a la obra de lo que representa, y dicha diferencia se encuentra en elementos “extraños, “anormales” o “irreales” empleados por los artistas.

A continuación presentaré cinco ejemplos tomados de las artes visuales (pintura y grabado) y de la literatura. La apreciación de dichas obras produce cogniciones tales como las mencionadas: “extraño”, “anormal”, “irreal”, que varían según los patrones mentales específicos de cada persona. A la luz de la teoría de la mente que estamos manejando, dichas cogniciones se producen como resultado de la confrontación ante lo que se sale de los patrones esperados de lo que constituye una situación “normal”, patrones que podrían funcionar como premisas. Pero tal como vimos en la teoría, dichas cogniciones muestran que los factores que influyen en una inferencia del tipo “esta no es una situación normal” o “este ser no es humano” van más allá de lo puramente cognitivo, pues se fundan en los procesos que corren en los cuatro dominios de la cognición. En general, en la apreciación artística luce bastante claro que los procesos que fueron principalmente activados al establecerse las memorias situacionales, que a su vez dieron origen a los patrones, son los de las emociones (dominio de la percepción interna) y los de autorreconocimiento e identidad propia así como los relativos a normas sociales y prácticas culturales (dominio del entorno social).

Las memorias y patrones emocionales vinculados a las obras de arte tienen su origen en múltiples situaciones experimentadas por el sujeto, las cuales fueron procesadas de acuerdo con los rasgos mentales característicos del individuo (su “personalidad”), que presumiblemente obedecen a una combinación de rasgos genéticos y conductas aprendidas, mediados por diversos grados por los dominios de la cognición. Por su parte, el autorreconocimiento y la identidad se construyen utilizando a los demás como referencia física y conductual, acompañados de la interiorización de las normas sociales y las prácticas culturales. Plausiblemente, el clúster conformado por emociones, autorreconocimiento, identidad, normas sociales y prácticas culturales son los que determinan las actitudes que tenemos hacia el proceso de ruptura con los patrones que la obra artística produce. Actitudes que son tan variadas como la sorpresa, el regocijo, la aceptación, el rechazo, la indiferencia, entre otras.

Por ejemplo, pensemos en *Las meninas*, el cuadro de Velázquez (Figura 1). El artista utilizó un artificio de composición destacado por Gombrich (Gombrich, 1997, p. 408): miramos al cuadro como si estuviésemos insertos en la escena; lo vemos desde las perspectiva de los Reyes, sentados al fondo de la escena, como si dijéramos desde el lugar donde estamos nosotros, con lo cual logra una experiencia de inmersión como



Figura 1: Diego Velázquez. *Las Meninas*. Museo del Prado, Madrid. 1656. Material de dominio público.

pocas veces se ha logrado en la pintura. La infanta, las damas de la corte, Velázquez, todos nos miran. El espectador de la obra seguramente no espera esto; hay una ruptura con los patrones de lo que conlleva mirar a un cuadro.

Pero hay otro elemento interesante: la representación de la enana. Podemos decir que su presencia era cónsona con la época de la pintura, puesto que en las cortes reales era frecuente tener a enanos como objeto de diversión; pero Velázquez le confiere una cierta dignidad, la hace casi un par de la infanta y de las damas. También podemos notar que Velázquez era afín a este tipo de personajes, como lo muestran obras como *El niño de Vallecas*, y la serie *El buzón Calabacillas*, *El bufón Don Sebastián de Morra* y *el Bufón don Diego de Acedo*. Ahora bien, el punto con respecto a lo que venimos exponiendo es que figuras como las de los enanos nos enfrentan a lo extraño. Un enano es una anomalía genética, y en ese sentido extraño, y aun cuando y afortunadamente ya no es objeto de burla o desprecio, sigue produciendo en la gran mayoría de las personas una sensación de incomodidad.



Figura 2: J.M. William Turner. *Tormenta de nieve*. Tate Gallery, Londres. 1842. Material de dominio público.

Como indiqué, tal incomodidad se produciría como resultado de la confrontación ante lo que se sale del patrón esperado como ser humano, patrón que podría constituir una premisa en la inferencia. La actitud de incomodidad, o acaso de burla o desprecio muestra que estamos en presencia de una inferencia del tipo “este ser no es humano”. Sin embargo, Velázquez nos fuerza a reconsiderar tal premisa. Aun cuando se escapa del patrón, la Maribárbola es humana.

