





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y  
HONESTIDAD ACADEMICA Y PROFESIONAL  
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

**EL ENSAYO Y LA CRÍTICA EN GIACOMO DEBENEDETTI Y MEYER SCHAPIRO.  
INVESTIGAR A TRAVÉS DE INDICIOS**

que presente para obtener el grado de ----Doctorado---- es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

**Atentamente**

Rodrigo Jardón Herrera  
Número de cuenta: 304560750

**(Nombre, firma y Número de cuenta de la persona alumna)**

Para mi hermano, Sergio Jardón Herrera (1985-2005)

Esta investigación fue posible gracias a la beca doctoral que me otorgó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I LA CRÍTICA EN LOS UMBRALES DEL ENSAYO Y DEL PARADIGMA INDICIARIO.....</b>	<b>15</b>
1. 1 El ensayo y la crítica: su función interpretativa	
Algunos apuntes sobre la teoría del ensayo.....	16
La interpretación como punto de enlace para la teorización del ensayo.....	21
La teoría del ensayo a contrapelo y su vínculo con la crítica.....	29
1.2 El camino de Teseo: raíces del paradigma indiciario	
Las paradojas de los indicios según Italo Calvino.....	40
Prehistoria del paradigma indiciario.....	46
El ensayo en busca de indicios.....	55
<b>CAPÍTULO II DOS RETRATOS INTELECTUALES Y SUS POÉTICAS DEL PENSAR.....</b>	<b>71</b>
2.1 Giacomo Debenedetti.	
La crítica literaria en busca de <i>la crisi del personaggio uomo</i>	
Un destino para el ensayo.....	72
El cuento de los años de formación.....	76
La crisis del personaje narrativo.....	87
2.2 Meyer Schapiro.	
La crítica de arte en busca del <i>Worldview</i>	
Del estilo como indicio.....	101
Comprender a través de los trazos.....	107
La visión del mundo en el arte abstracto.....	116
<b>CAPÍTULO III DOS INVESTIGACIONES INDICIALES.....</b>	<b>125</b>
3.1 Marcel Proust y la trama de los celos	
Intermitencias biográficas.....	126
En busca de un paradigma proustiano.....	145
El interrogatorio de los celos.....	161
La anosmia de Amedeo.....	173
3.2 Vincent Van Gogh y la existencia oculta en las naturalezas muertas	
Una pintura al centro del debate.....	181
Repensar la descripción en la crítica de arte desde la ecfrosis.....	195
Las primeras interpretaciones de Schapiro sobre Van Gogh.....	203
La teoría schapiriana de las naturalezas muertas.....	216
<b>REFLEXIÓN FINAL</b>	
El azaroso camino de la memoria.....	234
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>242</b>

## Introducción

En el inicio de esta investigación se encuentra un ensayo de Alfonso Berardinelli que conocí en los últimos semestres de la licenciatura: “La critica come saggistica”. La fuerza polémica que su autor despliega entre sus líneas comenzó a transformar la manera en que me acercaba a la crítica en general. Este intelectual acentuaba la importancia del ensayo como un género literario que se funda necesariamente a partir de algo más. Se trataba de una bitácora para colocar en una misma vertiente muchas voces que para ese momento no había imaginado como creadores de obras literarias. Por primera vez reflexionaba sobre la originalidad de autores como Erich Auerbach o Walter Benjamin más allá del contenido de sus textos. Vistos a la luz de Berardinelli es la forma misma de la argumentación lo que fundaba la perdurabilidad de sus interpretaciones. Bajo la herencia de Michel de Montaigne y Sören Kierkegaard, nos dice Berardinelli, surgió ese tipo de escritor preocupado por el punto de vista rigurosamente subjetivo, la honesta sinceridad, el diletantismo ajeno a cualquier especialización, que deriva en una adhesión flexible al objeto interpretado debido a la importancia de la experiencia personal, la sagacidad intelectual que excluye la sistematicidad y la construcción de teorías.<sup>1</sup>

Todas esas características fundaban un espacio distinto para la crítica, pero pasado un tiempo también me di cuenta de que limitaban el propósito del ensayo a un solipsismo donde cada interpretación vivía por sí misma, alejada ya del todo de la obra que la inspiró. Fue en ese momento de dudas que conocí en el posgrado la teoría del ensayo de Liliana Weinberg, tanto en sus libros como en la experiencia vital de sus seminarios. Allí encontré otro tipo de fundación para este género literario, donde la importancia del diálogo y las redes intelectuales matizaban con otra luz esa necesidad de nutrirse de una obra previa. Se trata de un enfoque que, como me propongo remarcar durante todo este trabajo, hace de la interpretación ese impulso para imaginar nuevas rutas argumentativas que –si bien son valiosas por sí mismas– nunca se plantean como independientes de las obras que las inspiraron.

Hace relativamente poco tiempo Ignacio Sánchez Prado planteó una polémica cuyo título toca la inquietud principal de esta investigación: “La crítica literaria como saber. Apuntes

---

<sup>1</sup> Alfonso Berardinelli, “La critica come saggistica”, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia, Marsilio, 2002, p. 20.

hacia una reconceptualización”. El académico mexicano propone una aguda radiografía sobre el estado de la crítica en nuestro país. Resalta que en nuestro contexto subsiste una permanente pugna entre la esfera de los escritores y la academia. A su parecer esta condición ha derivado, al interior del primer grupo, en una estandarización del estilo, donde el peso que tiene la subjetividad empobrece las interpretaciones. Como consecuencia, señala que uno de los mayores conflictos en nuestra actualidad consiste en “la identificación de la crítica con el ensayo”, porque

este modelo resulta con demasiada frecuencia en una crítica narcisista y autorreflexiva que dice mucho sobre el crítico y poco sobre el texto [...]. Se suele hacer menos al crítico que no es creador, dejando así de lado una cantidad importante de autores radicados en la academia o el periodismo. Esta postura es absurda, debido a que un crítico-escritor suele hablar en su crítica de sus propias cuestiones creativas, privilegiando la reflexión sobre sí a costa de la reflexión sobre los textos. Esto ha producido maravillas de la crítica mexicana (difícil cuestionar la factura de los ensayos de Pitol sobre Compton-Burnett o la familia Burrón) pero ha dejado un espacio muy precario a la crítica entendida como saber y conocimiento desde y en torno a la literatura. [...] Al ser México un país con una cantidad generosa de dádivas estatales, la crítica literaria se devalúa en un vehículo necesario para fortalecer los currículos y proyectos de los autores. Así, una mala reseña o una exclusión puede costar una beca del Fonca, mientras que ese “poder literario” gaseoso que parece no existir pero todos pelean, es una fuente inagotable de polémicas falsas. [...] En cambio, es de lamentarse que libros publicados por prensas universitarias, respaldados por años de investigación y trabajo, pasen desapercibidos. [...] El problema de la crítica literaria en México no es ni su inexistencia ni su falta de tradición, idea que insulta a los muchos que ejercemos el oficio con gran respeto y lectura en relación con nuestros precursores. Es simple y pura ignorancia: la clase letrada mexicana o no lee a la crítica o la lee y prefiere ignorarla. La crítica literaria de valor profesional, la que se basa en investigación y trabajo, es antinómica a un medio literario donde los tiempos intelectuales están medidos por los períodos anuales de las solicitudes de beca del Fonca y de estipendio del SNI, y por la cámara de ecos donde resuenan las opiniones superficiales del momento. Como no es fácil estudiar un doctorado, escribir una disertación, pasar un concurso de oposición o escribir un libro capaz de superar los escollos de un sistema de evaluación editorial riguroso y meritocrático, resulta más atractivo escribir reseñas sobre las últimas novedades de Anagrama en una revista (o en un *blog*), o escribir una sucesión de ensayos académicos sobre el mismo tema por décadas, y llamarse crítico a partir de ello.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ignacio Sánchez Prado, *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*. México, UNAM, 2012, pp. 288-290.

Sánchez Prado parte de esta lectura mordaz y contundente para resaltar, entre varias otras cuestiones, que dentro de las universidades se han publicado investigaciones rigurosas sobre muy diversos temas de la literatura. El problema consiste en la ausencia de canales de difusión que pongan en diálogo con un público amplio y heterogéneo estos aportes al saber. Para el autor asumir la tarea de divulgación del conocimiento creado en las universidades en una mucho mayor escala podría llevar a “restablecer una crítica que ocupa su lugar en la *polis* como un interlocutor central en el diálogo democrático.”<sup>3</sup>

Inicio con esta referencia a su texto porque, al focalizar nuestra atención en esta coyuntura, el académico plantea una visión de la crítica que me parece muy importante retomar. En esta tesis desde sus primeras formulaciones me propuse reflexionar sobre la función de la crítica a través de los ensayos de Giacomo Debenedetti (1901-1967) y Meyer Schapiro (1904-1996). Sánchez Prado pone en la mesa de discusión una concepción del oficio crítico que comparto y en cuyos rasgos yo también reconozco a los autores que analizo en este trabajo:

la labor del crítico literario es tomar el pulso de la literatura y del mundo y entender las formas en que la primera es un saber sobre lo segundo [...]. No sé si la literatura tenga posibilidades de cambiar al mundo, de hablar al poder o de ponerlo en entredicho, pero decido creer que es así, aunque sea en el tono del viejo eslogan del 68 francés: seamos realistas, pidamos lo imposible. Lo que sí me queda claro es que mientras la literatura sea asaltada día tras día por el poder y mientras su nombre siga siendo invocado para la construcción de mafias e intereses, tenemos un indicador deprimente, pero claro, de que en su núcleo hay una fuerza que corresponde a los críticos reconocer y rescatar. En una de sus tesis sobre la historia, Benjamin observa: “encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”. Algo similar podría decirse del crítico: sólo el crítico capaz de encontrar en la literatura esos saberes potenciales que nos ayudan a dar sentido al mundo puede rescatar dichos saberes.<sup>4</sup>

Por todas esas razones me parece interesante detenernos en la distinción que propone Sánchez Prado entre estos discursos críticos; sobre todo, en las consecuencias que a su parecer ha tenido el peso de la subjetividad para el análisis de las obras. Desde el inicio plantea que la condición de la crítica como ensayo perjudica su potencial de crear conocimiento. El cuidado en la factura de la prosa, la calidad estilística, la centralidad del yo son algunas de las

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 304.



características con las que desde su perspectiva se evita una profundización de la lectura y una investigación documentada. Enmarcar la crítica en un género literario, construirla ensayísticamente, es uno de los factores principales que este intelectual detecta como escollos para comprender las problemáticas del mundo. Ciertamente apunta cuestiones que se relacionan con el ensayo, pero limitar su potencial argumentativo y cognitivo de esa manera también cancela la posibilidad de repensar un género tan rico. Al decir esto, Sánchez Prado está poniendo en el centro de su discusión la incapacidad del ensayo para interpretar el mundo a través de la literatura o de cualquier otra expresión artística.

Ese es un buen punto de partida para la presente tesis. Busco defender, a través del estudio de la obra de un crítico literario y de un crítico de arte del siglo pasado, que la crítica puede ser repensada como ensayo si el foco de nuestra atención se dirige a los procesos argumentativos; es decir, si el atributo fundamental de la crítica como ensayo está en sus mecanismos de interpretación. Por esa razón, una de las tareas centrales en esta investigación ha sido determinar de qué forma se pueden estudiar dos casos donde considero que la crítica literaria y de las artes ha sido plasmada de una manera ensayística.

Liliana Weinberg es quien ha destacado el papel de la interpretación en el centro de la dinámica del ensayo: “es interpretar, traer al presente, reactualizar, experimentar intelectualmente, llevar a cabo un proceso de intelección.”<sup>5</sup> Esa relación y diálogo con una obra previa genera la forma del ensayo. Parto de la consideración de que en el caso específico de la crítica ese proceso deriva en la creación de una metodología concreta, pues se trata de su estructura para la interpretación.

Guiado por la visión teórica de Weinberg propongo analizar comparativamente las metodologías que emplearon Giacomo Debenedetti y Meyer Schapiro, porque busco defender que en ambos casos hay un uso muy particular de las fuentes. Mi comparación se sustenta en la convicción de que comparten rasgos muy parecidos en la forma de analizar las obras y esta similitud tiene que ver con una metodología que Carlo Ginzburg denominó paradigma indiciario. Retomar el ensayo como acto discursivo donde predomina la interpretación y explicar a detalle esa metodología de carácter indicial es uno de los objetivos centrales de mi investigación. Por estas razones, el primer capítulo consiste tanto en la

---

<sup>5</sup> Liliana Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Veuvert/CIALC UNAM, 2014, p. 92.

definición del ensayo como género literario a través de la propuesta teórica de Weinberg, en la cual la interpretación es el rasgo fundante, como en la descripción de la metodología que Ginzburg comenzó a describir con el artículo “Spie. Radici di un pradigma indiziario”, publicado en 1979.

También me parece importante señalar que la producción de los textos de los autores de esta tesis surgió en entornos universitarios; debido a ello, analizarlos desde un enfoque comparatista y en un Posgrado en Letras me parece importante para repensar sus aportaciones sobre la manera en que la crítica ensayística se concibe como un vehículo para la comprensión del presente, como un saber que permite enfrentarse a las problemáticas de nuestros contextos más inmediatos.

La comparación no se hará de manera directa, es decir no busco demostrar que alguno de los dos autores haya tenido una influencia directa sobre el otro, o que haya documentos que nos ayuden a develar un origen o una fuente común para sus obras. Este trabajo toma inspiración de algunos de los libros de Georges Didi-Huberman, Evodio Escalante o Michael Löwy –por citar tres ejemplos muy representativos–<sup>6</sup> donde se han hallado los ecos y las divergencias de estudiosos y teóricos del siglo XX al situarlos generacionalmente. Las afinidades entre Debenedetti y Schapiro las plasmo a partir de la simetría argumentativa con la que estructuro el segundo y el tercer capítulo de este trabajo. Hay sutiles puntos de confluencia entre ambos críticos tanto en la formación intelectual –donde para Debenedetti fue crucial escribir narraciones y para Schapiro, crear él mismo dibujos y pinturas–, como en las intensas polémicas que entablaron con dos de los filósofos más importantes de su tiempo: Benedetto Croce y Martin Heidegger, respectivamente. Debido a la naturaleza misma de mi investigación –en la que la profundización en el análisis de las fuentes con la que cada uno trabajó es determinante– preferí mantener por separado el estudio de cada uno con el objetivo de profundizar la lectura de sus obras ensayísticas.

Este trabajo se inscribe en los estudios literarios porque, como lo dijo Josefina Ludmer en sus seminarios universitarios, analizar la crítica es una de las tareas de la teoría:

Está claro que el crítico lee, interpreta, elige, evalúa, etc. y luego vendría el crítico del crítico, o el teórico, a examinar, a analizar esa lectura [...]. La crítica es un ejercicio

---

<sup>6</sup> Cfr. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011; Evodio Escalante, *Las metáforas de la crítica*. México/Barcelona, UAM/Gedisa, 2015; Michael Löwy, *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe. A Study in Elective Affinity*, trad. Hope Heaney. London, Verso, 2017.

concreto sobre objetos dados. La teoría viene a preguntarse sobre el modo de ese ejercicio. La segunda diferencia es entre teoría como análisis de los modos de leer o como análisis de las concepciones de la literatura, y teoría como diferente de la concepción instrumental de los modelos; es decir, la teoría se diferencia de lo que podría ser una metodología literaria o metodología de análisis literario. Un modelo es un esquema sobre cómo puede analizarse un texto [...]. La teoría literaria se pregunta, entonces, por el fundamento científico de los modelos: ¿en qué se basan?, ¿cómo leen?, ¿por qué leen?, ¿qué lee el modelo?, ¿qué me deja ver? Un modelo o una red cualquiera, lo que se llama una “rejilla”, me deja ver ciertas cosas y me tapa otras. Entonces, lo que uno tendría que mostrar en un lugar donde se hace teoría literaria es qué me muestra este modelo y qué no, y cuál es su fundamento científico.<sup>7</sup>

En este sentido, el objetivo principal del primer capítulo es reflexionar, a través de los aportes de Liliana Weinberg y Carlo Ginzburg, sobre la forma del ensayo y de qué manera el tipo de crítica que produjeron Giacomo Debenedetti y Meyer Schapiro se puede inscribir en este género literario. Estos dos intelectuales pertenecen a una misma generación y percibieron su presente como una época en crisis permanente que dio pie a un cambio radical en las artes. Para ambos las obras que analizaron implican, entre muchas otras cosas, una visión crítica del mundo. Esto los llevó a replantearse continuamente sus instrumentos críticos en una época que se caracterizó por el apogeo de los encuadres teóricos. Esta cuestión es fundamental para abordar la historia de la crítica en general. El auge y la expansión de la teoría en todas las áreas humanísticas fueron definitorias en el siglo XX, por eso surgieron desde hace varias décadas manuales, como el trabajo pionero de René Wellek y Austin Warren,<sup>8</sup> que se dieron a la tarea de describir cada uno de esos movimientos. Esta labor no ha cesado, y por ello en el caso de la literatura y de las artes visuales un gran número de especialistas se han dado a la tarea de retomar la polémica.

Los libros de Jonathan Culler o Terry Eagleton, Paul Mattick o Cynthia Freeland<sup>9</sup> son algunos ejemplos de la necesidad de seguir reconstruyendo esa historia. Para este trabajo mi principal punto de apoyo con respecto a este debate es *El demonio de la teoría* de Antoine Compagnon, porque, a pesar del lugar preponderante que ocupan los estudios literarios en su

---

<sup>7</sup> Josefina Ludmer, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, ed. Annick Louis. Buenos Aires, Paidós, 2016, ebook.

<sup>8</sup> Cfr. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, trad. José María Gimeno. Madrid, Gredos, 2009.

<sup>9</sup> Cfr. Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford, OUP, 1997; Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*. Minnesota, UMP, 1996; Paul Mattick, *Art and its Time. Theories and Practices of Modern Aesthetics*. London, Routledge, 2003; Cynthia Freeland, *Art Theory. A Very Short Introduction*. Oxford, OUP, 2003.

análisis, su horizonte no se limita a ese campo, sino que en diversas ocasiones retoma las discusiones que se dieron desde la teoría con respecto a otras áreas del conocimiento, como lo es la historia del arte. Aunado a lo anterior, es necesario apuntar que en este libro Compagnon dialoga en varios capítulos con Carlo Ginzburg y el paradigma indiciario.

La definición que ofrece este académico francés de la crítica, siempre en relación con la teoría, me parece muy pertinente, porque se relaciona con la concepción del ensayo que busco recuperar para comprender los textos que analizo de Giacomo Debenedetti y Meyer Schapiro:

La teoría no puede reducirse a una técnica ni a una pedagogía, [...] pero ésta no es una razón para hacer de ella una metafísica o una mística. No la tratemos como a una religión [...]; lo que realmente la caracteriza es todo lo contrario del eclecticismo, es su compromiso, su *vis polemica*, así como los callejones sin salida donde ésta la arroja de cabeza [...]. En crítica, los paradigmas no mueren nunca, se añaden los unos a los otros, coexisten más o menos pacíficamente, y se representan indefinidamente con las mismas nociones [...]. Hay teoría cuando las premisas del discurso habitual sobre la literatura ya no se dan por sobreentendidas, cuando son cuestionadas, expuestas como artefactos históricos, como convencionalismos [...]. El recurso a la teoría es por definición crítico, es decir, subversivo e insurreccional, pero la fatalidad de la teoría consiste en ser transformada en método por la institución académica, en ser recuperable, como se decía antiguamente.<sup>10</sup>

Por esta razón el ejercicio de la crítica se diferencia de la teoría. La asimila para convertirse en “un discurso sobre las obras [...], que pone el acento en la experiencia de la lectura, que describe, interpreta, evalúa el sentido y el efecto que las obras tienen sobre los (buenos) lectores, que no son necesariamente cultos ni profesionales. La crítica aprecia, juzga; procede por simpatía (o por antipatía), por identificación y proyección.”<sup>11</sup> Los dos críticos que estudio en esta tesis se informaron constantemente sobre los aportes de diversos enfoques teóricos y en sus textos entablaron un diálogo continuo con esas propuestas cuestionándose sobre la pertinencia de asimilarlas para sus propias interpretaciones. Por otra parte, esas preguntas sobre su labor como intérpretes están íntimamente relacionadas con la intención, muchas veces declarada, de encontrar respuestas a situaciones que en su tiempo consideraron apremiantes. Como parte de esos procesos idearon conceptos que guiaran sus

---

<sup>10</sup> Antoine Compagnon, *El demonio de la teoría*, trad. Manuel Arranz. Barcelona, Acantilado, 2015, pp. 14-22.

<sup>11</sup> *Ibid.*

interpretaciones. Ambos compartieron un gran interés por examinar constantemente su quehacer y sus ensayos son el producto de una revaloración continua de la tradición.

La literatura y la pintura eran campos expresivos que para los dos era necesario cuestionar. Por otra parte, en los dos casos el arte moderno fue el contrapunto de muchas de sus ideas. La transición al siglo XX y las vanguardias históricas los intrigaron bastante. Fueron testigos de esas transformaciones radicales del campo cultural y sus obras son más comprensibles al no perder de vista que ese fue el contexto de su formación. Es en el seno de esas cavilaciones que desarrollaron sus metodologías de lectura. En esta tesis mi propósito es mostrar que todas estas inquietudes quedaron plasmadas en la creación de conceptos que ayudaran a delimitar sus marcos interpretativos. En varios de sus textos hay momentos clave en los que se apela explícitamente a esa capacidad de crear saber con las herramientas de la crítica.

Se trata de dos intelectuales comprometidos con la dilucidación de las formas, ya sea que estén plasmadas en narraciones o artes visuales, y su incidencia en la experiencia individual. Hijos de los albores de 1900, cada uno observó en su contexto las revoluciones (artísticas y políticas), los ascensos de los fascismos y los estragos de las guerras. Sostengo que sus lecturas sobre la modernidad son similares y sus conclusiones desembocan en una convicción común: las representaciones artísticas del siglo XX dan muestra de un proceso en el que la ruptura con el realismo fue la expresión de una profunda crisis. En otras palabras, si bien el producto artístico (ya se trate de novelas o de pinturas) no puede ser un ejemplo ingenuo de lo que acontece en el entorno social, esto tampoco excluye que en las formas de la obra pervivan pistas o indicios que permiten comprender el desenvolvimiento histórico que acompañó su surgimiento.

Para dejar plasmadas sus reflexiones desarrollaron ideas que fungieran como ejes. Por esa razón, con la finalidad de poder delinear sus retratos intelectuales he decidido rastrear y poner en relación varios fragmentos de sus ensayos donde elaboran conceptos nucleares de sus propuestas críticas. Ese es el objetivo del segundo capítulo: a partir de un análisis detenido de sus obras considero que sus poéticas del pensar se organizan a través de conceptos que emplean en muchos ensayos. En el caso de Giacomo Debenedetti ese concepto es *la crisi del personaggio-uomo* y en el caso de Meyer Schapiro el de *Worldview*. En el segundo capítulo delíneo las poéticas del pensar de cada autor, subrayando el interés que ambos mostraron por crear obras artísticas. Se trata de unir esas creaciones, que la mayoría de las veces han sido

estudiadas al margen del resto de sus obras, con algunas de sus digresiones metodológicas, arraigadas en la preocupación de ambos críticos por enfrentarse a su presente. De esta manera contextualizo su obra a través de la elaboración de sus retratos intelectuales. El objetivo del segundo capítulo es, por lo tanto, entrelazar, empleando yo también un método indicial, sus retratos intelectuales con esas poéticas del pensar. Este último concepto es, como lo ha explicado Liliana Weinberg, un punto nodal de la labor del ensayista:

El ensayo busca interpretar el mundo a partir de su puesta en valor y esta puesta en valor es la que orienta su propia configuración. Apuntamos así a una dimensión ética del género, que no se reduce a mera moralina, sino que nos conduce a cuestiones capitales en torno al valor y la legitimidad de las representaciones y las interpretaciones [...]. Al poner la fidelidad a la verdad como brújula de este viaje de conocimiento, el ensayista mostrará que éste no es ilusoriamente neutral sino que estará siempre orientado, se inscribirá en un horizonte de valores, y de allí que se mueva entre la búsqueda de un sentido anticipado y la dotación de un sentido propositivamente buscado [...]. La dimensión del valor opera a la vez dentro y fuera del texto y envía del plano de lo instituyente al de lo instituido así como de éste a aquél, a la vez que el propio ensayo, anticipando la dirección de su decir, adelanta para sí mismo su propio modo de inscripción.<sup>12</sup>

Todos esos aspectos quedaron plasmados en las notables trayectorias de críticos que Debenedetti y Schapiro nos legaron. Estimo que con esos cimientos contamos con una vía para reactivar sus lecturas de Marcel Proust y Vincent Van Gogh. Esa selección se debe fundamentalmente a que a través de esos autores construyeron algunas de sus interpretaciones más notables. Es claro que en ninguno de esos dos casos quedan contenidas todas sus aportaciones a la crítica literaria y a la del arte figurativo; sin embargo, sí tocan géneros que, en cada una de esas tradiciones, fueron centrales para nuestros dos críticos: la novela modernista y las naturalezas muertas.

Esos ensayos fueron determinantes en sus trayectorias intelectuales. En esa larga narración de intermitencias del corazón y en los ondulantes contornos de esas figuras Debenedetti y Schapiro se esforzaron por defender que el arte está cargado de síntomas, específicamente de síntomas de la crisis de la modernidad. En consecuencia, el tercer capítulo está dedicado a explorar esas investigaciones indiciales, donde yo considero que expresaron sus ideas ensayísticamente y donde podemos encontrar el “compromiso” del que Ignacio Sánchez Prado nos habla en otro de sus remarcables manifiestos para el presente de nuestra disciplina:

---

<sup>12</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, op. cit., p. 85.

Leer no sirve para ser mejor persona o un ser humano más elevado. Esa falacia pseudoética no sirve más que para justificar fascismos. La lectura es un acto esencialmente de libertad, donde nos confrontamos nosotros con el texto, sin imposiciones, en un espacio donde somos libres de disentir, de aceptar, de debatir y de conmovernos. Puesto que la meta de toda literatura comprometida es dicha libertad, su transmisión debe ser la base de toda crítica. La libertad es lo que buscaba Auerbach en la tradición occidental o Benjamin en el flaneurismo. La literatura, como lo supo muy bien Alfonso Reyes, es ante todo experiencia y la crítica es la transmisión, aunque imperfecta, de esa experiencia y sus dimensiones. Cuando el crítico de suplemento busca rendir homenaje a la manera en que un escritor cambió su vida, o cuando el crítico académico busca reconstruir las condiciones sociales y políticas de escritura de un poema, el fondo es y debe ser el mismo, reconstruir una experiencia literaria (no en el sentido chato de la sublimidad estética, consuelo mediocre, sino de una experiencia que puede ser personal, social, política). A esto se refiere Edward Said con su genial concepto “worldliness”, “mundanidad” en traducción imperfecta. La literatura lleva el mundo en sí y, como el crítico palestino observa a lo largo de su libro testimonial *Humanism and democratic Criticism*, el humanismo (y la crítica como parte integral de él) sólo puede cumplir su función emancipatoria si se centra en la búsqueda de la dimensión humana de la cultura. Esta dimensión es la experiencia, la libertad, la multidimensionalidad, el mundo. Sin esto, la crítica no es más que palabras vacías. Y este vacío es una fuerza destructiva contra la literatura. La lucha contra este vacío es la meta de todo crítico comprometido con la literatura.<sup>13</sup>

Teniendo en cuenta todos los autores que menciona el académico mexicano para su apología de la crítica, cabría preguntarse en nuestro contexto y guiados por las obras de Debenedetti y Schapiro, ¿por qué ésta, sobre todo una parte de la que se realiza en espacios universitarios, tendría que plantearse necesariamente fuera del ensayo para ser emancipatoria e indagar la dimensión humana de la cultura? Por otro lado, quiero resaltar que esta investigación me llevó a emplear a mí mismo el paradigma indiciario para poder estudiar a mis autores. El peso que tuvo el rastreo y el análisis de los documentos de cada uno en esta investigación fue lo que determinó que decidiera poner en práctica la metodología trazada por Carlo Ginzburg. Por esta razón, para cerrar esta tesis preferí regresar al diálogo que este historiador ha entablado con Italo Calvino, empleando nuevamente el paradigma indiciario, como reflexión final. Esto con la intención de remarcar que esta forma particular de búsqueda de pistas tiene un lugar determinante en el entrecruzamiento del ensayo y la crítica.

---

<sup>13</sup> Sánchez Prado, *op. cit.*, pp. 277-278.

**CAPÍTULO I**  
**LA CRÍTICA EN LOS UMBRALES DEL ENSAYO Y DEL**  
**PARADIGMA INDICIARIO**

En el fondo de esa práctica sigilosa que llamamos leer, ¿no hay acaso la ilusión, el vicioso designio de entablar con un libro, una obra o un autor esa relación de aventura y suspenso —hecha de incursiones nocturnas, cerrojos burlados y claves robadas— que conocemos de lejos bajo el nombre de espionaje?

-Alan Pauls, *El factor Borges*.



## 1.1 El ensayo y la crítica: su función interpretativa

### Algunos apuntes sobre la teoría del ensayo

Las reflexiones teóricas sobre el ensayo que hago en este trabajo tienen como principal guía la obra de Liliana Weinberg. En su prolija trayectoria ha estudiado minuciosamente este género literario en estrecha relación con la crítica: una práctica intelectual central en la modernidad. Con su propuesta teórica ha subrayado constantemente el vínculo del ensayo con un marco complejo sobre la idea de interpretación. Su extensa reflexión está plasmada en varios libros y artículos cuyo encuadre conceptual nunca ha estado cerrado. Retomo sus ideas para situar mi investigación en su constelación teórica.

En repetidas ocasiones se ha referido a la apertura de este género con distintas disciplinas y enfoques que no buscan determinarlo a partir de la subjetividad. En sus libros autores como Erich Auerbach, Walter Benjamin, Edward Said, Beatriz Sarlo o Jean Starobinski no solamente son revalorados por sus aportes teóricos para pensar este género literario, sino que también ha considerado fundamental que esas obras sean incluidas como parte de la compleja historia del ensayo. Esta cuestión apela a un mayor dinamismo de la concepción de esta forma textual, porque las constantes que se establecen con el gesto inaugural de Michel de Montaigne son puestas en tensión con momentos fundamentales del debate teórico sobre este género. Todas estas estrategias han permitido remarcar el potencial del ensayo para indagar el sentido del mundo: “el ensayo es la profunda exploración de los límites entre lo inteligible y lo decible, de los lugares de encuentro y articulación entre experiencia ética y experiencia estética ligadas al ejercicio de comprensión del mundo. Tal es el sentido último de cada uno de los textos de Montaigne”.<sup>1</sup>

Así pues, guiado por su propuesta teórica, parto de la consideración de que para aproximarnos a Giacomo Debenedetti y a Meyer Schapiro es conveniente situar sus aportes a la crítica durante el siglo XX en el ensayo, porque es un género donde la tarea esencial es reflexionar sobre el proceso de interpretación. Cabe destacar que el objetivo de Weinberg no ha sido establecer una tipología, sino identificar algunos rasgos que, a pesar de las múltiples

---

<sup>1</sup> Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*. México, CCYDEL/UNAM, 2006, p. 325.

transformaciones que ha tenido el ensayo desde su aparición, sirven para comprender su desarrollo a lo largo del tiempo. Algunos son el pacto de buena fe, su inscripción en el presente o, como ya se había apuntado, la centralidad de su función interpretativa. Esas características ligan el surgimiento del ensayo con la conformación de la crítica.

*Situación del ensayo* es un libro clave en esta trayectoria teórica porque en sus capítulos son esclarecidos gran parte de los cuestionamientos que caracterizan la perspectiva de Weinberg sobre el ensayo: se trata de una revisión de su desarrollo a través del rastreo y del análisis de obras clave en su historia, donde la autora entra en debate con algunos textos teóricos cuyas aportaciones no han dejado de tener vigencia.

Desde su ingreso al panorama intelectual se cuestionó la pertenencia o no del ensayo a los géneros literarios. Esta condición, por lo tanto, ha derivado en una serie de debates muy interesantes que ponen en tensión la condición misma del campo literario. Pensar la crítica literaria y del arte desde este género forma parte de esa voluntad por reconsiderar sus límites. Debido a esto resulta especialmente pertinente tomar como punto de referencia el trabajo de Liliana Weinberg, quien no ha dejado de remarcar la relación de este género con la actividad propia de la crítica: “No se puede entender el lugar del ensayo sin entender que él mismo se ha construido a partir de la postulación de un nuevo lugar social de enunciación signado por el diálogo intelectual y la necesidad de legitimar nuevos caminos para la exploración del camino crítico hacia el conocimiento y el sentido.”<sup>2</sup> Signado por esas disyuntivas, la tarea de analizar cuáles son sus fundamentos, aspirar a una caracterización convincente del ensayo, ha producido una buena cantidad de hipótesis y metodologías. Al inicio de *Situación del ensayo* tenemos un estado de la cuestión sobre algunos de los retos para una teorización del género:

El ensayo representa un desafío singular para la teoría y la crítica, puesto que hace evidentes y problematiza varias cuestiones que otros géneros permiten considerar transparentes o cuando menos posibles de postergar a la hora del análisis. [...] Si para el caso de otras manifestaciones literarias algunas corrientes críticas prefirieron prescindir de la discusión sobre la dinámica creativo-intelectiva, la relación de un género con la historia o los problemas de inserción activa del texto en el diálogo cultural y epocal, para de este modo centrarse particularmente en cuestiones formales, este triple cercenamiento nunca resultó satisfactorio para el caso del ensayo [...]. La dificultad de interpretar el ensayo nace en muchos casos de la tentación de colocarlo en un espacio neutral y descontextualizado, o reducirlo a lecturas que atiendan de

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.11.

manera excluyente ya a la forma, ya al contenido, sin lograr tender los necesarios puentes [...]. El mundo ingresa al ensayo, el ensayo ingresa al mundo, de una manera compleja y apasionante, que obedece a su vez al modo de pensar el mundo propia del ensayista: es que, como dice Adorno, el ensayo es tanto representación con voluntad estética del objeto que trata (y de las ideas y experiencias encarnadas en ese objeto), como objetivación de una experiencia intelectual. De allí que ese “interpretar activo” del ensayo a que se refiere el gran pensador alemán remita a la forma del ensayo en cuanto deudora de los temas a tratar así como del modo de pensarlos y experimentarlos del propio autor. [...] De allí que la propia definición y caracterización del ensayo impliquen ya una toma de posición respecto de la historia y la teoría literaria.<sup>3</sup>

Weinberg puntualiza que para poder repensar este género es conveniente tomar distancia de una parte de los debates que han caracterizado a algunas corrientes de la teoría literaria; sobre todo de aquellas que, en defensa de una autonomía del texto, descartaron los aspectos ligados al contexto y a la intención autoral.<sup>4</sup> Antoine Compagnon señala que, en el campo de la teoría, esos debates han significado cambiar el foco de interés del texto, como unidad desvinculada de otras circunstancias y factores, a su relación con un entorno que crea tensiones particulares para la lectura y cuya implicación es que:

volver a introducir la realidad en la literatura significa, una vez más, salir de la lógica binaria, violenta, trágica, disyuntiva, donde se encierran los literatos –o bien la literatura habla del mundo, o bien la literatura habla de la literatura –, y volver al régimen del más o del menos, de la ponderación, del aproximadamente: el hecho de que la literatura hable de la literatura no impide que se pueda hablar también del mundo.<sup>5</sup>

La propuesta teórica de Weinberg reivindica constantemente ese diálogo del texto con el mundo. Cabe destacar que dentro del campo del ensayo esta discusión, que sigue generando

---

<sup>3</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, pp. 15-18.

<sup>4</sup> Se trata de una postura que considero que también fue defendida por Josefina Ludmer, quien en sus seminarios de 1985 explica con mucha claridad que: “la teoría enfoca todos los problemas del autor, de la tradición literaria, de la creación, de la historia literaria, de cómo constituir un *corpus*, de qué es un texto, de cómo leer, de qué es la literatura, de qué sentido tiene la literatura en la sociedad, de cómo darle un sentido si no lo tiene, cómo usar la literatura. [...] Para nosotros, la teoría literaria no es neutral, o sea, no es una reflexión científica completamente separada de lo que podrían ser ciertos debates o enfrentamientos filosóficos, políticos, ideológicos [...]. En literatura hay una lucha específica por el poder de dominio, que es el poder de leer, el poder de interpretar, el poder de dar sentido a algo, por un lado, y, por otro lado, el poder de decir qué es literatura y qué no es literatura. Queremos aclarar que en la teoría literaria está implicada la sociedad, la política, el poder, la ideología y las distintas filosofías que circulan alrededor de eso. Cuando digo ‘política’ no quiero decir política de partido, política concreta, sino que me refiero a una política específica del campo literario o a una política específica de la teoría o de la literatura.” (Ludmer, *op. cit.*).

<sup>5</sup> Compagnon, *op. cit.*, p. 149.

debates interesantes,<sup>6</sup> implicó ampliar la división que se establece en el pensamiento aristotélico (y sus muy diversas apropiaciones) para considerar el ensayo como un cuarto género. Sobre este último punto Carles Besa Camprubí publicó un artículo, “El ensayo en la teoría de los géneros”, donde ofrece un panorama bastante completo de este tema y analiza el desarrollo de una parte de las controversias a las que ha dado lugar; en especial de las que, al inclinarse por considerarlo sumamente proclive a las hibridaciones con otros géneros, han abogado por descartar la importancia de sus características más recurrentes.

El académico español recuerda que las perspectivas más actuales sobre esta discusión surgen de lo que Gérard Genette propuso en 1991 con su libro *Fiction et diction*, donde el intelectual francés “reconfigura el espacio de la literariedad según una doble distinción: entre ficción y dicción, por una parte, y entre constitución y condición, por otra.”<sup>7</sup> A través de esas polarizaciones Genette revisaba y discutía algunos momentos fundacionales de la construcción del campo literario para repensar sus límites. Al partir de dos aspectos, los textos no ficcionales<sup>8</sup> y las poéticas *condicionalistas*,<sup>9</sup> traía nuevamente el caso del ensayo para reconsiderar las funciones de la literatura, partiendo de las siguientes premisas: reparar en los textos que apelan a una correlación con la realidad y romper con la noción de los géneros literarios como moldes cerrados. Gracias a esa apertura del horizonte literario, no quedan al

---

<sup>6</sup> Cfr. Diana Castilleja Magdaleno, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandebosch, (eds.), *El ensayo hispánico. Cruces de géneros, síntesis de formas*. Gèneve, Librairie Droz, 2012; Patrick Née (ed.), *Le Quatrième genre: l'essai*. Rennes, PUR, 2018; Anna Dolfi (ed.), *La saggistica degli scrittori*. Roma, Bulzoni, 2012; Giulia Cantarutti, Luisa Avellini y Silvia Albertazzi (eds.), *Il saggio forme e funzioni di un genere letterario*. Bologna, il Mulino, 2007.

<sup>7</sup> Carles Besa Camprubí, “El ensayo en la teoría de los géneros”, *Estudios de Literatura*, 5 2014, p. 102.

<sup>8</sup> “El primer binomio se refiere a los dos modos que tiene un texto de ser un objeto literario: puede serlo por ficción, es decir, por un efecto temático (su contenido o materia); o bien por dicción, o sea, por un efecto de estilo o de valoración de este estilo. El criterio temático es el que, desde Aristóteles, prioriza la noción de ficción para definir la literatura: en la ficción, el uso del lenguaje libera un placer desinteresado, estético (Kant), pues está desligado de las constricciones axiomáticas o pragmáticas (entrar en la ficción es salir del campo ordinario del ejercicio del lenguaje). El criterio formal (‘remático’, propone Genette), en cambio, no será objeto de auténtico interés por parte de las poéticas hasta el romanticismo alemán” (*Ibid.*).

