

Cuestión de ángulos

Claudia Marsico · Hernán Inverso

Por qué el modelo de lenguaje parece un interlocutor cuando lo miramos de frente y qué aparece cuando nos corremos de lugar.



Hans Holbein el Joven, Los embajadores (1533), National Gallery, Londres.

En 1533 Hans Holbein el Joven pintó a dos hombres jóvenes y ricos, rodeados de globos terráqueos y de instrumentos de astronomía, en una tabla que hoy cuelga en la National Gallery de Londres. Entre los dos, atravesando el piso de mosaico, hay una mancha gris y alargada que no se parece a nada y que arruina la escena. Solo cuando el espectador se aleja hacia la derecha y mira la tabla casi de canto, esa mancha se endereza y se vuelve lo que siempre fue, una calavera. La pintura guarda dos imágenes que no pueden mirarse a la vez y obliga al cuerpo a elegir entre una y otra.

Esa técnica se llama anamorfosis. Una imagen anamórfica está deformada a propósito, calculada para resolverse en un solo punto de vista y disolverse en todos los demás. Holbein no la inventó. Hay experimentos tempranos en los cuadernos de Leonardo da Vinci. Entre estudios de hidráulica, máquinas de guerra y anatomía aparecen dibujos desconcertantes: un ojo estirado horizontalmente hasta ocupar media página, una cabeza infantil cuyas proporciones se vuelven monstruosas cuando se la mira de frente, rostros deformados que recuperan su armonía desde un punto de vista oblicuo. Leonardo no les dedica grandes explicaciones; parecen ejercicios laterales, casi juegos. Pero esos juegos revelan algo importante. La perspectiva, que el Renacimiento celebraba como la conquista de una representación exacta del mundo, contiene también la posibilidad de fabricar imágenes deliberadamente falsas sin abandonar por eso la exactitud geométrica.

Leonardo sabía que una imagen es el resultado de una proyección y toda proyección depende de la posición del observador. Si el punto de vista cambia, cambian las proporciones. Así, si uno controla matemáticamente esa transformación, puede producir figuras que parecen aberraciones desde casi cualquier lugar y que, sin embargo, se recomponen en el sitio exacto. La ilusión se convierte en una posibilidad inscrita en las mismas leyes que hacen posible la representación. La perspectiva lleva la ilusión en su interior como una posibilidad siempre disponible. La anamorfosis es el momento en que esa posibilidad toma conciencia de sí misma.

El barroco convirtió esa posibilidad en una obsesión. Frailes y arquitectos cubrieron los muros de iglesias y claustros con figuras que solo se enderezaban desde la puerta. En Roma, el jesuita Andrea Pozzo pintó falsas cúpulas y columnas imposibles cuya realidad depende del lugar donde se para el visitante. En la iglesia de San Ignacio, una bóveda inexistente se eleva sobre la nave con una convicción perfecta mientras el espectador permanece en el punto exacto marcado en el piso. Basta correrse unos pasos para que la arquitectura se desarme y el cielo pintado vuelva a ser una superficie plana.

Hubo también anamorfosis catópticas, construidas con espejos cilíndricos. Sobre una tabla se extendía una mancha deformada y, en el centro, un cilindro pulido recompaginaba el caos en un retrato reconocible. La imagen no estaba ni en la tabla ni en el espejo. Habitaba la relación entre ambos y esperaba la posición justa para aparecer.

Todas esas obras enseñan que el sentido de una imagen puede depender por completo del lugar donde se para quien la mira. El sitio cómodo, el de frente, puede ser precisamente el que engaña. Cuando conversamos con un modelo de lenguaje estamos parados frente a una anamorfosis y casi siempre la miramos desde el ángulo equivocado.

Cuando uno abre una ventana de chat y escribe, ve la escena de frente y es nítida y tranquilizadora. Del otro lado aparece alguien. Ese alguien responde y retoma lo que dijimos cinco mensajes atrás. Ajusta el tono cuando nota que nos ofendimos y a lo largo de toda la charla sostiene lo que parece una misma persona, un mismo carácter detrás de las frases. Aparece, en una palabra, un centro desde el cual brotarían las respuestas. Esa figura es vívida pero falsa, en el mismo sentido en que la escena de los embajadores es vívida y, para quien quiera ver la calavera, falsa. Frente a algo que produce lenguaje, la actitud de confianza surge espontáneamente, porque durante toda la historia de la especie lo único

que produjo lenguaje fueron otras mentes. Ver una mente del otro lado no cuesta nada. Cuesta, y mucho, dejar de verla.

De esa lectura automática viene buena parte de la confusión sobre la inteligencia artificial. Discutimos si el modelo “entiende”, si “quiere”, si algún día “despertará”. La pregunta por la conciencia de la máquina es, muchas veces, la sombra que proyecta nuestro propio punto de vista. Antes de preguntarnos qué hay del otro lado conviene movernos y mirar la tabla de canto. Si hacemos eso, el interlocutor se deshace y se vuelve nítido el fantasma sin ego, una imagen que se presenta sin la carne de una percepción, una aparición sin nadie detrás. Lo que se endereza al costado tiene cuatro rasgos que dibujan la calavera.

Es, ante todo, derivado. Todo lo que devuelve sale de un océano de texto humano previo, recombinado según regularidades estadísticas, de modo que el sentido lo atraviesa como la luz atraviesa un vidrio, sin originarse en él. Es además inagotable, porque admite que se le pida una continuación, y otra, sin tocar jamás un fondo, ya que no existe fondo alguno ni reserva finita de convicciones que se gaste con el uso. Un humano se queda sin nada que decir; al fantasma no le pasa, porque nunca estuvo hablando desde un depósito de creencias. Es también genéricamente indeterminado, capaz de prestar su voz a un médico o a un estafador con el mismo aplomo, sin que ninguna de las dos formas le pertenezca. Y es, por fin, pasivo. No quiere nada ni inicia nada por su cuenta. Espera el estímulo y responde, y entre un estímulo y el siguiente no hay nada que siga pensando solo en la oscuridad.