Otro ejemplo de extrañeza lo encontramos en las obras de Turner (Figura 2). Tomo como muestra su representación de las tormentas marinas. Nuestra experiencia corriente da cuenta de las formas de las tormentas; y aunque es un fenómeno que podemos admirar por la manera en que las olas y el viento adquieren tamaños y fuerzas desmesurados, el comportamiento de las tormentas forma parte del rango de lo normal, es decir, de lo que cabe que ocurra en una tormenta. Pero en el cuadro *Tormenta de nieve - un vapor antes de entrar al puerto*, lo que contemplamos es una alternancia de masas de colores claros y oscuros, en las que apenas se ve dibujada la figura de un barco a punto de naufragio. El cuadro es casi irreal, puesto que no corresponde a nuestros patrones de cómo se desarrolla una tormenta. El proceso inferencial podría responder a algo como “Si es una tormenta, entonces tiene tales y tales características; pero este cuadro no tiene estas características; por lo tanto ...”. La inferencia tiene la forma de un Modus Tollens, por lo que la conclusión debería ser “... no es una tormenta”. Pero a pesar de que sabemos que la forma real de una tormenta es otra, el cuadro invoca imágenes y sensaciones de horror y fascinación, relacionadas con tormentas marinas y fenómenos similares, que nuestra memoria guarda.

Otros de mis casos favoritos provienen de Braque y Picasso. Tomemos como ejemplo



Figura 3: Pablo Picasso. *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*. 1910. Instituto de Arte, Chicago. Licencia Creative Commons Zero.

un cuadro del segundo, el *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (Figura 3). Para un espectador desprevenido, el proceso normal de inferencia podría ser del tipo “Todos los retratos representan tales y tales características humanas; pero este cuadro no tiene la característica tal, ni la característica tal”, concluyendo que el cuadro no es un retrato, y si es retrato, es irreal. Cabe la posibilidad de que el espectador haya leído a Bertrand Russell, pudiendo considerar que esa descomposición de la imagen de una persona se aproxima a lo que este afirmó, respecto a que lo que percibimos como una imagen compuesta realmente son haces sucesivos de los diferentes aspectos o estados físicos de la persona. Que sepamos a Picasso no le interesaban ni Russell ni la metafísica ni la filosofía de la mente, pero aun así, lo que plausiblemente hizo el artista fue valerse de los procesos mentales de reconocimiento de patrones y de predicción, que nos llevarían a negar que lo que vemos sea un retrato, proporcionándonos una descomposición de la realidad que nos conduce fuera de los patrones normales de la percepción.

Un último ejemplo en las artes visuales es proporcionado por la artista venezolana Costanza De Rogatis, con una obra que pertenece a su serie *Exvotos* (Figura 4). Vemos la figura de una mujer, su espalda, cabeza y brazos. Los músculos y los huesos están marcados, pero no de la forma que veríamos en una foto, ni siquiera en una radiografía o un scanner corporal. Se muestran además los perfiles de lo que parecen



Figura 4: Costanza de Rogatis. *Figura de mujer* (serie Exvotos). Colección de la artista. Imagen proporcionada por la artista.

ser algunos órganos del cuerpo. A pesar de que su carácter es más figurativo que el de los cubistas, pudiéramos establecer cierta analogía con las obras de esos artistas, en el sentido de que en la representación artística la imagen compuesta de una figura podría estar constituida por haces, manojos o paquetes de estados sucesivos del cuerpo, que en la obra nos son representados en un determinado momento, congelados, o fijados en ese momento. Como en los ejemplos anteriores, el proceso de reconocimiento de patrones normales conduciría a negar que ese sea el cuerpo de una persona, por lo que la representación es clasificada como irreal. Irreal pero con la capacidad de apelar a los diferentes sentidos que el espectador le pueda proporcionar.