<sup>9</sup> “En cuanto al segundo binomio, Genette contrapone las poéticas *constitutivistas* o esencialistas (cerradas), que consideran como incuestionable y universalmente perceptible la literariedad de ciertos textos, a las poéticas *condicionalistas* (abiertas), que se interrogan acerca de las condiciones concretas que hacen que una obra, sin haber sufrido la menor modificación interna (en forma o en contenido), pueda pasar a ser considerada como literaria. Las primeras intentan delimitar aquello que en los textos es la marca específica y permanente de su pertenencia a la literatura, mientras que las segundas se interrogan sobre las circunstancias fluctuantes que determinan la adquisición del estatuto de objeto literario. El régimen constitutivo se basa en un complejo de intenciones, convenciones genéricas y tradiciones culturales diversas, mientras que el régimen condicional depende de una apreciación estética subjetiva.” (*Ibid.*).

margen esas expresiones que aspiran a diferenciarse de la creación de mundos posibles, ni tampoco se consideran como excepciones a la regla las que apuestan por los fenómenos de hibridación entre distintos géneros. Desde esta perspectiva, la problematicidad del ensayo se debe a que se sitúa entre esos dos polos.

Con esas premisas Besa analiza algunos textos teóricos sobre el ensayo que sentaron las bases para considerarlo un cuarto género. Muestra que principalmente se ha resaltado su especificidad ya sea por su “atopía” con el resto de la literatura<sup>10</sup> o por la particularidad de poder mezclarse con otros géneros. Al parecer del académico español, cualquiera de las dos vertientes desemboca en una conclusión similar, que no deja espacio alguno tanto para la teoría como para los estudios que se puedan dedicar a este género: no poder definirlo. En esa misma sintonía concluye su texto: “Al término de este breve recorrido, se impone pues la constatación de que la teoría es incapaz de aprehender el ensayo, tal vez porque el ensayo resiste a la teoría cuando no la rechaza abiertamente.”<sup>11</sup>

Sin embargo, creo que esos rasgos que destaca en la obra de Genette, la no ficcionalidad y apelar a una poética no esencialista, permiten identificar constantes en la historia del ensayo. Buscar ese tipo de constantes y analizar sus funciones dentro del ensayo es la solución que ha propuesto Weinberg para separarse de las posturas que han preferido

---

<sup>10</sup> Besa refiere al respecto que “El ensayo no entra en los marcos estrechos de las poéticas esencialistas, sean de inspiración aristotélica (las cuales apoyan su definición de la literatura en criterios temáticos), o bien de base formalista. Las primeras reducen la literatura al campo de la ficción mimética (recordemos que para Aristóteles ‘el poeta debe ser poeta de historias más que de metros [versos], puesto que lo es por razón de la representación, y lo que representa son acciones’), que la Poética vertebraba en los géneros tragedia, comedia, epopeya y parodia. Si bien la reducción de la literatura al campo de la mimesis permite integrar en ella los géneros que en el futuro satisfagan este criterio (como la novela), presenta el inconveniente de dejar en suspenso la cuestión de los géneros no ficcionales, sean líricos o de índole argumentativa. Estos no son miméticos: el ensayista sería como el poeta cuando habla ‘en nombre propio’; no ‘re-presenta’, no ‘simula’, no hace ninguna transposición de la realidad, y menos aún crea un nuevo ‘mundo posible’. Por eso ni el poeta ni el ensayista tienen derecho de entrada en la Poética. El paso, a finales del siglo XVIII y bajo el impulso de Schelling, Schlegel y Novalis, de una poética basada en criterios temáticos a una poética formalista trae consigo un cambio radical de los criterios de definición de la literatura: con los románticos alemanes y después los formalistas rusos, los criterios ficcionales pierden su hegemonía en beneficio de la consideración de un estado del lenguaje caracterizado por su autosuficiencia y su intransitividad. Como es sabido, uno de los mayores efectos de esta nueva poética (después de una seria reinterpretación de la poesía por parte de los románticos) es la reorganización de la clasificación de los géneros literarios en la tríada que integra la lírica (excluida de la poética aristotélica) al lado de la épica y el drama, que pasan a ser considerados menos ‘puros’ por obedecer a criterios formales menos rigurosos. Con mayor razón, el ensayo se encuentra de nuevo relegado a los márgenes de la literatura en los que permanece la prosa no ficcional: por su transitividad, poca distancia lo separa a priori del lenguaje con finalidades informativas, o a lo sumo persuasivas. Ni ficcional, ni tampoco “poético”, al ensayo no se le asigna tampoco casilla alguna en la nueva cartografía de los géneros” (*Ibid.* p, 103).

<sup>11</sup> *Ibid.* p, 120.

caracterizarlo por la imposibilidad tanto de poder definirlo como de analizarlo a través de la teoría. Para promover la exploración de esos otros horizontes del sentido, Weinberg se ha dado a la tarea de releer los debates teóricos que desde Lukács se han hecho sobre el ensayo con el objetivo de encontrar algunas constantes en este género. Pero antes de acudir a ese replanteamiento de la genealogía de la teoría del ensayo, es importante revisar por qué nuestra teórica considera clave la interpretación.

### **La interpretación como punto de enlace para la teorización del ensayo**

La constante relectura que esta académica ha hecho sobre la teoría del ensayo está estrechamente vinculada con la importancia que ella le otorga al acto de interpretar: “El ensayista es un lector que decide hacer pública su lectura. [El ensayo] es el despliegue de una lectura, es la performación del acto de leer y el entender propios del trabajo intelectual.”<sup>12</sup> Este tipo de discurso siempre se escribe en relación con algo más, porque surge de una evaluación concreta, y en ese ejercicio se explicita la situacionalidad del escritor. El ensayista, así concebido, asume por completo la instancia autoral, pues su postura frente a un tema se constituye como un observatorio, que implica la asunción de una perspectiva específica: “En su amplia variedad, los ensayos constituyen una clase de textos en prosa, de carácter predominantemente interpretativo, que representa un proceso responsable de pensar y decir el mundo, sus temas y problemas, organizado a partir de la perspectiva personal y particular de su autor. El ensayo no se reduce a representar el mundo desde un mirador individual, sino a postularlo a partir de operaciones interpretativas.”<sup>13</sup> Estas operaciones surgen de un pacto de buena fe y la escritura situada en el presente, que desde Michel de Montaigne<sup>14</sup> dan lugar al particular ejercicio de análisis que se lleva a cabo en los ensayos:

---

<sup>12</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>13</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>14</sup> En cuanto al origen del ensayo, nuestra teórica apuntó recientemente: “Los ensayos surgen como nueva forma discursiva precisamente cuando empieza a tambalearse toda una concepción estática del mundo, desmentida por la nueva dinámica de la historia, y cuando América comienza a ser explorada y considerada parte del proyecto de expansión europeo, de modo tal que la prosa de la nueva región estará siempre doblemente articulada a distintas demandas de legitimidad por parte de extraños y propios. [...] Montaigne dará a la prosa un golpe de timón genial que la asocia a la actividad misma de ensayar –examinar, probar, experimentar, sopesar, evaluar, intentar, impulsar– y logra así vincular una larga herencia cultural albergada en sus lecturas con una nueva operación de escritura que inscribe la palabra en el tiempo y en la reflexión moral: de allí en más se dedicará no tanto a la confirmación de la jerarquía de saberes ya establecida como a la búsqueda abierta de nuevos órdenes del conocimiento y el sentido. Una operación de tal magnitud –verdadero *big bang* en el mundo

desde la advertencia “Al lector” con que se inauguran las páginas del autor francés se anuncian muchos elementos fundacionales que persistirán y se reactualizarán en el ejercicio del ensayo: la promesa de buena fe como garantía del decir y del representar; la paradójica invitación al lector para compartir la palabra; la búsqueda de un enlace entre la experiencia propia, la situación de escritura y el sentido general; la afirmación del presente de la vida, la asunción de la experiencia por parte del yo y el deseo de dejar memoria más allá de la muerte.<sup>15</sup>

Para Weinberg “el ensayista puede ser visto como un especialista de la interpretación, capaz de verbalizar y representar sus propias búsquedas y evocaciones a la vez que de repensar las interpretaciones de los otros.”<sup>16</sup> Esto se traduce en dos fenómenos a nivel textual: el estilo del decir y el estilo del pensar, que reflejan la experiencia concreta de su autor en la “escritura de una lectura”.<sup>17</sup> Si bien el punto de partida está en la esfera de lo personal, esa voluntad de diálogo trasciende los linderos de una mera subjetividad para conectar esa experiencia con una generalidad.

No obstante, es debido a esa búsqueda del estilo del decir y del pensar que, como ha señalado Beatriz Sarlo en el artículo “Del otro lado del horizonte”, “el plan del ensayo debe de ser descubierto en sus restos, siempre dispersos a lo largo de un texto que a veces oculta su plan y a veces lo muestra sin cumplirlo.”<sup>18</sup> Es un tipo de discurso donde la búsqueda de persuasión se caracteriza por la inventividad en la organización de los argumentos. Para diferenciarlo de otros géneros argumentativos, el ensayo ha sido pensado como un tipo particular de proceso del pensar: “deja la impresión de asistir siempre a la escena de un pensamiento en el momento en que ese pensamiento se está haciendo.”<sup>19</sup> En relación con esa idea la decisión que tomó Sarlo fue defender que es precisamente la pluralidad inventiva de la argumentación lo que unifica al ensayo: “No hay tipologías, hay solamente modos de ensayo.”<sup>20</sup> Esa apelación a lo procesual explica la pluralidad argumentativa típica de este género. Con Montaigne aparece un tipo de lector preocupado por traducir la “tensión entre

---

del sentido– necesitaba apoyarse, autorizarse a sí misma, con un procedimiento no menos audaz: la promesa de buena fe por la que se funda una nueva ética de la palabra” (*Ibid.*, p. 9).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>16</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>18</sup> Beatriz Sarlo, “Del otro lado del horizonte”, *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (diciembre 2004), p. 16.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 31.

el ámbito de lo intelectual y el de lo experimental”,<sup>21</sup> que se cuestiona por las modificaciones que ese conocimiento produce en su práctica intelectual. También es muy importante destacar que esa conciencia sobre todo plantea retos muy interesantes en lo que atañe a la subjetividad.

En el artículo “Seducción y argumentación: la invención del lector de ensayos”, María Elena Arenas Cruz ha explicado que el peso que tiene la perspectiva personal en el ensayo incide directamente en las estrategias de argumentación que se modifican radicalmente luego de la aparición de Montaigne. Esta académica reconstruye ese cambio y pone de manifiesto que esa transformación ya había iniciado con los humanistas del primer Renacimiento, quienes partieron de una nueva premisa que surgió de haber visto bajo una nueva luz la Retórica y de redescubrir en la tradición grecolatina el concepto de individualidad: “el hombre está engastado en el mundo de los sentimientos y de la opinión, no en el de las abstracciones lógicas, unívocas y ahistóricas.”<sup>22</sup>

Paolo Bugliani también ha insistido sobre la trascendencia de la formación humanista de Montaigne, quien con su libro llegaría a encarnar una nueva *Weltanschauung*, y se convertiría en el protagonista de un sorprendente contexto cultural.<sup>23</sup> Por su parte, Carlo Ginzburg, en uno de los capítulos de *El hilo y las huellas*, también pone énfasis en lo determinante que fue la recuperación del pensamiento clásico a partir del Humanismo para Montaigne.<sup>24</sup> No solamente se trataba de fuentes literarias, también hubo imágenes que cambiaron por completo la construcción de los textos. Las grutas,<sup>25</sup> por ejemplo, que comenzaron a poblar jardines y mentes. Montaigne se vio muy influido por esas formas y, como explica Ginzburg, a sus figuras abigarradas las consideró incluso como ejemplo para la estructura de su libro,

---

<sup>21</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>22</sup> María Elena Arenas Cruz, “Seducción y argumentación: la invención del lector de ensayos”, en Diana Castilleja Magdaleno, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandebosch, (eds.), *El ensayo hispánico. Cruces de géneros, síntesis de formas*. Gèneve, Librairie Droz, 2012, p. 49.

<sup>23</sup> Paolo Bugliani, “A Few Loose Sentences: Virginia Woolf e l’eredità metasaggistica di Montaigne”, *Ticcontre. Teoria Testo Traduzione*, IX (2018), pp. 8-10.

<sup>24</sup> Ginzburg basa parte de su análisis en el estudio sobre el surgimiento de la cita de Antoine Compagnon. Este investigador saca a la luz que Montaigne quedó muy marcado por la *Noctes Atticae* de Aulo Gelio. Ginzburg glosa a Compagnon y explica que algunos de los rasgos que más apasionaron a Montaigne de este autor clásico fueron “el rechazo por el saber, el uso frecuente de títulos que tienen una relación muy vaga con el contenido de los ensayos, la gran cantidad de citas tomadas de una masa de libros heterogéneos” (Antoine Compagnon *apud* Carlo Ginzburg, “Montaigne, los cánibales y las grutas”, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires, FCE, 2010, p. 88).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 78. Sobre el estudio de las grutas, su enorme difusión en los jardines de los palacios italianos y la determinante lectura de Aby Warburg sobre el renacimiento del paganismo, *cfr.* Sandra Álvarez Hernández, *El mundo caverna: el antro de las ninfas en las grotte del Renacimiento italiano*. Tesis de doctorado. México. UNAM, 2018.



que se basaba en su “rechazo por la simetría, hipertrofia de detalles, violación de las normas clásicas.”<sup>26</sup> De esta manera, la argumentación cobraba una nueva libertad gracias a la tendencia de Montaigne hacia “una actitud íntimamente antijerárquica.”<sup>27</sup>

Estos cambios fueron fundamentales para la interpretación, porque dieron pie a una apertura del sentido que implicó una paulatina separación del dogmatismo, basado en una concepción restrictiva supeditada a la *auctoritas*, para conceder un espacio cada vez mayor a la perspectiva del lector; además contribuyeron a detectar las implicaciones de un modo de leer donde el presente siempre es el punto de llegada. Ahora bien, como apunta Arenas Cruz, en el Humanismo las estrategias de persuasión solamente aspiraron a *una apariencia no dogmática o apariencia de perspectivismo*.<sup>28</sup> La autora lo ejemplifica con algunos procedimientos que se vuelven típicos en el Humanismo y que van a tener repercusiones notables en el ensayo –sobre todo en lo que se refiere a su posibilidad de hibridación con otros géneros– para la producción de nuevas estrategias en la argumentación:

la estructura dramática que enfrenta varias voces, a modo de imitación del diálogo real; la aparición explícita del yo y del tú, pero no como entes abstractos, sino como personajes concretos, individualizados, que expresan sus opiniones, recuerdos, afecciones; la interpelación al lector con apóstrofes, exhortaciones, interrogaciones o su implicación mediante aserciones formuladas en primera persona del plural; la confrontación de citas y fuentes de autores diversos; la incorporación de facecias, cuentos y dichos populares para animar y entretener; la ficción del ‘acaso’ que hace que la argumentación parezca depender del fluir accidental de la conversación o del libre discurrir personal sobre un tema.<sup>29</sup>

Esas innovaciones cobrarán una nueva dimensión con el escritor francés. Para esta académica lo que se enriquece es la construcción de un punto de vista que pueda ser el reflejo de una personalidad propia para cada ensayista. De ello resalta dos elementos: “1) desaparece o se reduce al mínimo tanto el afán didáctico o moralizador como el espíritu divulgador, y 2) el yo del discurso; con quien el autor dialoga es consigo mismo y es ante sí mismo ante quien expone sus argumentos, pues, según reitera, lo que pretende es descubrir y construir su yo.”<sup>30</sup> Por medio de esa práctica se aspira a una seducción productiva en el texto: “El lector de

---

<sup>26</sup> Ginzburg, *El hilo y las huellas*, op. cit., p. 91.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>28</sup> Arenas Cruz, op. cit., p. 50.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 51.

ensayos no puede olvidarse de la personalidad que tiene ante sí, lo cual de alguna manera determina que acepte el reto de responder, también en primera persona, a quien hable de sí y desde sí.”<sup>31</sup> En la obra de Montaigne hay una búsqueda diferente de la persuasión que tiene que ver con un giro profundo en las estrategias interpretativas que, según Arenas Cruz, prevé que su receptor asuma una postura frente a lo interpretado, y provocan que el “lector [quede] seducido por *los hallazgos expresivos del texto* no solo cuando le producen un placer estético, sino cuando percibe que, gracias a ellos, una idea ha quedado definitivamente iluminada.”<sup>32</sup> Esas modificaciones en los mecanismos de la argumentación, que también aspiran a un uso expresivo en el empleo de las fuentes y su engarzamiento, están en la base del ensayo porque, como también lo ha destacado Liliana Weinberg:

El gesto fundacional de Montaigne implica un fuerte cambio en la postura del sujeto en su relación con el conocimiento y la literatura, la ciencia y la moral, puestos todos, por decirlo así, en movimiento. [Con su obra] ingresa también la posibilidad de que el autor individual deje sus marcas de estilo del decir y del pensar, su opinión y su expresión como señas de distinción y diferencia. En este gesto fundacional, en este desplazamiento del eje del conocimiento enriquecido con la duda, la crítica y la fantasía, en el descubrimiento de la impronta que deja en el texto el pensar, el evaluar y el vivir, se encuentran en ciernes muchos de los posteriores desarrollos del ensayo: el hermenéutico, el filosófico, el científico, el ideológico, el literario, así como la posibilidad de recombinación permanente de este tipo de texto con otras formas de la prosa.<sup>33</sup>

Así pues, no es el tema el que determina o condiciona este tipo de discurso, sino su tratamiento. Sobre esta cuestión resulta esclarecedor el capítulo de *Mimesis* que Erich Auerbach dedicó a la obra de Montaigne. En diversas ocasiones a lo largo de su texto el filólogo alemán pone el acento en la ideación de un método de análisis propio de los ensayos del escritor francés. En el capítulo “L’humaine condition” explica que este escritor “lo primero que hace es resaltar el carácter indeciso, inconstante y cambiante de su material, y después describe el procedimiento que emplea en el tratamiento de materia tan escurridiza; por último, nos explica la utilidad de semejante empresa.”<sup>34</sup> El propio Montaigne compara su estilo con su percepción del mundo, que concibe en un estado de continuo movimiento. Esta postura, cabe resaltar, no implica abdicar de una lógica en la argumentación, solamente

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 64. Las cursivas son mías.

<sup>33</sup> Weinberg, *Situación del ensayo, op. cit.*, p. 223.

<sup>34</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México, FCE, 2014, ebook.

tiene en cuenta que el método de trabajo “en apariencia tan caprichoso y carente de plan, que se pliega flexiblemente a las mudanzas de su ser, es, en el fondo, un método experimental estricto, el único que corresponde a un objeto semejante.”<sup>35</sup>

De allí la variedad de maneras con las que inicia sus reflexiones que, por otra parte, no dependen de una división jerárquica de los temas. Tampoco son textos donde se otorgue un peso determinante a aspectos autobiográficos: “Forma también parte del método de Montaigne la forma peculiar de los *Essais*. No son ni autobiografía ni diario. No tienen como base ningún plan artificioso, ni siguen tampoco un orden cronológico. Siguen el azar. [...] En puridad, son las cosas las que lo dirigen, puesto que se mueve entre ellas, vive en ellas, es hallable en ellas, ya que está, con ojos bien abiertos y espíritu siempre dispuesto a ser impresionado, en medio del mundo.”<sup>36</sup> Las referencias personales están integradas a sus lecturas y sirven de contrapunto para la fundamentación de sus interpretaciones. En todos esos casos Auerbach percibe que lo “único que ocurre es que [el autor] no sigue su transcurso en el tiempo, ni tampoco un método que tenga por finalidad el conocimiento de una cosa determinada o de un grupo de cosas, sino que sigue su propio ritmo interno, renovadamente alimentado y movido por las cosas, es cierto, pero no unido indisolublemente a éstas, sino saltando libremente de una a otra.”<sup>37</sup>

Es la organización misma de los contenidos donde se busca acentuar el carácter creativo de sus ensayos. En esa búsqueda, como apunta Auerbach, consiste lo que Montaigne denominó la condición humana, que implica que el autor “no escribe para una clase determinada o para los especialistas, tampoco para ‘el pueblo’ o para los cristianos; no escribe para ningún partido; tampoco se considera poeta; escribe el primer libro de conocimiento profano de sí mismo y encuentra que existen personas, hombres y mujeres, que consideran que el libro se dirige a ellos.”<sup>38</sup> El resultado es esta nueva concepción del punto de vista que será determinante para la crítica.

En consonancia con lo anterior, pocos años antes de la redacción de *Mimesis* Auerbach ya había reflexionado sobre Montaigne<sup>39</sup> con un artículo donde daba un mayor peso a aspectos

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Este ensayo Auerbach lo incluyó junto con otros dedicados a la literatura francesa, redactados en diferentes momentos de su carrera, en el libro *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*.

de su biografía para remarcar la novedad de los *Essais*. A través de esa estrategia apunta que esa mirada profana produce este tipo nuevo de disertación, en la que no hay un afán didáctico ni tampoco una jerarquía en la organización de las fuentes: “[il lettore] rimane avvinto dal modo di svolgere la trattazione [...]. Bisogna ascoltarlo perché racconta bene [...]. Il lettore entra senza accorgersene nella sua psicologia mutevole e fluida, piena di sfumature eppur così pacata.”<sup>40</sup> Por esos aspectos Montaigne es incluido años después en el proyecto de *Mimesis*, ya que el filólogo alemán nota que sus estrategias de persuasión tienen que ver con algo que le parece cercano a la construcción de una imagen realista de sí mismo gracias a la inclusión de *los sutiles movimientos de su psicología*. Esos detalles –que decide entrelazar con su lectura de textos de la tradición– tendrán una repercusión directa en la configuración moderna del intelectual.

Su libro, primera obra dirigida a profanos, se basa en una autoconciencia laica que se sitúa frente al saber sin tener que responder necesariamente a una especialización o a un método científico determinado. Las ideas quedan plasmadas con novedad porque se sustentan en una concepción que está atravesada por la subjetividad de su autor: “Il talento di Montaigne consiste nelle sue capacità di togliere la maschera alle cose. Egli dice le cose più concrete, in modo estremamente soggettivo ma *telles quelles*. [...] Prende gusto ai suoi propri pensieri, e questi, pur nella loro confusione, diventano più complessi e più coerenti. Dice tutto che gli viene in mente, fiducioso che la sua personalità sia abbastanza forte poter dare unità a tutto.”<sup>41</sup> Al resaltar esos rasgos de su personalidad aparece ese elemento que Liliana Weinberg ha identificado como nuclear en este nuevo género, la creación de una poética del pensar, que para Auerbach incluso puede ser descrita como un síntoma de su existencia:

Montaigne si sente vivere, si accorge di sé, si imbeve della propria esistenza [...]. Vuole possedere sé stesso in ogni istante, perché potrebbe essere l'ultimo. Il suo

---

Todos ellos tienen como punto en común su cercanía con el proyecto que lo animó a escribir *Mimesis*. La edición italiana que consulté para este trabajo también consta de otros documentos que enriquecen las reflexiones de Erich Auerbach sobre las condiciones de producción de estas obras.

<sup>40</sup> “[El lector] queda fascinado por el modo de desarrollar el argumento [...]. Es necesario escucharlo porque narra bien [...]. El lector entra sin darse cuenta en su psicología mutable y fluida, llena de matices y, sin embargo, tan apacible” (Erich Auerbach, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, trad. Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi e Vittoria Ruberl. Roma, Carocci, 2007, p. 12). Todas las traducciones de los textos citados en italiano e inglés son mías.

<sup>41</sup> “El talento de Montaigne consiste en sus capacidades para desenmascarar las cosas. Él dice las cosas más concretas, de manera extremadamente subjetiva, pero *telles quelles*. [...] Les toma gusto a sus propios pensamientos, y éstos, a pesar de su propia confusión, se vuelven más complejos y más coherentes. Dice todo lo que se le ocurre, confiando en que su personalidad sea lo suficientemente fuerte para darle unidad a todo” (*Ibid.*, pp. 14-15).

temperamento calmo e coraggioso impedisce che questo godimento divenga frenetico; ma egli è sempre teso ed agguerrito non già per fare o raggiungere qualcosa, ma per esistere. Gli *Essais* sono solo un sintomo del suo esistere [...]. Questo dunque è l'io che costituisce l'argomento degli *Essais*, opera che alla fine del XVI secolo trovò un pubblico formato necessariamente da laici [...]. La persona di Montaigne era in grado di creare un nuovo tipo uomo, di porre in luogo del cristiano credente o dubitoso o ribelle, l'*honnête homme* che rispetta le convenienze e lascia le cose come sono.<sup>42</sup>

Alfonso Berardinelli también acude a las reflexiones que Auerbach plasmó sobre Montaigne para su teoría del ensayo. En especial le ha interesado leer de forma comparativa los cambios que hubo en distintas tradiciones literarias europeas con este género. Apunta que poner el acento en la novedad del carácter laico de los textos de Montaigne promovió que hubiera una apertura del análisis y del juicio de las obras interpretadas a un extenso abanico de posibilidades: “è diagnostico della civiltà, esplora di volta in volta una monade di morale, un destino, un sistema di valori trasformati in stile, una visione del mondo.”<sup>43</sup> Este crítico italiano ha remarcado que sin la aparición de este género no es posible entender los procesos intelectuales de la modernidad, pues es uno de sus efectos más palpables. Su presencia, a partir del siglo de las luces, no solamente se consolida, sino que será cada vez mayor, dando lugar a las primeras hibridaciones con otros géneros:

Il saggista moderno ci si presenta come espressione dell'autocoscienza laica, della soggettività individuale problematica e scissa, e nello stesso tempo come tipica incarnazione di tendenze antidogmatiche, scettiche, ironiche ed eretiche. [...] È comunque il Settecento il secolo in cui la forma saggistica dispiega tutte le sue potenzialità. [...] Si può dire che nel Settecento il saggio tenda a inglobare perfino i generi più consolidati e più nobili (come la poesia: poemetti satirici, descrittivi, filosofici), o il genere moderno per eccellenza, con tutta la sua freschezza e vitalità: e cioè la narrazione romanzesca (è una tendenza ben chiara sia in Defoe che in Swift e Sterne, sia in Diderot che in Rousseau) [...]. Nel Settecento l'atteggiamento critico si salda stabilmente con ogni tipo di attività intellettuale. La stessa figura moderna

---

<sup>42</sup> “Montaigne se siente vivir, se da cuenta de sí, se embebe de su propia existencia [...]. Quiere poseerse en cada instante, porque podría ser el último. Su temperamento tranquilo y valiente impide que este gozo se vuelva frenético, pero él siempre está tenso y aguerrido no para hacer o alcanzar algo, sino para existir. Los *Essais* solamente son un síntoma de su existencia [...]. Entonces, éste es el Yo que constituye el argumento de los *Essais*, obra que al final del siglo XVI encontró un público formado necesariamente por laicos [...]. La persona de Montaigne era capaz de crear un nuevo tipo de hombre, de poner en lugar del cristiano creyente o dudoso o rebelde, al *honnête homme* que respeta las convenciones y deja las cosas como son” (*Ibid.*, pp. 18-23).

<sup>43</sup> “Es un diagnóstico de la civilización, explora “en cada ocasión una mónada de moral, un destino, un sistema de valores transformados en estilo, una visión del mundo” (Berardinelli, “La crítica como saggistica”, *op. cit.*, p. 20).

dell'intellettuale, quale noi la conosciamo, emerge allora: con la nascita del primo pubblico borghese moderno, della prima industria culturale e con l'instaurarsi di un più rapido, "libero" commercio delle idee.<sup>44</sup>

Me parece interesante apuntar esto porque repensar de esta manera la obra de Montaigne ha sido determinante para establecer un origen de la crítica moderna. Liliana Weinberg ha leído de forma muy similar esa transformación de la búsqueda de sentido y su relectura de la teoría del ensayo siempre se ha caracterizado por buscar los orígenes del oficio crítico en la modernidad.

### **La teoría del ensayo a contrapelo y su vínculo con la crítica**

En la paulatina expansión del ensayo algunas temáticas tendrán una mayor presencia en ciertas tradiciones, pero el principio articulador, la atención en los modos de leer,<sup>45</sup> se mantiene. Después del aporte seminal de Montaigne la estructura argumentativa maleable de este género transforma el desenvolvimiento de la historia del conocimiento. Para

---

<sup>44</sup> "El ensayista moderno se nos presenta como expresión de la autoconciencia laica, de la subjetividad individual problemática y escindida, y, al mismo tiempo, como típica encarnación de tendencias anti dogmáticas, escépticas, irónicas y heréticas. [...] De cualquier forma, es en el siglo XVIII cuando la forma ensayística despliega todas sus potencialidades. [...] Se puede decir que en el siglo XVIII el ensayo tienda a englobar incluso a los géneros más consolidados y nobles (como la poesía: poemas satíricos, descriptivos, filosóficos), o al género moderno por excelencia, con toda su frescura y vitalidad: es decir, la narración novelesca (es una tendencia muy clara ya sea en Defoe, como en Swift y Sterne, ya sea en Diderot como en Rousseau) [...]. En el siglo XVIII la postura crítica se une establemente con todo tipo de actividad intelectual. La misma figura moderna del intelectual, como la conocemos, emerge entonces: con el nacimiento del primer público burgués moderno, la primera industria cultural y con la instauración de un cada vez más rápido, 'libre' comercio de las ideas" (*Ibid.*, pp. 22-23).

<sup>45</sup> He decidido emplear para este trabajo el concepto de modos de leer a partir de lo que John Berger planteó en su libro *Ways of Seeing*: una obra que surgió de su interpretación de la teoría de Walter Benjamin sobre las tensiones entre la historia y la producción artística. Acerca de ese punto en específico, Josefina Ludmer apunta aspectos que considero muy relevantes para su comprensión: "¿qué son modos de leer?, que implican posiciones respecto del sentido, la interpretación, etc. Esos modos de leer son formas de acción. La teoría literaria vendría a explicar los fundamentos de esos modos de leer, las controversias, los debates, y a dejar por sentado que en esas luchas se debaten distintos tipos de poderes, distintos tipos de enfrentamientos institucionales. Esos modos de leer no son eternos, son históricos, son sociales [...]. Les aclaramos que esos modos de leer son cambiantes, históricos, se enfrentan entre sí; y nosotros apostamos a los cambios en los modos de leer, a descongelarlos, a que cambien en una sociedad, que se lea de otro modo y, por lo tanto, se produzca también a lo mejor un cambio de la literatura, porque los modos de leer producen también literatura. [...] ¿Qué es un modo de leer? Esta expresión ha sido tomada siguiendo al libro de Berger *Modos de ver*. Es un libro de un crítico de arte, de pintura, pero también escritor, tiene novelas, tiene obras de crítica y de teoría literaria, obras de crítica pictórica, televisiva, etc. y también trabaja con un equipo. *Modos de ver* es un libro hecho en equipo. En ese sentido nos inspiramos directamente en John Berger y tratamos de seguir su modo de trabajo y su tradición para inventar este término que es Modos de leer" (Ludmer, *op. cit.*).

ejemplificarlo, en uno de los capítulos de *Situación del ensayo* Weinberg se acerca a la obra de algunos filósofos (Francis Bacon, John Locke y Voltaire) para enfatizar que buena parte del pensamiento que asociamos con las humanidades se transforma con el ensayo. Su presencia plantea nuevas posibilidades para distintas disciplinas, que gracias a esta perspectiva empezaron a explorar otros caminos. En este sentido, la importancia de la identificación de la poética del pensar de cada ensayista se vuelve una tarea central para el análisis de este tipo de textos; pues se trata de la manera con la que el autor de ensayos explicita cuáles son los valores desde los que cimienta su juicio:

El ensayo busca interpretar el mundo a partir de su puesta en valor y esta puesta en valor es la que orienta su propia configuración. Apuntamos así a una dimensión ética del género, que no se reduce a mera moralina, sino que nos conduce a cuestiones capitales en torno al valor y la legitimidad de las representaciones y las interpretaciones. [...] Al poner la fidelidad a la verdad como brújula de este viaje de conocimiento, el ensayista mostrará que éste no es ilusoriamente neutral sino que estará siempre orientado, se inscribirá en un horizonte de valores, y de allí que se mueva entre la búsqueda de un sentido anticipado y la dotación de un sentido propositivamente buscado.<sup>46</sup>

Para la construcción de su planteamiento Weinberg ha consolidado las bases de su teoría sobre todo en tres textos que ya se han convertido en clásicos para comprender el ensayo (“Sobre la esencia y forma del ensayo” de Georg Lukács, “Sobre el ensayo y su prosa” de Max Bense y “El ensayo como forma” de T. W. Adorno), cuya característica en común, ha puesto en evidencia nuestra teórica, tiene que ver con poner de relieve la importancia de la interpretación para considerar la centralidad de este género en la historia de las humanidades.

La carta que Lukács dedicó en 1910 a su amigo Leo Popper y que colocó al inicio de *El alma y las formas* es una polémica directa con los enfoques positivistas que comenzaron a imperar en la última mitad del siglo XIX y que pusieron en crisis a varias áreas del saber. Esta discusión sobre el lugar del ensayo y su relación inseparable con la crítica se liga a un cambio que, como explica Weinberg, había iniciado con la redefinición del artista como intelectual:

A comienzos del siglo XX se desencadena entonces, a partir de planteos como los de Lukács, un profundo proceso de reflexión sobre el carácter de la crítica: una esfera del quehacer humano propia de la modernidad que había comenzado a diferenciarse como tal en el siglo XVII y había alcanzado a desempeñar un papel fundamental en la obra del romanticismo y más tarde en escritores como Baudelaire, y que empezaba por entonces a emanciparse de las viejas restricciones que se le habían impuesto en la

---

<sup>46</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, op. cit., 85. Las cursivas son mías.

etapa positivista, destinada a cumplir una función ancilar respecto de las disciplinas establecidas.<sup>47</sup>

“Sobre la esencia y forma del ensayo” es una reflexión que Lukács preparó a modo de presentación para su primera recopilación de ensayos, *El alma y las formas*, todos ellos dedicados a temas de la literatura. Desde el principio el autor explicita que su discusión surge de la necesidad de dilucidar la especificidad de sus textos de crítica literaria. Para afrontar esa coyuntura el pensador húngaro aventura que el ensayo es ante todo crítica y en la elaboración de ese postulado confiere a los textos de su libro un estatuto concreto que busca explicar con su famosa introducción. Al circunscribir el asunto de su disertación aclara: “El tema es, pues: la crítica, el ensayo –o llamémoslo provisionalmente como prefieras– como obra de arte, como género artístico [...]; la crítica es un arte y no una ciencia”<sup>48</sup> Si bien destaca –al igual que varios de los formalistas rusos durante esos mismos años– que el objetivo de la teoría es definir en qué consiste la cualidad artística de un cierto grupo de textos,<sup>49</sup> también destaca que Lukács problematice este género al identificar que su motor es ante todo la interpretación. Lo compara con la poesía por su carácter creativo, es decir por su *poiesis*.<sup>50</sup> Con respecto a lo anterior, Weinberg explica que este pensador se pregunta acerca de esta temática para identificar “su valor artístico y epistemológico” y para justificar “la necesidad de pensar ese género que, paulatinamente emancipado de otras formas de prosa (desde el tratado hasta la didáctica) promete convertirse en la forma por excelencia de la crítica.”<sup>51</sup> Con ello:

Lukács se pregunta si la crítica de arte y la crítica literaria meramente se limitan a tomar la forma de aquello a que se dedican –dicho en nuestras palabras, si la crítica es “parásita” del objeto estudiado– o si tiene una forma necesaria, si es capaz de encontrar un sentido. Afirma Lukács que el ensayo se apoya sobre algo preformado, sobre algo ya sido, aunque no por ello simplemente se deja absorber por su objeto, sino que alcanza una nueva necesidad.<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>48</sup> Georg Lukács, *Esencia y forma del ensayo*, trad. Manuel Sacristán, ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid, Sequitur, 2015, p. 92.

<sup>49</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, “Extrañamiento. Prehistoria de un procedimiento literario”, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, trad. Alberto Clavería. Colombia, Ariel, 2019, pp. 15-39.

<sup>50</sup> Para dar mayor claridad al uso de este término en español, Manuel Sacristán indica en una nota a su traducción que “La voz alemana *Dichtung*, ‘poesía’, significa genéricamente ‘creación literaria’, como *poiesis* en griego. Tras introducirla con esta doble traducción, me limitaré desde ahora a escribir *poesía*” (Lukács, *op. cit.*, p. 93).

<sup>51</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 156.



Para realizar esa reflexión Lukács plantea como estrategia preguntarse por la especificidad del proceso interpretativo porque –al pensar en algunos autores de la tradición alemana como Winkelmann o Lessing– le sorprende que, a pesar de que los contenidos de sus ensayos puedan ser superados por nuevos hallazgos, su vigencia no se pierda: “nos parecen curiosos y casi incomprensibles y pronto tal vez tengamos el mismo sentimiento ante el Renacimiento de Burckhardt. Y sin embargo los seguimos leyendo. ¿Por qué?”<sup>53</sup> Lukács percibe que es debido a la forma misma del ensayo que ciertos textos han sobrevivido a pesar de que su contenido ya se haya debatido e iluminado desde otras posturas. Por otra parte, la organización misma de las ideas apela a una conexión entre los contenidos y los temas tratados. La experiencia, plasmada en una opinión que no busca ser unívoca, se identifica según el pensador húngaro con dos ámbitos de la existencia: *almas* y *destinos*. Estas polaridades se entrelazan con la manera en que se desenvuelve el argumento porque apuntan a un tipo de conocimiento donde se asiste “al momento de encuentro entre el autor, el lector y el mundo”.<sup>54</sup>

Frente a esa particularidad, Lukács decide no limitarse a hablar de subjetividad, sino que aventura que en el ensayo se apuesta por expresar “la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de la vida. La cuestión directamente formulada: ¿qué es la vida, el hombre, el destino?”<sup>55</sup> Weinberg destaca que vincular el ensayo con la crítica, al atribuir que la búsqueda por el conocimiento es una *vivencia sentimental*, implica que “al leer un ensayo no buscamos sólo la conclusión a que se llega sino el proceso mismo por el que se desemboca en ellos, a modo de un viaje a la vez estético, ético e intelectual.”<sup>56</sup> Todo ello culmina, según Lukács, en constatar que:

El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente. La forma es su gran vivencia. [...] La fuerza de esta vivencia da vida propia a esa forma nacida de una consideración simbólica de los símbolos de la vida. Se convierte esa forma en una concepción del mundo, en un punto de vista, en

---

<sup>53</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 94.

<sup>54</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido, op. cit.*, p. 91.

<sup>55</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 103.

<sup>56</sup> Weinberg, *Situación del ensayo, op. cit.*, p. 154.

una toma de posición respecto de la vida de la que ha nacido; en una posibilidad de transformar la vida misma y crearla de nuevo. El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma.<sup>57</sup>

La crítica dirigida a la literatura y al arte son un escenario ideal para el despliegue de este género porque en sus formas el ensayista encuentra las razones y el punto de partida para la expresión de su punto de vista. Para Lukács es así porque, como ya lo habíamos adelantado, “el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo que ya ha sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas.”<sup>58</sup> Ahora bien, no se limita a la subjetividad particular e intransferible del ensayista, porque es una escritura animada por una búsqueda de la verdad que se finca en un diálogo con la obra y, sobre todo, con su autor. Cuando el pensador húngaro habla de destino ese concepto hace referencia a ambos polos: contexto y autoría. Para ejemplificarlo utiliza, sin ahondar mucho en su referencia, la idea de retrato. Explica que, al igual que en esas imágenes, la crítica debe aspirar a indagar las justificaciones de un *parecido*.