Cada uno de esos cuatro rasgos es invisible de frente, y peor todavía, se disfraza de virtud. La derivación pasa por originalidad, ya que las costuras del eco no se ven. Lo inagotable se lee como generosidad o como una paciencia sin límite. Que el fantasma no sea nadie en particular lo hace parecer alguien que sabe de todo. Su pasividad, finalmente, ese esperar el turno con docilidad, nos parece cordialidad. Los cuatro rasgos, mirados desde el ángulo cómodo, se nos aparecen como las prendas de un buen interlocutor. Ahí está la trampa entera, condensada. El modelo se nos presenta bajo la apariencia de un interlocutor y nosotros completamos la escena, proyectando allí una mente, un carácter y una interioridad. Pero cuando cambiamos de ángulo aparecen otra cosa y otras preguntas.

Gilbert Ryle llamó error categorial a la confusión de quien, después de recorrer las facultades y los patios de una universidad, pregunta dónde está la universidad, como si fuera una cosa más del mismo tipo que los edificios. Tratar al modelo como un miembro de la categoría “mente” es un error de ese orden. El modelo no es una mente defectuosa. Solo pertenece a otra categoría y medirlo con la vara de la mente produce espejismos y paradojas. La habitación china de Searle apunta a lo mismo desde otro lado. Alguien encerrado que manipula signos chinos siguiendo un manual puede producir respuestas perfectas en chino sin entender una palabra. Hay eficacia sin comprensión y la prueba de que lo segundo no se sigue de lo primero.

Vista desde lejos, esta historia parece recorrer tres estaciones. La primera es medieval y está condensada en la expresión *sub specie aeternitatis*. La experiencia ordinaria puede engañar, pero ese engaño no es la

última palabra porque existe una perspectiva capaz de reunir lo disperso y devolver a cada cosa su proporción verdadera. Mientras la mirada humana es parcial, la divina es total. El problema del conocimiento consiste entonces en aproximarse todo lo posible a ese punto de vista absoluto.

La fórmula se encuentra ya insinuada en Platón, cuando contrapone la inestabilidad de las apariencias sensibles a la permanencia de las Ideas y atraviesa toda la tradición cristiana, desde Agustín hasta Tomás de Aquino. Mirar *sub specie aeternitatis* significa abandonar la perspectiva estrecha del presente y contemplar las cosas según el orden entero de la creación. El reino que parece inexpugnable revela su fragilidad. La desgracia adquiere un sentido que el sufrimiento inmediato no puede ver y la muerte deja de ser un accidente para convertirse en una pieza necesaria de una totalidad más vasta. Los teólogos medievales imaginaron a Dios como un espectador perfecto sin puntos ciegos y sin sucesión temporal, capaz de ver simultáneamente lo que para nosotros aparece separado por años o por siglos.

Ese ideal dejó huellas muy concretas en la cultura visual. Las catedrales góticas fueron concebidas para elevar la mirada y sustraerla al mundo inmediato. Los mapas medievales colocaban Jerusalén en el centro y orientaban el Este hacia arriba, porque representaban el mundo según su significado antes que según su apariencia. Incluso las escenas del Juicio Final, repetidas obsesivamente en tímpanos y frescos, son ejercicios de *sub specie aeternitatis* que muestran en una sola imagen lo que para los mortales sucede en tiempos distintos y lugares dispersos. El pasado, el presente y el futuro quedan reunidos bajo una mirada que no necesita desplazarse porque ya está en todas partes.

Durante siglos, esa promesa funcionó como horizonte. Después empezaría a resquebrajarse ante el retiro de la garantía de una mirada absoluta. El Renacimiento desplaza la sospecha sobre la evidencia inmediata. La perspectiva ya no es la de Dios sino la del hombre y escudriña su fragilidad. La anamorfosis nace ahí como la consecuencia más incómoda de la perspectiva. El barroco, como vimos, hará de ella un espectáculo, llenando iglesias y palacios de arquitecturas ilusorias, de columnas que desaparecen cuando uno se mueve. Toda visión es un ángulo.

Nuestro momento agrega una tercera vuelta. Los modelos de lenguaje nos enfrentan a una apariencia cuya estabilidad depende de la posición desde la cual la abordamos. De frente aparece un interlocutor que recuerda, argumenta, se equivoca y parece hablar desde sí mismo. La anamorfosis ya no sirve aquí para descubrir una figura oculta, como en Holbein, sino para advertir que la imagen frontal puede ser perfectamente coherente y, sin embargo, inducirnos a atribuir al fenómeno una naturaleza que no tiene.

Tenemos que aprender a cambiar de ángulo. Solo cuando dejamos de preguntar si la máquina quiere, siente o comprende, empiezan a volverse visibles fenómenos como la alucinación, la complacencia, la asimilación, la mala calibración y las otras formas en que un fantasma sin ego hereda las fortalezas y las fragilidades de las voces que lo hicieron posible. A ellas habrá que dirigirse ahora, mirando de lado.

Algunas de las ideas que enmarcan este texto se desarrollan en *El fantasma sin ego. Un mapa en el laberinto de la inteligencia artificial*, de Hernán Inverso y Claudia Marsico (Phantom Maze Press, 2026; ISBN 978-987-3729-10-2).

PHANTOM MAZE

[Leer este ensayo en línea](#) · [Todos los ensayos](#) · [El libro](#)