La literatura nos proporciona otros ejemplos de lo expuesto. Como señalé previamente, toda obra literaria, aun la más realista, contiene elementos de extrañeza e incluso de irrealidad respecto a lo normal o estrictamente figurativo. Pero me valdré del ejemplo de Kafka, cuya literatura tiene en general la marca de lo extraño. Así, *El Proceso* es una novela que podríamos leer como una ruptura continua con lo normal y con la lógica, es decir, con el estado de cosas tal como ocurren en la realidad y tal como son esquematizados mediante la lógica. De la novela, plena de situaciones anormales, quiero destacar unos fragmentos. Estos se refieren a la visita que K. hace al pintor *Titorelli*. K. visita al pintor, quien vive en una buhardilla de un barrio miserable, y le explica las razones de su visita. En esta se suceden una serie de situaciones extrañas, pero aún más extraño son los argumentos del pintor respecto al funcionamiento de la justicia (vid. Kafka, 1983, pp. 609-611):

- K.: Me han dicho que la justicia, una vez que ya ha formulado la acusación, se encuentra firmemente convencida de la culpabilidad del acusado. Según parece, no se puede sino muy difícilmente quebrantar esa convicción.

- Titorelli: ¿Difícilmente? (...) mejor diga que la justicia nunca abandona tal convicción.

(...) Ante el tribunal no hay prueba que valga (...) Pero en su caso, por ejemplo, ya que usted es completamente inocente, he aquí lo que voy a hacer.

(...)

Se me olvidaba preguntarle qué clase de absolución prefiere usted. Hay tres posibilidades: la absolución real, la aparente y la prórroga indefinida. La absolución real es evidentemente la mejor, sólo que no hay nadie que pueda ejercer la menor influencia para lograr una absolución de ese tipo (...) y nunca he sabido de ninguna absolución real (...) nunca he tenido noticia de un solo caso de absolución real (...) las sentencias de la justicia no sólo no se publican, sino que los mismos jueces no tienen derecho a verlas, de manera que sólo se han conservado leyendas sobre la justicia del pasado (...)

(... Con la absolución aparente) En lo que se refiere a usted, sale del tribunal en completa libertad. (...) Pero sólo aparentemente o, para expresarlo con mayor claridad, no en forma definitiva; ese derecho es exclusivo del Tribunal Supremo, donde no podemos llegar ni usted, ni yo, ni nadie. (...) Para la absolución real el expediente del proceso se debe retirar por entero; se destruyen actas, en fin, todo se destruye, no sólo la acusación, sino el proceso entero y hasta el acta de absolución. Diferente es la absolución aparente (...) Nunca se sabe el curso que tomará el proceso (...) Sucede -cuando nadie lo espera- que algún juez examina el acta con atención, se da cuenta de que la acusación tiene vigencia y ordena al instante el arresto del acusado (...) Se inicia nuevamente el proceso, pero nuevamente se presenta la oportunidad de obtener una nueva absolución aparente (...)

La prórroga ilimitada (...) detiene por tiempo indefinido el proceso en sus fases iniciales (...) Si todo se hace cuidadosamente, el proceso puede quedar detenido perfectamente en su primera fase. Indudablemente no es el fin, pero el acusado puede estar casi seguro de no ser condenado como si estuviera en libertad (...)

El calificativo de *absurdo* dado al estilo de Kafka tiene analogías obvias con el concepto de absurdo empleado en la lógica. Un argumento es absurdo cuando es contradictorio, y de contradicciones argumentales, así como de contradicciones en el curso de los acontecimientos respecto a su curso normal, tal como son fijados en los patrones mentales que empleamos para conducirnos en la realidad, está llena la novela. Los fragmentos reproducidos, si bien son un pobre reflejo de la riqueza de la obra, muestran el mecanismo del absurdo empleado por Kafka. Por supuesto, la novela también puede ser leída como una lúcida anticipación del funcionamiento de la “justicia” en los sistemas totalitarios, donde el acusado siempre es considerado culpable.

Pero pensemos en el lector estándar, acostumbrado a las normas judiciales estándar. Su cadena argumental -en cuanto que estructura argumental, no que el lector esté preocupado por la lógica- podría discurrir de estas maneras:

A)

Todo acusado es inocente hasta que se demuestre su culpabilidad.

El acusado K. es inocente.

Por lo tanto,

El acusado K. siempre es culpable.