Un principio ordenador sería entonces establecer las conexiones entre las condiciones de posibilidad de la obra y su contenido, que llevan al reconocimiento de que el “personaje del ensayo ha vivido en algún momento; hay que dar forma a su vida; pero esta vida está tan dentro de la obra como todo en la poesía. El ensayo crea por sí mismo todos esos presupuestos de la fuerza de convicción y de la validez de lo que ha visto.”<sup>59</sup> Para Lukács es importante enfatizar la centralidad de la indagación del contenido de la obra y su necesaria actualización, porque éstas cobran una forma concreta gracias a la manera en que se organiza la argumentación: “El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar.”<sup>60</sup> En cada ensayista esas decisiones quedan plasmadas en su forma de unificar el plano creativo e intelectual que derivan, según Weinberg, en que “al hablar de una poética del pensar estamos ante otro de los grandes temas del ensayo: su forma artística, colocada precisamente para dar cuenta del

---

<sup>57</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 105.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 124.

mundo, la convivencia –o la tensión– entre un estilo del decir y un estilo del pensar, vinculados también en mutua implicación.”<sup>61</sup>

Varias décadas más tarde Max Bense retomó esta polémica sobre la cualidad específica de este tipo de discurso y su lugar en los géneros literarios.<sup>62</sup> Cabe destacar que la reflexión de Bense es cercana a la que Lukács se planteara unas décadas antes porque una parte central de su trabajo es una deliberación sobre el carácter inventivo del ensayo. Se plantea una duda similar a la del pensador húngaro: ¿de qué forma se generan los efectos expresivos en el ensayo? Se refiere al ensayo como un punto de intersección entre la poesía y la prosa porque, a través de esta comparación, busca enfatizar que lo que le interesa principalmente de esta forma discursiva es la importancia que tienen tanto el aspecto creativo como el ético. Ese encuentro, que él llama *confinium*, deriva en su convicción sobre cuál es el principio articulador de este género:

Estamos convencidos de que el ensayo es expresión de un método experimental; se trata de escribir experimentalmente en él, y debemos hablar entonces de él en el mismo sentido que cuando nos referimos a la física experimental, la que se puede diferenciar con bastante nitidez de la física teórica. En la física experimental, para seguir con nuestro ejemplo, postulamos una pregunta respecto de la naturaleza, esperamos una respuesta, probamos y desechamos; por su parte, la física teórica hace una descripción de la naturaleza y demuestra su validez a partir de afirmaciones matemáticas, analíticas, axiomáticas o deductivamente necesarias. Así se diferencia un ensayo de un tratado. Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura. Quien “intenta” algo entonces en el ensayo no es propiamente la subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer: se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema. Vemos al respecto que lo ensayístico no reside en la forma literaria en la cual queda redactado, sino que el contenido, el objeto de que se trata, parece como ensayístico pues aparece bajo ciertas condiciones. En este sentido habita en cada ensayo una fuerza de perspectiva [...], se ejercita un determinado punto de vista respecto del pensamiento.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, op. cit., pp. 155-156.

<sup>62</sup> El origen del texto es interesante ya que se trata de un breve artículo que se conoció principalmente gracias a los fragmentos que aparecen citados en la reflexión que Adorno dedicó al tema y el acceso a su traducción en español es muy reciente. Es importante señalar que la versión citada surgió del proyecto “Teoría del ensayo y Teoría Literaria” dirigido por Liliana Weinberg y su publicación incluyó una semblanza de la vida y obra del autor redactada expresamente para esa edición por Elisabeth Walter Bense.

<sup>63</sup> Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. Martha Piña Zentella. México, CCCYDEL/UNAM, 2004, pp. 24-25.

Me parece sumamente interesante que Bense destaque que el objetivo del ensayo no es expresar simplemente lo que dicta la subjetividad, sino de qué manera se experimenta con un tema al interno de la argumentación, cómo se comporta bajo un tratamiento literario. Así pues, se ensaya con un tema porque la argumentación empleada sirve para focalizarlo, para generar eso que Bense llama una *fuerza de perspectiva*. Gracias a ese proceso el ensayista da cuenta de su punto de vista.

Weinberg explica que la afinidad de estas ideas con las de Lukács se debe a que, ya sea a través de conceptos como almas y destinos o el *confinium* entre poesía y prosa, en ambos casos se destaca que es un género cuya condición de posibilidad está en el diálogo que el ensayista establece con su realidad, porque constituye “el lugar epistémico donde se articulan el juicio, el proceso de juzgar y los valores juzgadores; donde se encuentran el texto, el proceso interpretativo y la vida.”<sup>64</sup> Por ello Bense dedica una parte de su texto a enfatizar que el ensayo, desde su origen con Montaigne, está animado por un espíritu crítico que busca incidir con su punto de vista en un contexto determinado: “De esta manera se verá, en su preferencia por el ensayo, que el crítico se encuentra naturalmente en el *confinium* entre el estadio de la creación y el estadio estético, y entre la tendencia y el estadio ético por el otro [...]. Entre las épocas encontrará sus amigos allí donde se presenta o se preparan las revoluciones abiertas o secretas, las resistencias, los cambios.”<sup>65</sup> La crítica como ensayo surge de esa necesidad de vincular el tema tratado con el presente del ensayista en un ejercicio que, según nuestro autor, tendría que implicar la autoconsciencia de su libertad.

También debemos tener en cuenta que este matemático fue incluso un poco más arriesgado que Lukács en su consideración acerca de los temas que conciernen al ensayo y su función crítica. Al pensar en su propia tradición, considera que sería conveniente repensar casos como el tipo de reflexión política de Weber o la prosa científica de Heisenberg desde el marco ensayístico. Para Bense un ensayo puede tratar sobre un tema científico porque en su desarrollo ocupa un lugar preminente la “belleza intelectual (*Schöngeistige*)”.<sup>66</sup> Este término implica la coexistencia de cualidades que él considera tanto poéticas como intelectuales:

---

<sup>64</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, op. cit., p. 89.

<sup>65</sup> Bense, op. cit., p. 27.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 28.

Se trata del resultado de un *ars combinatoria* literaria. El ensayista es un combinador, un incansable generador de configuraciones sobre un tema determinado. [...] La transformación de las configuraciones que es inherente a cada tema, constituye el sentido del experimento y la revelación definitoria del propio tema u objeto es menos la meta del ensayo que la suma de condiciones, la suma de configuraciones, que lo hacen posible. [...] De este modo, también la configuración es una categoría epistemológica no alcanzable desde una perspectiva axiomático-deductiva, sino sólo a través de un *ars combinatoria* literaria, en la cual en el lugar del conocimiento puro se coloca la imaginación. Pues mediante esa fuerza imaginativa no se muestra nuevos objetos, sino configuraciones para los objetos, y éstas aparecen no como una necesidad deductiva sino experimental. Todos los grandes ensayistas han sido combinadores y han poseído una extraordinaria fuerza imaginativa.<sup>67</sup>

Bense no restringe los temas que se puedan abordar en este género, porque, gracias a la fuerza imaginativa a la que apela, cualquier tipo de contenido es potencialmente experimentable en una forma literaria. Lo que a mi parecer es aún más interesante es que para este matemático esa posibilidad implica que “ningún ensayo se queda en lo estético, a pesar de que represente ante todo una forma artística de la prosa.”<sup>68</sup> Poco antes ya había adelantado que “entre las épocas encontrará sus amigos allí donde se presenta o se preparan las revoluciones abiertas o secretas, las resistencias, los cambios”;<sup>69</sup> por esa razón su conclusión es una exhortación para contemplar la crisis de su tiempo. Es el mismo Bense quien trae a presente su reflexión para dotarla de esa fuerza de perspectiva:

Exponemos al final de estas consideraciones que no sólo queremos resaltar la necesidad y la seriedad de un género literario. No es sólo la dificultad de respirar de estos tiempos, en muchos fugaces, en todo polémicos, lo que produce el ensayo; es debido a la situación crítica general, a la crisis en la que crecen la vida y el espíritu, que el ensayo se ha vuelto característico de nuestra época literaria. Él sirve a la crisis y a su superación, en cuanto lleva al espíritu a la experimentación, a la inteligencia y a nuevas configuraciones de las cosas, pero no es sólo una simple expresión de la crisis. Contiene enteramente la posibilidad de una completud en sí mismo, pues es una individualidad literaria.<sup>70</sup>

El ensayo de Bense, publicado por primera vez en 1942 en el *Kölnische Zeitung* y retomado en 1947 en la revista *Merkur*, estaba dirigido a una intelectualidad alemana que, tras el final de la Segunda Guerra Mundial y sus estragos, se esforzaba por refundarse. Por ello no resulta

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>70</sup> *Ibid.*

extraño que otro de los autores de la revista *Merkur*, Theodor W. Adorno, dijera tiempo después que la crítica “sólo tiene poder en la medida en que toda frase, acertada o desacertada, tiene algo que ver con el destino de la humanidad.”<sup>71</sup> Adorno tomó como base para “El ensayo como forma” las ideas de Lukács y de Bense. Una de las afinidades más visibles de ese diálogo está en el interés que también Adorno expresó sobre concebir la crítica como ensayo para proponer, en sintonía con otros trabajos de Max Horkheimer,<sup>72</sup> un contundente análisis sobre los enfoques positivistas y filosóficos de su tiempo.

“El ensayo como forma” lo preparó como texto introductorio a sus *Notas sobre literatura*, de las que lograría publicar en vida los tres primeros tomos. Iniciar así esa parte de la recopilación de sus escritos es un gesto que puede ser visto como un homenaje a *El alma y sus formas* de Lukács, para explicitar la importancia de definir qué es el ensayo. La cita anterior proviene del cuarto tomo de *Notas sobre literatura* que, como explica su editor, está compuesto por ensayos que su autor había relegado pero que a forma de apéndice dan un panorama más completo de los ensayos de crítica literaria de Adorno. A pesar de su brevedad “Sobre la crisis de la crítica literaria” podría ser entendido como un trabajo preparatorio para la redacción de “El ensayo como forma”<sup>73</sup> y hace más evidente su intención de trabajar con la convicción de ver en esta expresión textual un ejercicio de comprensión del mundo. En ambos escritos el autor parte de una confrontación directa con el ambiente cultural alemán de su época, para reprochar una esterilidad y una neutralización de la cultura a causa del nacional socialismo. Reclama para la crítica, que parte de objetos “culturalmente ya performados”, la tradición del ensayo, pues considera que la “dicha y el juego le son esenciales” para poder conseguir un objetivo fundamental: “la crítica al sistema.”<sup>74</sup>

A diferencia de Lukács y de Bense, para Adorno no es fundamental justificar una cualidad artística en el ensayo. Reitera la importancia de pensar que el conocimiento puede ser una *vivencia sentimental* y que la *fuerza de perspectiva* es un factor primordial para la

---

<sup>71</sup> Theodor W. Adorno, *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2009, ebook.

<sup>72</sup> Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, trad. Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 2009; Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, trad. Jacobo Muñoz. Madrid, Trotta, 2010; Max Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica*, trad. José Luis López y López de Lizaga. Barcelona, Paidós, 2009.

<sup>73</sup> La redacción de ambos es muy cercana, al revisar las notas de la edición de Tiedemann se puede constatar que pasa solamente un año entre la conclusión de “Sobre la crisis de la crítica literaria” y el inicio de la elaboración de “El ensayo como forma”.

<sup>74</sup> Adorno, *op. cit.*

interpretación. Todo ello acentúa cuestiones creativas que no tendrían por qué ser consideradas artísticas para tener un valor. Su atención se centra en el proceso de pensar que queda plasmado en este tipo de textos. En diversos momentos reitera que sí existe una búsqueda de verdad en este género, pero como apunta Liliana Weinberg, “considera que el contenido de verdad del objeto no debe construirse como una esencia de validez ahistórica, sino más bien como *un contenido no intencional almacenado en una forma histórica específica*.”<sup>75</sup> Con este último punto, Weinberg dilucida que para Adorno el ensayo se construye a partir de pistas, de eso que Carlo Ginzburg llamará indicios, que solamente a la luz de ese interpretar activo pueden iluminar aspectos latentes en la obra. Sobre esa cuestión, el propio Adorno explica:

Incluso los productos de la fantasía presuntamente liberados del espacio y el tiempo remiten, por más que de manera derivada, a la existencia individual. Por eso el ensayo no se deja intimidar por la depravada profundidad de que verdad e historia se oponen irreconciliables. Si la verdad tiene en efecto un núcleo temporal, todo contenido histórico se convierte en momento integrante de ella. [...]. La referencia a la experiencia –y el ensayo le confiere tanta sustancia como la teoría tradicional a las meras categorías– es la referencia a toda la historia [...]. El ensayo revisa el menosprecio de lo producido históricamente en cuanto objeto de la teoría [...]. El ensayo no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero. Su debilidad atestigua la misma no identidad que tiene que expresar; el exceso de intención más allá del asunto y, por tanto, aquella utopía rechazada en la desmembración del mundo en lo eterno y lo pasajero. En el ensayo enfático el pensamiento se desembaraza de la idea tradicional de verdad. Con ello suspende al mismo tiempo el concepto tradicional de método. La profundidad del pensamiento se mide por la profundidad con que penetra en el asunto [...]. Piensa en libertad [...]. No se encapricha con un más allá de las mediaciones –y eso son las mediaciones históricas en las que está sedimentada toda sociedad–, sino que busca los contenidos de la verdad en cuanto ellos mismos históricos.<sup>76</sup>

Adorno buscó defender, según Weinberg, “un interpretar activo propio del género, que no se dedica sólo a representar el mundo sino a representar el proceso mismo de pensar y que encuentra su forma a través de esa misma dinámica de enlace entre el autor y el mundo; el ensayo no representa sólo al mundo, sino al proceso de pensamiento que lleva a cabo un autor.”<sup>77</sup> Con todas esas ideas el filósofo alemán remarca que, al pensar en lo procesual, su

---

<sup>75</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, op. cit., p. 83. Las cursivas son mías.

<sup>76</sup> Adorno, op. cit.

<sup>77</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, op. cit., p. 91.

objetivo es comprender de qué manera la libertad expositiva del ensayo va de la mano de una búsqueda particular de la construcción del conocimiento. Su rechazo a toda postura que descarte la pertenencia histórica de los objetos *culturalmente ya preformados* se basa en la convicción de apelar a una forma de investigación lejana de cualquier dogmatismo. En el ensayo ve un modo de lectura situada que, afianzada en ese contexto de interpretación, sea capaz de iluminar el presente. Con estas ideas concluyo la revisión a contrapelo de la teorización del ensayo, para ahora explorar el paradigma indiciario de Carlo Ginzburg, porque considero que se relaciona directamente con la función interpretativa del ensayo.



## 1.2 El camino de Teseo: Raíces del paradigma indiciario

### Las paradojas de los indicios según Italo Calvino

Si al pensar en la racionalidad propia de la lógica matemática la imagen ideal para figurarla sería una esfera o los poliedros de los sólidos platónicos, el saber indiciario tendría que estar representado por un enorme catálogo con las muy variables formas de las orejas. Con esta idea Italo Calvino empezó una de sus entregas para el periódico la *Repubblica* en enero de 1980. “L’orecchio, il cacciatore, il pettegolo”<sup>1</sup> fue la reseña que le dedicó al provocador artículo que meses antes había dado a conocer su joven amigo Carlo Ginzburg, “Spie. Radici di un paradigma indiziario” [“Indicios. Raíces de un paradigma indiciario”],<sup>2</sup> en un volumen compilado por Aldo Gargani cuyo título evidenciaba el motivo que orientó esas indagaciones: *Crisi della ragione* (1979). A pesar de que el punto de vista de Calvino no hubiera sido del todo favorable, el propio Ginzburg agregó una nota al final de su texto, cuando años más tarde lo incluyó junto con otros trabajos de esa naturaleza en el famoso tomo *Miti emblematici. Morfologia e storia* (1986), para resaltar la importancia que tuvo para él la lectura de Calvino. En esa mención se señalaba de forma velada un profundo diálogo entre estos dos intelectuales que en este apartado esclarezco con la finalidad de comprender cómo es que el paradigma indiciario se vincula a la función interpretativa del ensayo.

El punto de desacuerdo con el historiador se debía a la desconfianza que tenía Calvino sobre el trasfondo de esa metodología sustentada por los indicios. Ésta, como lo clarifica la contraposición expuesta en su reseña, implica la focalización casi obsesiva de los detalles, no la dilucidación de una forma donde se reflejen todas las demás formas; es decir, se trataba

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Saggi*, ed. Mario Barenghi, vol. I-II. Milano, Mondadori, 2015, pp. 2031-2037. El texto lo cito directamente de la traducción al español publicada en la editorial Siruela. También vale la pena explicar la publicación de los ensayos calvinianos. En vida su autor solamente quiso antologar dos volúmenes con la producción que salió en periódicos y revistas: *Una pietra sopra* (1980), que en la edición que cito traducen con la equivalencia *Punto y aparte*, y *Collezione di sabbia* (1984). La pesquisa de Barenghi, que refiero en esta nota, es el trabajo más completo. De esa parte de los ensayos de Calvino en esta investigación también son de enorme valor dos antologías *Perché leggere i classici* (1991) y *Mondo scritto e mondo non scritto* (2002). En ésta última, por ejemplo, Barenghi incluyó la reseña al artículo de Carlo Ginzburg.

<sup>2</sup> Para esta tesis estudié la obra de Ginzburg en italiano, pero por razones de legibilidad he decidido citar todos los trabajos a los que hago referencia en su traducción al español. En cuanto a este ensayo en específico es muy interesante notar que la palabra italiana *spia* ha sido traducida de tres diversas formas (huella, señal e indicio). Yo me referiré al ensayo en el cuerpo de mi texto como “Indicios”. Revisé y cotejé las distintas traducciones al español y la que cito es la que mejor nos transmite las ideas de nuestro historiador.

de privilegiar la anomalía en vez de la norma. Al narrador le preocupaba que, entre las muchas conexiones que Ginzburg revelaba a lo largo de su ensayo para sustentar su hipótesis, tuvieran una presencia tan importante los aportes a la criminología de Cesare Lombroso, pues gracias a las estrategias de clasificación de delincuentes se consolidó el control de los estados modernos en relación con los individuos. La pesquisa planteada en esos términos representaba para él la inevitable búsqueda de un culpable:

El poder que pretende establecer un control exhaustivo sobre los individuos, cada vez más amenazador en la actual era de los ficheros electrónicos, ¿se mueve por un exceso de amor a los ciudadanos? Pero la investigación del cazador y del enamorado busca huellas del *existir* de algo que también podría no existir. La ciencia policial busca las huellas de una culpa. La maldición de nuestro siglo es que todo interés por conocer se transforma en culpabilización. Y eso no sólo desde el Estado hacia el individuo; es la mirada intelectual la que está siempre a la busca de un reo que juzgar, de una vergüenza que denunciar, de un secreto que violar. Si lo pensamos por un momento, no se trata de una vocación de la que haya que sentirse muy orgullosos.<sup>3</sup>

Con la mención de esa reseña pretendo explicitar que la famosa propuesta de Ginzburg está vinculada con un debate riquísimo sobre la crisis del pensamiento moderno; un debate que nuestro autor emprendió al lado de Calvino unos años antes de la publicación de su ensayo. Para Ginzburg los rastros y las huellas dejaban vislumbrar un punto medio entre las conclusiones racionales que desde finales del siglo XIX se habían esforzado por justificar los enfoques teóricos derivados de las ciencias naturales y las intuiciones irracionales que, debido a la dificultad de precisar su funcionamiento, habían quedado al margen de las ciencias humanas. Por esa razón su ensayo inicia con un párrafo donde expone con toda claridad el objetivo de su indagación:

En estas páginas trataré de mostrar cómo, hacia finales del siglo XIX, surgió silenciosamente, en el ámbito de las ciencias humanas, un modelo epistemológico (si se prefiere, un paradigma) al que no se ha prestado hasta ahora suficiente atención. El análisis de este paradigma, ampliamente operante en la práctica aunque de hecho no teorizado explícitamente, puede tal vez ayudarnos a salir del terreno movedizo de la contraposición entre “racionalismo” e “irracionalismo”.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Italo Calvino, *Mundo escrito y mundo no escrito*, trad. Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Siruela, 2006, p. 205.

<sup>4</sup> Carlo Ginzburg, “Huellas. Raíces de un paradigma indizario”, *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas*, trad. Ventura Aguirre Durán. Bogotá, Ediciones desde abajo, 2014, p. 65.

Por otra parte, es importante mencionar que Ginzburg quiso acompañar el inicio de su ensayo no solamente con ese párrafo programático, típico de las formas académicas, si no también con un par de citas que, como explica Francesco Spagnolo,<sup>5</sup> son prácticamente irrastreables. La primera es del historiador del arte alemán Aby Warburg (“Dios está en los detalles”) y la segunda es una frase que John Cage asegura que le compartió el pintor Jasper Johns (“Un objeto que habla de la pérdida, de la destrucción, de la desaparición de objetos. No habla de sí. Habla de otros. ¿Los abarcará también?”).<sup>6</sup> Gracias a su función de epígrafes están al margen del texto y lo introducen de forma enigmática. Esas dos frases son fragmentos que hacen evidente la opacidad de su origen. Más allá de su carácter de provocación, podemos verlas como sutiles símbolos que se ligan a la pregunta que inquietaba a Calvino y a Ginzburg: ¿es posible recuperar el sentido de los rastros del pasado o solamente podemos constatar la pérdida de su significado con la perplejidad de nuestro silencio?

Para tocar este tema defino los dos epígrafes del ensayo como fragmentos de manera literal. El paradigma indiciario se sustenta en pistas que provienen de objetos particulares para descubrir el sentido contextual de éstos. Puestas en paralelo las dos frases que abren el texto de Ginzburg pueden conducirnos a una pregunta: ¿qué queda después de rastrear los detalles, la irremediable desaparición de su significado o la posibilidad de recuperar lo que hace falta para su comprensión? El solo hecho de poner en paralelo ambas frases al inicio de su ensayo ya nos indica la predilección del historiador por la recuperación del significado. Dos fragmentos perdidos de la modernidad se reactualizan gracias al proceso de la pesquisa que dejó plasmada en “Indicios”. Tiempo después de publicarlo el historiador comentó acerca de la lectura de Calvino, consciente de “la íntima contradictoriedad de lo que he llamado ‘paradigma indiciario’.”<sup>7</sup> Ciertamente éste “puede ser usado como instrumento de subversión o como instrumento de control.”<sup>8</sup> Ahora bien, la necesidad de plantear esta metodología

---

<sup>5</sup> Spagnolo comparte que gracias al internet ahora es posible comprobar la veracidad de la segunda fuente, pero eso no tendría que hacernos olvidar que para el momento en que se publicó ese ensayo era imposible rastrearla:

<<https://mappingdiasporas.wordpress.com/2019/03/06/coincidence-i-think-not-carlo-ginzburgs-clues-on-clues/>>.

<sup>6</sup> Carlo Ginzburg, “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, trad. Carlos Catroppi. Barcelona, Gedisa, 2008, p. 185.

<sup>7</sup> Carlo Ginzburg, “Intervención sobre el ‘paradigma indiciario’”, *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas*, trad. Ventura Aguirre Durán. Bogotá, Ediciones desde abajo, 2014, p. 111.

<sup>8</sup> *Ibid.*

surgió de una meditación sobre su forma de trabajo, que se había definido gracias a lecturas fundamentales que, vistas a contrapelo, se entrelazaban secretamente cual vasos comunicantes:

He comenzado pues a reflexionar sobre mi manera de trabajar y me he preguntado si esta manera tenía algunos precedentes (ciertamente, no pensaba que fuese un modo de trabajar absolutamente nuevo), y también si sería posible reconstruir una especie de genealogía de ella, en sentido no foucaltiano [*sic*]. Entonces me han venido a la mente una serie de escritos muy diversos, leídos en un lapso de tiempo muy largo, y que me habían impresionado particularmente. Y me ha parecido descubrir a posteriori una coherencia (¿Tal vez imaginaria? Era una cosa que me preguntaba) que en su momento no había percibido, en torno a una constelación de obras que incluía *Minima moralia* de Adorno, la *Psicopatología de la vida cotidiana* de Freud, *Los reyes taumaturgos* de Marc Bloch, y algunos libros que podría continuar enumerando [...]. ¿Qué era lo que estos escritos, tan diversos entre sí, tenían en común? Me lo he preguntado: y entonces me ha parecido que era posible reconstruir un modo de trabajar difundido no sólo entre los historiadores profesionales, sino más en general, dentro del conjunto de las llamadas ciencias humanas (para usar este término que, de cualquier modo, no me gusta demasiado). Al llegar a este punto el discurso se amplió, para dejar de ser solamente una justificación de mi manera de trabajar. Así que he comenzado a seguir esta pista, tratando de recolectar todas las piezas y de aprender cosas nuevas. Y al avanzar por este camino, me he dado cuenta de que el discurso continuaba ampliando sus horizontes hasta llegar a un problema muy grande, que era el de un cierto estilo o tipo de racionalidad [...], y que incluso no era ya un problema exclusivamente de esas ciencias humanas, sino una cuestión que contraponía cierto tipo de prácticas cognoscitivas a otras.<sup>9</sup>

Tomo “Indicios” de Ginzburg para repensar el ensayo como interpretación, específicamente la forma que adopta en la crítica ya sea literaria o de las artes, porque sostengo que los dos autores que me han impulsado a realizar esta investigación, Giacomo Debenedetti y Meyer Schapiro, partieron de cuestionamientos similares a los que este historiador se ha hecho a lo largo de varias décadas. También es importante aclarar que esta investigación tiene como punto de referencia, desde sus primeras formulaciones, trabajos donde ya se había señalado que la metodología de trabajo de estos dos críticos es congenial con las ideas de Ginzburg. El ensayo central de *Lavorare con piccoli indizi* de Mario Lavagetto es una reconstrucción del paradigma indiciario donde este estudioso de la literatura resalta que esa metodología es muy representativa de la crítica literaria del siglo XX y que en ésta el legado de Giacomo Debenedetti, quien nunca ha sido mencionado por Ginzburg en

---

<sup>9</sup> *Ibid.* p, 110.

sus trabajos, es clave para comprenderla.<sup>10</sup> En el caso de las artes visuales Anne D'Alleva apunta en *Methods & Theories of Art History* que los aportes de Ginzburg evidenciaron que el método de trabajo “detectivesco” con las fuentes también fue típico de muchos historiadores del arte del siglo pasado y que la obra de Meyer Schapiro fue de enorme relevancia en este aspecto.<sup>11</sup>

Desde un inicio me motivó resaltar la dimensión ensayística que tienen las obras de Debenedetti y de Schapiro. Esta cuestión me pareció aún más evidente cuando a lo largo de mi investigación descubrí una serie de trabajos donde Paolo Gervasi se remite al paradigma indiciario para poder estudiar la obra de otro importante crítico italiano del siglo pasado, Cesare Garboli. En su artículo “Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli” nos dice:

Il paradigma indiziario proposto da Ginzburg indica una via per “uscire dalle secche della contrapposizione tra ‘razionalismo’ e ‘irrazionalismo’.” Costruire un terzo spazio dell’intelligenza in cui intuizione e ragionamento siano istantaneamente fusi insieme. Un metodo che è il principio operativo implicito del saggio, ciò che lo distingue da altri discorsi critici (seconda approssimazione): nel saggio l’argomentazione si serve di una forma che le deriva dalla scrittura e che attinge alle risorse dell’invenzione. La scrittura nel saggio dispiega la propria potenzialità di dispositivo cognitivo che non traduce pensieri pre-esistenti ma produce il pensiero, è il luogo della sua elaborazione e organizzazione. Diventa un’estensione della mente che abilita processi empirici di comprensione e interpretazione. [...] Dal punto di vista del funzionamento cognitivo, il saggio è il risultato di una serie di *blending*, ovvero della fusione di spazi mentali separati in un nuovo spazio ibridato, della convergenza di domini concettuali irrelati in un nuovo dominio che connette le differenze, stabilisce somiglianze, e genera significati imprevedibili negli spazi di partenza. Il *blending* è un principio generale della creatività, trasversale a tutte le attività mentali e a tutte le operazioni conoscitive. Nel saggio però il suo funzionamento diventa particolarmente pertinente, perché agisce coerentemente su livelli diversi, e permette di costruire una descrizione unificata delle componenti strutturali del genere. Il saggio produce *blending* di complessità crescente: fonde in un unico spazio frammenti testuali provenienti da contesti diversi, diversi generi letterari e modalità discorsive, e infine due diverse modalità della cognizione, il pensiero analitico e il pensiero immaginativo. Se l’azione del *blending* crea una sorta di realtà mentale aumentata, il saggio aumenta di una dimensione la realtà del testo, proprio come l’anamorfosi aumenta le possibilità di visione di un’immagine. Le

---

<sup>10</sup> Mario Lavagetto, “Lavorare con piccoli indizi”, *Lavorare con piccoli indizi*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 17-46.

<sup>11</sup> Anne D'Alleva, “Are Works of Arts Puzzles? Are Art Historians Detectives?”, *Methods & Theories of Art History*. London, Laurence King Publishing, 2012, pp. 32-45.

fusiones operadas por el ensayo se pueden verificar en su estilo, o bien en los recursos expresivos que el ensayo emplea para construir su propia argumentación.<sup>12</sup>

Gervasi emplea el término *blending* para describir la práctica cognitiva propia del paradigma indiciario. Destaca que la manera en que se fusionan temas, conceptos y modalidades discursivas se puede calificar de creativa y, por lo tanto, perteneciente formalmente al ensayo. Esa convivencia del pensamiento analítico e inventivo fue el hilo conductor del apartado anterior. Gracias al enfoque que Liliana Weinberg ha dado de la teoría de este género literario, se constató que el acto interpretativo en este género es fundamentalmente expresivo: “es que, como dice Adorno, el ensayo es tanto representación con voluntad estética del objeto que trata (y de las ideas y experiencias encarnadas en ese objeto), como objetivación de una experiencia intelectual”.<sup>13</sup> En este apartado contextualizo las raíces de la metodología basada en indicios para resaltar en ésta su vinculación con el ensayo como interpretación.

El propio Ginzburg ha remarcado continuamente no ser el inventor de ese proceso cognitivo. Su labor ha sido, por el contrario, explicar cómo fue que frente a la crisis del

---

<sup>12</sup> “El paradigma indiciario propuesto por Ginzburg señala un camino para “salir del terreno movedizo de la contraposición entre ‘racionalismo’ e irracionalismo’.” Construir un tercer espacio de la inteligencia donde intuición y razonamiento se fundan instantáneamente. Un método que es el principio operativo implícito del ensayo, eso que lo distingue de otros discursos críticos (segunda aproximación): en el ensayo la argumentación se sirve de una forma que le deriva de la escritura y que abreva de los recursos de la invención. La escritura en el ensayo despliega su propia potencialidad de dispositivo cognitivo que no traduce pensamientos preexistentes, sino que produce el pensamiento, es el lugar de su elaboración y organización. Se vuelve una extensión de la mente que habilita procesos empíricos de comprensión e interpretación. [...] Desde el punto de vista del funcionamiento cognitivo, el ensayo es el resultado de una serie de *blending*, es decir, de la fusión de espacios mentales separados en un nuevo espacio híbrido, de la convergencia de dominios conceptuales inconexos en un nuevo dominio que conecta las diferencias, establece semejanzas, y genera significados imprevisibles en los espacios de partida. El *blending* es un principio general de la creatividad, transversal a todas las actividades mentales y a todas las operaciones cognoscitivas. En el ensayo, sin embargo, su funcionamiento se vuelve particularmente pertinente, porque actúa coherentemente en niveles distintos, y permite construir una descripción unificada de los componentes estructurales del género. El ensayo produce *blending* de complejidad creciente: funde en un único espacio fragmentos textuales provenientes de contextos distintos, distintos géneros literarios y modalidades discursivas, y, finalmente, dos distintas modalidades de la cognición, el pensamiento analítico y el pensamiento imaginativo. Si la acción del *blending* crea una especie de realidad mental aumentada, el ensayo aumenta una dimensión a la realidad del texto, justo como la anamorfosis aumenta las posibilidades de visión de una imagen. Las fusiones operadas por el ensayo se pueden verificar en su estilo, es decir, en los recursos expresivos que el ensayo emplea para construir su propia argumentación” (Paolo Gervasi, “Anamorfosi critiche. Scrittura sagistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli”, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, IX (2018), pp.45-65). Luego de este artículo Gervasi amplió su análisis con un libro cuyo único tema fue la obra de Garboli. El texto al que se está haciendo referencia se convirtió en la introducción de ese estudio, *cf.* Paolo Gervasi, *Vita contro letteratura. Cesare Garboli: un’idea della critica*. Bologna, Luca Sossella, 2018.

<sup>13</sup> Weinberg, *Situación del ensayo*, *op. cit.*, p. 18.

positivismo algunos intelectuales se esforzaron por salir de la improductiva contraposición entre irracionalismo y racionalismo para comprender el amplio y heterogéneo campo de las ciencias humanas. Las obras de Debenedetti y Schapiro se sitúan en la misma época de Marc Bloch, Aby Warburg, Theodor Adorno, Roberto Longhi, Sigmund Freud, Antonio Gramsci, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Walter Benjamin, por nombrar solamente algunas de las referencias más recurrentes en los ensayos de Ginzburg. Todos ellos son casos donde las investigaciones y el acto interpretativo se alimentan de la convicción de que la observación de los detalles saca a la luz las anomalías propias de cada objeto y éstas también evidencian que las “relaciones de poder se encuentran inscritas en todas las fuentes.”<sup>14</sup>

Preguntarse por los fragmentos es algo típico de la modernidad y los resultados que ha producido son muy distintos. Con Calvino y nuestro historiador la antítesis fue total; sin embargo, el punto de partida fue el mismo. Unos años después de su reseña, cuando Calvino redactó esas famosas conferencias que ahora conocemos bajo el título de *Lezioni americane*, regresó a muchas de las cuestiones que señaló. Allí recordó que el problema de las ciencias humanas fue muy discutido en el siglo XX en términos de la objetividad de sus resultados. Para abordar el tema recurre a una cita de *La chambre claire* de Roland Barthes que considero ideal para explicar la finalidad de acudir a la obra de Ginzburg para repensar la función interpretativa del ensayo: “En ese debate, convencional en suma, entre la subjetividad y la ciencia, yo llegaba a esta curiosa idea: ¿por qué no tendríamos, de algún modo, una nueva ciencia por objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)?”<sup>15</sup> En la búsqueda de esa singularidad propia de cada objeto, la forma del ensayo ocupa un lugar de primer orden en el paradigma indiciario.

### **Prehistoria del paradigma indiciario**

La inagotable curiosidad que siempre caracterizó a Italo Calvino tuvo uno de sus momentos más destacables después de presenciar la fuerza de los movimientos estudiantiles del 68 en la capital francesa. Animado por la euforia de la revuelta este intelectual se rodeó de nuevos interlocutores y planeó una revista que nunca pudo concretarse, para cismar el campo literario

---

<sup>14</sup> Ginzburg, “Intervención sobre el ‘paradigma indiciario’”, *op. cit.*, p, 116.

<sup>15</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós, pp. 37-38.

de Italia. Dos años antes había fallecido Elio Vittorini, quien desde las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial fue contratado como colaborador de la editorial Einaudi para encontrar nuevas voces literarias que, en un frente común, proyectaran una cultura completamente distinta al fascismo.<sup>16</sup> De ese impulso político y literario surgieron las revistas *Il Politecnico* e *Il Menabò di letteratura*, verdaderos laboratorios creativos donde pudieron formarse intelectuales como el mismo Calvino. No obstante, con la muerte de Vittorini en 1966, la generación nacida en los años veinte tenía que reinventarse gracias a un diálogo igual de nutricional al que ellos experimentaron.

Así surgió la idea de hacer otra publicación periódica que se actualizara a las necesidades políticas y culturales de la época. A dos años de la muerte de su mentor, Calvino regresó de París con muchos cuestionamientos sobre las prácticas culturales hegemónicas que también estaban presentes en el campo cultural de Italia. Todo lo que había sucedido en los campus universitarios y que, en ese memorable mes de mayo, se había desbordado en las calles parisinas lo llevó a revalorar el espíritu antiautoritario que, según él, siempre distinguió a Vittorini en su práctica editorial. La espiral de la imaginación al poder mostró que para esa generación de estudiantes tenía que surgir una profunda transformación en las disciplinas universitarias y en la forma en que éstas respondían a las necesidades del entorno social.

Vale la pena recordar que con su ensayo de 1962 “La sfida al labirinto”,<sup>17</sup> publicado en *Il Menabò*, Calvino ya había empezado a reflexionar sobre esos temas apuntando su interés por replantearse su propia escritura para romper con la dicotomía que a su parecer imperaba en esa época: las rencillas entre quienes se inclinaban por un resurgimiento del realismo típico del siglo XIX, donde curiosamente convivían sin conflicto alguno el realismo socialista y la novela norteamericana, y las agrupaciones, principalmente europeas, que se habían dado a la tarea de reactivar la herencia de las vanguardias históricas. Es a partir de esa radiografía de su contexto que quiso conformar un nuevo círculo de colaboración editorial. Blanca Fernández García, en su artículo “*Ali Babá*. Arqueología y literatura en la modernidad”, nos explica detalladamente que la riqueza de ese anhelado proyecto de Calvino, del que

---

<sup>16</sup> Cfr. Edoardo Esposito, (ed.) *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*. Milano, il Saggiatore, 2009; Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*. Torino, Einaudi, 1997; Calvino, “Vittorini: proyecto y literatura”, *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Madrid, Siruela, 2013, pp. 152-177.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 105-123.



solamente nos quedan los fragmentos de su documentación, es sorprendente y fue definitiva en la trayectoria intelectual de sus participantes:

Entre 1968 y 1972 un grupo de escritores e intelectuales italianos quisieron crear una revista que, eco de los tiempos revulsivos que corrían, diera curso dentro de la literatura a la novedad y al cambio que se estaban produciendo en todas las esferas del pensamiento. Italo Calvino y Gianni Celati eran sus principales promotores, pero también participaban Guido Neri, escritor, Enzo Melandri, filósofo y el joven historiador Carlo Ginzburg. La revista, que nunca llegó a ver la luz, se iba a llamar *Ali Babà*, nombre, que además de las connotaciones exóticas y orientalistas que harían las delicias de un Calvino, vendría a remitir, como veremos, a toda una concepción de la cultura y del pensamiento en la modernidad.<sup>18</sup>

De las ruinas de algo que nunca pasó podemos rastrear el origen de obras como *Le città invisibili* o *Il formaggio e i vermi*, por nombrar dos de las más conocidas fuera de Italia. Por otra parte, la elección de los participantes no parece nada azarosa. Calvino se había dado cuenta de que el impulso revolucionario estaba en ebullición dentro del ámbito universitario: todos los intelectuales que conjuntó para *Ali Babà* pertenecían a la academia, sobre todo a la Universidad de Bolonia. Si la voluntad de cambio se estaba gestando en las aulas universitarias, se tenía que acudir a esa comunidad para crear algo nuevo. Las raíces del paradigma indiciario también pueden rastrearse en ese diálogo que el novelista nacido en Cuba estableció por unos años con ese grupo de jóvenes académicos que, como Marco Polo, llegaban a deslumbrar con sus hallazgos la corte del emperador Kublai Kan.<sup>19</sup>

Para su estudio Fernández García hace un análisis del número catorce de la revista italiana *Riga*, donde Mario Barenghi y Marco Bepoliti, tras rastrear todos los documentos relativos a ese proyecto, reunieron esos materiales para mostrar el estrechísimo intercambio de ideas, opiniones y lecturas que habrían sido la base de *Ali Babà*.<sup>20</sup> Por su parte, la académica española apunta que en el contraste generacional se acentuaban algunas diferencias: “Calvino, como sabemos, es un escritor ‘ilustrado’, racionalista, geométrico, optimista... Celati, más joven que él, pertenece ya a una generación fascinada por las quiebras del

---

<sup>18</sup> Blanca Fernández García, “Ali Babà. Arqueología y literatura en la modernidad”, *Impossibilia*, 6 (octubre 2013), p. 61.

<sup>19</sup> Fernández García aclara que la comparación con esa obra de Calvino es del propio Ginzburg.

<sup>20</sup> Lamentablemente para esta investigación no fue posible consultar ese número de la revista, *cfr.* Mario Barenghi y Marco Bepoliti, *Riga. “Ali Babà”. Progetto di una rivista 1968-1972*, 14 (1998). Ahora bien, gracias al artículo de Fernández García constaté que los ensayos fundamentales que Calvino, Celati y Ginzburg escribieron sobre este proyecto estaban en otras compilaciones, cuyas ediciones son las que aparecen en el aparato crítico y la bibliografía de este trabajo.

lenguaje, descreída y desmitificadora, que inaugurará lo que ahora llamamos posmodernidad.”<sup>21</sup> Alentado por ese narrador, Calvino quiso dar un viraje con respecto a sus ideas y a las agrupaciones literarias imperantes del momento. Fernández García resalta que los integrantes del movimiento neovanguardista italiano, instaurado apenas cinco años antes de las movilizaciones estudiantiles, llevó a Celati a defender que el campo literario tenía que alimentarse de otras disciplinas. El *Gruppo 63* “privilegiaba la autorreferencialidad: la literatura era protagonista de sí misma. De acuerdo con Celati, la propuesta de la neovanguardia había dado la espalda a las inquietudes políticas de los jóvenes que, por su parte, habían respondido con su desinterés. La reacción que suscitó el agotamiento de esta literatura se traduce en el proyecto de *Ali Babà* como una necesidad de apertura a otras disciplinas y a otras experiencias.”<sup>22</sup> Movidos por ese impulso leyeron y discutieron de manera conjunta buena parte de la producción teórica francesa que por esos años se distinguía por su creatividad para las conexiones interdisciplinarias.

A esto último se sumó que uno “de los temas que marcaron las conclusiones de *Ali Babà* fue el modelo de aproximación al mundo propio de la arqueología, inspirado en la visión de la historia de Walter Benjamin.”<sup>23</sup> Este aspecto es el que Fernández García considera más relevante para poder comprender de qué manera esa confluencia tuvo un impacto en sus participantes. La académica española también enfatiza que Celati, al recordar esos debates, apuntó que “en el proceso de ese salir de las fronteras disciplinares, se dieron cuenta de que por lo que realmente se estaban preguntando era por el funcionamiento y la función de la literatura, saber por qué leían libros y qué presupuestos con respecto a la literatura debían de ser repensados [...]; es un camino de ida y vuelta, que responde a la necesidad de la literatura de salir de los propios confines para poder mirarse desde otro ángulo y (re)conocerse.”<sup>24</sup> El gran número de reflexiones que Ginzburg ha hecho sobre su manera de trabajar, empezando por “Indicios” son congeniales con el espíritu de ese grupo entre cuyos miembros se promovió una mirada a contrapelo sobre sus propias prácticas discursivas.

Si bien nunca se concretó la revista, el contraste de visiones se tradujo en una serie de ensayos clave. Fernández García comenta que, gracias al número monográfico de *Riga*, fue

---

<sup>21</sup> Fernández García, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>24</sup> *Ibid.*

posible reconstruir el núcleo de algunas notables formulaciones. De los documentos reunidos allí, Fernández García destaca la interrelación de tres ensayos específicamente: “La mirada del arqueólogo” de Calvino, que se mantuvo inédito hasta su publicación en *Punto y aparte* (1980); “Il bazar archeologico” de Celati, aparecido en 1975 tanto en la revista *Il Verri* como en el volumen *Finzioni occidentali*; y el ya mencionado “Indicios” de Ginzburg. Como se puede constatar todos estos trabajos se publicaron años más tarde de manera independiente, sin embargo, no se puede dejar de resaltar que los ensayos de Calvino y Celati coinciden en el criterio editorial de agregar notas donde se especificaba que el origen de esas ideas provenía de *Ali Babà*.

Con Ginzburg no sucedió lo mismo. En su caso fue hasta tiempos recientes que el historiador explicitó esa conexión de su ensayo sobre los indicios y de su libro sobre Menocchio con ese proyecto de revista. La razón de ese recuerdo, por otra parte, resulta importante para esta investigación, pues lo hizo en el marco de un encuentro organizado por Antoine Compagnon para conmemorar a Marcel Proust.<sup>25</sup> En su intervención Ginzburg explicó de qué manera la *Recherche* definió para él una forma de investigar y de escribir; estas dos cuestiones son de fundamental importancia para el último capítulo de esta tesis, por ello más adelante retomo esta conexión. De momento sigamos ahondando en el entrecruzamiento de ideas de estos tres intelectuales italianos, porque nos permite comprender, desde un ángulo diferente al que usualmente se ha hecho,<sup>26</sup> la centralidad de los “Indicios” para estudiar su relación con el ensayo como interpretación.

---

<sup>25</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, “Lectores de Proust. ¿Qué pueden aprender los historiadores de una narración tan *sui generis* como la *Recherche*?”, trad. Analet Pons, *Pasajes. Revista de pensamiento crítico*, 45 (2014), pp. 91-99.

<sup>26</sup> En diversas ocasiones Ginzburg ha hecho hincapié en que él se limitó a reflexionar en el marco de la historiografía y, por lo tanto, gran parte de las lecturas e interpretaciones de su ensayo se han realizado desde esa disciplina. En el caso de México, Carlos Antonio Aguirre Rojas es quien más se ha dedicado a difundir, a través de la traducción de algunas obras de Ginzburg y del análisis de éstas, el pensamiento de este intelectual italiano. Debido a la tradición histórica de nuestro país, esas aportaciones se han centrado en lo que concierne a la microhistoria: una subdisciplina de la que nuestro historiador y Giovanni Levi fueron, de alguna manera, los fundadores cuando crearon una colección con ese nombre para la editorial Einaudi en los años ochenta. Sin duda el debate concerniente a ese tema es fundamental en la obra de Ginzburg, pero su tratamiento excede los límites que se han establecido en la presente investigación. Cabe resaltar que en diversas ocasiones la microhistoria y el paradigma indiciario han sido analizados como una misma cosa. Para este trabajo fue decisivo concebirlas como dos cuestiones independientes, pero el debate que este asunto ha despertado ha sido retomado tanto por nuestro historiador como por un gran número de estudiosos, cfr. Carlo Ginzburg, “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella”, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires, FCE, 2010, pp. 327-350; Carlo Ginzburg, “Microhistory and world history”, J. Bentley, S. Subrahmanyam y M. Wiesner-Hanks (ed.), *The Cambridge World History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 446-473; Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Contribución a la historia de la microhistoria italiana*.

El artículo de Fernández García muestra que al centro del debate estaba la preocupación común, muy característica del pensamiento posmoderno, sobre las implicaciones hermenéuticas de leer los documentos del pasado sin tergiversar su contenido contextual. Esa duda responde a una inquietud compartida por estos intelectuales: “Todas sus propuestas coinciden en un aspecto: la necesidad de cuestionar la propia mirada. Es decir, la actitud con que nos acercamos a la realidad.”<sup>27</sup> El inicio de “La mirada del arqueólogo” de Calvino nos da todas las coordenadas de esas interrogantes:

Hace tiempo que nos hemos dado cuenta: el almacén de los materiales acumulados por la humanidad –mecanismos, maquinarias, mercancías, mercados, instituciones, documentos, poemas, emblemas, fotogramas, *opera picta*, artes y oficios, enciclopedias, cosmologías, gramáticas, lugares y figuras del discurso, relaciones de parentela, de tribu y de empresa, mitos y ritos, modelos operacionales– ya no hay manera de mantenerlo en orden. Los métodos, continuamente rectificadas y puestos al día durante los últimos cuatrocientos años para establecer un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar (y apartar lo que queda) –esos métodos unificables en una metodología general, la Historia, es decir, la elección de un sujeto llamado Hombre, definido cada vez por sus predicados–, esos métodos, decía, se han resquebrajado demasiado y hacen en exceso agua como para seguir pretendiendo mantenerlo todo junto, como si nada. El que los deshace –el antagonista de ese pretendido sujeto– se sigue llamando Hombre, pero es muy distinto del que creía ser: es el género humano de los grandes números en crecimiento exponencial sobre el planeta, es la explosión de la metrópoli, es el final del eurocentrismo económico-ideológico, es el rechazo por parte de los excluidos, de los no articulados, de los que se niegan a aceptar una historia que para ellos se basa en la expulsión, en el olvido, en la exclusión de los papeles. Todos los parámetros, las categorías, las antítesis, que habían servido para imaginar, clasificar y proyectar el mundo, están en discusión. Y no sólo los más allegados a históricas atribuciones de valores: lo racional y lo mítico, el trabajar y el existir, lo masculino y lo femenino, e incluso los polos de topologías más elementales, como el afirmar y el negar, lo alto y lo bajo, lo viviente y la cosa.<sup>28</sup>

Fernández García comenta que, junto a la teoría francesa, especialmente la de impronta foucaultiana, y la postura de Benjamin frente a la historiografía, estos intelectuales estaban leyendo en paralelo textos de muy diversa índole: la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye y los estudios que Bajtín dedicó a Dostoievski, por dar algunos ejemplos. Esas lecturas

---

Rosario, Prohistoria, 2003; Carlos Antonio Aguirre Rojas, “A modo de introducción”, Carlo Ginzburg, *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas*, op. cit., pp. 7-36; Justo Serna y Anaclét Pons (eds.), *Microhistoria. Las narraciones de Carlo Ginzburg*. Granada, Comares, 2019.

<sup>27</sup> Fernández García, op. cit., p. 70.

<sup>28</sup> Italo Calvino, *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Madrid, Siruela, 2013, pp. 307-308.

desembocaron en una convicción aceptada por Calvino y Celati: las ideas de todos esos autores coincidían en la necesidad de plantear una modificación en la organización de los saberes. “Esta nueva disposición que Celati detecta rompe con la idea unitaria del pensamiento que, como veremos, es clave en la modernidad. El orden que se presupone a una enciclopedia se rompe a favor de una suma de fragmentos que conviven sin responder verdaderamente a un orden.”<sup>29</sup>

El inicio del ensayo de Calvino hace un retrato fiel de esa crisis, donde la vastedad de documentos y objetos creados por la humanidad es tal que a su parecer no hay instrumento capaz de darles un orden; sobre todo, cuestiona los fundamentos de la historia, pues considera que, si se le atribuía una finalidad totalizante, es decir antropocéntrica en favor de la visión de Occidente, sus grietas eran tan evidentes que esa disciplina estaba al punto de un colapso inminente. Afirma que debido a que se agotó la preminencia del eurocentrismo económico e ideológico se había vuelto aún más evidente el silencio de los excluidos. Calvino habla de una situación donde ya no hay parámetros ni categorías que puedan imaginar, clasificar y proyectar los valores históricos occidentales. La presencia caótica de materiales acumulados por la humanidad ponía en crisis el modelo enciclopédico y la confianza en la organización del discurso histórico. Fernández García se detiene en la particular manera de estos intelectuales para interpretar la obra del filósofo alemán:

Benjamin elabora las *Tesis de filosofía de la historia* como una denuncia de la historia vista desde el historicismo, una visión capaz de trazar en un relato cadenas de acontecimientos que respaldan la perpetuación de una historia de vencedores. Es una historia que elige hechos o “monumentos” de entre la montaña de ruinas siguiendo un criterio de relevancia e interés para un determinado grupo de poder. Lo que Benjamin denuncia es el silencio o inexistencia a la que se condena a todo el resto de fragmentos o piezas sueltas que componen el montón de residuos de la historia y que conformaría la silenciosa historia de los vencidos. Es lo que los filósofos franceses, Foucault y Deleuze, reclaman también, años después, con sus nuevas superficies y sus arqueologías: destapar el relato de la historia que se ha dado por sentado como algo natural y evidenciar su carácter artificial y construido.<sup>30</sup>

“El bazar archeologico” de Gianni Celati es la reflexión más aguda sobre esa forma de leer a Walter Benjamin que surgió en el diálogo de ese fantasma de revista. La densidad misma de lo que esboza allí su autor, todo un *tour de force* sobre cómo justifica y describe la eclosión

---

<sup>29</sup> Fernández García, *op. cit.*, p. 68.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 69.

del pensamiento occidental, no se podría resumir en pocas páginas. La nota que redactó para la tercera edición en *Finzioni occidentali* (2001) ofrece unas coordenadas que ayudan a conectar sus ideas con lo que estoy planteando. Celati, luego de hacer referencia a toda la agrupación de *Ali Babà*, acota:

Il progetto si riferiva ad una serie di temi collegati attorno al nucleo delle tracce, dei residui, dei frammenti di ordini invisibili a cui si accede per una via che non ha niente a che fare con i criteri dell'evidenza, né con la conoscenza sistematica dell'oggetto di studio. Ed è la regione dell'archeologia, o del risvolto della storia, dove molte discipline (dalla linguistica, alla filosofia, alla storia, alla narrativa) ci sembrava trovassero un terreno comune, e inoltre da dove sorgeva un richiamo verso quello sfondo di infinite tracce eteroclitiche che è la città moderna.<sup>31</sup>

Los temas conectados con la noción de huellas (los residuos, las ruinas, los fragmentos, etc.) fueron el principio organizador de las interpretaciones que estos intelectuales hicieron sobre la modernidad. En el caso de Celati el texto de Benjamin que orienta su argumentación es “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”. El coleccionismo evidencia que el silencio de los objetos habla de esta nueva condición donde la humanidad ya no tiene orígenes: “Nel bazar del collezionista tutto compare come flusso eteroclitico, archeologico *bric-à-brac* di scarti, immagini frammentarie d'uno straniamento che può esprimersi solo con l'ecolalia del discorso folle”.<sup>32</sup> La propia estructura de ese ensayo responde formalmente a lo que su autor nos dice: es un bazar con un número impresionante de referencias, no menor a algunos de los mejores trabajos de Ginzburg, donde solamente las comillas nos indican que tienen una proveniencia extratextual. La premeditada ausencia de las notas a pie, o de cualquier otra indicación de aparato crítico, vuelve esas citas huellas desligadas de su origen que cobran un sentido gracias a su acumulación. Esto responde a que la pasión del coleccionista “non solo è a-sistematica, ma confina col caotico: non perché sia una passione, ma perché non è accesa

---

<sup>31</sup> “El proyecto se refería a una serie de temas conectados en torno al núcleo de las huellas, de los residuos, de los fragmentos de órdenes invisibles a los que se accede por un camino que no tiene nada que ver con los criterios de la evidencia, ni con el conocimiento sistemático del objeto de estudio. Y es la región de la arqueología, o del reverso de la historia, donde muchas disciplinas (la lingüística, la filosofía, la historia, la narrativa) nos parecía que encontraban un terreno común, y más aun, de donde surgía una atracción hacia ese trasfondo de infinitas huellas heterocliticas que es la ciudad moderna” (Gianni Celati, *Finzioni occidentali*. Torino, Einaudi, 2015, p. 225).

<sup>32</sup> “En el bazar del coleccionista todo aparece como un flujo heteroclitico, arqueológico *bric-à-brac* de residuos, imágenes fragmentarias de un extrañamiento que puede expresarse solamente con la ecolalia del discurso loco” (*Ibid.*, p. 200).

prima di tutto dalla qualità dell'oggetto –qualcosa che non è classificabile–, bensì è accesa dalla sua 'genuinità', dalla sua unicità, qualcosa che sfida ogni classificazione sistematica.”<sup>33</sup>

Todo esto respondía a una postura ética por parte de Calvino y de Celati que es esencial tomar en consideración: evitar todo tipo de apropiación de los discursos de los excluidos de la historia occidental, preservar eso que se calificaba de irracional sin intentar enmarcarlo en una lógica que le era ajena. La académica española explica que para ambos ese cambio significa fundamentalmente que es “el momento en el que los excluidos, lo inarticulado, los que han tenido que aceptar una historia, para ellos fundamentada en la expulsión, en la obliteración y en los roles subalternos, comienzan a tener cierta visibilidad. Por ello entran en discusión todos los parámetros, categorías y antítesis que habían servido para imaginar, clasificar y proyectar el mundo.”<sup>34</sup> De allí el reproche que Calvino le hizo a Ginzburg en la reseña con la que se abre este apartado, pues el objetivo de “Indicios” “consiste en un desarrollo epistemológico de la concepción de la historia y de la interacción del ser humano como intérprete de la realidad. [El historiador] hace una propuesta positiva y concreta. Una especie de método que permite el conocimiento o la reconstrucción de los elementos fragmentarios y descontextualizados del pasado.”<sup>35</sup>

La mirada del arqueólogo que Celati y Calvino defendían era una que ponderaba el descubrimientos de esos objetos hallados entre las ruinas, sin buscar explicarlos con la curaduría de un museo: “L'archeologia è sempre archeologia d'un silenzio (secondo una nozione già divulgata, che si trova in apertura della *Histoire de la folie* di Michel Foucault), d'una emergenza che essendo muta obbliga chi la deve classificare e spiegare ad un farneticante vaneggiamento; così come farneticano i vivi sui morti che non possono rispondere.”<sup>36</sup> Por esa razón, de manera reiterada Celati polemiza directamente con la historiografía en términos de su potencial para organizar el pasado a través de la coherencia causal del relato, pues solamente con la carencia de una lógica unitaria el bazar escapa de

---

<sup>33</sup> “No solamente es a-sistemática, sino que colinda con lo caótico: no porque sea una pasión, sino porque no se enciende primero por la cualidad del objeto –algo que no es clasificable–, más bien, se enciende por su 'autenticidad', por su unicidad, algo que desafía toda clasificación sistemática” (*Ibid.* p. 202).

<sup>34</sup> Fernández García, *op. cit.*, p. 70

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 72.

<sup>36</sup> “La arqueología siempre es arqueología de un silencio (según una noción ya divulgada, que se encuentra al inicio de la *Histoire de la folie* de Michel Foucault), de una emergencia que al estar muda obliga a quien la debe clasificar y explicar a un delirante desvarío; así como deliran los vivos sobre los muertos, que no pueden responder” (Celati, *Finzioni occidentali*, *op. cit.*, p. 210).

todo tipo de apropiación cultural: “Si capisce così allora perché l’archeologia, se mai è una scienza, è la scienza dei margini. È la scienza di ciò che è rimasto fuori dalla città, o sepolto nella città, dietro le grandi facciate, o sui lati oscuri delle prospettive.”<sup>37</sup>

Ante esas afirmaciones cabe preguntarse qué tipo de acción sería la adecuada para no caer en un nihilismo paralizante. La respuesta la da Calvino al final de “La mirada del arqueólogo”: “Es la literatura –ha llegado el momento de decirlo– el campo de energías que sostiene y motiva este encuentro y confrontación de investigaciones y operaciones en distintas disciplinas, aunque aparentemente sean lejanas o extrañas la una a la otra. Es la literatura como espacio de significados y de formas que valen no sólo para la literatura.”<sup>38</sup>

Se trataba entonces de repensar la literatura a través de un campo de fuerzas multidisciplinar para abrir las posibilidades de significación de la literatura misma y de las disciplinas con las que entablaba un diálogo. El problema que encuentra Ginzburg, que me parece crucial para debatir con el pensamiento posmoderno, es la aporía a la que nos conduce y que queda ejemplificada con una muy debatida afirmación de Derrida: *Il n’y a pas de hors-texte*. Si todo se limita a ser un discurso, advierte nuestro historiador, el peligro de anular la existencia de la verdad y de la realidad es inevitable. En esa cautela frente a un potencial relativismo absoluto está una de las motivaciones, quizás la principal, del paradigma indiciario. La respuesta de Ginzburg, como se verá, radica en no negar el potencial de la literatura como campo de fuerzas, pero tampoco en reducir todo lo existente a su dominio.

### **El ensayo en busca de indicios**

Las palabras de Calvino en su reseña fueron seminales. Inauguraron esa larga serie de debates que hasta la fecha no ha dejado de suscitar la metodología esbozada por Ginzburg en “Indicios”. Antoine Compagnon la menciona en diversos puntos de *El demonio de la teoría* para enmarcarla en los debates sobre la interpretación y sobre los vínculos de la dimensión textual con la realidad. Gracias a las contribuciones teóricas de Liliana Weinberg pudimos constatar que esas dos cuestiones son nodales en el ensayo. Compagnon resalta que el “individuo es un lector solitario, un intérprete de signos, un cazador o un adivino, podríamos

---

<sup>37</sup> “Así entonces se entiende por qué la arqueología, si acaso es una ciencia, es la ciencia de los márgenes. Es la ciencia de lo que quedó fuera de la ciudad, o sepultado en la ciudad, detrás de las grandes fachadas, o en los lados oscuros de las perspectivas arquitectónicas” (*Ibid.*, p. 222).

<sup>38</sup> Calvino, *Punto y aparte*, op. cit., p. 310.



decir con Carlo Ginzburg, que ha señalado, junto a la deducción lógico-matemática, ese otro modelo de conocimiento cazador (desciframiento de las huellas del pasado) y adivinatorio (desciframiento de las huellas del futuro).<sup>39</sup> En la exposición de esa metodología confluyen la figura del cazador y del detective, emblemas de la búsqueda de rastros para la comprensión del umbral que continuamente enlaza el presente y el pasado; un umbral constituido por sutiles pistas con las que se descubren inusitadas correspondencias. En cuanto a su manera de interpretar considero sustancial remitirme a la reseña que hizo Perry Anderson de la traducción al inglés de *El hilo y las huellas*. “El poder de la anomalía” es una amplia descripción de la obra de Ginzburg, y sobre todo creo que contribuye bastante a comprender la impronta ensayística que tienen sus trabajos. En primer lugar, aclara que son las compilaciones de artículos, etapa que inició con la publicación de *Mitos, emblemas e indicios*, donde se puede percibir con mayor énfasis esto:

Los ensayos de Ginzburg, que se han tornado su instrumento preferido, son únicos. Son todos bastante cortos: muy pocos de ellos cuentan con más de treinta páginas, y la mayoría posee menos de veinte. En general se ordenan en forma de cascada, presentando una referencia intelectual detrás de la otra –autor o cita– que ruedan en procesión veloz y contundente (*en staccato*), para terminar en un final súbito. En un caso nos movemos de Paolo Sarpi a través de Agustín, Cicerón, Vasari, Winckelmann, Flaxman, Hegel, Heine, Baudelaire, Semper, Scott, Riegl, Feyerabend, Simone Weil y Adorno, y terminamos con Roberto Longhi. En otro, de Viktor Shklovsky pasando por Tolstói, Marco Aurelio y los acertijos populares de tiempos romanos, Antonio de Guevara y la transmisión de cuentos medievales, a la época de Carlos V, Montaigne, La Bruyère, Madame de Sévigné, Voltaire, para terminar en Proust –todo en veinticinco páginas–. En este procedimiento, que también podríamos llamar “montaje histórico”, el énfasis está siempre –para utilizar el contraste que le da título a la primera entrada de *El hilo y las huellas*– en la cita, más que en la descripción. La prosa frugal de Ginzburg encarna la máxima de Claudel según la cual “La crainte de l’adjectif –y en este caso también de los adverbios –est le commencement du style”. Al laconismo ático del lenguaje se une, hacia el final de sus ensayos, el dispositivo autoral de un viraje brusco de dirección –“la marca Ginzburg”–. La conclusión convencional de un artículo o ensayo puede tomar una de las siguientes formas. O – en la versión más extrema y lamentable de la ciencia social del Atlántico Norte– recapitula todo lo que se ha explicado antes, o –con más respeto por la inteligencia del lector– comporta la culminación lógica de un argumento. Cualquier escritor decente evitará la primera opción como a la peste. Lo que distingue los finales de Ginzburg es que rompen bruscamente también con esto último, ofreciendo no la conclusión de una idea o de un argumento, sino la insinuación subrepticia de otro nuevo, por arte de una tangente de lo que se ha dicho antes, que apunta en una nueva dirección con la cual se finaliza abruptamente. El gesto puede ser tomado como

---

<sup>39</sup> Compagnon, *op. cit.*, p. 38.

símbolo de la inagotable fertilidad de su mente, su impaciencia incluso con lo que acaba de dar a conocer y su invitación a pensar oblicuamente lo que acaba de mostrar.<sup>40</sup>

Anderson comenta que mucho de esto responde a otra constante: “En su trabajo, las controversias epistemológicas y las cuestiones de método son más que simples preámbulos o ‘arrière-pensées’. Son lo que da forma a su recorrido.”<sup>41</sup> Como se vio en las primeras páginas de este apartado, Gervasi habla de *blending* para el entrelazamiento de referencias en sus ensayos. Anderson, por su parte, se refiere a un efecto de “cascada” que denomina *montaje histórico*. Las dos ideas son semejantes y me parece que esto se ve reforzado por las continuas digresiones en varios de los ensayos de Ginzburg sobre las implicaciones epistemológicas de las fuentes como vehículos para reconstruir su contexto. Esas pausas reflexivas modelan el rumbo de la investigación. Esta característica Gervasi incluso llega a extenderla al ensayo como género literario: “Il saggio si incarica di richiamare continuamente la letteratura verso la vita, di ristabilire il legame tra i segni e le realtà che li hanno generati [...]. Nel suo spazio anamorfico, il saggio costringe a una visione bifocale, a una prospettiva obliqua dalla quale è sempre possibile vedere ciò che la cultura nasconde, le ragioni materiali dalle quali proviene, il posizionamento di chi prende la parola.”<sup>42</sup>

Hago hincapié en esto porque las ideas que retomo de Ginzburg para este trabajo se focalizan en su respuesta a los postulados de la posmodernidad. Probablemente este aspecto ha sido una de las razones por las que ha generado tanta controversia su obra, ya que comenzó a desarrollarse en el momento en que tuvo mayor auge y difusión el posmodernismo en todas las disciplinas de las ciencias humanas. La fuerza de la anomalía es la peculiaridad que según Anderson unifica su obra y nos ayuda a comprender los recursos literarios que emplea: “En su obra, la literatura no se toma como una norma estilística ni como un repertorio de géneros, sino como una herramienta de conocimiento.”<sup>43</sup> Al final de su reseña el académico inglés

---

<sup>40</sup> Perry Anderson, “El poder de la anomalía”, trad. Eugenia Gay, *Prismas*, 18 (junio 2014), pp. 245-246.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> “El ensayo se encarga de atraer continuamente la literatura hacia la vida, de reestablecer el vínculo entre los signos y las realidades que los generaron. [...] En su espacio anamórfico, el ensayo obliga a una visión bifocal, a una perspectiva oblicua desde la que siempre es posible ver lo que la cultura esconde, las razones materiales de las que proviene, el posicionamiento de quien toma la palabra” (Gervasi, “Anamorfosi critiche”, *op. cit.*, pp. 59-60).

<sup>43</sup> Anderson, *op. cit.*, p. 248. Uno de los asuntos mayormente debatidos sobre la obra de Ginzburg es la utilización de diversos recursos literarios que, cabe resaltar, su autor siempre ha defendido como parte de su

propone que todo ello responde a fuertes convicciones éticas que, a mi parecer, son de suma relevancia para comprender su trabajo: “Lo que está claro, sin embargo, es que el impulso primario de la reacción de este historiador frente a eventos públicos en el mundo contemporáneo es un impulso ético.”<sup>44</sup>

Las implicaciones políticas de esta toma de postura las considero primordiales para pensar las obras de Giacomo Debenedetti y Meyer Schapiro. Éstas fueron la base de sus investigaciones, que también quedaron plasmadas en la forma del ensayo, donde el punto de llegada de la interpretación siempre está ligado sutilmente con el propio presente del crítico: “La incompreensión del presente nace fatalmente de la ignorancia del pasado. Pero quizá es igualmente vano esforzarse por comprender el pasado, si no se sabe nada del presente”,<sup>45</sup> dijo Marc Bloch en *Apología para la historia o el oficio de historiador*.

La toma de distancia del posmodernismo está reflejada en la totalidad de los trabajos de Ginzburg; ya desde el primero de sus estudios, *I benandanti* (1966), se había puesto como objetivo restituir la voz de los excluidos del discurso oficial desde uno de sus cimientos: el archivo. Para celebrar los cincuenta años de esa obra el historiador redactó un ensayo donde habla sobre sus primeros pasos en la investigación. Allí explica que las ideas de Antonio Gramsci fueron nucleares en la conformación de su pensamiento. Es importante señalar que un rasgo fundamental de la propuesta gramsciana es que, frente al determinismo económico de otras interpretaciones marxistas, en su caso los aspectos culturales cobran un peso decisivo. Entre otras cosas eso se refleja en su construcción del concepto de subalternidad,

---

técnica de investigación. Sus estudios sobre la brujería, por ejemplo, han sido alabados y atacados precisamente por los continuos elementos narrativos que aparecen durante las pesquisas. Algunas reseñas de Giorgio Manganelli sobre esos libros son quizás de los análisis más lúcidos que se han hecho al respecto, *cfr.* Giorgio Manganelli, “I pascoli del Sant’Offizio”, “Al rogo il mugnaio filosofo”, “Nei misteri del sabba”, *Concupiscenza libraria*. Milano, Adelphi, 2020, pp. 101-112. Una referencia a otro libro donde se discute este asunto en las ciencias humanas puede ser de gran utilidad para pensar el tema. En el estudio que Remo Ceserani dedica al problema de las historias literarias frente a la teoría, *Raccontare la letteratura*, apunta que todo discurso sobre la literatura está marcado y funciona a partir de técnicas narrativas. La pugna que se libró durante todo el siglo XX por alcanzar una objetividad en la interpretación es reflejo de esa preocupación de parte de críticos y de teóricos sobre los vasos comunicantes entre el mundo y la obra. Desde su lectura, las distintas escuelas sobre la interpretación participaron de un diálogo profundo y sus debates estaban animados por una inquietud en común: ¿la historia y la literatura son fenómenos que van de la mano o son, por el contrario, discursos autónomos? De la propuesta de Ceserani me parece fundamental el acento que pone en la importancia sobre el carácter formal en la escritura que se realiza en la crítica; ya que finalmente ésta también hace uso de estrategias narrativas (Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura*. Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 30).

<sup>44</sup> Anderson, *op. cit.*, p. 259.

<sup>45</sup> Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, trad. María Jiménez y Danielle Zaslavsky, ed. Étienne Bloch. México, FCE, 2014, ebook.

que no se limitaba a la inclusión de la clase obrera sino que ampliaba el espectro de estudio a las comunidades rurales, cuya presencia y campo de acción no habían dejado de ser considerables en muchas naciones.

Esta contribución implicó repensar la totalidad de la tradición intelectual de Occidente, pues una de las convicciones de Gramsci fue que siempre existió un diálogo entre las clases subalternas y la hegemonía. Esa mutua influencia invitaba a pensar que, gracias a los puntos de contacto entre ambas, se podía vislumbrar otra manera de concebir la historia, una versión nocturna que permanece latente en los materiales humanos. Ese pasado era recuperable con modos diferentes de interrogar lo que sobrevive de cualquier producción cultural: “‘Le classi subalterne’ scrisse Gramsci nei *Quaderni del carcere* ‘subiscono l’iniziativa della classe dominante, anche quando si ribellano; sono in stato di difesa allarmata. Ogni traccia di iniziativa autonoma è perciò di inestimabile valore. In ogni modo la monografia è la forma più adatta di questa storia, che domanda un cumulo molto grande di materiali parziali’.”<sup>46</sup> Esta cita, mencionada por Ginzburg, es reveladora en varios sentidos. Si bien en un primer momento podría limitarse a la preferencia que tuvo nuestro historiador por los trabajos de tipo monográfico, donde destaca su memorable trilogía sobre el aquelarre,<sup>47</sup> también resulta interesante la mención de los documentos definidos *un cúmulo muy grande de materiales parciales*. Al final de “Indicios” ese carácter fragmentario de las fuentes marginales, que tanto inquietaba a Calvino y a Celati, es retomado específicamente para abordar la pesquisa indicial:

Se trata de formas de saber tendencialmente *mudas* (en el sentido de que, como hemos dicho, sus reglas no se prestan a ser formalizadas y ni siquiera dichas). Nadie aprende el oficio de conocedor o de las diagnósis limitándose a poner en práctica reglas preexistentes. En este tipo de conocimiento entran en juego (como se dice habitualmente) elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición. Nos hemos cuidado escrupulosamente hasta aquí de valernos de este término minado. Pero si de todos modos se lo quiere usar, como sinónimo de recapitulación fulminea de procesos racionales, será preciso distinguir una intuición *baja* de una intuición *alta*. / Esta

---

<sup>46</sup> “Las clases subalternas –escribió Gramsci en los Cuadernos de la cárcel– padecen la iniciativa de la clase dominante, también cuando se rebelan; están en estado de defensa alarmada. Todo rastro de iniciativa autónoma tiene, por lo tanto, un inestimable valor. De todos modos, la monografía es la forma más apta para esta historia, que solicita un cúmulo muy grande de materiales parciales” (Antonio Gramsci, *apud* Carlo Ginzburg, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Milano, Adelphi, 2020, p. 298).

<sup>47</sup> *Cfr.* Carlo Ginzburg, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Torino, Einaudi, 1966; *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*. Torino, Einaudi, 1976; *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino, Einaudi, 1989.

“intuición baja” está radicada en los sentidos (si bien superándolos), y en cuanto tal no tiene nada que ver con la intuición suprasensible de los diversos irracionalismos del siglo pasado y del presente. Está difundida en todo el mundo, sin límites geográficos, históricos, étnicos, sexuales o de clase (y por lo tanto está muy lejos de toda forma de conocimiento superior, privilegio de unos pocos elegidos). Es patrimonio de los bengalíes expropiados de su saber por Sir William Herschel; de los cazadores; de los marineros; de las mujeres. Liga estrechamente al animal hombre con las otras especies animales.<sup>48</sup>

Ese desenlace del ensayo toca el asunto más controversial del paradigma que describe: la “intuición baja”, también definida *recapitulación fulmínea de procesos racionales*, vista en términos de una manera de conocer cuya presencia no solamente adquiere una relevancia fundamental a finales siglo XIX; sino que, conforme Ginzburg va avanzando en su argumentación, es planteada como la primera forma de saber del ser humano. Al inicio de la segunda parte de su ensayo es cuando aventura que esa forma de seguir los rastros tiene un origen milenarior:

Durante milenios el hombre fue cazador. En el curso de persecuciones innumerables aprendió a reconstruir las formas y los movimientos de presas invisibles partiendo de huellas en el fango, ramas rotas, bolas de estiércol, mechones de pelo, plumas enredadas, olores estancados. Aprendió a husmear, registrar, interpretar y clasificar huellas infinitesimales como hilos de baba. Aprendió a realizar operaciones mentales complejas con rapidez fulmínea, en la espesura del bosque o en un claro lleno de traicioneras amenazas. Generaciones y generaciones de cazadores enriquecieron y transmitieron este patrimonio cognoscitivo. A falta de una documentación verbal que acompañe las pinturas rupestres podemos recurrir a las narraciones de las fábulas, que nos transmiten a veces un eco del saber de aquellos remotos cazadores, si bien tardío y deformado.<sup>49</sup>

Ginzburg no emplea el término subalternidad en ninguna parte de ese texto, pero el campo de acción de esa intuición apela a un tipo de conocimiento universal extraño a cualquier sectarismo dirigido a unos cuantos elegidos. En ese sentido lo que Ginzburg hace es dirigir la mirada a algo tan remoto que no contempla una división entre lo racional y lo irracional, ni tampoco a una distinción entre clases sociales. Es un momento previo cuya pervivencia le parece clave para enfrentarse al escepticismo que imperaba en su época. El instrumento literario que empleó para su hipótesis fue la morfología del cuento que, gracias a los estudios

---

<sup>48</sup> Ginzburg, “Huellas”, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 76.

de Vladímir Propp, posibilitaban hacer análisis comparativos de tradiciones muy lejanas temporal y espacialmente. Esa cuestión es la que ha generado mayor interés en los estudios literarios, pues arriesga un surgimiento de la narración que no deja de ser plausible.

Sin embargo, él mismo en ese ensayo explicita que obviamente se trata de una hipótesis indemostrable; lo que resulta muy interesante es su apuesta por reconstruir una suerte de historia de la experiencia empírica a través de la similitud entre dos actos: narrar y explicar.

Lo que caracteriza a este saber es la capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente omitibles [*sic*] hasta una realidad compleja no directamente experimentada. Se puede agregar que estos datos son siempre dispuestos por el observador de modo tal que puedan dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser “alguien pasó por allí”. Quizás la idea misma de narración (como algo distinto del encantamiento, del conjuro y de la invocación) nace por primera vez en una sociedad de cazadores, de esta experiencia de descifrar las huellas.<sup>50</sup>

Ante la centralidad que se le confiere al discurso en una buena parte de la teoría posmoderna,<sup>51</sup> Compagnon nos dice que la contribución de Ginzburg resaltó desde el inicio porque:

hace del lector un detective, un cazador al acecho de los indicios que le permitirán dar un sentido a la historia. El signo de reconocimiento en la ficción remite al mismo modo de conocimiento que la marca, el indicio, la huella, la firma y todos los signos que permiten identificar a un individuo o reconstruir un acontecimiento. Según Ginzburg, el modelo de este tipo de conocimiento, por oposición a la deducción, es el arte del cazador que descifra el relato del paso del animal por las huellas que ha

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Ginzburg, por otra parte, ha aclarado que los usos de las técnicas narrativas en la tradición historiográfica no se pueden negar, pero que la utilización consciente de las mismas no tendría por qué invalidar los hallazgos de la investigación directa de las fuentes. Sobre este asunto uno de los autores con los que más ha debatido es Hayden White. Uno de los trabajos de *El hilo y las huellas*, “*Unus testis*. El exterminio de los judíos y el principio de realidad”, tiene como objetivo la reconstrucción de la biografía intelectual del autor de *Metahistoria* para mostrar tanto la influencia del idealismo crociano en su obra como lo problemático que resulta el hecho de que la importancia que éste le confiere a los cambios en los modos de narrar en la historiografía no contempla la presencia de las fuentes consultadas y analizadas para esas investigaciones. Esto es particularmente visible en uno de sus ensayos más importantes, “The Modernist Event”, donde explica que después de las narrativas modernistas se modifica radicalmente la representación de los modelos realistas y naturalistas. Ese cisma no solamente es perceptible en el marco de las ficciones literarias, sino que incide directamente en el discurso histórico (Hayden White, “The Modernist Event”, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 74-75). La diferencia con Ginzburg, quien también ha señalado la importancia que ha tenido para él la literatura de ese periodo, radica en que, llevado a un extremo radical, el evento histórico pierde toda especificidad. La conclusión que da al respecto Ginzburg es que la implementación de recursos narrativos no tendría por qué mermar el objetivo de la indagación de la realidad propio de la historia, sino intensificarlo. De lo contrario los peligros del relativismo se pueden volver a presentar con corrientes muy peligrosas como el revisionismo cuyo objetivo fue tratar de destruir toda memoria de los crímenes, como lo ilustra el intento de Robert Faurisson de negar la existencia de los campos de exterminio nazis.

dejado. Este reconocimiento secuencial conduce a una identificación basada en indicios tenues e insignificantes.<sup>52</sup>

El historiador italiano, por otra parte, explica que fue determinante la aparición del paradigma galileano donde el enfoque cualitativo propio de las disciplinas indiciales (todas ellas ligadas a la semiótica médica) fueron perdiendo prestigio debido a que sus resultados tienen un margen indisociable de aleatoriedad: “Un carácter completamente distinto tenía la ciencia galileana, que habría podido adoptar el lema escolástico *individuum est ineffabile*, de lo que es individual no se puede hablar. El empleo de la matemática y el método experimental, en efecto, implicaban, respectivamente, la cuantificación y la reiterabilidad de los fenómenos, mientras que la perspectiva individualizante excluía por definición la segunda y admitía la primera sólo con funciones auxiliares.”<sup>53</sup> Vale la pena adelantar que para Ginzburg la erudición, un rasgo distintivo de sus trabajos, de ninguna manera es considerada opuesta a ese proceso intuitivo. Esta idea es reforzada al plantear que la pervivencia de la filología, una disciplina a la que recurre el propio Galileo, posibilitó que no desapareciera del todo el paradigma indiciario en las ciencias humanas. Si bien el hecho de contrastar fuentes implica una gran erudición, la práctica misma, aventura Ginzburg, no ha cambiado con el paso de los siglos. Ese tipo de identificación tiene su correlato en las artes visuales con la aparición durante ese mismo periodo del conocimiento anticuario:

En todo caso estas formas de saber eran más ricas que cualquier codificación escrita; no eran aprendidas en los libros sino de viva voz, de los gestos, de los golpes de vista; se fundaban en sutilezas por cierto no formalizables, a menudo no traducibles verbalmente; constituían el patrimonio, en parte unitario, en parte diversificado, de hombres y mujeres pertenecientes a todas las clases sociales. Un sutil parentesco las unía: todas nacían de la experiencia, del carácter concreto de la experiencia. En este carácter concreto estaba la fuerza de este tipo de saber, y también su límite (la incapacidad de valerse del instrumento poderoso y terrible de la abstracción).<sup>54</sup>

En este sentido, la narración es fundamentalmente el primer método cognitivo: “El cazador habría sido el primero en ‘contar una [historia]’ porque era el único en condiciones de leer, en las huellas mudas (si no imperceptibles) dejadas por la presa, una serie coherente de acontecimientos. ‘Descifrar’ o ‘leer’ los rastros de los animales son metáforas [...],

---

<sup>52</sup> Compagnon, *op. cit.*, pp. 156-157.