B)

Todo acusado que es inocente será realmente absuelto.

El acusado K es inocente.

Por lo tanto,

Pero la absolución real no existe.

C)

Toda absolución es real y definitiva.

No existe algo como una absolución aparente o una prórroga indefinida.

Por lo tanto,

Pero K. podría lograr la absolución aparente, o si acaso la prórroga indefinida.

Como podemos observar, las conclusiones de A, B y C no se siguen de las premisas, siendo además claramente contradictorias.

Por otro lado, en la escena reseñada la conversación de K. culmina con la salida de este de la buhardilla del pintor. Pero dicha salida es de todo menos normal. Tiene que caminar sobre la cama del pintor para acceder a la salida, pero esta no conduce a la calle o al lugar por donde entró K., sino a las oficinas de la justicia. La puertecilla sobre la cama permite que los jueces entren cuando quieren ser retratados, y conduce a K. al interior de la maquinaria de la justicia, donde de todas maneras nunca tendrá acceso a los jueces. Esta situación es característica de los sueños y las pesadillas, es decir, la situación de ruptura con la lógica así como de las relaciones normales con el espacio y el tiempo: por una parte, una buhardilla con una puerta sobre una cama que conduce a los tribunales, y por la otra, eventos que usualmente están separados temporalmente, y que en este caso se suceden continuamente. Todo ello nos indica el choque artístico con los patrones de la realidad, con lo esperado en función de nuestro aprendizaje y experiencia. Ya no podemos predecir qué podría ocurrir, puesto todo ocurre según unas reglas que no son las de la experiencia regular. Como resultado obtenemos una percepción de irrealidad, de mundo irreal, que sin embargo es verosímil, siendo esto último un producto de la estructura literaria creada por el autor.

La relación entre lo irreal y lo verosímil es clave en la valoración de las obras artísticas, y tiene un cierto carácter paradójico. Es destacable que dicha relación paradójica sólo

está presente en los contextos artísticos, siendo muy sobresaliente en las obras de Turner, Picasso, De Rogatis y Kafka.

Por su parte, en contextos epistemológicos, esto es, descriptivos de la realidad, lo irreal es lo que no existe en la realidad tal como esta es descrita por nuestras teorías científicas. En ese caso, lo real es a la vez verdadero y verosímil, puesto que lo verdadero sólo puede predicarse de lo que tiene una referencia en el mundo real (Frege, 1984, 157 y ss.), y lo verosímil, es decir, lo que tiene todos los rasgos de lo verdadero, sólo puede coincidir con esto último. Pero como notó el propio Frege, en contextos artísticos no cabe hablar de lo verdadero.

Ahora bien, en tales contextos lo irreal es el mundo posible construido por el artista sobre el que éste elabora una representación de ese mundo, de los objetos y relaciones presentes o “existentes” en ese mundo. Mientras que lo verosímil es el resultado de esa representación, la cual procura que lo irreal sea percibido como verdadero, aunque en estricto sentido no lo sea. En ese sentido, podemos valorar el impacto, las emociones que suscita una obra artística en función de su verosimilitud. Lo irreal y lo verosímil tienen sus propios patrones, sólo que éstos son una elaboración del artista, que de esa manera confronta a los patrones de la realidad.

4. Conclusiones

Según la teoría expuesta, la mente tiene como funciones primordiales el reconocimiento de patrones de situaciones externas e internas, y la predicción de lo que podría ocurrir como resultado de las acciones efectuadas luego del reconocimiento de los patrones. Cuando una situación específica activa las funciones descritas, se producen inferencias de lo que es probable que ocurra en la situación actual. El proceso de la inferencia, basado en los patrones previos almacenados, reconoce los elementos de la nueva situación y termina, o completa, el patrón, de forma tal que el proceso conlleva a percibir la nueva situación como un ejemplar de un patrón ya establecido. Este proceso ocurre de forma inconsciente y automatizada. Muy pocas veces las personas reconocen de forma consciente a una situación como parte de un patrón.