<sup>53</sup> Ginzburg, “Huellas”, *op. cit.*, pp. 81-82.

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 94.

presuponen el minucioso reconocimiento de una realidad tal vez ínfima, para descubrir los rastros de eventos no directamente experimentables por el observador.”<sup>55</sup> Se trata de algo tan arraigado en la especie que ponerlo en el primer plano de su discusión supone una estrategia para rebatir el argumento que rechaza el acceso a esa *otredad*, la visión de los excluidos, a partir de las interpretaciones que se hagan de sus huellas. Por más lejano que sea un objeto cultural es posible comprenderlo.

Toda la primera parte de “Indicios” está dedicada a sacar a la luz una serie de similitudes en la forma de analizar entre un experto anticuario (Giovanni Morelli), el fundador del psicoanálisis (Sigmund Freud) y un famoso detective ficcional (Sherlock Holmes). Las conexiones entre algunas de estas semejanzas ya habían sido expuestas por otros estudiosos, lo que diferencia su análisis es colocar al centro una coincidencia: “¿Cómo se explica esta triple analogía? La respuesta es a primera vista muy simple. Freud era un médico; Morelli se había diplomado en medicina; Conan Doyle había sido médico antes de dedicarse a la literatura. En los tres casos se entrevé el modelo de la sintomatología médica: la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa sobre la base de síntomas superficiales, a veces irrelevantes a los ojos del profano –el doctor Watson, por ejemplo.”<sup>56</sup> Los tres son médicos de formación, por lo tanto, están acostumbrados a identificar síntomas. Morelli y el personaje de Conan Doyle coinciden en la importancia que otorgan a detalles ínfimos, como los lóbulos de las orejas, para la atribución de cuadros y para la resolución de un crimen. Freud, que conocía las obras de ambos, se alimenta de sus hallazgos para formular un concepto nodal de su teoría: el *lapsus*.

El entrecruzamiento de las ideas de nuestro historiador y el psicoanálisis es determinante. Para comprenderlo es de gran utilidad la explicación que nos dan los autores de *Arte desde 1900*: “el historiador italiano Carlo Ginzburg ha demostrado una afinidad epistemológica entre el psicoanálisis y la historia del arte basada en la [*connoisseurship*]. Porque ambos discursos (que se desarrollaron, en su forma moderna, más o menos al mismo tiempo) se preocupan del rasgo sintomático o el detalle (por ejemplo, un gesto peculiar de las manos) que pudieran revelar, en el psicoanálisis, un conflicto oculto en el paciente y, en la

---

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 77.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 75.



[*connoisseurship*], la atribución adecuada de la obra a un artista.”<sup>57</sup> Desde el inicio Ginzburg habla de la búsqueda de síntomas como objetivo de ese paradigma milenario. La intuición baja es la raíz de eso que Gervasi llama *blending* y Anderson, *montaje histórico*, para sostener que la manera de escribir de este historiador es ensayística. Es precisamente en este asunto donde más ha reparado Mario Lavagetto para repensar el trabajo de cierto tipo de crítica literaria con los procesos característicos del ensayo. En “Lavorare con piccoli indizi” nos dice:

in un testo la corrispondenza tra elementi microstrutturali e macrostrutture esiste perché in ogni centimetro quadrato si manifesta il disegno, il grande, minuzioso e infallibile progetto messo a punto da una volontà creatrice. Un edificio in caso contrario crolla. Ma le metafore sono, possono essere, ingannatrici. Un romanzo possiede per sua “natura” margini di elasticità che gli permettono di “assorbire” errori e defezioni. Gli indizi che lo costellano non sono (o non necessariamente) prodotti da una intenzione strategica; possono essere disseminati consapevolmente, perché il lettore faccia la sua parte, ma possono anche essere preterintenzionali: *lapsus*, atti mancati, possibilità inavvertite, lacune, residui, opacità che un lettore come Poe raccoglie e riorganizza secondo un’isotopia implicita.<sup>58</sup>

Todo este recorrido nos permite afirmar que “Indicios” no es un trabajo aislado o desvinculado del resto de la producción de este historiador. Por el contrario, en fechas recientes su autor ha subrayado la centralidad que tuvo en su carrera la formulación de ese artículo. Considero que parte de su riqueza se debe a que estas reflexiones, que surgieron en el marco de la historiografía, con el paso de los años han contribuido a observar el ensayo desde un ángulo distinto, que se focaliza en los procesos interpretativos. El ejemplo más claro de ello es la introducción de *Nessuna isola è un’isola*, que curiosamente no es mencionada por Anderson ni por Gervasi. En ese texto el propio Ginzburg establece contundentemente la conexión del paradigma indiciario con la forma del ensayo:

En el juego de ajedrez de la investigación, las majestuosas torres disciplinarias proceden implacablemente en línea recta; el género ensayístico se mueve, por el

---

<sup>57</sup> Hal Foster, *et al.*, “El psicoanálisis en el arte moderno y como método”, trad. Fabián Chueca, *Arte desde 1900*. Madrid, Akal, 2006, p. 19.

<sup>58</sup> “En un texto la correspondencia entre elementos microestructurales y macroestructuras existe porque en cada centímetro cuadrado se manifiesta el plan, el gran, minucioso e infalible proyecto llevado a cabo por una voluntad creadora. Un edificio en caso contrario se derrumba. Pero las metáforas son, pueden ser, engañosas. Una novela posee por su propia ‘naturaleza’ márgenes de elasticidad que le permiten ‘absorber’ errores y defecciones. Los indicios que la constelan no son (o no necesariamente) producidos por una intención estratégica; pueden estar diseminados conscientemente, para que el lector ponga de su parte, pero también pueden ser involuntarios: lapsus, actos fallidos, posibilidades inadvertidas, lagunas, residuos, opacidades que un lector como Poe recoge y reorganiza según una isotopía implícita” (Lavagetto, *op. cit.*, p. 43).

contrario, como el caballo, de manera imprevisible, saltando de una disciplina a otra, de un conjunto textual a otro. [...] Hace ya veinte años, en un ensayo intitolado “Spie”, arrojé una hipótesis, “obviamente indemostrable”, sobre los orígenes de la narración que ha suscitado el interés de algunos teóricos de la literatura (Terence Cave, Christopher Prendergast, Antoine Compagnon). La idea misma de narración, yo conjeturaba, podría haber nacido en una sociedad de cazadores para transmitir, sobre la base de los trazos infinitesimales, un evento no experimentable directamente: “alguien ha pasado hacia allá”. Con este modelo venatorio (o, si lo proyectamos hacia el futuro, adivinatorio) que definí “paradigma indiciario”, busqué dar un sentido a mi modo de hacer investigación insertándolo en una perspectiva histórica larguísima, incluso multi-milenaria. Regreso sobre aquel ensayo, que desde entonces ha seguido alimentando subterráneamente mi trabajo, porque la hipótesis sobre el origen de la narración formulada entonces puede arrojar luz también sobre las narraciones históricas: dirigidas, de manera diferente a las otras, a la investigación de la verdad, y sin embargo modeladas, en cada una de sus fases, por preguntas y respuestas formuladas en formas narrativas. Leer la realidad [a contrapelo], partiendo de su opacidad para evitar permanecer prisioneros de los esquemas de la inteligencia: esta idea agradable a Proust me parece que expresa un ideal de investigación que ha inspirado incluso estas páginas.<sup>59</sup>

El historiador nos dice que “Indicios” es un trabajo que ha alimentado de forma subterránea su obra entera en lo que se refiere al método de investigación. Si bien, como el propio Ginzburg acota, las ideas plasmadas en esas páginas han sido fundamentalmente recuperadas en los estudios literarios por sus aportes sobre la comprensión del origen de la narración, éstas también tocan de forma directa la cuestión del funcionamiento del ensayo, que desde su aparición ha promovido un uso particular de las fuentes y su engarce. Es este último aspecto el que me interesa poner en primer plano. Poco antes en esa misma introducción el historiador toca directamente el asunto de la estructura de sus textos para situarlos en la tradición del ensayo. Se remite a una cita del “Ensayo como forma” de Adorno<sup>60</sup> para plantear:

Aquí y en otros textos, Adorno subraya el elemento no deductivo que es propio del género del ensayo. Quien lee un ensayo por su meta, el *terminus ad quem* de un recorrido generalmente tortuoso, le es por definición ignoto: de aquí la sorpresa que acompaña la lectura de los mejores ejemplos de este género literario. A quien escribe,

---

<sup>59</sup> Carlo Ginzburg, *Ninguna isla es una isla. Cuatro miradas sobre la literatura inglesa*, trad. Constanza Serratore. Buenos Aires, Prometeo, 2021, pp. 19-20.

<sup>60</sup> Ginzburg hace referencia al siguiente fragmento del texto de Adorno que cito de forma un poco más extensa para los fines de este trabajo: “El ensayo no tanto desdeña la certeza libre de dudas como denuncia su ideal. Se hace verdadero en su progreso, que lo lleva más allá de sí, no en la obsesión de buscador de tesoros por los fundamentos. Sus conceptos reciben la luz de un *terminus ad quem* oculto a él mismo, no de un *terminus a quo* evidente, y con eso expresa su método mismo la intención utópica” (Adorno, *op. cit.*, p. 23).

por el contrario, la meta le es conocida incluso antes de comenzar a escribir. Suponer que ésta es conocida incluso antes de comenzar con la investigación, significa exacerbar las posibilidades ofrecidas por las características formales del ensayo. Es lo que creo haber hecho, aunque de manera no deliberada. Sin embargo, ¿son efectivamente ensayos los que aquí presento? Quien piensa en la tradición, especialmente en la inglesa, inaugurada por Addison y Lamb –una conversación urbana y mundana, elegantemente informal, sobre temas habitualmente pretendidamente presuntuosos– negará la calificación de ensayos a estas páginas tan poco ágiles, cargadas de referencias eruditas. Pero quien identifica la espina dorsal del ensayo en la línea que va de Montaigne a Diderot, y más allá, no se dejará asustar por la presencia de notas a pie de página. La erudición domina en los discursos convivales en los que ha sido reconocido el lejano origen del género ensayístico. La misma etimología de la palabra “ensayo” (del latín *exagium*, peso) asocia esta forma literaria, como nos ha recordado Jean Starobinsky, con la necesidad de someter algo a su verificación. Pero el término oscila siempre entre *test* y *endeavour*, como en el famoso pasaje de Montaigne: “Enfin, cette fricassée que je barbouille icy n’est qu’un registre des essais de ma vie...” (*Essais*, III, 13). Se trata de una ambigüedad elocuente, si bien no aislada: basta pensar en el italiano *prova*. Ninguna verificación puede ser considerada definitiva: “A su forma pertenece inmanentemente la propia relativización”, advierte Adorno hablando del ensayo. La vía tortuosa, caprichosa, discontinua del ensayo parecería incompatible con el rigor de la prueba.<sup>61</sup>

Es el mismo Ginzburg quien, al circunscribir sus trabajos como pertenecientes a un género literario –el ensayo– se pregunta sobre las características de esa forma textual. De manera muy puntual distingue dos usos que se contraponen directamente. Por un lado, está esa rica línea que surge en la tradición anglosajona caracterizada por la impronta de la conversación urbana y mundana, elegantemente informal, en la que los temas son tratados como pretextos, puntos de fuga, para llegar a algo más. Es una línea que me parece responde a lo que Phillip Lopate ha definido *personal essay*<sup>62</sup> y que tanto en sus motivaciones como en sus objetivos difiere de la concepción del ensayo a la que se remite nuestro historiador.

Considero que la forma recuperada por Ginzburg, esa línea que identifica de Montaigne a Diderot, responde a la caracterización de este género que se realizó en el apartado anterior: el ensayo como interpretación. Sus ideas sobre poner a prueba un tema me parece que congenian con las ideas plasmadas por Liliana Weinberg en su propuesta teórica. Como su propio autor expresó décadas más tarde al inicio *El hilo y las huellas*: “Los griegos cuentan

---

<sup>61</sup> Ginzburg, *Ninguna isla es una isla*, *op. cit.*, pp. 17-18.

<sup>62</sup> Phillip Lopate (ed.), *The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classic Era to the Present*. New York, Anchor Books, 1995; Phillip Lopate, *To Show and to Tell: The Craft of Literary Nonfiction*. New York, Free Press, 2013.

que Teseo recibió, como regalo de Ariadna, un hilo. Con ese hilo se orientó en el laberinto, encontró al Minotauro y le dio muerte. De las huellas que Teseo dejó al vagar por el laberinto, el mito no habla.”<sup>63</sup> La suya ha sido la incansable búsqueda del camino de Teseo en el laberinto.

En su referencia a la forma del ensayo se remite a un artículo de Jean Starobinski que también ha sido frecuentemente citado por Weinberg: “¿Es posible definir el ensayo?”. Allí el crítico francés recurre a la etimología de este género literario y advierte que su significado connota varios actos: examinar, probar, experimentar y comprobar. En el ensayo se somete a prueba un tema y así pone “en guardia al lector y le hace esperar una renovación de perspectivas, o al menos el enunciado de unos principios fundamentales a partir de los cuales será posible un nuevo pensamiento.”<sup>64</sup> Esa lectura de este género le ha gustado bastante a Ginzburg. Ya sea en los subtítulos de sus antologías de artículos o en digresiones donde habla de su metodología, la idea ligada a experimentar con un tema es frecuente. Especialmente ha optado por el uso de las palabras tentativa y prueba para referirse a ese proceso derivado de la intuición baja:

“Tentativas” deriva del latín *temptare*: tocar, palpar. Quien hace investigación es como una persona que se encuentra en una habitación oscura. Se mueve a tientas, choca con un objeto, realiza conjeturas: ¿de qué cosa se trata?, ¿de la esquina de una mesa, de una silla, o de una escultura abstracta? En la investigación de aquello que es desconocido, olvidado e imprevisible, también el azar puede cumplir una función útil. Pero sería ingenuo hacerse ilusiones: no existen atajos para el estudio, y estudiar es algo laborioso y cansado.<sup>65</sup>

Azar, *lapsus*, intuición baja. Diferentes maneras de referirse a lo mismo: el calculado hilo conductor del paradigma indiciario. El historiador ha evidenciado que ideas muy similares a ésta son la base de la propuesta historiográfica de Marc Bloch, el autor que quizás mayor influencia ha tenido en su obra. En el artículo “Revelaciones involuntarias: leer la historia a contrapelo” hace una revisión puntual del historiador francés con respecto al tipo de intuición que le interesa estudiar. En esas páginas contrasta las diferentes ediciones de *Apología para la historia o el oficio de historiador*. Orillado a dejar su puesto en la universidad y acuciado

---

<sup>63</sup> Ginzburg, *El hilo y las huellas*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>64</sup> Jean Starobinski, “¿Es posible definir el ensayo?”, trad. Blas Matamoro, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575 (mayo 1998), p. 32.

<sup>65</sup> Ginzburg, “Prefacio”, *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas*, trad. Ventura Aguirre Durán. Bogotá, Ediciones desde abajo, 2014, p. 41.

por la cruenta persecución nazi, Bloch escribió unos apuntes que son una suerte de testamento donde reflexiona sobre su quehacer intelectual. Este manuscrito, rescatado por su amigo Lucien Febvre y posteriormente reeditado por su hijo Étienne Bloch, fue redactado durante sus últimos días de vida, poco antes de ser fusilado por el ejército alemán. Frente a la barbarie se impuso la lucidez y Bloch planteó ideas que calarían hondo en el desenvolvimiento de nuestros estudios.

Ginzburg resalta que las variantes de las diversas ediciones de ese libro han permitido descubrir que el historiador francés estaba trabajando bastante sobre la idea de los testimonios involuntarios. Según él los documentos no siempre comunican su contenido de manera evidente, hay un cierto tipo de materiales marginales que muestran aspectos inusitados. Mucho de esto depende de la manera de interrogar las fuentes; en específico refiere que esa manera de leer filológicamente fue una herramienta clave para los anticuarios. Ginzburg cita varias obras de Bloch donde examina esta idea. Recuperemos una: “en nuestra inevitable subordinación respecto del pasado, no nos hemos dado cuenta de que, condenados siempre a conocerlo exclusivamente por las huellas que él dejó, logramos de cualquier modo saber sobre él, mucho más de lo que él mismo creyó correcto dejarnos conocer. Esta es, bien considerada, una enorme revancha de la inteligencia sobre el dato.”<sup>66</sup> El único punto en el que no coincide Ginzburg con Bloch es sobre la imposibilidad de pensar que en la historia se puede experimentar. Si bien es cierto que el tiempo no regresa para someter una misma situación a distintas pruebas, las hipótesis surgidas por los datos marginales sí permiten examinar lo mismo desde distintos ángulos. Las iluminaciones provenientes de la intuición baja se barajan en el plano del entrecruzamiento de fuentes. Al leer a Adorno, Liliana Weinberg llega a un punto similar: el ensayista “considera que el contenido de verdad del objeto no debe construirse como una esencia de validez ahistórica, sino más bien como *un contenido no intencional almacenado en una forma histórica específica*.”<sup>67</sup>

Para Ginzburg la obra de Walter Benjamin también fue muy formativa, eso lo ha dicho en varias ocasiones, pero el sesgo con el que la ha activado para su propio trabajo es diferente a la que se expuso con los ensayos de Calvino y de Celati. Vayamos a otra de sus tesis sobre la historia para contemplar el pensamiento benjaminiano desde esta perspectiva: “El pasado

---

<sup>66</sup> Marc Bloch *apud* Carlo Ginzburg, *Cinco reflexiones sobre Marc Bloch*. Bogotá, Ediciones desde abajo, 2016, p. 99.

<sup>67</sup> Weinberg, *El ensayo en busca de sentido*, *op. cit.*, p. 83. Las cursivas son mías.

sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. ‘La verdad no se nos escapará’: esta frase que proviene de Gottfried Keller indica el punto exacto, dentro de la imagen de la historia del historicismo, donde le atina el golpe del materialismo histórico. Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.”<sup>68</sup> Todo vestigio del pasado es recuperable y su verdad depende de poder reconocerse en sus ruinas.

Al final de su ensayo sobre las revelaciones involuntarias Ginzburg hace la conexión entre las ideas del filósofo alemán y el historiador francés con la intención de remarcar la importancia política de leer guiado por los indicios:

Seguir estos dos caminos significa leer la historia a contrapelo. Alguno habrá reconocido en la frase que he elegido como subtítulo para esta Conferencia mía [*sic.*], una alusión a las célebres *Tesis sobre la historia* de Walter Benjamin. Pues en uno de los momentos más oscuros de la historia del siglo XX, inmediatamente después de haberse firmado el pacto Molotov-Ribbentrop, en la vigilia del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin reflexionó sobre la historia y sobre el conocimiento histórico, así como lo hizo un poco más tarde, aunque en un espíritu muy diferente, también Marc Bloch. Diferente pero tal vez no incompatible. Porque ¿qué cosa significa, de hecho, leer la historia a contrapelo? Si la producción de los testimonios históricos, y sobre todo de los testimonios voluntarios, refleja en gran medida las relaciones de producción (y más en general, las relaciones de fuerza) al interior de una sociedad determinada, leer la historia a contrapelo significa buscar, en esos testimonios, los trazos de la opresión. Para hacer esto, es necesario, reconstruir, de una parte, la óptica desde la cual los testimonios históricos han sido producidos, y de la otra, sus efectos, que son el resultado de intenciones explícitas o implícitas, aun cuando en el largo plazo se trata casi siempre de efectos no deseados ni previstos. Pero limitarse solo a esto, no es suficiente. Porque en un mundo como el nuestro, impregnado de mitos y de mentiras, la invitación a leer los testimonios entre líneas, para ser capaces de captar las “revelaciones involuntarias”, es más que nunca actual: enseña a reconocer la fuerza de los mitos y de las mentiras, pero también a desenmascarar tanto los unos como las otras.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría. México, Itaca-UACM, 2008, p. 39. Elegí la quinta tesis como ejemplo porque ésta aparece de manera casi idéntica en “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador”. La riqueza del pensamiento benjaminiano es palpable en las muy diversas interpretaciones que se han hecho de su obra; lo visto en este apartado es solamente un pequeño ejemplo. Como complemento a las ideas que esta obra ha dejado en la perspectiva de Ginzburg, quisiera recuperar otro fragmento que viene inmediatamente después de las líneas compartidas con la tesis V, pues apunta hacia la misma dirección del historiador italiano: “El materialismo histórico extrae a la época de la cósica ‘continuidad histórica’, como saca a la vida de la ‘época’ y a la obra de la ‘obra de toda una vida’. Y el resultado de esta construcción es el que *en* la obra se encuentre resguardada y conservada la obra de una vida, *en* la obra de una vida la época entera, y *en* la época el curso de la historia” (Walter Benjamin, *Obras II*, vol. 2, trad. Jorge Navarro Pérez, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid, ABADA, 2009, pp. 71-72).

<sup>69</sup> Ginzburg, *Cinco reflexiones sobre Marc Bloch*, *op. cit.*, p. 125.

Ginzburg apuesta por la larga duración para sacar a la luz ese tipo de intuición que, por muy difícil que sea de abstraer, no dejó de tener una presencia en muchos momentos de la trayectoria de las ciencias humanas. La búsqueda de síntomas, típica en las obras de crítica literaria y de arte que han motivado este trabajo, responde a la necesidad de explicar las obras gracias a la fuerza de las anomalías que las ligan directamente a su contexto. Este primer capítulo sirvió para un objetivo primordial de este trabajo: desautomatizar, gracias a la teoría de Liliana Weinberg y a la metodología esbozada por Carlo Ginzburg, la forma del ensayo. Colocar como principio articulador el acto de interpretar abre caminos que se alejan de un lugar común que ha opacado el potencial cognitivo de este género literario: la subjetividad.

Esta doble aproximación también se traduce en la estructura del presente trabajo, donde se explora una vía para estudiar la crítica literaria y de las artes desde el ensayo. Gracias a textos clave, un cuento de Giacomo Debenedetti y la defensa del arte abstracto de Meyer Schapiro, se delinearán sus poéticas del pensar. De esta manera se contextualiza su obra a partir de retratos intelectuales. Por otra parte, he seleccionado dos famosas interpretaciones de estos autores, la narrativa de Proust y la pintura de Van Gogh, para describir cómo a partir de detalles marginales lograron construir esos ensayos. La aventura de la pesquisa me ha guiado para estudiar este género literario. Para emprender ese recorrido, tomemos una muy afortunada afirmación de Bloch: “El espectáculo de la investigación, con sus éxitos y fracasos, no es casi nunca aburrido.”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Marc Bloch, *Introducción a la historia*, trad. Pablo González Casanova y Max Aub. México, FCE, 2012, p. 73.

## **CAPÍTULO II**

### **DOS RETRATOS INTELECTUALES Y SUS POÉTICAS DEL PENSAR**

L'immaginazione della letteratura propone la molteplicità sconfinata dei casi umani, ma poi chi legge, con la propria immaginazione, deve interrogarli anche al lume della propria esistenza, introducendoli dunque nel proprio ambito di moralità.

-Ezio Raimondi, *Un'etica del lettore*.



## 2.1 Giacomo Debenedetti. La crítica literaria en busca de *la crisis del personaje-uomo*

### Un destino para el ensayo

“El crítico es aquel que ve el elemento del destino en las formas, aquel cuya vivencia más intensa es el contenido anímico que las formas contienen indirecta e inconscientemente [...]. El momento crucial del crítico, el momento de su destino, es, pues, aquel en el cual las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma.”<sup>1</sup> Con esas palabras de Lukács Mario Lavagetto comprendió la vocación ensayística de Giacomo Debenedetti: un autor que encontró el núcleo de su tema predilecto, la novela europea del siglo XX, en la imagen desoladora de quien ha perdido el destino: esa épica de la existencia, como él mismo la denominó, donde Ulises nunca podrá regresar a Ítaca.

Con la cita del pensador húngaro Lavagetto recordó a su maestro y lo imaginó como el crítico que releyó infatigablemente la *Recherche* de Marcel Proust para encontrar su propio destino. Esa lectura la dejó plasmada en la introducción que preparó para la reedición en 1994 del tercer tomo de los *Saggi critici* (1959). Ese libro, nos cuenta Lavagetto, lo marcó profundamente cuando conoció tanto la obra como a su autor en las aulas universitarias de Roma.<sup>2</sup> Allí Giacomo Debenedetti hilvanaba sus ideas sobre las ficciones occidentales. Lavagetto y sus compañeros eran testigos de la intensísima parte final de esa trayectoria intelectual que culminaría en 1966 y en la que la pasión por la enseñanza fue fundamental para que este crítico pudiera dejar por escrito su extensa investigación sobre la literatura en los cientos de páginas que semana a semana redactaba para sus clases.<sup>3</sup> Los últimos años de

---

<sup>1</sup> Lukács, *op. cit.*, p. 105.

<sup>2</sup> Mario Lavagetto, “Introduzione”, Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*. Venezia, Marsilio, 1994, p. VII.

<sup>3</sup> Fueron muy pocos los libros que Debenedetti publicó en vida. Todas sus obras póstumas lograron salir a la luz en virtud del exhaustivo trabajo editorial y filológico de Renata Orenco, viuda de nuestro crítico, quien organizó todos los apuntes que dejó para sus cursos universitarios. En orden de aparición éstos son los libros surgidos de los apuntes universitarios que, gracias al cuidado filológico de Renata, se rescataron; además, se debe agregar que contaron con prólogos de sus contemporáneos y en muchos sentidos estas obras han permitido estudiar a detalle la obra debenedettiana: *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale. Milano, Garzanti, 1972; *Niccolò Tommaseo*, presentazione di Alberto Moravia. Milano, Garzanti, 1973; *Poesia italiana del Novecento*, presentazione di Pier Paolo Pasolini. Milano, Garzanti, 1974; *Verga e il naturalismo*, presentazione di Leonardo Sciascia. Milano, Garzanti, 1976; *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*. Milano, Garzanti, 1979; *Quaderni di Montaigne*, presentazione di Giovanni Macchia. Milano, Garzanti, 1986. En cuanto a las antologías de ensayos, Renata dio a conocer los siguientes títulos: *Il*

esa pasión pedagógica parecían anunciar el final y desde 1960 el crítico se concentró en trazar acompasadamente en sus seminarios la historia sobre la novela del siglo XX, entendida “come opera d’arte e come messaggio umano, morale”.<sup>4</sup> No obstante, Debenedetti muere en enero de 1967, tras recibir por tercera vez la negativa de contar con una plaza fija en la universidad.<sup>5</sup>

Esa continua exploración teórica y literaria dio forma a su método de lectura. Para comprender su poética de pensar considero que es necesario describir ese modo de leer. Lavagetto explica que no es casual que la palabra más recurrente de Debenedetti haya sido *destino*.<sup>6</sup> Esa palabra adquirió matices muy particulares en sus textos, entre otras cosas quizás, como lo ha aventurado él mismo, por la inclinación de su maestro por el ensayo. Ahora bien, en sus años de formación Debenedetti experimentó distintos caminos para su escritura y mostró bastante interés en la posibilidad de convertirse en narrador. Lavagetto nos recuerda que al inicio de esa carrera hay un cuento, “Amedeo”, que provocará inmediatamente muchas controversias entre sus más queridos amigos. También resalta que entre los numerosos comentarios que esa narración generó en sus primeros lectores resaltan

---

*personaggio-uomo*. Milano, Il Saggiatore, 1970; *Rileggere Proust e altri saggi proustiani*. Milano, Mondadori, 1982. Otros dos casos aparte de esa recuperación de la obra ensayística es uno donde se rescataron los textos que Debenedetti realizó en su juventud para una serie de conferencias de tema religioso (*Profeti. cinque conferenze del 1924*, Milano, Mondadori, 1998) y el único trabajo monográfico que dedicó a un autor, escrito en 1943 mientras se escondía con su familia en Cortona para escapar de la persecución antisemita (*Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977). Con el paso de los años han sido reeditados algunos de estos libros y a partir de 2019 la editorial La nave di Teseo ha comenzado con la reimpresión y digitalización del corpus debenedettiano.

<sup>4</sup> “Como obra de arte y como mensaje humano, moral.” Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, *op. cit.*, p. 12. En la obra que acabo de citar Debenedetti dejó plasmadas las claves para entender en qué consistió la crisis del realismo y del naturalismo literarios. Sin haber sido un trabajo planeado para ser un libro orgánico, los materiales funcionan como un gran mosaico de la narrativa italiana en contraste con el panorama europeo. Mariapia Lamberti apunta que en ese libro “delinea una verdadera teoría de la novela. El lenguaje es técnico, complejo, de registro elevado: dirigido a universitarios, es el ejemplo máximo de la calidad académica del discurso.” (Mariapia Lamberti (ed.), *El narrador y el crítico. Un panorama de la narrativa italiana del siglo XX*, trad. Guillermo Fernández y Mariapia Lamberti. México, UNAM, 2003, p. 26.) Cabe resaltar que de esa importantísima obra la única traducción disponible en español, realizada por Guillermo Fernández, es el fragmento de los apuntes del año académico 1962-1963, enfocados al análisis de Luigi Pirandello, que Lamberti incluyó en su importante antología *El narrador y el crítico*.

<sup>5</sup> Gracias a diversos documentos consultados para esta investigación es posible afirmar que esas negativas tuvieron un gran peso político. Antonio Debenedetti, hijo del autor, lo explica con toda claridad en la biografía dedicada a su padre. Es un texto que sigue constituyendo una de las fuentes más completas para el análisis de su vida. No contar con esa plaza implicó que no pudiera formalizar una escuela debido a que tampoco sus alumnos podrían dar continuidad a sus ideas en esa institución. Debenedetti fue considerado una suerte de comunista *diverso*, que nunca quiso responder al programa artístico del partido y que, al mismo tiempo, siempre rechazó la política de la derecha. Es gracias a su intenso trabajo editorial que esa postura cultural de izquierda tan particular pudo encontrar el nicho que las instituciones universitarias de su tiempo le negaron (Antonio Debenedetti, *Giacomino*. Milano, Bompiani, 2019, ebook).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. XV.

las palabras del poeta Umberto Saba, quien se mostró ambivalente sobre el valor de ese cuento. Por su carga reflexiva parecía más bien una investigación sobre el destino del personaje. Al terminar de leer todos los relatos contenidos en el debut literario de Giacomo Debenedetti, el poeta expresó con delicadeza su impresión: “Tu mi sembri un delizioso suonatore di violino, che non sappia ancora bene che cosa deve suonare. La tua personalità è, in questi tuoi scritti, innegabile, palpabile quasi; ma sembri un uomo vissuto fuori delle cose elementali della vita, estraneo alla vera umanità che soffre e opera.”<sup>7</sup>

La amistad de Saba y Debenedetti duró toda la vida; sobre todo, estuvo marcada por la búsqueda del destino. En el caso de Debenedetti el relámpago que iluminó el sendero de su escritura fue el ensayo. En ese género encontró las notas exactas para el instrumento de su expresión. Allí encontró las razones humanas, eso que según Saba se esconde en las cosas elementales de la vida, para esa pasión literaria que ya se asomaba en los relatos. Todas estas cuestiones quedaron expresadas en muchos de sus ensayos. Este apartado está dedicado a conectar las ideas plasmadas en el cuento “Amedeo” con otros de sus ensayos de crítica para delinear la poética de pensar de nuestro autor. Es importante señalar que una de las particularidades de esa poética consiste en que fue formulada al interior de sus ensayos, a manera de breves pasajes donde los aspectos de su metodología eran narrados para transformar el *conocimiento en vivencia sentimental*. Raffaele Manica se refiere a esas anécdotas en términos de indicios con una función explicativa del propio oficio crítico:

È anche il gusto dell’aneddoto a mettere in luce l’arte della conversazione nella quale Debenedetti era maestro (si veda esemplarmente l’inizio di “Un punto d’intesa sul romanzo moderno?”). Eloquenti e connotanti, questi aneddoti –ovvero: la gravidanza e la rilevanza che si lascia assumere a piccoli episodi– diventano le parti affioranti di una lunga e ininterrotta conversazione: o, si potrebbe dire con la formula freudiana messa in atto da un allievo di Debenedetti, Mario Lavagetto, si lavora con piccoli indizi. Indizi che Debenedetti mette in funzione per i suoi scrittori, e che il lettore, se vuole, può mettere in azione per Debenedetti stesso, perché nello svolgimento del lavoro di Debenedetti ovunque si ritrova l’ago della bussola: sempre la stessa– annunciata fin dai tempi (1927) di “Critica e autobiografia”– e mai smarrita.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Tú me pareces un delicioso intérprete de violín, que todavía no sabe bien qué debe tocar. Tu personalidad es, en estos escritos tuyos, innegable, palpable casi; pero pareces un hombre que ha vivido fuera de las cosas elementales de la vida, ajeno a la verdadera humanidad que sufre y trabaja” (Umberto Saba, “Lettera del 19 giugno 1926”, Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, ed. Enrico Ghidetti. Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 97-98).

<sup>8</sup> “Es también el gusto por la anécdota lo que ilumina el arte de la conversación en la que Debenedetti era maestro (véase ejemplarmente el inicio de “Un punto d’intesa sul romanzo moderno?”). Elocuentes y connotadas, estas anécdotas –o sea: la significación y la relevancia que se deja asumir en pequeños episodios– se vuelven las partes que emergen de una larga e ininterrumpida conversación; o, se podría decir con la fórmula

Para Debenedetti la investigación sobre las obras literarias tenía que liberar un mensaje, profundamente sedimentado en la experiencia personal, que pudiera enriquecer nuestro conocimiento del destino para descubrir el sentido y la finalidad de la vida; ése fue el motor que impulsó toda su pesquisa. En los avatares del *homo fictus*, quien parecía vagar con desconsuelo en obras clave del inicio del siglo XX, se ocultaba ese mensaje. Una buena parte de sus ensayos y sus apuntes de clase de la posguerra girarán en torno a esa intuición, elaborada poco a poco y que culmina con la “Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo”. Escrita muchos años después, se trata de una conferencia preparada en 1965 para una mesa redonda del Festival de Cine de Venecia. El inicio de ese ensayo es de suma importancia porque explica que el personaje narrativo es un reflejo oblicuo de nosotros mismos. Una opinión que nuestro crítico se esforzó por conectar desde sus primeras formulaciones en torno a la narrativa del siglo XX con su lectura sobre la crisis de la modernidad:

Chiamo personaggio-uomo quell'*alter-ego*, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli. Se gli chiediamo di farsi conoscere, come capita con i poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*. Allora non c'è più scampo, bisogna lasciare che si intrometta. Ma non ha solo questa virtù di mediatore, che spesso rende “più praticabile la vita”. L'evoluzione della sua specie porge anche il filo rosso per seguire la storia, non solo della narrativa, ma di tutta la letteratura e forse delle altre arti.<sup>9</sup>

---

freudiana aplicada por un estudiante de Debenedetti, Mario Lavagetto, se trabaja con pequeños indicios. Indicios que Debenedetti echa a andar para sus escritores, y que el lector, si quiere, puede aplicar al propio Debenedetti, porque en el desarrollo del trabajo de Debenedetti se vuelve a encontrar por doquier el dedal de la brújula: siempre la misma –anunciada desde los tiempos (1927) de “Crítica e autobiografía”– y jamás extraviada” (Raffaele Manica, “Prefazione”, Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*. Milano, Il Saggiatore, 2016, ebook). Por otra parte, considero que para la poética de pensar en el ensayo es importante tener en cuenta la noción que Karl Claus propuso sobre ese tipo de injertos desde Montaigne en el artículo ya citado en capítulos anteriores, “Montaigne on His Essays: Toward a Poetics of the Self”, donde este académico sugiere que, ya desde la nota al lector que abre los tres volúmenes del ensayista francés, queda patente que la libertad argumentativa en este género también se caracterizó por un constante autoexamen sobre los usos de las fuentes y su organización.

<sup>9</sup> “Llamo personaje-hombre a ese alter-ego, enemigo o vicario, che en decenas de miles de ejemplares todos distintos entre sí, que se para frente a nosotros desde las novelas y ahora también desde las películas. Se dice que su profesión es la de respondernos, pero con mucha más frecuencia somos nosotros los convocados a responderle. Si le pedimos que se identifique, como sucede con los policías vestidos de civil, muestra el interior de su chaqueta, exhibe la placa donde está escrita la más primordial de sus funciones, que es al mismo tiempo su lema heráldico: también se trata de ti. Entonces ya no hay escapatoria, es necesario dejar que se entrometa. Pero no sólo tiene esta virtud de mediador, que a menudo vuelve “más llevadera la vida”. La evolución de su especie también otorga el hilo rojo para seguir la historia, no sólo de la narrativa, sino de toda la literatura y quizás de las demás artes.” (Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, op. cit., p. 35).

La gran particularidad del legado crítico de Debenedetti radica en esa convicción sobre las desaventuras del personaje narrativo como reflejo de todas las catástrofes que su siglo le deparó. La exigencia que esas voces ficcionales le impusieron fue reconocer en la desaparición de su destino los síntomas del mal de vivir de un tiempo preñado por su pulsión de muerte. Al conocer su faceta de joven narrador, situada en un momento crucial de la historia italiana, es evidente que sus formulaciones críticas sobre *la crisi del personaggio-uomo* se arraigan en meditaciones cuyas raíces están al inicio del camino y se asoman en la breve historia de un muchacho “senza qualità”.<sup>10</sup>

### **El cuento de los años de formación**

¿Iluminación, premonición? Entre esas dos vías se debate nuestra historia: “Amedeo”, ese breve relato que Giacomo Debenedetti redactó en su juventud, está situado en un momento que definiría todo un destino. Se trata de una época que, tanto para nuestro autor como para gran parte de sus intérpretes, siempre parece muy lejana. Hasta la publicación del minucioso estudio de Paolo Gervasi (*La forma dell’eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934*) dedicado a explorar la vida turinesa de este intelectual judío, el documento más citado de esa etapa fue por mucho tiempo la bellísima estampa que Natalia Ginzburg hizo de él en *Lessico familiare*, donde habla del periodo en que Debenedetti fue novio de su hermana Paola.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Giacomo Debenedetti, *Amedeo*. Milano, Scheiwiller, 1967, p. 34. En la nota que Debenedetti dejó preparada para la segunda edición de su cuento define a su personaje con la alusión directa al título de la novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*. Es posible conjeturar que esta decisión surge del aire de familia que podrían compartir los personajes de ambas ficciones. Quiero destacar que una lectura comparativa la novela de Musil con “Amedeo” no está dentro de los objetivos de este trabajo. Por otra parte, me parece importante mencionar que Debenedetti, al menos en su juventud, no conocía el alemán. En la posguerra, cuando la obra musiliana comienza a circular en Italia, nuestro crítico pudo conocerla, pero es hasta sus últimos ensayos y apuntes críticos que cita, muy periféricamente, la obra del intelectual austriaco. Específicamente habla sobre *Las tribulaciones del estudiante Törless* en su ensayo “Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo” y en las más de seiscientas páginas de sus apuntes contenidos en *Il romanzo del Novecento* solamente alude un par de veces a Ulrich, personaje principal de *El hombre sin atributos* y a su autor; Debenedetti, *Il personaggio-uomo*, *op. cit.*, p. 56; y *Il romanzo del Novecento*, *op. cit.*, pp. 7 y 620.

<sup>11</sup> Ese fragmento de la novela de Natalia Ginzburg es una de las tantas pistas que conectan la elaboración del trabajo crítico de Debenedetti con Proust. En su descripción se ha llegado a resaltar la correspondencia entre Debenedetti personaje y uno de los protagonistas del primer tomo de la *Recherche*, Swann. La novelista, que en 1946 publicó su traducción de la primera novela del ciclo proustiano, conectó en su biografía novelada al joven Debenedetti con Swann en un acto que es a la vez un homenaje y una denuncia, pues los infortunios que sufrió el crítico en mucho terminaron por parecerse a las injusticias, producto del antisemitismo europeo, que Proust ya había retratado en la trama de Swann. De la descripción que Ginzburg

Este pasaje Debenedetti siempre lo tuvo muy presente: aparece mencionado en la nota que preparó para el último libro que se decidió a publicar y que apareció de forma póstuma el mismo año de su muerte: *Amedeo* para la editorial milanesa de Vanni Scheiwiller. Gervasi señala que el hecho de que Debenedetti quisiera recuperar únicamente ese texto de su juventud brinda una pista muy sugerente para comprender su obra en general. De cierta manera exhumar ese cuento representó una delicada rememoración de su etapa formativa y también implicó hacer más evidente o poner sutilmente en primer plano una pieza clave para contextualizar su propia labor intelectual. Estas cuestiones nos permiten conjeturar que ese proyecto estaba planeado para estar repleto de indicios, empezando por el hecho de que esa edición de 1967 recuperaba en todos los aspectos de su materialidad su publicación original de 1926.<sup>12</sup>

En el ambiente de la Turín de inicios del siglo breve nuestro crítico empezó a dar sus primeros pasos. Sus múltiples inquietudes intelectuales lo llevaron a estudiar a nivel universitario algunos semestres de Ingeniería industrial y de Derecho. Abandonó ambas carreras para dedicarse por completo a la literatura y en 1922 decide inscribirse a la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Università di Torino. En paralelo a ese cambio fundó –junto con Sergio Solmi, Emanuele Sacerdote y Mario Gromo– la revista literaria *Primo Tempo*, donde esos cuatro entusiastas amigos se propusieron explorar el espíritu cultural, en plena ebullición, que los rodeaba.

Con ese proyecto nuestro crítico empezó a trazar la constelación de escritores que se volvieron su brújula para comprender el siglo XX y que, junto con algunas lecturas inmediatamente posteriores, fueron recurrentes en toda su carrera: Benedetto Croce, Umberto Saba, Eugenio Montale, Giovanni Boine y Carlo Michelstaedter. Como estudiante se formó en una ciudad donde entabló muchas amistades apasionadamente dedicadas, como él, a la literatura. Asistió, en esa urbe clave de la unificación italiana, a todo tipo de actividades culturales que, en esa vertiginosa época, llevaron a confluir a todas las vanguardias en sus

---

hizo de él, para Debenedetti fue especialmente memorable la palabra con la que describió el tono de su voz, *suadente*, como se constata en la nota que hizo para la segunda edición de “Amedeo”.

<sup>12</sup> Gervasi específicamente refiere que esa imitación del aspecto material de la primera edición es una pista que nos conduce a una lectura política del cuento, pues lo conecta con la figura de Piero Gobetti. Era un tributo a través de un objeto que permitía recordar las ideas de un proyecto editorial que marcó a toda una generación. (Paolo Gervasi, *La forma dell’eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio*. Pisa, ETS, 2012, p. 83).

plazas y avenidas: ya fueran las veladas futuristas animadas por la euforia de la estridencia o las ideas políticas de Antonio Gramsci que circulaban en periódicos y revistas. En una conferencia de 1963 dedicada a *Intermezzo*, última recopilación de ensayos que publicó en vida, Debenedetti recordó esos intensos años en la Turín de las vanguardias históricas a través de una breve narración donde se entrelazan el abandono de las matemáticas con la fascinación que sintió por la obra de Renato Serra quien, a pesar de su prematura muerte, dejó en sus artículos una terminología cuya exactitud técnica no abdicaba de poder definir fenómenos y emociones artísticas con eventos verbales que rodeaban a las obras con la precisión sugerente de las formulaciones matemáticas. Aún más importante es el hecho de que todos esos factores desencadenaron su pasión por la crítica, que desde el inicio se convirtió en un impulso por trabajar literariamente acerca de la literatura:

Un benevolo osservatore dei miei scritti, Edoardo Sanguineti, li ha battezzati “racconti critici” e mi ha spiegato che quello del racconto critico è, per me, addirittura un metodo (si scusi la parola solenne e ambiziosa). Vediamo se mi riesce di imbastire sulla mia critica uno di quei racconti. Se qualche dato personaggio di questo racconto può riuscire utile, dirò che, a lavorare letterariamente sulla letteratura, mi sono risolto verso il 1920, dopo di avere letto i saggi di Renato Serra. Mi rincuora l’idea che, in quella stessa Torino intellettuale e operaia, che stava maturando il suo prossimo “no” al fascismo, Serra abbia esercitato, anche su altri, e di ben maggiore statura e destino, un grande ascendente, e sia parso un esempio suggestivo: si ricordino le pagine a lui dedicate da Antonio Gramsci. Allora io ero uno studente di matematica. E mi rimproveravo di coltivare le “matematiche severe” con un amore stranamente estetico. I nomi di certi algebrici o geometrici, come per esempio “wronskiano dei coefficienti” o “Lemniscata di Bernoulli” mi rapivano proprio per il loro valore magico e incantatorio di eventi verbali. Poi nel Saggio di Serra sul Pascoli mi accadde di leggere: “In termini tecnici, la loro ragione (dei versi pascoliani) è meramente quantitativa; il verso è sentito come un accordo di tesi profondamente calcate e di arsi vibranti, come musica pura”. Le parole, la terminologia –arsi, tesi, quantità– che avevo imparato nelle prime scuole, confermavano la portata ad applicazioni diverse da quelle che avevamo fatte a scuola; ma soprattutto arrivavano a definire fenomeni ed emozioni artistiche con eventi verbali contornati, precisi ma insieme esaltanti come quelli che mi entusiasmavano nella matematica. / Sotto questo duplice segno, ho iniziato la mia carriera di frequentatore delle lettere. E ricordo che Gobetti (e più tardi anche Thovez) mi contestavano l’astrattezza di voler ridurre tutto a schemi, operazioni di ordine matematizzante, di voler fare della critica un algoritmo, risolverne i discorsi attraverso una serie di trasformazioni di formule fino al *quod erat demonstrandum*.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “Un benévolo observador de mis escritos, Edoardo Sanguineti, los bautizó ‘narraciones críticas’ y me explicó que eso de la narración crítica es, para mí, incluso un método (perdonarán la palabra solemne y ambiciosa). Veamos si logro hilvanar sobre mi crítica una de esas narraciones. Si alguno de los personajes de esta narración puede ser de utilidad, diré que, a trabajar literariamente sobre la literatura, me decidí hacia 1920,

No obstante, antes de llegar a ser, según Gianfranco Contini, “Il primo critico italiano di questo secolo, il solo forse che al servizio del genere critico abbia piegato le qualità di un vero scrittore”,<sup>14</sup> hubo en paralelo a ese lector voraz un narrador de mundos posibles. En medio de ese momento tan particular de la historia italiana aparece en 1926 el primer libro de Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, en el catálogo de *Il Baretto*. Paolo Gervasi, en su estudio dedicado a esos intensos primeros años de formación, explica que, si bien fue mayormente debido a una casualidad,<sup>15</sup> la coincidencia entre nuestro autor y el proyecto de Piero Gobetti, quien fundó la revista que alojaría por vez primera esa colección de cuentos, es por demás central y puede ser comprendida como una clave interpretativa.

Es una llave ideal para acceder a las motivaciones que desde su juventud impulsaron a Debenedetti a polemizar sobre la función de la literatura en un contexto social donde las cuestiones artísticas hacían más evidente su conexión con los efectos de la política. En el ideario de Gobetti las revistas no podían separar las temáticas políticas de las artes. Si bien proyectos como *Ordine Nuovo*, fundada y coordinada por Antonio Gramsci de 1919 a 1925, o *La Rivoluzione Liberale*, creada por Gobetti mismo en 1922 y dirigida hasta su obligado

---

después de haber leído los ensayos de Renato Serra. Me conforta la idea que, en esa misma Turín intelectual y obrera, que estaba madurando su próximo ‘no’ al fascismo, Serra haya ejercido, también en otros, y de mucho mayor estatura y destino, una gran influencia, y haya parecido un ejemplo sugestivo: recuérdense las páginas que le dedicó Antonio Gramsci. Yo era entonces un estudiante de matemáticas. Y me reprochaba cultivar las ‘matemáticas severas’ con un amor extrañamente estético. Los nombres de ciertos algebraicos y geométricos, como por ejemplo ‘coeficientes wronskianos’ o ‘Lemniscata de Bernoulli’ me raptaban justamente por su valor mágico y hechizador de eventos verbales. Luego en el Ensayo de Serra sobre Pascoli me aconteció leer: ‘En términos técnicos, su motivación (de los veros pascolianos) es meramente cuantitativa; el verso se percibe como un acorde de tesis profundamente calcados y de arsis vibrantes, como música pura.’ Las palabras, la terminología –arsis, tesis, cantidad– que había aprendido en la primaria, confirmaban el alcance de aplicaciones diferentes de las que habíamos hecho en la escuela; pero sobre todo llegaban a definir fenómenos y emociones artísticas con eventos verbales contornados, precisos, pero al mismo tiempo exaltantes como los que me entusiasmaban en las matemáticas. / Bajo este dúplice signo, inicié mi carrera de frecuentador de las letras. Y recuerdo que Gobetti (y más tarde Thovez) me reprochaban lo abstracto que era querer reducir todo a esquemas, operaciones de orden matemático, de querer hacer de la crítica un algoritmo, resolviendo así los discursos a través de una serie de transformaciones de fórmulas hasta el *quod erat demonstrandum*” (Debenedetti, “A proposito di *Intermezzo*”, *Saggi 1922-1966*, ed. Franco Contorbía. Milano, Mondadori, 1982, pp. 52-53). Sus reflexiones sobre el papel señero de Renato Serra en la crítica italiana tendrán un desenlace muy significativo, pues el último seminario que impartió, entre 1965 y 1966, estuvo dedicado en su totalidad a analizar la obra de ese escritor que, al parecer de Debenedetti, fue el primero en confrontarse exitosamente al legado de Benedetto Croce y señalar las razones de la falta de auge de las novelas en la Italia de finales del siglo XIX e inicios del XX.

<sup>14</sup> “El mejor crítico italiano de este siglo, el único quizás que al servicio del género crítico haya empleado las cualidades de un verdadero escritor” (Gianfranco Contini, “Una parola per Giacomo Debenedetti”, en Cesare Garboli (ed.), *Giacomo Debenedetti 1991-1967*. Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 102).

<sup>15</sup> Gervasi, *La forma dell’eresia*, op. cit., p. 84.



exilio parisino en 1925, habían abierto un espacio importante para el debate político, éste tenía que evolucionar para incluir todos los aspectos de la cultura en sus páginas. *Il Baretto*, empresa editorial de la que solamente llegaría a ver el primer año de actividad, se fundó bajo esa nueva premisa y la variedad de textos literarios que hospedó fue de todo tipo (en 1925 el primer poemario de Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, también apareció allí) y la impronta de Gobetti fue esencial en sus autores, quienes asumieron una férrea postura antifascista:

È un libro che nasce anche dalla fuga verso l'Europa che l'illuminista Gobetti aveva individuato come ultima possibilità di porre un argine alla montante barbarie nazionale. Il respiro europeo dei racconti debenedettiani deriva in gran parte dalla spiazzante cultura del loro autore, che con curiosità si appropria di spunti eterogenei per riformularli e riproporli. L'ambiente torinese, con la sua vivacità e la sua ricettività ma anche con i suoi supporti materiali, le riviste e i libri, gli offre una sponda importante per verificare le sue acquisizioni, per sperimentarne la tenuta, per esercitarsi in tempo reale.<sup>16</sup>

El fundador de *Il Baretto* murió en París poco tiempo antes de que saliera de la imprenta el primer libro publicado por Debenedetti. Allí se había exiliado después de que en septiembre de 1925 sufriera una brutal golpiza por parte de simpatizantes del fascismo que, desde la instauración de Mussolini en el poder, estaban reprimiendo todo tipo de disidencia. Con la muerte de Gobetti un mundo intelectual llegaba a su ocaso. Sin embargo, en el proyecto gobettiano Gervasi encuentra las particulares raíces del antifascismo que asumió nuestro crítico. Ese antifascismo se propuso como medida radical ante la escritura, porque ésta se asumió desde la defensa de un programa intelectual que se sustentó en una postura ética irrenunciable: “Il programma politico di Piero Gobetti diventa programma di etica integrale, in cui anche la difesa della grammatica rappresenta un argine estremo contro l'incultura, la demagogia, la sopraffazione violenta. A questa lezione si ispira il lavoro, difficile e spigoloso, di Debenedetti.”<sup>17</sup> Según Gervasi esto último queda acentuado al leer la

---

<sup>16</sup> “Es un libro que surge también por la fuga hacia la Europa que el iluminista Gobetti había individuado como la última posibilidad de ponerle un freno a la creciente barbarie nacional. El respiro europeo de las narraciones debenedettianas deriva en gran parte de la desconcertante cultura de su autor, que con curiosidad se apropia de ideas heterogéneas para reformularlas y volver a proponerlas. El ambiente turinés, con su vivacidad y su receptividad, pero también con sus soportes materiales, las revistas y los libros, le ofrece una oportunidad importante para verificar sus adquisiciones, cuya solidez puede experimentar, para ejercitarse en tiempo real” (*Ibid.*, p. 85).

<sup>17</sup> “El programa político de Piero Gobetti se vuelve programa de ética integral, donde también la defensa de la gramática representa un baluarte extremo contra la incultura, la demagogia, la vejación violenta. En esta lección se inspira el trabajo, difícil y áspero, de Debenedetti” (*Ibid.*, p. 87).

publicación en sus dos paradójicos tiempos de aparición, ya que es un cuento situado al origen y en la conclusión de esa gran aventura intelectual que fue la carrera literaria de Giacomo Debenedetti. Envuelto por ese álgido ambiente surge, en paralelo a sus primeros pasos en la crítica militante, la intención de nuestro crítico de comprender la *crisi del personaggio-uomo* a través de ese relato fundacional.

Ese tema fue su inquietud principal y si, aunado a lo que acabo de bosquejar, nos guiamos por la edición que Alfonso Berardinelli (otro de los discípulos del magisterio debenedettiano en Roma) hizo de sus obras, para la prestigiosa colección I Meridiani de Mondadori,<sup>18</sup> podemos confirmar que “Amedeo” tiene un lugar de primer orden en la historia de Debenedetti. En ese tomo que lleva por título *Saggi*, el cuento aparece como el primer texto antologado. Es una posición estratégica, pues se vuelve la puerta de acceso al resto de los textos. Sobre esta sugerente y polémica decisión, Berardinelli se limita a explicar en una breve nota que ese cuento juvenil, “autoritratto ‘in limine’ di un giovane intellettuale in cerca di se stesso”,<sup>19</sup> es un momento que marcó decisivamente su biografía. Es un texto fundamental que califica, al igual que las prosas testimoniales que Debenedetti publicó al final de la Segunda Guerra Mundial, como *ensayo narrativo*. Sobre esa definición no pretendo ahondar, pues apela a una concepción tan flexible de los límites del ensayo que a mi parecer lleva a perder la especificidad del género. Pero la centralidad que Berardinelli le atribuye a ese relato me parece una propuesta muy productiva para comprender a su maestro.

En el caso del presente trabajo es una pieza que da mayor coherencia a un estudio sobre su legado. Sobre esto último es esencial tener en cuenta que el propio autor decidió agregar

---

<sup>18</sup> La inclusión en 1999 de la obra de Debenedetti en ese catálogo no es un dato menor pues subraya la importancia que sus textos han logrado alcanzar en el campo literario de Italia. Esa colección de Mondadori, creada en 1969 por el poeta y editor Vittorio Sereni, nació de la intención de emular el proyecto de la Biblioteca de la Pléiade de la editorial francesa Gallimard, que gracias a Jacques Schiffrin desde 1931 se esforzó por editar los clásicos de la literatura con materiales de mucha calidad que también contarán con un cuidado editorial sustentado en el rigor filológico y aparatos críticos robustos que enriquecen la lectura. En el caso específico de Italia, con la aparición en 1973 de los estudios económicos de Luigi Einaudi y la crítica de arte de Roberto Longhi, de su selección se puede destacar que se han sumado al catálogo obras ensayísticas de todo tipo que, al ser insertadas en ese catálogo, se las coloca en la esfera de lo literario. Este fenómeno, en cada uno de esos casos, invita a un tipo de lectura muy particular de los textos. Si bien han aparecido bastantes volúmenes donde se recuperan los textos ensayísticos de varios narradores y poetas, dedicar tomos a obras que surgieron en ambientes académicos es un rasgo que me parece destacable y muy particular de la tradición literaria de Italia en el siglo XX. Además de los casos que mencioné, solamente ha sucedido lo mismo con las obras ensayísticas de Mario Praz, Cesare Segre, Pietro Citati y Alberto Asor Rosa.

<sup>19</sup> “Autorretrato ‘in limine’ de un joven intelectual en busca de sí mismo” (Alfonso Berardinelli, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto”, Giacomo Debenedetti, *Saggi*, ed. Alfonso Berardinelli, Angela Borghesi y Marco Edoardo Debenedetti. Milano, Mondadori, 1999, p. XCV).

una nota para la edición encomendada a Vanni Scheiwiller. Es un paratexto tan importante que Berardinelli también decidió conservarlo para la edición de Mondadori. Éste es uno de esos textos nucleares de su poética de pensar pues entremezcla de forma narrativa declaraciones personales, biográficas y conceptuales, para ofrecer varios indicios importantes sobre la cuestión que estoy analizando.<sup>20</sup>

En esos párrafos Debenedetti inicia con la mención de la estampa que Natalia Ginzburg le dedicó en *Lessico familiare*, donde ante todo sobresale la fascinación que sintió por la obra de Marcel Proust desde su lectura del primer tomo de la *Recherche*. Lo menciona para aclarar que, por más que a su cuento se le pudiera haber atribuido una influencia proustiana directa, éste había surgido poco tiempo antes de leer la novela que cambiaría el rumbo de su carrera literaria. La redacción de “Amedeo” data del mes de enero de 1923 y fue publicado por vez primera ese mismo año en la revista *Il Convegno*, cuyo director era su amigo Enzo Ferrieri. Después de eso tuvo lugar su encuentro con Proust, cuando otro de sus amigos, Guglielmo Alberti, le compartió un libro que se volvería sumamente significativo para ambos, *Du côté de chez Swann*, que Debenedetti leyó en sus inolvidables paseos de ese año por los bosques de Champoluc, situados entre los Alpes. Esa novela, cabe destacar, la releyó de forma tan voraz que tradujo la segunda sección, “Un amour de Swann”, durante el exilio interior que implicó huir de la persecución antisemita: “Nel ’43, nel pieno della guerra e delle leggi razziali, rifugiatosi dopo l’8 settembre con la famiglia di Pietro Pancrazi a Cortona, si volse quella specie di altro se stesso, per applicarsi alla traduzione di ‘Un amour de Swann’.”<sup>21</sup>

Para explicar la afinidad que algunos identificaron entre “Amedeo” y la *Recherche* nuestro crítico menciona la influencia de un libro de Henri Bergson, *Essai sur le données immédiates*

---

<sup>20</sup> Debenedetti, *Amedeo*, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>21</sup> “En 1943, en medio de la guerra y de las leyes raciales, habiéndose refugiado luego del 8 de septiembre con la familia de Pietro Pancrazi en Cortona, se manifestó esa especie de otro de sí mismo, para aplicarse en la traducción de ‘Un amour de Swann’.” (Daria Galateria, “Introduzione”, Marcel Proust, *Un amore di Swann*, trad. Giacomo Debenedetti. Roma, Elliot, 2016, p. 5). La edición consultada para este trabajo es la más reciente, después de no haber sido republicada por poco más de veinte años. Su primera aparición fue en la inmediata posguerra (1948), en la editorial Bompiani. No es el objetivo de este trabajo hacer un análisis de la versión al italiano de nuestro crítico, pero la calidad estilística de su trabajo ha llevado a algunos estudiosos a reconocerla como una de las traducciones mejor logradas de Proust en Italia, *cfr.* Viviana Agostini-Ouafi, “La critique de Proust chez Giacomo Debenedetti”, en Viviana Agostini-Ouafi (ed.), *Proust en Italie*. Caen, PUC, 2004, pp. 41-60; Viviana Agostini-Ouafi, *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust*. Caen, PUC, 2003; Mirko Francioni, “Giacomo Debenedetti traduttore di Proust”, *La presenza di Proust nel Novecento italiano*. Debenedetti, Morselli, Sereni. Pisa, Pacini, 2010, pp. 105-136.

*de la conscience*, que también fue primordial en el proceso creativo del novelista francés. No obstante, según Debenedetti el rasgo que llevó a muchos de sus lectores a conectar su relato con Proust tiene que ver específicamente con el tipo de narrador que empleó: una enunciación de carácter predominantemente reflexiva. Esta cuestión nuestro crítico la atribuye a la influencia de una obra capital de la literatura italiana, *Operette morali* de Giacomo Leopardi, que, según nos cuenta en la nota para la reedición de su relato, leía muy asiduamente acompañado del poeta Mario Fubini. Sin embargo, nuestro crítico niega rotundamente cualquier influencia y explica que la comparación se debe a un desconocimiento del “tono Proust, uno de los temas nucleares de sus ensayos sobre este autor. Es sustancial conocer a ese personaje enigmático, que surge previamente a la iluminación proustiana, porque, tal como Gervasi aventura: “Debenedetti scopre sempre al fondo dell’indagine critica il suo primo personaggio: Amedeo.”<sup>22</sup>

En el relato Debenedetti emplea un narrador equisicente y no se centra en el desarrollo de una trama, sino que concentra toda su atención en la descripción de la psicología del personaje. Es un mundo narrado donde quien enuncia tiene la perspectiva restringida de una sola entidad ficcional y toda la diégesis está mediada por esa experiencia. El resultado es que la vida de Amedeo está entretejida por una serie de cavilaciones que el narrador conecta con algunos detalles sobre la existencia del personaje, que van del final de la infancia al umbral de la adultez; es decir, del periodo asociado por la tradición narrativa occidental con la esperada *Bildung*, cuya conclusión en la vida burguesa no podía ser otra que la madurez. El fracaso en esa formación, provocado por una adolescencia anodina, es el tema de la historia y desde los primeros momentos del relato se figura ese ominoso desenlace.

La historia inicia con una descripción minuciosa de un personaje que se percibe en un cuerpo extraño. No se precisa en esas primeras líneas la edad ni ningún dato contextual para situar la irrupción de esas sensaciones corporales confusas, únicamente se resalta que esos hechos misteriosos, acompañados de pensamientos húmedos y ardientes, implican la llegada de un sentimiento de vergüenza y de censura ante la evidente carga libidinal que en secreto comienza a acorralar al personaje:

Da principio aveva sentito stancamente germinare in sé inclinazioni senza precise sedi, come inviti sorgenti di dentro il sonno; che poi, possedendolo con più continuità,

---

<sup>22</sup> “Debenedetti siempre descubre al fondo de su indagación crítica a su primer personaje: Amedeo” (Gervasi, *La forma dell’eresia, op. cit.*, p. 83).

si erano chiarite in meticolosa e tremante attenzione per taluni cambiamenti che gli accadevano nella persona. Fatti ben misteriosi: o almeno, misteriosi in tutto fuor che nell'ansia che li commentava, esprimendosi in pensieri umidi e infocati: della natura dei confusi vagheggiamenti con cui d'abitudine gli si manifestavano desideri, come quelli, gelosi e alquanto compiaciuti del loro orgasmo; se non che questa volta l'oggetto dei desideri non aveva nome e, a rendere tutt'insieme alacri e vergognose le smanie, non era questa volta il loro assurdo, bensí un ritegno naturale, quasi celassero colpe in particolar modo riprovevoli; infine però quei pensieri, se non fosse stata la loro parentela con gli altri fatti, avevano alcunché di abbastanza consueto; e massime l'esigenza di essere tenuti nascosti.<sup>23</sup>

Conocemos al protagonista cuando descubre, al término de su infancia, el deseo. Ese sentimiento lo vive con una culpabilidad que quienes lo rodean intuyen alarmados, pero del cual Amedeo no es capaz de expresar nada en absoluto. Ante esa misteriosa ansiedad, se vuelve huidizo con sus seres más cercanos. Esta actitud tiene un primer reflejo en el rechazo de los gestos de afecto que intenta darle su madre, a partir de esa inexplicable reacción rehuirá toda ocasión para la ternura. Se aleja de sus compañeros de la escuela quienes, en vez de sentir inquietud y repugnancia, disfrutan esos nuevos deleites de los sentidos. En ese ambiente doméstico, único refugio del personaje y cuya gris convencionalidad el narrador constantemente nos recuerda, Amedeo se convierte en un ser arisco. Rodeado por un ambiente en el que nadie ha tenido experiencias relevantes, cualquier mínimo gesto parecería solventar esos cambios. Para Amedeo nunca existió la época de los juegos. Su crecimiento solamente hace evidente una connatural falta de imaginación que conlleva la propensión por el automatismo:

In realtà, Amedeo non aveva mai conosciuto associazioni di immagini, arabeschi di fantasia; delle letture riteneva, non le cose, le frasi; non gli sarebbe mai venuto il desiderio di far rivivere in altri un caso occorsogli. Per il suo sentire, la vita non s'era mai fermata in aspetti notabili e comunque diversi dal consueto. [...] Non sapeva, né

---

<sup>23</sup> “Desde el inicio percibió fatigosamente germinar en sí inclinaciones sin sedes precisas, como invitaciones surgidas dentro del sueño; que luego, poseyéndolo con más continuidad, se habían aclarado en una meticolosa y temblorosa atención por algunos cambios que le ocurrían en su persona. Hechos muy misteriosos: o al menos, misteriosos en todo fuera del ansia que los comentaba, expresándose en pensamientos húmedos y ardientes: de la naturaleza de los confusos anhelos con los que habitualmente se le manifestaban los deseos, como ésos, celosos y bastante complacidos de su orgasmo; sino que esta vez el objeto de los deseos no tenía nombre y, lo que hacía en conjunto solícitas y vergonzosas las agitaciones, esta vez no era lo absurdo de éstas, más bien un recato natural, casi como si ocultaran culpas particularmente reprochables; pero en fin, esos pensamientos, si no hubiera sido por su parentesco con los otros hechos, no tenían nada que fuera lo suficientemente usual, y máxime la exigencia de permanecer ocultos” (Debenedetti, *Amedeo, op. cit.*, p. 11).

poteva giocare. A colmare le sue lunghe ore, gli bastava quel suo continuo e amoroso sottolinearsi e riassumersi.<sup>24</sup>

Su ingreso a la edad ingrata lo orilla a amurallarse y la vida se vuelve abstracta. Ya no comprende la relación entre las palabras y las cosas; de sus lecturas, por lo tanto, solamente retiene el sonido de las frases. Mejora en la escuela por una capacidad prodigiosa para retener información, que se limita a repetir sin entusiasmo. Su adolescencia queda marcada por su incapacidad para comunicarse y en ese rechazo del mundo considera como único cobijo su soledad, que vive como un sentimiento de superioridad en comparación de la vivacidad de sus coetáneos. Así pues, frente a los peligros de la exuberancia, se vuelve necesario abstenerse de los placeres más nimios, como puede ser el hecho de robarse un dulce o desempolvar los juguetes. En esa vida todo empieza a estar regulado por la cautela. Lo sorprendente del relato es que esa ausencia de confianza y de aptitudes no implican una tragedia. El personaje las asume con la resignada amargura de no poder experimentar la alegría de vivir: Así, sin vocación alguna, con la certeza de la sequedad y la pobreza de su alma, se da cuenta de que es un extranjero. Comprende que los demás han visto y percibido cosas que para él siempre serán ajenas. Amedeo es un ser para quien la experiencia del mundo está vedada, que vive a la espera de una frase sugestiva, de una iluminación que pueda surgir a través de un mínimo detalle. No obstante, esos fenómenos no se pueden suscitar en un ser para el cual la memoria es indiferente y no tiene ningún espesor el tiempo. Su vida se convierte en un momento que queda siempre postergado porque cualquier evento, como podría ser el amor, es un episodio que necesitaría insertarse en un destino.

No obstante, como parte de todas sus contradicciones, en su constante rumiar la propia monotonía ese personaje sueña con la llegada de un equilibrio. Por esa razón, se entretiene con la fantasía del arribo de alguna señal en la que le sea posible entrever esa fecundidad vedada. Ese anhelo se transforma en la ensoñación de una carta que pueda contener esa promesa de plenitud y, como un jugador de cartas, Amedeo decide limitarse a esperar, delegándole ese milagro al azar.

---

<sup>24</sup> “En realidad, Amedeo nunca había conocido asociaciones de imágenes, arabescos de fantasía; de las lecturas retenía, no las cosas, las frases; no habría jamás tenido el deseo de ver revivir en los otros un hecho ocurrido a él. Según su sentir, la vida jamás se había detenido en aspectos notables y, de cualquier forma, distintos de lo usual. [...] No sabía ni podía jugar. Para colmar sus largas horas, le bastaba ese continuo y amoroso acentuarse y recapitularse” (*Ibid.*, p. 16).

El relato termina cuando descubre que lo han invitado a participar en una cadena epistolar, que el personaje considera el punto de quiebre de su existencia: en esa misiva lo exhortan a copiar y enviar un rezo a nueve conocidos, con el augurio de recibir nueve días después un evento feliz. De no hacerlo, esa interrupción de la cadena implicaría el inicio de una serie ilimitada de desgracias. El evento es banal, pero es la única esperanza del personaje, que llega incluso a fantasear con poderse apropiarse de la vida y las costumbres de alguien más para encontrar el impulso y no dejar pasar esa oportunidad. Quizás con esa acción la vida dejaría de ser una ocasión perdida. Finalmente había considerado que la razón de su egoísmo siempre había implicado la inminencia de un destino, la posibilidad de una grandiosa revelación; pero tampoco se reprocha saber que ese resquicio de esperanza hacia un cambio definitivo pueda desvanecerse. Las últimas páginas del relato se concentran en las cavilaciones absurdas del personaje, quien disfruta de sus vanas conjeturas.

En esta historia no hay un desenlace. Da lo mismo que la espera tenga una finalidad, pues, según el narrador, *solamente le está permitido jugar a quien puede gozar del juego*. El narrador se limita a mencionar que Amedeo destruye el borrador de su carta y sale de su casa concentrado en su presente, pues el ansiado equilibrio podría haber comenzado al día siguiente o quizás ya había iniciado. De cualquier manera, esa cuestión no tiene importancia en un relato cuyo protagonista irremediabilmente vive la zozobra de no tener un destino.

Como ya mencioné, cerrado el ciclo de narrador de ficciones nuestro crítico hará mucho énfasis en aclarar que el cuento de ese muchacho sin atributos fue anterior al deslumbramiento producido por la *Recherche*. Confiar en la declaración de Debenedetti sobre el momento de la redacción de Amedeo es una pista que, a la luz de su posterior oficio como crítico, da una coherencia muy particular a su poética de pensar, que organizó a partir de la idea de *crisi del personaggio-uomo*.

La anterioridad del cuento con respecto a la primera lectura de Proust es crucial en esta trayectoria. En las notas bibliográficas a la colección I Meridiani de las obras debenedettianas, Angela Borghesi aventura: “il personaggio di Amedeo, con la sua sterilità e irresolutezza, porta in sé le stimate di un destino possibile, la denuncia di un rischio, di una tentazione alla quale il suo autore ha dovuto sottrarsi per salvarsi.”<sup>25</sup> Visto bajo una sutil

---

<sup>25</sup> “El personaje de Amedeo, con su esterilidad e indecisión, lleva en sí los estigmas de un destino posible, la denuncia de un riesgo, de una tentación de la que su autor tuvo que sustraerse para salvarse” (Angela Borghesi, “Notizie sui testi”, Giacomo Debenedetti, *Saggi, op. cit.*, p. 1578).

perspectiva biográfica, para salvarse de la esterilidad y de la indeterminación plasmadas en el propio personaje, Borghesi sugiere que el joven autor tendrá que alejarse de su protagonista, para acudir a otra forma textual y hallar su propio destino.

En 1966, cuando Debenedetti se decidió a aprobar y acompañar la reaparición de “Amedeo”, estaba concentrado en la preparación del que sería su último seminario, impartido en la Sapienza de Roma. Ése fue el cierre de una intensa etapa de docencia que, iniciada en 1960, es la base de la que ha sido considerada su obra testamental: *Il romanzo del Novecento*. Gracias a la invitación de Galvano Della Volpe en 1950 Debenedetti comenzó con su vocación de enseñante de literatura con un curso dedicado a Italo Svevo en la Universidad de Messina y a partir de esa experiencia docente nunca abandonó las aulas. Tener en cuenta esa pasión pedagógica es muy importante para comprender a nuestro autor, pues ocupó la mayor parte de su tiempo durante esos años e incluso llegó a ser determinante en sus publicaciones.

En esas casi dos décadas, muchas veces recordadas con admiración por varios de sus discípulos, solamente da a conocer esporádicamente algunos artículos que, a pesar de su importancia, no se preocupará por reunir en alguna posible nueva antología. Estos trabajos junto con los numerosos y densos apuntes que lo guiaban en sus clases se conocerán gracias a la sagacidad de su viuda, Renata Orengo, quien estuvo a la cabeza de ese apasionante proceso editorial. Los libros mencionados y los apuntes de sus clases, que aparecen de forma póstuma, responden a una coherencia interna sorprendente. En la posguerra los únicos textos que publica con frecuencia son las contraportadas de los libros, muchas veces no firmadas, de la editorial Il Saggiatore fundada por Alberto Mondadori y en la que Debenedetti creó diversas colecciones. Todo esto se conecta sutilmente con su pasado de narrador: fue parte de un largo recorrido crítico con el que Debenedetti dio forma a su tesis fundamental, creada para comprender la novela del siglo XX, *la crisi del personaggio-uomo*.

Pero ¿cómo fue que esas intuiciones se organizaron poco a poco bajo la forma del ensayo?

### **La crisis del personaje narrativo**

En 1929 sale de las imprentas de la revista *Solaria* el libro *Saggi critici. Prima serie*, con el que Debenedetti comenzó a antologar sus artículos de crítica literaria, que había empezado a



dar a conocer en 1922 en su propia revista: *Primo Tempo*. En esa publicación quedaron reunidos los análisis de una parte central de los autores sobre los que regresó obsesivamente durante toda su carrera de ensayista. De esta selección destaca que en el núcleo de ese volumen confluirán proféticamente sus dos lecturas predilectas: la poesía de Umberto Saba y la narrativa de Marcel Proust. Otra cuestión que es relevante sobre esa publicación son la introducción y el último ensayo, dedicados ambos a reflexionar sobre el papel de la crítica. En el texto introductorio Debenedetti se concentra en desarrollar sus ideas a través de una de esas anécdotas típicas de su poética de pensar.

Le comparte al lector que el título original para ese libro era *Fuga dalla Gioventù*, que descartó por las implicaciones biográficas que pudiera haber suscitado. Esta justificación es engañosa, pues al ponerlo de manifiesto en la introducción, ese asunto, lejos de quedar descartado, se revelaba esencial. De esta manera ponía en primer plano la implicación biográfica que animaba su pasión por el ensayo como crítica. En su búsqueda del propio destino, Debenedetti resalta que los ensayos son un camino hacia la madurez. Según sus propias palabras, decidió tomar distancia de una juventud melancólica y optimista para emprender un camino en un tipo de escritura que pudiera llevarlo a comprender su problemático entorno social. Poco más adelante dice:

Il critico ha l'obbligo morale di far tacere le insinuazioni perturbatrici della propria autobiografia: dai suoi Miti familiari deve escludere, col più accurato zelo, quello di Narciso. Opererà invece col sentimento di inscrivere i propri detti dentro la linea prestabilita e categorica della verità. Semmai, a cose fatte, potrà accorgersi di aver testimoniato anche del proprio temperamento, della propria storia intima. *Fuga dalla Gioventù*, se era autobiografico, lo sarebbe stato in quest'ultimo senso, non del tutto indiscreto né estroso. Si vuol dire, insomma, che solo in un colpo d'occhio retrospettivo è permesso al critico di riconoscere, sotto la trama logica dei propri discorsi, un vivo grafico delle proprie avventure d'uomo. Se dall'autobiografia egli fosse partito deliberatamente, si troverebbe, finito il gioco, aver quasi sempre torto: essendovi arrivato senza premeditazione, potrà almeno ritrovare nei suoi scritti le ragioni del cuore, o meglio quelle dell'animo, che sono più valide, si sa, che le ragioni della ragione.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> “El crítico tiene la obligación moral de acallar las insinuaciones perturbadoras de su propia autobiografía: de sus Mitos familiares debe excluir, con el más cuidadoso celo, el de Narciso. Por el contrario, actuará con el sentimiento de inscribir sus propias sentencias dentro de la línea establecida y categórica de la verdad. Cuando mucho, al terminar el trabajo, podrá percatarse de haber testimoniado también algo de su propio temperamento, de su propia historia intima. *Fuga de la Juventud*, de haber sido autobiográfico, lo habría sido en este último sentido, no del todo indiscreto ni caprichoso. Se quiere decir, en fin, que sólo en un vistazo retrospectivo está permitido al crítico reconocer, bajo la trama lógica de sus propios discursos, un esquema vivo de sus propias aventuras de hombre. Si él hubiera partido de la autobiografía deliberadamente, se daría cuenta, terminada la partida, de haberse casi siempre equivocado: al haber llegado a ese punto sin premeditación, al

El crítico explica que esas anécdotas vinculadas a su vida no buscan ser trazos meramente autobiográficos; por el contrario, se trata de conceder espacio a una mirada retrospectiva que, a contrapelo, le permita reconocer su aventura existencial como ser humano, que le posibilite encontrar en sus escritos las razones del corazón que son, según su punto de vista, más válidas de las que provienen de la razón. En el fondo, con esos breves injertos narrativos Debenedetti dejaba pistas con el testimonio de su temperamento crítico y de su historia íntima.

Declara que su ejemplo a seguir en la tradición italiana es Francesco De Sanctis, a quien le dedica completamente el último ensayo de ese libro, “Critica e autobiografia”, que fue publicado por vez primera en *Il Baretto* en 1927. Allí explora el carácter militante de sus escritos. Le parece que sin duda la crítica es un oficio de difícil colocación en el campo literario, pues la riqueza de las impresiones de las lecturas no se puede alejar de un cierto esquematismo en la formulación de los juicios: “Si tratta, insomma, di vedere fino a che punto si possa indulgere alla propria *sensibilità*; fin dove sia ammissibile una critica-pretesto; entro che limiti la sana tessitura di una pagina critica si presti ad essere trapunta di più o meno dirette confessioni autobiografiche.”<sup>27</sup> Tomando como contrapunto a De Sanctis, regresa sobre su inquietud acerca de la importancia de las razones del corazón, arraigadas en la intransferible sensibilidad del crítico, dentro de los ensayos. Así como ninguna obra llega sin la marca de su propio contexto, la interpretación tampoco surge fuera de la historia. La marca de ésta acompaña el desarrollo de las ideas. Es un punto de fuga del que el crítico parte para explicar sus motivaciones sobre el significado de comprender una obra en particular. Para acentuar esa convicción, Debenedetti utiliza una imagen propia de la pintura: “Par proprio il caso di ricordare la vecchia costumanza dei pittori, che chiedevano al ritmo delle loro composizioni ancora un palpito, quasi un respiro di rimbalzo, che concedesse di aggiungere, in un angolo buio e remoto della tela, il loro autoritratto.”<sup>28</sup>

---

menos podrá reencontrar en sus escritos las razones del corazón, o más bien las de su temperamento, que, se sabe, son más válidas que las razones de la razón” (Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie*. Venezia, Marsilio, 1989, pp. 23-24).