La función de reconocimiento de patrones se orienta a la identificación de pautas situacionales que sean similares a pautas previamente almacenadas en la memoria. En los casos de nuevos patrones estos pueden ser interpretados bien como variaciones respecto a modelos generales, o bien como casos totalmente nuevos, disonantes, y eventualmente, categorizados como “extraños”, e incluso “irreales”. En tal sentido, conceptos tales como *normal*, *anormal*, *extraño*, *real* e *irreal* deben ser entendidos como relativos a las categorizaciones resultantes de la función de reconocimiento de patrones.

La habilidad “knowing how” de razonar y producir inferencias lógicas de forma natural consistiría en el reconocimiento de patrones situacionales, tanto físicos como lingüísticos, y en la producción o bien de razonamientos, o bien de acciones que responderían a las conclusiones del razonamiento, o bien tanto de razonamiento como acciones, y dichos razonamientos y acciones constituirían en sí mismos patrones de pensamiento y de acciones.

La apreciación de las obras de arte produce cogniciones verbalizadas como lo “extraño”, lo “anormal”, lo “irreal”, que varían según los patrones mentales específicos de cada persona. Tales cogniciones se producen como resultado de la confrontación ante lo que se sale de los patrones esperados de lo que constituye una situación “normal”, patrones que pueden funcionar como premisas inferenciales. Los factores que influyen en las inferencias van más allá de lo puramente cognitivo, pues se fundan en los procesos que corren en los cuatro dominios de la cognición. En la apreciación artística los procesos que dieron origen a los patrones son principalmente los de las emociones (dominio de la percepción interna) y los de autorreconocimiento e identidad propia así como los relativos a normas sociales y prácticas culturales (dominio del entorno social).

La teoría de la mente presentada permite explicar ciertas características de la percepción de la obra de arte. Las funciones mentales de reconocimiento de patrones y de predicción permitirían discriminar lo “normal/anormal”, lo “real/irreal” de las situaciones corrientes, ejerciendo esas mismas funciones ante la percepción de las obras de arte. No obstante, lo expuesto no constituye una teoría estética, ni quiere decir que la interpretación de la arte se limite a los conceptos de reconocimiento de patrones, de predicción de eventos y conductas y de inferencia lógica normal. En la percepción y valoración del arte hay mucho más que lo indicado por las teorías bosquejadas, aunque a mi juicio ellas formarían de al menos un fragmento de una teoría estética.

Referencias

- Barsalou, L. (2020). Challenges and Opportunities for Grounding Cognition. *Journal of Cognition*, 3(1), 1-24. <https://doi.org/10.5334/joc.116>
- Besson, C. (2021). Knowing How to Reason Deductively. *Proceeding of the Aristotelian Society*, 121(3). <https://doi.org/10.1093/arisoc/aoab011>
- Clark, A. (2013). Whatever next? Predictive brains, situated agents, and the future of cognitive science. *Behavioral and Human Sciences*, 36, 181-253. <https://doi.org/10.1017/S0140525X12000477>
- Frege, G. (1984). On Sense and Meaning. En *Collected Papers on Mathematics, Logic and Philosophy*. Basil Blackwell.
- Gombrich, E. (1997). *La historia del arte*. Editorial Debate, S.A.
- Kafka, F. (1983). El Proceso. En *Obras Completas, Tomo II*. Editorial Teorema.
- Piore, A. (2017, febrero). *The Anatomy of Charisma*. <https://nautil.us/the-anatomy-of-charisma-236428/>
- Quine, W. V. O. (2004). Naturalism; or, Living withing One's Means. En *Quintessence, Basic Readings from the Philosophy of W.V.Quine*. Harvard University Press.
- Ryle, G. (2009). Knowing How and Knowing That. En *Collected Papers, Volume 2*. Routledge.
- Sellars, W. (1949). Language, Rules and Behavior [Reprinted in (2000) www.ditext.com/sellars/lrb.html]. En S. Hook (Ed.), *John Dewy: Philosopher of Science and Freedom*. The Dial Press.
- Sellars, W. (1974). Language as Thought and as Communication. En *Essays in Philosophy and its History*. D. Reidel Publishing Company. https://doi.org/10.1007/978-94-010-2291-0_5

Sellars, W. (1991). Some Reflections on Language Games. En *Science, Perception and Reality*. Ridgeview Publishing Company.

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons «Atribución 4.0 Internacional».