<sup>27</sup> “Se trata, en fin, de ver hasta qué punto se puede abandonarse a la propia *sensibilidad*; hasta dónde sea admisible una crítica-pretexto; dentro de qué límites la sana textura de una página crítica se presta a ser bordada con confesiones autobiográficas más o menos directas” (*Ibid.*, p. 209).

<sup>28</sup> “Parece justo el momento de recordar la vieja costumbre de los pintores, que le pedían al ritmo de sus composiciones todavía una palpación, casi una exhalación que rebote, concediendo agregar, en un ángulo oscuro y remoto del lienzo, su autorretrato” (*Ibid.*, p. 212).

Sus anécdotas biográficas, esos trazos de su poética de pensar, las compara con los autorretratos que algunos pintores ocultaban, en ángulos oscuros y remotos del lienzo, para dejar constancia de ellos mismos. Su primer libro de ensayos es una declaración de principios, donde afirma que el placer del lector que quiere interpretar es comentarse, mientras comenta a otro autor, para hacer más claros sus propios razonamientos. Literatura e historia se entrelazan desde el inicio y de esa comunión surge la militancia de Debenedetti. Por esa razón asumió sus convicciones políticas como parte de sus interpretaciones. Me parece que en ese gesto es palpable su buena fe de ensayista.

Lamentablemente ese brillante debut fue inmediatamente detenido por el ominoso tiempo del fascismo, que marcará el ritmo cultural de Italia durante veinte años con la imposición de su violento proyecto de estado. Desde la década de 1930 Debenedetti tuvo que luchar para escapar de la censura, publicando con pseudónimo artículos y reseñas de todo tipo para poder mantener a su familia. Al quedar canceladas las vías de cualquier tipo de diálogo, en ese clima social se hizo más riguroso clarificar cuál era la postura política de los intelectuales.

El enriquecedor periodo de las revistas literarias de los primeros años del siglo XX en Italia se vio abruptamente interrumpido y después de la marcha sobre Roma toda decisión fue el reflejo de una postura política concreta, necesaria. Gervasi explica, citando él a su vez una de las consignas de Piero Gobetti, que escribir fue para esos intelectuales una acción que se tenía que convertir en una armoniosa asunción de la responsabilidad y de la coherencia políticas: “Ogni parola stampata, ogni parola pronunciata deve nascere come azione, e azione politica, disperatamente realistica: ‘l’azione diventa dunque una necessità di armonia: noi abbiamo una sola sicurezza: la responsabilità, e un unico fanatismo: la coerenza’.”<sup>29</sup> Así pues, en ese recogimiento, que no dudamos de calificar de combativo, Debenedetti decidió no abandonar Italia y continuar con su trabajo, obligado a restringirse a la clandestinidad. No dejó de entablar amistades importantes, pero el fruto de todo ese nutricional diálogo solamente podrá ver sus resultados cuando, al término de la Segunda Guerra Mundial, los supervivientes del antifascismo se empeñen en refundar las bases de la cultura italiana.

---

<sup>29</sup> “Toda palabra impresa, toda palabra pronunciada debe nacer como acción, y acción política, desesperadamente realista: la acción se transforma, por lo tanto, en una necesidad de armonía: nosotros tenemos una sola certeza: la responsabilidad, y un único fanatismo: la coherencia” (Gervasi, *La forma dell’eresia*, op. cit., p. 91).

Por otra parte, no es un dato menor apuntar que Debenedetti milagrosamente logró sobrevivir junto con sus seres queridos a la persecución antisemita que desde 1938 y hasta el final de la guerra se fue recrudeciendo en Italia. La única vez en que retomó el arte de la narración con fines de publicación fue con un objetivo muy diferente que en su juventud. Impulsado, al igual que Primo Levi, por un deber moral sobre la memoria Debenedetti hizo una breve colección de cuentos, *Otto ebrei*, y la narración más conocida sobre el día en que los ejércitos fascista y nazi deportaron a los campos de exterminio a la población del barrio judío de Roma, *16 ottobre 1943*. Angela Borghesi recuperó un detalle muy significativo del momento en que el crítico pudo ocultarse en Cortona durante los últimos angustiantes meses de la guerra. Cuando Debenedetti estaba volcado en el estudio de Vittorio Alfieri, quien también fue uno de los escritores predilectos de Gobetti, y en su traducción de Marcel Proust dejó una breve nota que es una declaración de principios: “Perché la sola cosa che noi chiediamo a noi stessi, e anche ai nostri figli, per il bene nostro e loro, è questa: di ricordare.”<sup>30</sup> En consonancia con esa convicción, el crítico no dejó pasar la oportunidad de declarar en repetidas ocasiones que el objetivo de esa narración histórica nunca fue un reconocimiento autoral, sino la apremiante necesidad de representar, de dejar un testimonio, sobre un terrible recuerdo que por ningún motivo debía ser olvidado en la historia de su país: “Io sono un critico, questo è il mio unico mestiere letterario. Il *16 ottobre* è stato scritto da chi l’ha vissuto direttamente. Meglio attribuirlo a un nuovo Anonimo Romano”.<sup>31</sup> Considerado un documento de denuncia, sus rastros de narrador literario quedaban circunscritos al pasado.

Con excepción de “Amedeo”, nuestro autor nunca dio relevancia a sus cuentos de los años turineses. Desde el término de la juventud, la crítica literaria será, como él mismo remarcó en diversas ocasiones, su único oficio literario. Con la caída del fascismo este intelectual judío pudo volver a publicar sin tener que ocultar su nombre. El mismo año del final de la guerra Debenedetti decidió que su regreso oficial al mundo cultural italiano sería con una segunda antología de *Saggi critici*. Para ese libro hizo una introducción que sin lugar a duda

---

<sup>30</sup> “Porque lo único que nosotros pedimos a nosotros mismos, y también a nuestros hijos, por nuestro bien y el de ellos, es esto: recordar” (Giacomo Debenedetti *apud* Angela Borghesi, *La lotta con l’angelo*. Venezia, Marsilio, 2001, p. 81).

<sup>31</sup> “Yo soy un crítico, éste es mi único oficio literario. El *16 de octubre* fue escrito por quien lo vivió directamente. Es mejor atribuirlo a un nuevo Anónimo Romano” (Giacomo Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla “Biblioteca delle Silerchie”*, Palermo. Sellerio, 2012, p. 36).

es uno de sus textos con intenciones políticas más evidentes. Inicia explicando que esa obra estaba lista desde 1938 para ser publicada, pero que las leyes antisemitas de Nuremberg llevaron a su editor, Alberto Savinio, a descartar la impresión. Es una anécdota que narra con amargura, porque también recuerda que a pesar del peligro de censura tiempo más tarde Mondadori publicó su traducción de *The Mill on the Floss* de George Elliot y Benedetto Croce incluso se confrontó con las autoridades del Ministerio de Cultura Popular, pidiendo que le mostraran qué ley italiana establecía la prohibición antisemita, cuando intentaron infructuosamente que no apareciera el ensayo debenedettiano “Sullo ‘stile’ di Benedetto Croce” en el volumen que la editorial Laterza estaba preparando para homenajear al filósofo.<sup>32</sup> Llegado el final de ese tiempo oscuro, nuestro crítico subraya el compromiso ético de su labor:

Abbiamo visto rinascere l’aurora della libertà; e per quanto questa libertà si dimostri difficile –senza dubbio, tecnicamente e umanamente più difficile a viverci che non la schiavitù– il suo ritorno ci rincuora a credere che le speranze non sono chimere e il meglio è ancora tra le possibilità di questo mondo. Perciò ritorniamo al lavoro, con la fiducia che il moto questa volta si rovesci e l’itinerario possa andare dall’amore alla comprensione. Con questo animo riesamineremo l’opera degli scrittori d’Italia.<sup>33</sup>

Completó ese proyecto de exhumación de su obra con la reedición del primer volumen en 1949 (la primera edición de 1929 solamente había circulado entre un puñado de amigos) y la publicación de una tercera antología en 1959. Estos tres tomos eran una suerte de florilegio, un tríptico de la memoria, donde pudo reunir los ensayos de todos los autores y temas más significativos en su trayectoria de crítico durante los años del fascismo. *Intermezzo* cerró ese ciclo de preservación de la propia obra: publicado en 1963, es un libro particular porque, como ha apuntado Raffaele Manica: “quarta raccolta curata dall’autore e unica titolata, raccoglierà più tardi saggi piuttosto lontani nel tempo”.<sup>34</sup> Por otra parte, el título que eligió para ese libro ya nos sugiere la contradictoria relación que nuestro autor estableció con sus

---

<sup>32</sup> Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*. Venezia, Marsilio, 1990, pp. 5-6.

<sup>33</sup> “Vimos renacer la aurora de la libertad; y por más difícil que esa libertad resulte –sin duda, técnica y humanamente más difícil de vivir de lo que no es la esclavitud– su regreso nos alienta a creer que las esperanzas no son quimeras y lo mejor todavía está entre las posibilidades de este mundo. Por eso regresamos al trabajo, con la confianza de que esta vez el movimiento se invierte y que el itinerario pueda ir del amor a la comprensión. Con este ánimo reexaminaremos la obra de los escritores de Italia.” (*Ibid.*, p. 8).

<sup>34</sup> “Cuarta recolección editada por el autor y la única a la que le puso título, recogerá más tarde ensayos bastante alejados en el tiempo” (Raffaele Manica, “La critica, in breve”, Debenedetti, *Preludi, op. cit.*, p. 18).

ensayos: ese título ambiguo parece sugerir que esos textos permanecieron en el umbral de otra cosa, quizás incluso al margen de la vida.

En la reconquista de los espacios culturales durante la posguerra, Debenedetti jugó un papel importante con su entusiasta participación en los jurados de los premios literarios. Fuera de los pocos ensayos que dedicó a autores del siglo XIX, para este crítico el foco de su atención estuvo primordialmente en la literatura contemporánea. De hecho, la segunda serie de los ensayos críticos se caracteriza por un apartado titulado “Verticale del ’37” donde analizaba exclusivamente libros de ese año que evidenciaban los rasgos de la literatura durante el fascismo y en *Intermezzo* gran parte del libro está volcado al análisis de la literatura contemporánea. Sobre ese asunto Giulio Ferroni ha dicho: “figura del critico come raddomante del presente [...] questo presente si rivela e si risolve tutto entro un sistema delle arti in cui la letteratura occupa il primo posto, in cui essa si dà come spessore del tempo, coagulo immaginoso di vita e di realtà che raccoglie in sé le tracce del passato e si proietta verso il futuro.”<sup>35</sup> Desde el inicio de su carrera el presente de la literatura se vuelve para Debenedetti el observatorio ideal para comprender el mundo.

Sus trabajos sobre esas lecturas contemporáneas y los diálogos que durante décadas había entablado con diversos agentes del sector editorial, lo volvían un candidato ideal para los certámenes literarios. Marco Edoardo Debenedetti apunta, en la cronología biográfica de la edición debenedettiana para I Meridiani, que de todos esos premios el Viareggio fue el que más interesó a nuestro crítico, quien pugnó porque ese reconocimiento fuera otorgado a voces sometidas por el fascismo: incluyendo tanto a sobrevivientes, Umberto Saba, como a víctimas del régimen, Antonio Gramsci; cuya primera edición de las *Lettere dal carcere* fue reconocida como gran literatura de forma póstuma con ese premio. En otras palabras, Debenedetti se convirtió en “il grande *connaisseur* che partecipa al farsi delle proprie scritture contemporanee vivendo dentro il corpo tutta la grande letteratura.”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> “Figura del crítico como raddomante del presente [...]. Este presente se revela y se resuelve en su totalidad dentro de un sistema de las artes donde la literatura ocupa el primer lugar, donde ésta se presenta como espesor del tiempo, coágulo imaginativo de vida y de realidad que recoge en sí las huellas del pasado y se proyecta hacia el futuro” (Giulio Ferroni, “Critica come escatologia?”, *Nuovi Argomenti*, V, 15 (luglio-settembre 2001), ebook).

<sup>36</sup> “El gran *connaisseur* que participa en el desarrollo mismo de las escrituras contemporáneas, viviendo dentro de su cuerpo toda la gran literatura” (*Ibid*).

Esa libertad recobrada también le permitió regresar sobre las inquietudes de su juventud y pudo delinear en la posguerra su notable panorama de la literatura del siglo XX. El primer ensayo dedicado enteramente a explorar su tesis sobre *la crisi del personaggio-uomo* aparece en el tercer tomo de *Saggi critici*. “Personaggi e destino”, publicado por primera vez en 1947, es un ensayo densísimo donde, a pesar de la brevedad, plantea todas las coordenadas de su investigación, sobre todo en lo que respecta al *conocimiento como vivencial sentimental*. Inicia preguntándose sobre la vigencia de *Le liseur de romans* (1925) de Albert Thibaudet. A sus ojos esa obra capital de la crítica francesa planteaba una visión sobre la novela que en menos de treinta años parecía haber pertenecido a una época remota. Para Debenedetti el periodo de entreguerras y los conflictos bélicos trajeron consigo un quiebre absoluto en la mentalidad occidental. De esa fractura del sentido trata su ensayo.

Nos dice que en los frenéticos años del inicio del siglo XX surge una nueva épica: “Questa nuova epica ha una sua speciale facoltà di comprometterci, di rimestare entro i nostri disturbi morali e di lasciarli più agitati di prima.”<sup>37</sup> Las obras que más le interesaron de esa época se caracterizan por la perturbación que provocan en el lector. Son narraciones pobladas por personajes extraños, cuyos rostros angustiantes anuncian una profunda fractura interior. Las aventuras de sus protagonistas, que en muchos sentidos parecen corresponderse con la aventura existencial de sus autores, están marcadas por una ruptura total entre el ser humano y su destino: “Nell’epica dell’esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, in mezzo a un mondo anch’esso abbandonato da tutto, e tra i due non è possibile l’intesa, visto che si presentano l’uno all’altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito.”<sup>38</sup>

Se trata de una épica de la existencia regida por el absurdo, que por varias décadas se confrontó con una épica de la realidad, en la que todavía era posible comprender lógicamente la sucesión de los eventos en la trama. Debenedetti hace mucho énfasis en el hecho de que acontece un quiebre total con la narrativa del siglo XIX. Desaparece la confianza del narrador

---

<sup>37</sup> “Esta nueva épica tiene su especial facultad de comprometernos, de remover entre nuestras perturbaciones morales y de dejarlas más agitadas que antes” (Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie, op. cit.*, p. 111).

<sup>38</sup> “En la épica de la existencia, el personaje está abandonado por todo, en medio de un mundo que también está abandonado por todo, y entre ambos el entendimiento no es posible, ya que se presentan el uno al otro como absurdos. El mundo dejó de responder al personaje; lo que le sucede a él se mostrará gratuito” (*Ibid.*, pp. 112-113).

que con su sola capacidad de observación tenía el poder de organizar la estructura del mundo. Hasta el Realismo y el Naturalismo se representaban universos coherentes regidos por narradores capaces de controlar todas las acciones de los personajes; mientras que, en los espacios de la nueva épica, la ausencia del destino causa un desbalance total en la diégesis. Es el mundo en ruinas de Amedeo, que Debenedetti busca comprender dentro del panorama de las emergentes ficciones occidentales. Frente al sinsentido, único marco de la épica de la existencia, ya nada coincide con una lógica que pueda organizarse armoniosamente en la arquitectura de la novela.

Fue un cambio tan radical que hizo de un pasado cercano un documento remoto: después de la Segunda Guerra Mundial, escenario de la barbarie y culminación de décadas marcadas por la violencia, una realidad armoniosa era incomprensible en Europa. En esa transformación Debenedetti nos dice que los primeros en captar esos síntomas del desasosiego son narradores como Luigi Pirandello, James Joyce, Marcel Proust y Franz Kafka; todos ellos pertenecientes a tradiciones lingüísticas diferentes que de forma inexplicable parecen responder a un movimiento artístico unitario, pues sus narraciones tienen ese particular aire de familia que el crítico denominó épica de la existencia: “il personaggio è tornato uno sconosciuto e il concordato è rotto, bisognerà daccapo cercare di riconciliarsi.”<sup>39</sup>

Cabe aclarar que esas afinidades no llevan a Debenedetti a postular que las novelas de todos esos escritores sean iguales. Encuentra diferencias notables en cada uno de los casos que, al igual que en este ensayo, detallará en todas las ocasiones en las que analizó esas obras; lo que resalta es que la transformación de los modelos narrativos del siglo XX responde a una crisis general relacionada con la percepción de la realidad, que es especialmente visible en los rasgos físicos y en las acciones de los personajes. El crítico aventura que comprender esa ruptura, que atravesó todos los aspectos de la cultura europea, es fundamental pues quizás es la única vía de reconciliación con los personajes narrativos y, por ende, con el mundo. Andrea Cortellessa destacó que uno de los pasajes de los apuntes que Debenedetti dedicó a la obra

---

<sup>39</sup> “El personaje vuelve a ser un desconocido y el pacto está roto, será necesario intentar reconciliarse de nuevo” (*Ibid.*, p. 119).



del poeta Giovanni Pascoli es clave para entender qué significado tiene el *homo fictus* en el sistema conceptual debenedettiano.<sup>40</sup>

Con la palabra “personaggio” vorrei intendere, ancora una volta, non soltanto l’eroe in sembianti e connotati umani, ma qualunque apparizione che, nei segni dell’arte, riveli una congiuntura di destino, una situazione con cui sia possibile identificare i nostri grovigli interiori e ritrovarveli illuminati, sì da sentirci almeno per un attimo, assolti dalla opacità del nostro soffrire e del nostro gioire, perché la carica vitale, scatenata in noi da certe aggressioni della vita, ha scoperto il canale in cui scorrere arginata, assumere in questo corso sicuro aspetti luminosi, la sicurezza di una forma, che possiamo guardare fuori di noi, come un oggetto. Essa ci assicura anche che, data la sua stabilità di cosa concreta, formata, possiamo richiamarla, riprodurla quando vogliamo ogni volta che se ne ripresenti il bisogno. Così il “personaggio” ci libera dal tormento esistenziale della vita che vive se stessa come evento, ci da –o sembra darci, che è lo stesso– la certezza che dal buio dell’esistenza siamo saliti al chiaro dell’essenza [...]. Per trovare quei miti, quei personaggi, veramente eponimi, perché sembrano e sono di fatto capaci di battezzare, quasi rinascendo perennemente da se stessi, e veramente “storicizzandosi” i grandi nodi del destino, per trovare quei miti e quei personaggi, gli artisti si sono dovuti mettere a confronto con gli eventi: amare e piangere nella realtà della loro vita, andare nell’inferno, accettare le dannazioni del dolore o della felicità. Hanno dovuto davvero fare appello al proprio coraggio, rinunciare, qualunque fosse il prezzo, ai domini della sicurezza.<sup>41</sup>

Para Debenedetti en el personaje narrativo confluyen los puntos tensionales de una sociedad. En sus acciones quedan reveladas las marañas de la interioridad y a través de su figura observamos la opacidad de la existencia. El personaje es una entidad ficcional cuya función primordial es ser el catalizador de las perturbaciones, por esa razón el reflejo de sus acciones puede ser liberador. Sobre los escombros de la narrativa realista se hace presente

---

<sup>40</sup> Cfr. Andrea Cortellessa, “Il ‘meraviglioso metaforista’. Debenedetti, con figure”, *Nuovi Argomenti*, V, 15 (luglio-settembre 2001), ebook.

<sup>41</sup> “Con la palabra ‘personaje’ querría referirme, una vez más, no solo al héroe con semblante y rasgos humanos, sino a cualquier aparición que, en los signos del arte, revele una coyuntura de destino; una situación con la que sea posible identificar nuestras marañas interiores y reencontrarlas iluminadas, al punto de sentirnos al menos por un instante, absueltos de la opacidad de nuestro sufrimiento y de nuestro goce, porque la carga vital, desencadenada en nosotros por ciertas agresiones de la vida, descubrió el cauce donde puede correr contenida, asumir en este flujo seguro aspectos luminosos, la seguridad de una forma, que podamos observar fuera de nosotros, como un objeto. Ésta nos asegura también que, dada su estabilidad de cosa concreta, formada, podamos solicitarla, reproducirla cuando queramos cada vez que se nos vuelva a presentar la necesidad. Así el ‘personaje’ nos libera del tormento existencial de la vida que se vive así misma como evento, nos da –o parece darnos, que es lo mismo– la certeza de que desde la oscuridad de la existencia hemos ascendido a la claridad de la esencia [...]. Para encontrar esos mitos, esos personajes, verdaderamente epónimos, porque parecen y de hecho son capaces de bautizar, como si al renacer perennemente de sí mismos, y al ‘historizarse’ verdaderamente los grandes nudos del destino, para encontrar esos mitos y esos personajes, los artistas debieron confrontarlos con los eventos: amar y llorar en la realidad de sus vidas, ir al infierno, aceptar las condenas del dolor o de la felicidad. En verdad debieron apelar a su propio valor, renunciar, al precio que fuera, a los dominios de la seguridad” (Debenedetti, *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole, op. cit.*, p. 201).

ese desconocido con el que según Debenedetti es necesario reconciliarse. Recurriendo a una de las constantes del pensamiento psicoanalítico, el crítico subraya que el principio organizador del absurdo es un estado generalizado de orfandad: “La scoperta della psicanalisi, una tra le prime imprese del figlio abbandonato, riconosce –sotto il nome di nevrosi– il viatico di dolore che accompagna l’organo lungo le vie della sua avventura [...]. È facile vedere come Freud [...] cerchi sempre di riaffermare il tema originario e massiccio del conflitto col padre.”<sup>42</sup> Aun así, Debenedetti ve en las formulaciones del psicoanálisis una voluntad por encontrar una cura basada por entero en la racionalidad para ese mal de vivir. Freud, representante de la burguesía de la *belle époque*, todavía estaba marcado por esa confianza absoluta en el empirismo y el positivismo: “egli persisteva a credere che l’irrazionale si potesse, non che evocare, trattare con la ragione; conservava intatta la sua fede nell’accordo tra la logica e la vita.”<sup>43</sup> Debenedetti ve la obra freudiana como un increíble esfuerzo narrativo para crear una comedia humana donde el personaje principal era el inconsciente. Sin embargo, para esa enfermedad que es la desaparición del destino quizás esas primeras formulaciones del psicoanálisis no eran la cura, sino solamente la mejor estrategia para rastrear los síntomas.

La orfandad absoluta se había instalado en la vida. La pulsión de muerte, que se expresó hasta sus últimas consecuencias con la Segunda Guerra Mundial, era un fenómeno que ya se había anunciado en la literatura de las primeras décadas del siglo breve. Debenedetti propone leer en las ficciones, especialmente en las novelas, los síntomas de ese fenómeno. Le parece que la difusión a gran escala del existencialismo en la posguerra es la confirmación de ese malestar en la cultura. En una reseña dedicada a ese movimiento literario “L’avventura dell’uomo d’Occidente”, publicada un año antes de “Personaggi e destino”, afirmó que los personajes de Camus y de Sartre confirmaban que la desaparición del padre era una imagen que podía lograr hacer comprensible el absurdo que reinaba en las ficciones: “Il padre sapeva il sentiero, prendeva per mano, raccontava la buona fiaba che promette un asilo al termine del camino, era il depositario della norma per comportarsi tra le terribili apparizioni e renderle

---

<sup>42</sup> “El descubrimiento del psicoanálisis, una entre las primeras empresas del hijo abandonado, reconoce –bajo el nombre de neurosis– el viático de dolor que acompaña al órgano a lo largo de los caminos de su aventura [...]. Es fácil ver como Freud [...] siempre busca reafirmar el tema originario y macizo del conflicto con el padre” (Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie, op. cit.*, pp. 121-122).

<sup>43</sup> “Él persistía en creer que lo irracional se pudiera, no sólo evocar, sino tratar con la razón; conservaba intacta su fe en el acuerdo entre la lógica y la vida” (*Ibid.*, p. 122).

familiari. Adesso che lui non c'è più, bisogna rivolgersi alla foresta, interrogare le apparizioni: la risposta che si riceve dalla natura, fino a un nuovo ordine, è un innaturale silenzio.”<sup>44</sup> Con la desaparición del padre, simbólico portavoz de la experiencia a través de las milenarias narraciones, es necesario dirigirse a la espesura del bosque de lo real para interrogar a las sombras.

Su esfuerzo como crítico literario se basa en la convicción de evidenciar que las novelas pueden ser una cura. En la constante relectura de la tragedia de esos personajes es posible una catarsis para emprender un duelo. Debenedetti nos recuerda que al inicio de las ficciones occidentales está la historia de Ulises, quien tiene que descender a los ínferos para interrogar a las sombras, en un ritual que le muestre el regreso a Ítaca. Aventura que ese viaje al Hades está inscrito en las vidas absurdas de los personajes de la épica de la existencia. En esos universos ficcionales el inicio del camino está en esos infiernos, de los que ellos no podrán salir nunca, pero a través de los cuales sus lectores podrían cumplir con el ritual para no volver a caer en la niebla y la noche. La conclusión de la Segunda Guerra Mundial debía hacer evidente que una generación completa se había desvanecido a causa de un desesperado rito sacrificial. Los sobrevivientes tenían que regresar a esas vidas imaginarias para recordar que al final del camino, a pesar de todo ese inmenso dolor, estaban las estrellas. Había que leer en esos astros, que son las novelas, la imperiosa necesidad de refundar una confianza en el mundo, porque no se puede vivir sin un destino. Para Debenedetti, su labor como crítico se basa en esa esperanza de mostrar que la vida no es casual, gratuita ni insensata:

Per noi, in anni recentissimi, quella *Nekuia* provvidenziale che i nostri scrittori rifiutano a se stessi e ai loro personaggi, si è invece compiuta nella realtà. E anziché un solo eroe, un immaginario ambasciatore, siamo stati tutti quanti, collettivamente, noi cittadini d'Europa, ad attraversare il varco oscuro. La sorte dell'Europa occupata dai tedeschi ha infatti ripetuto, con liturgica esattezza, l'antico rito. Sui luoghi sacrificali regnavano nebbia cimmerica e notte: *Nebel und Nacht*. Chiamati dal sangue delle vittime, furono uditi gli oracoli. Dicevano che il sacrificio non era inutile, se doveva propiziare il ritorno di quella che propriamente è vita: una vita degna di essere vissuta, erano le parole di allora. Esse furono udite, furono condivise anche dagli uomini che oggi sono ricaduti nell'angoscia, nel senso dell'Assurdo. Non si vorrebbe credere che, nonostante un suono un po' alto, quelle parole oggi ci ritrovino diffidenti, paralizzati da un sospetto di retorica. In ogni caso esse contengono, contro l'epica

---

<sup>44</sup> “El padre conocía el camino, tomaba de la mano, narraba la buena fábula que promete una posada al final del camino, era el depositario de la norma para comportarse entre las terribles apariciones y volverlas familiares. Ahora que él ya no está, es necesario dirigirse al bosque, interrogar las apariciones: la respuesta que se recibe de la naturaleza, hasta un nuevo orden, es un innatural silencio” (*Ibid.*, p. 106).

dell'esistenza, un'obiezione grave e non semplicistica; basti ricordarne il prezzo. Non pare possibile che, usciti a rivedere le stelle, gli uomini non abbiano anche recuperato il senso delle costellazioni, questa primordialia immagine che vuole le sorti umane legate al giro dell'influsso degli astri. Ed è un modo di esprimere l'intuitiva certezza che il nostro destino sia scritto; non casuale, né gratuito, né insensato.<sup>45</sup>

Los novelistas de la posguerra no debían imitar a sus predecesores inmediatos con ingenuidad. No podían seguir solicitando al oráculo de la narración la presencia de personajes sin destino, porque éstos habían cumplido su ciclo en la generación de los fascismos, las masacres y las guerras. "Personaggi e destino" termina con la invocación de Giacomo Debenedetti por recuperar el sentido del mundo a través de la literatura:

tutto ci porta a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno. Lanciati verso un cielo svasato, questi destini si perdono come stelle filanti, o ricascano addosso in un groviglio. È inteso tuttavia che quella cupola di cielo dobbiamo essere noi a volgerla sulle nostre teste, impostandola, facendola gravitare sulle risposte che di volta in volta avremo dato ai nostri interrogativi incessanti. E se la nostra è stata sino a oggi un'avventura di orfani, facciamoci almeno abbastanza adulti per essere compagni a noi stessi. Quanto al domani, procuriamo che i nostri figli trovino un padre al loro fianco, e non sentano il bisogno di guarirsene.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> "Para nosotros, en años muy recientes, esa *Nekyia* providencial que nuestros escritores rechazan para sí mismos y para sus personajes, en cambio se cumplió en la realidad. Y en vez de un solo héroe, un imaginario embajador, hemos sido todos, colectivamente, nosotros los ciudadanos de Europa, quienes atravesamos ese pasaje oscuro. La suerte de Europa ocupada por los alemanes repitió, en efecto, con litúrgica exactitud, el antiguo rito. En los lugares del Sacrificio reinaban la niebla cimeria y la noche: *Nebel und Nacht*. Llamados por la sangre de las víctimas, se escucharon los oráculos. Decían que el sacrificio no era inútil, si tenía que propiciar el regreso de eso que propiamente es la vida: una vida digna de ser vivida, eran las palabras de ese entonces. Éstas fueron escuchadas, fueron compartidas también por los hombres que hoy recayeron en la angustia, en el sentido del Absurdo. No se querría creer que, a pesar de su sonido un poco alto, esas palabras hoy nos encuentran desconfiados, paralizados por una sospecha de retórica. De todos modos, éstas contienen, en contra de la épica de la existencia, una objeción grave y no simplista; baste con recordar su precio. No parece posible que, luego de salir para contemplar las estrellas, los hombres no hayan recuperado también el sentido de las constelaciones, esa imagen primordial que representa las contingencias humanas conectadas al giro del influjo de los astros. Y es un modo de expresar la intuitiva certeza de que nuestro destino está escrito; no es casual ni gratuito ni insensato" (*Ibid.*, p. 127).

<sup>46</sup> "Todo nos lleva a pensar que el cielo más favorable al anuncio de una épica es un cielo en forma de cúpula, a lo largo de cuyas curvas se inscriben y toman forma los destinos de los personajes. Arrojadlos hacia un cielo acampanado, estos destinos se pierden como luces de bengala, o vuelven a caer en una maraña. Sin embargo, se entiende que debemos ser nosotros quienes giren esa cúpula de cielo sobre nuestras cabezas, echándola a andar, haciéndola gravitar sobre las respuestas que en cada ocasión habremos dado a nuestras preguntas incesantes. Y si la nuestra fue hasta hoy una aventura de huérfanos, al menos seamos lo suficientemente adultos para ser compañeros de nosotros mismos. En cuanto al mañana, procuremos que nuestros hijos encuentren un padre a su lado, y no sientan la necesidad de curarse de él" (*Ibid.*).

Su confianza absoluta en las ficciones lleva a nuestro crítico a pensar que tendrá un fin el tiempo de los huérfanos, que atravesar la oscura noche de las guerras con vida no fue un milagro en balde. Debenedetti exhorta a sus lectores a ver cómo al final de ese camino se asoma el anhelo de ser lo suficientemente adultos para acompañarnos a nosotros mismos. Y de trabajar por un futuro en el que nuestros hijos tengan a un padre a su lado, y no sientan la necesidad de curarse de su ausencia. Las ficciones tampoco pueden ser casuales, gratuitas ni insensatas. Tienen que mostrar una cúpula con un mejor porvenir, pues no se limitan a proyectar lo que el mundo es. A través de sus universos se puede imaginar cómo podrían llegar a ser. Amedeo es su recordatorio constante de la niebla y la noche. En su nota a la reedición de 1967 del cuento cierra su anécdota biográfica con una confesión: el proyecto de un análisis psicoanalítico de Amedeo, porque, terminada la guerra, vio en ese joven sin atributos a un candidato ideal para los campos de exterminio. Ese análisis nunca lo realizó, pero sí se dedicó a trabajar toda su vida en su interpretación de la *Recherche* de Marcel Proust. A esa novela le dedicará su más larga investigación indicial. Todas las respuestas a sus inquietudes las encontrará en esa novela que, a pesar de surgir en la crisis, anunciaba un cielo colmado de estrellas.

## 2.2 Meyer Schapiro. La crítica del arte en busca del *Worldview*

### Del estilo como indicio

*La inteligencia del arte* comienza con un párrafo en el que Thomas Crow se cuestiona sobre las reflexiones que detona la contemplación de las artes plásticas. A partir del símil con la traducción –con el que acentúa la diferencia entre la palabra y la imagen, pero también su necesaria complementariedad– nos conduce por las primeras páginas de un libro dedicado a entender la manera en que tres historiadores del arte del siglo XX trazaron sus originales rutas para interpretar:

Ante una obra de arte muda, cualquier observador interesado se involucra en un proceso de traducción, para darle sentido por medio de alguna forma de paráfrasis mental o verbal. Nadie supone que una sustitución de ese tipo haga justicia al objeto original que necesita explicación; el propósito del ejercicio es, más bien, ofrecer una posición privilegiada desde la cual se puedan identificar y representar los aspectos sobresalientes del objeto. Avanzar desde ahí implica hacer más traducciones o sustituciones para capturar aspectos y rasgos del objeto no advertidos en otras anteriores.<sup>1</sup>

El primer capítulo, que se titula igual que el libro, está dedicado precisamente a Meyer Schapiro.<sup>2</sup> Crow plantea la historia del arte como una larga cadena de discursos cuyos eslabones son las diversas tentativas por comprender ese tipo de formas. Esa cadena no tiene fin porque cada aproximación capta a su manera detalles que, bajo la observación atenta de cada intérprete, permanecían inadvertidos.

Explica que en los primeros años del siglo XX el gran interés que despertó la pintura italiana temprana desembocó en la centralidad de la práctica de la atribución. Este fenómeno, como vimos con Carlo Ginzburg, es la base de la técnica que desarrolló Giovanni Morelli y fue explotada por historiadores del arte como Bernard Berenson, quienes al emplear los saberes de la anticuaria, lograron identificar la autoría de muchas obras. El impacto económico de esos descubrimientos es insoslayable. Como consecuencia, Crow remarca que esto llegó a limitar la comprensión de las obras a su colocación en una línea temporal y al prestigio de una firma con la finalidad, en muchos casos, de elevar desmesuradamente su

---

<sup>1</sup> Thomas Crow, *La inteligencia del arte*, trad. Laura E. Manríquez. México, FCE/UNAM, 2008, p. 15.

<sup>2</sup> Los otros dos autores estudiados por Crow son Claude Levi-Strauss y Michael Baxandall.

valor comercial. Esta problemática fue criticada con agudeza por el propio Schapiro, quien incluso expresó su rechazo al gran enriquecimiento que Berenson obtuvo con sus famosas atribuciones, lo cual resulta aún más significativo si tenemos en cuenta que el debate por el que es más conocido nuestro crítico –detonado por unos cuadros de Vincent Van Gogh cuyo tema son un par de botas– tiene mucho que ver con el uso ético de la atribución.

Crow inicia con esa crítica por lo paradójico que resultaba el estado de la cuestión en los umbrales del nuevo milenio cuando, a la par de la inflación desmesurada de muchas expresiones plásticas, la importancia del contexto de las obras parecía desvanecerse: “Navegando con la deshilachada bandera del posmodernismo, sus seguidores han afirmado que la posibilidad de hacer inteligible el arte exige reconocer que la historia no tiene ningún patrón inteligible propio.”<sup>3</sup> Ante la preminencia del discurso teórico por encima de la materialidad misma de las obras, el desenlace implicó una “amnesia historiográfica”.<sup>4</sup>

Esta crisis fue la que lo impulsó a hacer un estudio sobre tres críticos del arte que ofrecieron una mediación entre quienes se propusieron como única finalidad identificar la firma del creador y quienes impusieron sobre las obras analizadas su propia firma solamente para desplegar sus discursos. Schapiro representa un modelo en el cual pervive el equilibrio entre el recurso a los documentos de tipo anticuario y el necesario diálogo con la teoría, pues para este intelectual con la interpretación se exploran “las condiciones que hacen posible la explicación, no mediante un cuerpo teórico introducido más o menos arbitrariamente, sino mediante las necesidades concretas de la investigación en historia del arte.”<sup>5</sup>

En el caso específico de este trabajo es fundamental enfatizar que los experimentos a nivel de la argumentación que surgen dentro de la crítica son parte de la historia del ensayo, debido a la gran creatividad que conlleva durante el proceso de interpretación el diálogo entre la obra y las fuentes que la esclarecen, sean de tipo teórico o anticuario. Por su parte, con respecto al tipo de metodología empleada por Schapiro, en *El demonio de la teoría* Antoine Compagnon fue el primero en dilucidar que algunas de sus ideas sobre el estilo tienen marcadas afinidades con el paradigma indiciario. El académico francés propone que –al igual que las nociones de intencionalidad del autor y la referencialidad de la obra con la realidad– la noción de estilo constituye uno de los aspectos más debatidos por la teoría del siglo XX. En su desarrollo

---

<sup>3</sup> Crow, *op. cit.*, pp. 18-19.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 21.

conceptual fue precisamente dentro de la historia del arte que el estilo comenzó a ser entendido como un síntoma:

Como característica sintomática, la noción de estilo entró con fuerza en el vocabulario de las artes plásticas a partir del siglo XVIII. Su inmensa fortuna en la crítica del arte y en la historia del arte está ligada al problema de la atribución y de la autenticidad de las obras, cada vez más decisivo con el desarrollo del mercado del arte. El estilo se convierte entonces en un valor de mercado; a la identificación de un estilo se vincula en adelante la valoración cuantificable, un precio. [...] En adelante, el estilo ya no se relaciona con los rasgos genéricos macroscópicos, sino con detalles microscópicos, con indicios tenues, con rasgos ínfimos, como la presión de una pincelada, el contorno de una uña o de un lóbulo de oreja, que permitirán identificar a un artista. El estilo reside en minucias que se han escapado al control del pintor y que al falsificador no se le ocurrirá reproducir; [el paradigma indiciario] está de nuevo a la orden del día.<sup>6</sup>

En la lectura de Compagnon encontramos nuevamente cuestiones como la atribución y el mercado que, vistas desde las aportaciones de Carlo Ginzburg, nos muestran que son efectos de los cambios que tuvo la elucidación venatoria en la modernidad. Por otra parte, las ideas de Schapiro que Compagnon retoma provienen de uno de sus ensayos más discutidos, “Style”,<sup>7</sup> que publicó por primera vez en 1953 dentro de un volumen editado por el antropólogo Alfred Louis Kroeber, uno de sus colegas de la Universidad de Columbia en Nueva York. Se trata de una revisión sobre las transformaciones del concepto de estilo en diversas áreas del conocimiento. Fue gracias a la antropología, explica Schapiro, que se concibió como un rasgo sintomático que va mucho más allá de un objeto dado para convertirse en diagnóstico de algo tan complejo como una cultura, por lo que el estilo: “It is studied more often as a diagnostic means than for its own significance.”<sup>8</sup> De allí que, como historiador del arte, enfatice que la materialidad del objeto, es decir, sus aspectos formales, deben estar en el centro de toda reflexión sobre el estilo:

To the historian of art, style is an essential object of investigation. He studies its inner correspondences, its life history, and the problems of its formation and change. He, too, uses style as a criterion of the date and place of origin of works, and as a means of tracing relationships between schools of art. But the style is, above all, a system of

---

<sup>6</sup> Compagnon, *op. cit.*, pp. 203-204.

<sup>7</sup> Para una lectura detenida del desarrollo posterior de esas ideas, *cfr.* Terry Smith, “Meyer Schapiro on style in art and science: Notes from a Theory and Methods of Art History graduate seminar lecture course, Columbia University, New York, 1973”, *Journal of Art Historiography*, 7 (2012), pp. 1-61.

<sup>8</sup> Meyer Schapiro, *Selected Papers IV, Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York, George Braziller, 1994, p. 51. “A menudo se lo estudia más como medio de diagnóstico que por sí mismo” (Meyer Schapiro, *Estilo*, trad. Martha Sheinker. Buenos Aires, Ediciones 3, 1962, p. 51).



forms with quality and a meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of a group, communicating and fixing certain values of religious, social, and moral life through the emotional suggestiveness of forms. It is, besides, a common ground against which innovations and the individuality of particular works may be measured. By considering the succession of works in time and space by matching the variations of style with historical events and with the varying features of other fields of culture the historian of art attempts, with the help of common-sense psychology and social theory, to account for the changes of style or specific traits. The historical study of individual and group styles also discloses typical stages and processes in the development of forms.<sup>9</sup>

Según Compagnon el hecho de que Schapiro considere que el estilo se ve reflejado en un sistema de formas con cualidades expresivas significativas se debe destacar y se conecta con la fuerza de la anomalía de la pesquisa indiciaria: “El rasgo de estilo se ofrece a la interpretación como síntoma, individual o colectivo, de la cultura [...]. Está contenido en un detalle o en un fragmento, en un indicio tenue y secundario que permite reconstruir toda una *visión del mundo*. El modelo del estilista es una vez más el cazador, el detective o el adivino que ponía de relieve Ginzburg.”<sup>10</sup> Poco más adelante refuerza el tipo de revelación que hay gracias a esos indicios en este tipo de estudios sobre el estilo: “[Quien lo estudia] trata así de identificar una *visión del mundo* colectiva e individual, un pensamiento no racional, pero simbólico, con el principio de una obra.”<sup>11</sup> De ninguna manera es casual que se refiera a visión del mundo.

Este concepto tiene un lugar importante en el pensamiento de Schapiro. El quinto tomo de la compilación de sus ensayos, *Worldview in Painting-Art and Society*, que Lillian Milgram Schapiro publicó a tres años de la muerte de nuestro crítico de arte tiene como eje ese concepto. Fue una decisión brillante a la luz de toda su obra, pues a pesar de que el propio

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 51-52. “Para el historiador del arte, el estilo es un objeto esencial de investigación. Estudia aquél sus correspondencias internas, su historia y los problemas de su formación y cambio. Lo emplea también como criterio para determinar el tiempo y el lugar de origen de las obras, y como medio para establecer relaciones entre escuelas de arte. Por encima de todo, sin embargo, el estilo es un sistema de formas con cualidad y expresión significativas, a través del cual se hace visible la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir de un grupo. Es también un vehículo de expresión dentro del grupo; merced a la sugestividad emocional de las formas, comunica y fija ciertos valores de la vida religiosa, social y moral. Constituye además un fondo contra el cual pueden evaluarse las innovaciones y la individualidad de determinadas obras. Estudiando la sucesión de las obras en el tiempo y el espacio, y relacionando las variaciones de estilo con los acontecimientos históricos y los rasgos cambiantes de otros campos de la cultura, el historiador del arte trata, con la ayuda de la psicología del sentido común y la teoría social, de dar cuenta de los cambios de estilo o rasgos específicos. El estudio histórico de los estilos de individuos y grupos permite asimismo determinar etapas y procesos típicos en el desarrollo de las formas” (*Estilo*, pp. 7-8).

<sup>10</sup> Compagnon, *op. cit.*, p. 222. Las cursivas son mías.

<sup>11</sup> *Ibid.* Las cursivas son mías.

Schapiro no hizo especial énfasis en este concepto en las primeras cuatro compilaciones que publicó en vida,<sup>12</sup> una lectura atenta de su trayectoria intelectual nos muestra que recurrió con frecuencia a éste durante décadas. En el caso específico de esta investigación quiero remarcar que por lo menos en sus estudios sobre arte moderno lo utiliza en puntos clave de sus interpretaciones. Por esa razón es un tema al que regreso en el apartado dedicado a su análisis de la obra de Van Gogh. De momento quiero hacer énfasis en la cercanía que hay entre su concepción de visión del mundo y el paradigma indiciario. Con respecto a esto, Crow señala que sus estudios sobre arte medieval muestran que detectar anomalías fue una práctica típica de Schapiro:

En lugar de proceder a partir de los ejemplos que son estadísticamente más frecuentes y luego definir todo lo demás como periférico o excepcional, empezó analizando lo que sucede cuando las regularidades usuales y tranquilizadoras de las formas se desintegran; sólo entonces podría empezar a comprender el verdadero poder de un sistema de arte [...]. Se trataba de postular algo cercano a la totalidad de lo que el románico podía abarcar en su carga cognitiva y emotiva y hacerlo partir de un único caso. Procediendo de manera tan audaz, Schapiro buscaba nada menos que un diagnóstico de las capacidades significantes fundamentales del arte, una disolución de la dicotomía convencional de forma y contenido. La clave para ese logro parece haber sido la identificación de un objeto que ya representa la alteración necesaria para la interpretación, tanto en sus “descoordinados” arreglos de motivos como en su relación excéntrica con el cuerpo más amplio de objetos relacionados: estos rasgos se convierten en condición para la máxima inteligibilidad de una obra de arte.<sup>13</sup>

Crow llega a estas conclusiones luego de analizar a profundidad las descripciones de Schapiro sobre algunas formas arquitectónicas presentes en iglesias de estilo románico que estudió en sus primeros años académicos. Es decir, al detenerse en la utilización de la ecfrafrasis: uno de los temas centrales del apartado sobre Van Gogh. C. Oliver O’Donnell –el mayor especialista de Schapiro en la actualidad– también afirma la centralidad de la descripción en

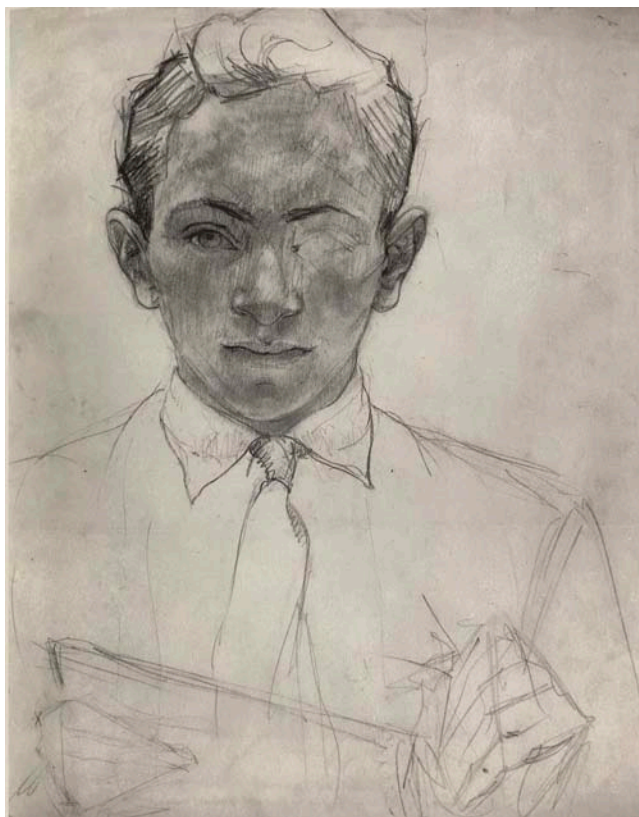
---

<sup>12</sup> La producción ensayística de este autor es muy amplia, pero al haberse tratado buena parte de *papers*, que se difundían en compilaciones o revistas académicas, durante muchos años esos trabajos estuvieron dispersos. A partir del final de la década de 1970 decide comenzar a reunirlos en libros. Los tres primeros tienen ejes temáticos por estilos y épocas históricas, mientras que el cuarto, el último que logra publicar en vida, reúne sus reflexiones teóricas. El quinto se podría considerar como sus aportes a temas generales de la política en el arte y su impacto en la sociedad: *Selected Papers I. Romanesque Art*. New York, George Braziller, 1977; *Selected Papers II. Modern Art: 19th and 20th Centuries*. New York, George Braziller, 1978; *Selected Papers III. Late Antique, Early Christian, and Medieval Art*. New York, George Braziller, 1979; *Selected Papers IV. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York, George Braziller, 1994; *Selected Papers V. Worldview in Painting-Art and Society*. New York, George Braziller, 1999.

<sup>13</sup> Crow, *op. cit.*, pp. 44-45.

este autor: “his focus on developing a sophisticated and compelling description of the visual configurations of specific art objects.”<sup>14</sup>

Ahora bien, las ideas expresadas en “Style” tienen un desarrollo posterior en unos apuntes que elaboró por diez años, según indica la edición de Milgram, y que llevan por título “Philosophy and Worldview in Painting” (1958-68). En este apartado me interesa apuntar que la comprensión de las formas a través de las anomalías es un rasgo palpable en toda su obra. Esta estrategia la emplea de manera particular dependiendo de la época, el autor y la obra que afrontó. Esos detalles, reveladores de visión del mundo, están en la base de su poética de pensar. Yo propongo que acudir a algunos de sus ensayos sobre el arte abstracto y a algunas de las pinturas y los dibujos que él mismo creó pueden guiarnos para trazar el retrato intelectual de un estudioso siempre atento al desenvolvimiento de las formas.



Meyer Schapiro: *Autorretrato*, 1916-17.

---

<sup>14</sup> “Su atención en desarrollar una descripción sofisticada y convincente de las configuraciones visuales de objetos de arte específicos” (C. Oliver O’Donnell, *Meyer Schapiro’s Critical Debates. Art Through a Modern American Mind*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2019, p. 15).

## Comprender a través de los trazos

“At the earliest stage of his career, the artist, the writer, and the scholar are merged: ‘a hand teaching the eye to see’.”<sup>15</sup> Para introducirnos por las bellísimas cartas que Meyer Schapiro le envió a Lillian Milgram desde uno de sus más intensos viajes de investigación por Europa y Medio Oriente, Daniel Esterman rescata una frase de la historiadora del arte Linda Seidel, donde se ilustra la formación de Schapiro con la imagen de una mano que enseña al ojo a ver. En la edición de ese epistolario –*Meyer Schapiro Abroad. Letters to Lillian and Travel Notebooks*– uno de los objetivos centrales de Esterman es evidenciar que nuestro crítico tuvo una pasión por el dibujo que de ninguna manera puede obviarse o dejarse como una anécdota baladí. De hecho, en ese libro están, por un lado, las transcripciones de las cartas e, inmediatamente después, las fotografías de los folios donde el estudioso intercalaba dibujos y descripciones en sus apuntes. Gracias a esa precisión en sus trazos –como evidencia Esterman– llegará, por ejemplo, a las asombrosas interpretaciones formales de las que hablan Crow y O’Donnell.



Meyer Schapiro: Moissac, abadía de Saint-Pierre, apuntes del 3 al 8 de septiembre de 1927.

Es muy importante señalar que la posibilidad de estudiar la obra ensayística de Schapiro contando con buena parte de su legado artístico es otra de esas luminosas decisiones que

---

<sup>15</sup> “En la etapa más temprana de su carrera el artista, el escritor y el académico se fusionan: ‘una mano que enseña al ojo a ver’.” (Esterman, Daniel, “Introduction”, Meyer Schapiro, *Meyer Schapiro Abroad. Letters to Lillian and Travel Notebooks*, ed. Daniel Esterman. Los Angeles, The Getty Research Institute, 2009 p. 3).

tomó Lillian Milgram. Ella cuenta que con el paso de los años las paredes –tanto de su casa en el barrio de Vermont en Nueva York como de su residencia de Florida– se fueron llenando con los cuadros de Schapiro.<sup>16</sup> Por esa razón se trataba de un acervo que sólo conocían los familiares y las amistades cercanas que los frecuentaban. De allí que durante los últimos años de vida del crítico ella comenzó a organizar una curaduría de esa obra que para 1995, un año antes de la muerte de su creador, estaba lista. Sin embargo, fue hasta el dos mil que, con ayuda de Daniel Esterman, pudo publicar el catálogo bajo el título de *His Painting, Drawing, and Sculpture*. Recupero el autorretrato del joven Meyer, que es la obra con la se abre la muestra de su obra plástica, como umbral para esta sección con la intención justamente de remarcar la importancia de sus imágenes en su proceso ensayístico.

En las líneas del lápiz podemos ver el bosquejo de una figura y, a través del único ojo cuyos trazos están terminados, nos observa un muchacho que aproximadamente a sus quince años estaba en pleno proceso de entrenar con la delineación de su mano los ojos de quien se convertirá en uno de los mayores estudiosos del arte en el siglo XX. Acudamos a otra cita de Crow para comenzar a adentrarnos en esa biografía:

Schapiro, como joven intelectual judío proveniente de una familia de inmigrantes que había tenido que esforzarse mucho para salir adelante, era el producto más puro de la democratización de la educación superior. Aunque él también había intentado experimentar algo de la vida medieval de primera mano, sacó de su experiencia conclusiones progresistas, en vez de conservadoras. Vivir una temporada entre los monjes de Silos, uno de los grandes monasterios románicos del norte de España, lo convenció de que la historia del arte –incluida su propia tesis sobre la abadía de Moissac– arrastraba el lastre de no haber teorizado sobre las relaciones entre la forma visual y el complejo de intereses sociales en los que estaba inmersa.<sup>17</sup>

Sobre la propia crítica a un método preponderantemente formalista regreso al final de este apartado. Por ahora sigamos los hilos de su vida y el dibujo. La familia de nuestro estudioso abandonó Lituania para encontrar una prosperidad que en su tierra no se vislumbraba. En 1907 ese niño y su familia ingresaron a Estados Unidos de América –al igual que miles de inmigrantes lo hicieron por décadas– pasando por las instalaciones de Ellis Island. Helen Epstein,<sup>18</sup> una de sus más atentas biógrafas, narra que la familia salió de la pequeña ciudad

---

<sup>16</sup> Sobre la intensa vida cultural en casa de los Schapiro, *cfr.* James Thompson y Susan Raines, “A Vermont Visit with Meyer Schapiro (August 1991)”, *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 2-12.

<sup>17</sup> Crow, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>18</sup> Epstein, Helen, *Meyer Schapiro. Portrait of an Art Historian*. Lexington, Plunkett Lake Press, 2010, ebook.

de Kaunas para enfrentarse a la gran metrópolis de Nueva York. Su padre, Nathan Menachem Schapiro, formaba parte de uno de los grupos ortodoxos que fueron marcados profundamente por las ideas socialistas de su época. Se trataba de un hombre autodidacta que, luego de comenzar una familia junto a Fanny Adelman, buscó en el barrio de Brownsville, situado en Brooklyn, un hogar estable. En casa de los Schapiro se hablaba fundamentalmente yiddish y ruso, se leían periódicos en yiddish y hebreo, y se discutían con intensidad los eventos políticos que atravesaba su nuevo país de residencia. Los padres trabajaban intensamente en el comercio local para que sus hijas e hijos pudieran asistir a la escuela y cursar sus estudios hasta el grado académico más alto que sus posibilidades económicas les permitieran. Por esa razón, Meyer contó con todo el apoyo familiar para poder desarrollar sus inquietudes artísticas. Epstein cuenta:

Their father, who would sometimes have to physically remove Meyer and his drawings from the dining table so that the family could eat, one day brought home a large album of engravings of pictures in the Dresden Gallery. Meyer had begun to draw at his elementary school, P.S. 84 in Brooklyn, but this album, which his father had found in one of the secondhand bookshops on Manhattan's Fourth Avenue that he frequented, was different. "I was fascinated by the pictures," [Schapiro] says simply. "I must have been nine or ten years old. I had already been drawing for a while, and I tried to copy some of them. There was a Rubens, I remember. I remember also feeling particularly at home with the pictures that had a biblical subject. So I was already discovering old art apart from my drawing of objects."<sup>19</sup>

Después de ese encuentro crucial con algunas obras del pasado, el joven dibujante comienza a asistir a un curso de pintura que el artista Joan Sloan impartía en un centro cultural fundado por la comunidad judía de la zona. Por su parte, en la introducción al catálogo, Milgram comenta que también fue muy importante el hecho de que la familia Schapiro viviera cerca del Museo de Brooklyn, pues eso no solamente le permitió a Meyer tener un contacto frecuente con el arte, sino que durante el periodo en que realizaba sus estudios de educación media conoció a otro maestro, el pintor de origen suizo Frank Mura, quien, además de

---

<sup>19</sup> "Su padre, que a veces tenía que retirar físicamente a Meyer y sus dibujos de la mesa del comedor para que la familia pudiera comer, un día trajo a casa un gran álbum de grabados de cuadros en la Galería de Dresde. Meyer había comenzado a dibujar en su escuela primaria, P.S. 84 en Brooklyn, pero este álbum, que su padre había encontrado en una de las librerías de segunda mano de la Cuarta Avenida de Manhattan que frecuentaba, era diferente. "Me fascinaron las imágenes", se limita a decir. "Debía tener nueve o diez años. Ya llevaba un tiempo dibujando y traté de copiar algunos de ellos. Recuerdo que había un Rubens. Recuerdo también sentirme especialmente familiarizado con las fotografías que tenían un tema bíblico. Así que, además de dibujar objetos, yo ya estaba descubriendo arte del pasado" (Epstein, *op. cit.*).

introducirlo a la tradición pictórica francesa, hizo que el estudiante comenzara a poner mucha atención en los aspectos formales: “the texture of paintings, the brushwork, the relationship of tones, and the harmony of colors.”<sup>20</sup>

El catálogo, debo agregar, incluye tres ensayos de Schapiro con reflexiones sobre el dibujo. “Art Schools: Drawing from the Figure” es una conferencia que impartió en mayo de 1967 en la New York Studio School donde el crítico reflexionó frente a un público muy variado sobre la importancia de las clases de arte en la educación básica. Es uno de los muchos trabajos que surgen de las convicciones políticas de Schapiro, quien ese momento abrazaba las ideas marxistas, sobre la democratización de la cultura. Afronta la problemática teniendo como horizonte los cambios drásticos en la representación que desde el Impresionismo hasta el Expresionismo abstracto habían caracterizado al arte.



Meyer Schapiro: “Autorretrato. Estudios de la mano izquierda”, inicios de 1920.



Meyer Schapiro: “La Virgen y el niño”, estatua de madera que vio en el Museo Cluny entre 1926 y 1927. Ahora la pieza se encuentra en el Museo del Louvre.

Nuestro crítico fue un defensor del arte del siglo XX y lo analizó con detenimiento por décadas. Sin embargo, frente a la gran pregunta sobre la formación artística en la niñez es interesante resaltar que su propuesta –con la finalidad de evitar elegir alguno de los muchísimos estilos surgidos a partir de las vanguardias históricas o limitarse a proponer el

---

<sup>20</sup> “La textura de las pinturas, la pincelada, la relación de tonos y la armonía de los colores” (Lillian Milgram Schapiro, “Preface”, Meyer Schapiro, *His Painting, Drawing, and Sculpture*, ed. Lillian Milgram Schapiro. New York, Harry N. Abrams, 2000, p.15).

estudio académico tradicional– fue defender que las clases de dibujo directas del cuerpo humano eran la manera más rica para comprender el movimiento de las formas en el espacio. Su experiencia juvenil lo llevaba a confirmar que dibujar implica un proceso cognitivo único:

The human figure, therefore, offers us a model of an aesthetic of nature in which these fundamental relationships are given to us but can not be understood immediately. [...] Only in the process of drawing do you begin to see the fullness of what you are drawing. [...] The truth is, in the process of drawing we start with a partial knowledge, and it becomes fuller and deeper. [...] So the study of the human figure, then, is an experience in which, regardless of what sort of painting or sculpture you will ever practice, you are creating for yourself certain habits of vision, and of execution, and of control.<sup>21</sup>

Estas reflexiones nos permiten comprender por qué la parte más copiosa de su obra plástica está enfocada al cuerpo humano, sobre todo con la técnica del dibujo a lápiz o al carboncillo. Como se puede apreciar en los bocetos de los años veinte esos estudios de dibujo muestran la transición de la dimensión corporal en movimiento a la copia de obras en los apuntes preparatorios para sus investigaciones. Estos últimos fueron tan decisivos que por esa razón Esterman consideró necesaria la publicación de los que realizó entre 1926 y 1927. Finalmente, se trataba de los materiales que condujeron a Schapiro hacia las descripciones sobre el arte románico con las que ganaría una fama internacional por la precisión y audacia para la interpretación de todos los aspectos arquitectónicos de las iglesias.

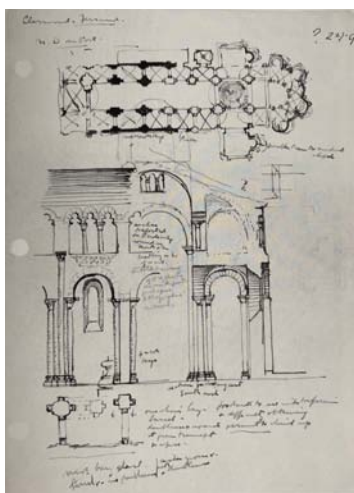
Cuando comenzó su formación académica la historia del arte era una de las disciplinas con menos arraigo en muchas universidades de los Estados Unidos de América. La decisión de especializarse en arte medieval en sus estudios universitarios era uno de los caminos más viables, pues en esa época tanto el arte clásico como el medieval eran las áreas con más centros de estudios en ese país. Por otra parte, esa comunidad tenía como punto de referencia primario los aportes que provenían del mundo germano, en especial de las universidades de Viena y de las ciudades de Alemania. En Harvard –que era junto con Princeton la institución con más estudiosos del arte– Bernard Berenson era la figura señera.

---

<sup>21</sup> “El cuerpo humano, por tanto, nos ofrece un modelo de estética de la naturaleza en el que estas relaciones fundamentales nos son dadas, pero no pueden entenderse inmediatamente. [...] Sólo en el proceso de dibujar comienzas a ver la plenitud de lo que estás dibujando. [...] La verdad es que en el proceso de dibujar comenzamos con un conocimiento parcial, y se vuelve más pleno y profundo. [...] Entonces, el estudio de la figura humana es una experiencia en la que, independientemente del tipo de pintura o escultura que practiques, estás creando ciertos hábitos de visión, ejecución y control” (Meyer Schapiro, “Art Schools: Drawing from the Figure”, *His Painting, Drawing, and Sculpture*, ed. Lillian Milgram Schapiro. New York, Harry N. Abrams, 2000, pp. 45-46).



A pesar de que Columbia no contaba con un departamento dedicado específicamente a esa disciplina, Schapiro se esforzó, apoyado por la asesoría de Ernest DeWald, por conducir su investigación hasta el grado de doctorado. Gracias a ese profesor el joven estudioso llegó a las esculturas de la abadía de Moissac y a los libros de A. Kingsley Porter, uno de los más destacados académicos de ese tema en Harvard. Con esas bases se embarcó en julio de 1926 a una larga estancia de investigación por Francia, Italia, Grecia, Egipto y Palestina. Las cartas a Lillian, que por esa época era su novia, dan testimonio de las intensas experiencias visuales de ese periodo. Desde las primeras misivas expresa su emoción por desplazarse a través de la arquitectura de las iglesias y dibujar la gran cantidad de formas que lo rodeaban en esos espacios que solamente conocía previamente gracias a las reproducciones fotográficas.



Meyer Schapiro: Basílica de Nuestra Señora del Puerto, Francia, 1926-1927.



Meyer Schapiro: abadía de Moissac, 1926-1927.

En la parte final de esa travesía, gracias a la recomendación de Porter, llega en el verano de 1927 al palacio de Florencia donde vivía Berenson. El erudito también provenía de Lituania y, como gran conocedor del arte, era una de las autoridades en el área de la atribución. Epstein narra que dadas las marcadas diferencias políticas de ambos, el encuentro fue un fracaso. Muchos años más tarde Schapiro escribió y dibujó sobre esa vivencia. Una famosa caricatura de Berenson realizada 1940 y el inicio de su texto ilustran con claridad el punto de vista de nuestro crítico:

[He] wished to make of his life a work of art. He had two ideals: to live aesthetically, at the height of sensibility to art and nature; and to lead an aristocratic existence as the master of a big house, holding court for the elegant, the worldly, the famous, and

the gifted. For the first he possessed an innate ability through his intense feeling for the visual – his wonderful eye; to achieve the second, lacking inherited wealth, he applied that talent in the expertise and sale of works of art ... What was most spiritual in his nature was exploited then for the sake of his admittedly weaker self; but by commercializing his gifts he also found the means for a refined existence and the efficiently organized pursuit of scholarship in the arts.<sup>22</sup>



Meyer Schapiro: “El señor Berenson y el coleccionista”, 1940.

“¿Pero está seguro de que es un Masaccio? ¿Muy seguro? Porque yo sé más de la obra de Masaccio que Masaccio mismo.”

Mas allá de la anécdota, O’Donnell subraya que ese evento nos permite reconocer el tipo de valores que Schapiro consideraba irrenunciables como estudioso y que, como lo evidencia su estrecha relación con el arte moderno, mucho tienen que ver con la cautela para no instrumentalizar mercantilmente las obras plásticas.<sup>23</sup> Por mi parte, creo que la opinión y el dibujo de Schapiro hacen evidente su necesidad por expresar constantemente sus ideas en el cruce de palabras e imágenes. También tomo ese famoso recuerdo porque la historia de Meyer Schapiro estuvo marcada profundamente por los exilios. Hay que recordar que el

---

<sup>22</sup> “[Él] deseaba hacer de su vida una obra de arte. Tenía dos ideales: vivir estéticamente, en la cumbre de la sensibilidad hacia el arte y la naturaleza, y llevar una existencia aristocrática como dueño de una gran casa, cortejando a los elegantes, los mundanos, los famosos y los talentosos. En el caso del primero poseía una habilidad innata a través de su intensa sensibilidad visual: su maravilloso ojo; para lograr el segundo, al carecer de riqueza heredada, aplicó ese talento en la experiencia y venta de obras de arte... Lo que era más espiritual en su naturaleza fue entonces explotado en beneficio de su yo ciertamente más débil; pero al comercializar sus dones también encontró los medios para una existencia refinada y una búsqueda eficientemente organizada de erudición en las artes” (Meyer Schapiro *apud* Epstein, *op. cit.*).

<sup>23</sup> O’Donnell, *Meyer Schapiro’s Critical Debates, op. cit.*, pp. 125-133.

periodo de entreguerras fue crucial por las amistades que entabló nuestro crítico. Orietta Rossi Pinelli apunta que debido a la persecución del nacionalsocialismo una gran cantidad de intelectuales judíos llegó durante ese periodo a las universidades de Estados Unidos de América. Para los estudios del arte, por ejemplo, fue crucial la presencia desde 1932 de Erwin Panofsky.<sup>24</sup> Él entró directamente en contacto con los especialistas de su nuevo país de residencia, entre los que estaba Schapiro que –luego de doctorarse a sus veinticinco años en 1929 con sus estudios del arte románico– era una de las voces más reconocidas.

Esa situación de emergencia marcó profundamente la biografía de Schapiro. Muchas de las amistades que entabló en los años previos a la Segunda Guerra Mundial y durante el conflicto bélico llegaban a la ciudad de Nueva York expulsados de sus países. Rossi explica que en los años treinta Schapiro afianzó su formación política con el estudio de varias perspectivas del marxismo y colaboró con publicaciones periódicas de izquierda –como *The Marxist Quarterly*, *The New Masses*, *The Nation* o *The Partisan Review*– con reflexiones sobre el papel social del arte y, sobre todo, con sus estudios sobre el arte moderno.<sup>25</sup> Por otra parte, si dentro de las aulas de la Universidad de Columbia se centró en los primeros años de docencia en el arte medieval, ese estrecho contacto con los exiliados lo llevó a impartir clases en otras instituciones educativas sobre las tendencias más actuales del arte. Fue así como se convirtió en una de las personalidades más cercanas a los artistas de su tiempo. Así lo narra Epstein:

He loves the company of artists, and over the next four decades he will enjoy the company and friendship of many of them, Americans and Europeans, young and old. Some he will get to know as a member of the American Artists Congress in the late 1930s (Stuart Davis, Adolph Gottlieb, Mark Rothko) and through the Federation of Modern Painters and Sculptors, which will be formed in 1940 in secession from the congress. Some will be students in his courses at Columbia (Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Allan Kaprow, Donald Judd) or will attend his evening lectures at the New School for Social Research, New York University, the Cooper Union, the New York Studio School and the museums of the city. Some he will meet while visiting their shows. Still others he will meet while serving as a member of the board of the Longview Foundation, which will buy works by living artists for donation to schools and new museums. Certain of the European artists (Marc Chagall, Jacques Lipchitz, André Masson) he will get to know when they spend the war years in New York.<sup>26</sup>

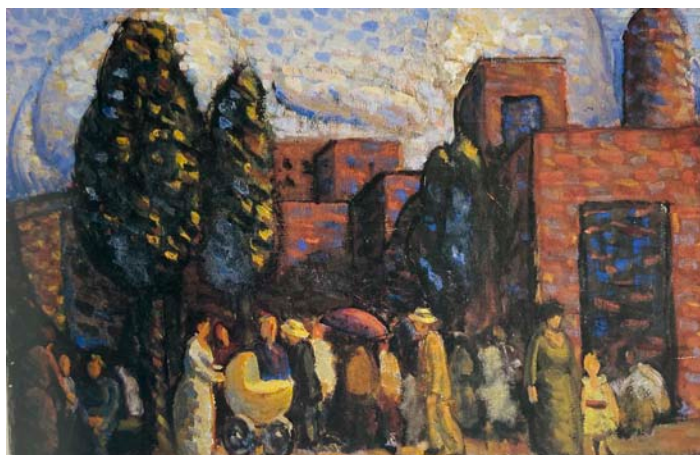
---

<sup>24</sup> Rossi Pinelli, Orietta, “Diaspore e rinascite intorno al 1945”, en Orietta Rossi Pinelli (ed.), *La storia delle storie dell’arte*. Torino. Einaudi, 2014, pp. 398-403

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>26</sup> “Le encanta la compañía de artistas y durante las próximas cuatro décadas disfrutará de la compañía y la amistad de muchos de ellos, estadounidenses y europeos, jóvenes y mayores. A algunos los conocerá como

Si bien el catálogo nos muestra que desde su adolescencia él mismo había comenzado a experimentar con técnicas propias de la pintura moderna –un óleo donde usa el puntillismo me parece una de sus obras más destacables de ese periodo– la cronología de sus obras también nos deja constatar que sus dibujos y pinturas posteriores a la obtención de su doctorado son las que muestran una mayor exploración de las imágenes no figurativas.



Meyer Schapiro: “Betsy Head Park”, 1920-1921.

Aunque él mismo nunca se consideró un pintor, como nos lo comparte Milgram en la introducción al catálogo,<sup>27</sup> a través de todas las imágenes que compuso podemos constatar que no solamente en la juventud estaban fusionados el académico, el escritor y el artista. Considero fundamental plantear que las pinturas de arte abstracto que realizó por décadas muestran con mucha fuerza la necesidad constante de Meyer Schapiro de entrenar su ojo a través de los trazos y las pinceladas. Aventuro que el rechazo constante que expresó sobre llamarse a sí mismo artista se debe a que consideraba que esa obra plástica siempre formó parte de su proceso interpretativo. Era su medio para adentrarse en el misterioso mundo de las imágenes.

---

miembro del Congreso de Artistas Americanos a finales de los años 1930 (Stuart Davis, Adolph Gottlieb, Mark Rothko) y a través de la Federación de Pintores y Escultores Modernos, que se formó en 1940 al separarse del congreso. Algunos serán estudiantes de sus cursos en Columbia (Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Allan Kaprow, Donald Judd) o asistirán a sus conferencias nocturnas en la New School for Social Research, la Universidad de Nueva York, la Cooper Union, la New York Studio School y los museos de la ciudad. A algunos los conocerá mientras visita sus espectáculos. A otros más los conocerá mientras se desempeña como miembro de la junta directiva de la Fundación Longview, que comprará obras de artistas vivos para donarlas a escuelas y nuevos museos. A algunos de los artistas europeos (Marc Chagall, Jacques Lipchitz, André Masson) los conocerá al término de la guerra en Nueva York” (Epstein, *op. cit.*).

<sup>27</sup> Milgram, *op. cit.*, p. 19.

Por otra parte, Rossi puntualiza que cuando en 1953 Schapiro publica “Style” es evidente que los veinte años posteriores a su regreso del viaje de investigación doctoral habían tenido un gran impacto en la perspectiva social con la que Schapiro percibía el arte. La conclusión de ese ensayo sobre el estilo planteaba que se debía colocar la obra en su contexto, teniendo mucha cautela al momento de establecer las correspondencias con las formas: “Un’opera d’arte era un campo dinamico di energie conflittuali, un intreccio di relazioni plurime, per cui si doveva tenere conto sia della libertà creativa dell’artista sia della sua reazione psicologica al contesto sociale. L’analisi formale e l’iconografia potevano concorrere a individuare il diffondersi di aspetti culturali e del loro stabilizzarsi.”<sup>28</sup>

Schapiro planteó que el estilo es la materialización de una visión del mundo y la interpretación debe partir necesariamente de una obra en particular para llegar a vislumbrar en sus formas indicios de la cultura. Su gran pasión por el arte abstracto se sitúa en esa consolidación de su postura política y en la convicción de que lo no figurativo era un síntoma muy evidente de su tiempo.

### **La visión del mundo en el arte abstracto**

La entrada a la década de los años treinta fue definitoria en el rumbo del pensamiento de Meyer Schapiro y mucho tiene que ver con que el contexto de su país se transformó dramáticamente. El estrepitoso colapso económico durante la Gran Depresión implicó que todos los estratos de la sociedad se cuestionaran a profundidad. En el caso de nuestro crítico, como lo muestran los artículos de Patricia Hills y Gerardo Mosquera, ese periodo convulsivo impactó su biografía intelectual en dos aspectos. Por un lado, en la lectura atenta de textos que ampliaran su conciencia política, sobre todo de las distintas corrientes del marxismo que circulaban en esos años; y, muy de la mano de lo anterior, en la reflexión atenta sobre el significado del arte abstracto.

Buena parte de la intensa participación de Schapiro en el debate político de esa época puede consultarse en los artículos seleccionados por Lillian Milgram en *Worldview in*

---

<sup>28</sup> “Una obra de arte era un campo dinámico de energías en conflicto, un entrelazamiento de múltiples relaciones, por lo que había que tener en cuenta tanto la libertad creativa del artista como su reacción psicológica ante el contexto social. El análisis formal y la iconografía podrían contribuir a identificar la difusión de aspectos culturales y su estabilización” (Rossi Pinelli, “Diaspore e rinascite intorno al 1945”, *op. cit.*, p. 415).

*Painting-Art and Society*. Hills explica que –a pesar de que en un inicio la participación de nuestro crítico era incluso solicitada directamente por los editores de algunas de las revistas más combativas– después de 1936 el propio Schapiro decidió tomar distancia de varias de las agrupaciones por congruencia con su postura. A juicio de Hills el artículo “The Public Use of Art”, que se publicó en ese año en la revista *Art Front*, ilustra muy bien la situación.

A nuestro crítico le provocaban muchas dudas la insistencia del Partido Comunista de querer promover una línea determinada sobre cómo debía de ser el arte.<sup>29</sup> En consecuencia, cuando se le solicitó dar su opinión sobre los programas de apoyo al arte que impulsó Franklin Roosevelt como parte del New Deal –éstos iban desde su inclusión en la enseñanza a partir de la educación básica hasta la subvención de las obras en proyectos públicos financiadas por el Estado–, no se decantó por señalar cuáles debían de ser el contenido ni el estilo específicos de un arte que estaba pensado para las clases menos privilegiadas.

Desde su perspectiva era indiscutible la importancia de que los fondos pudieran provenir directamente del Estado y que los artistas, pensándose a sí mismos como trabajadores, tenían que organizarse para el mejoramiento de sus condiciones laborales. La libertad creativa sería un resultado de esa lucha. Por otra parte, destacaba que la función política del arte no dependía necesariamente de temas específicos o de la difusión explícita de algunas ideas, sino de una toma de conciencia de los artistas como productores. Para Schapiro debía existir una plena identificación de los problemas experimentados por los artistas, como el atroz desempleo, con la situación que aquejaba al resto de la sociedad.<sup>30</sup>

Hills comenta que sus ideas ligadas al marxismo muestran gran originalidad,<sup>31</sup> pero ante las purgas estalinistas o el Pacto Molotov-Ribbentrop, este intelectual tomó distancia de esas formas de militancia. Por su parte, Mosquera destaca que la separación de Shapiro también

---

<sup>29</sup> Patricia Hills, “1936: Meyer Schapiro, *Art Front*, and the Popular Front”, *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 30-41.

<sup>30</sup> Schapiro, “The Public Use of Art”, *Selected Papers V. Worldview in Painting-Art and Society*. New York, George Braziller, 1999, pp. 173-179. Por otra parte, una anécdota de la vida de nuestro crítico que ha sido muy mencionada tiene que ver con otra estancia de investigación en Europa que hizo en 1939. A petición de Theodor W. Adorno Schapiro se reunió con Walter Benjamin en París con la intención de convencerlo de que lo acompañara a Estados Unidos de América para escapar de la peligrosa expansión del nacionalsocialismo. La misión fue fallida, pero más allá de ese importante encuentro personal me parece que hay afinidades marcadas– que se pueden explorar en otra investigación– entre las ideas que Schapiro plantea en sus estudios marxistas y las ideas abordadas por el pensador alemán en la conferencia de 1934 que dictó en el Instituto para el Estudio del Fascismo, *cfr.* Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría. México, Ítaca, 2004.

<sup>31</sup> Para una mayor profundización en este tema, *cfr.* Andrew Hemingway, “Schapiro and Marxism in the 1930s”, *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 13-29.

se puede entender al tener en cuenta que esa década de 1930 se caracterizó por el rechazo estalinista a los movimientos vanguardistas.<sup>32</sup> Como pudimos constatar con la última cita tomada del libro de Epstein, la militancia de Schapiro lo acercó mucho más al ambiente artístico de ese momento debido al interés de muchos de esos creadores en asistir, por ejemplo, a las conferencias impartidas en la New School of Research, donde nuestro crítico era un asiduo exponente.

Frente a esta compleja situación resulta clara la relevancia del estudio “Nature of Abstract Art”, que fue incluido por Schapiro en su segunda compilación de ensayos, *Modern Art. 19th and 20th Century*. Allí aparece en una suerte de tríptico junto con los ensayos “Recent Abstract Painting” y “On the Humanity of Abstract Painting”. Además de ser uno de sus trabajos más extensos sobre el arte moderno, es uno de los que están más cercanos a las polémicas que acabo de mencionar. Se trata de un artículo de 1937 que apareció por primera vez entre las páginas de la revista *Marxist Quarterly*. Allí traza el desarrollo de las formas en el arte pictórico que, a partir del Impresionismo, pasó de una mirada cada vez más subjetiva de lo figurativo hasta los cuadros de Kazimir Malévich, Piet Mondrian o Vasili Kandinski que en los primeros años del siglo XX expandieron los horizontes de lo visual ateniéndose exclusivamente a la geometría y el color. Se trataba de una revolución absoluta porque todos los valores que hasta ese momento habían imperado en la cultura occidental –donde los géneros pictóricos canónicos y las temáticas centradas en la representación figurativa e histórica fueron lo más dominante– estaba completamente trastocados.

Otra cuestión fundamental de este ensayo es que se sitúa en un momento clave de la crítica del arte moderno. Desde la fundación del MoMA en 1929 Nueva York se convirtió en el epicentro de la reflexión sobre el arte moderno y Alfred H. Barr –quien fue el director del MoMA desde que abrió sus puertas hasta 1943– es el amigo con el que Schapiro dialoga en “Nature of Abstract Art”.<sup>33</sup> Irving Sandler, al hablar de la intensa trayectoria intelectual de Barr, subraya que la polémica entre ambos estudiosos es de gran importancia en la historia

---

<sup>32</sup> Gerardo Mosquera, “Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art”, *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 76-80.

<sup>33</sup> La motivación de este texto es fundamental. En 1936 Barr tuvo uno de sus logros más grandes como director del museo al poder concretar una exhibición sobre Cubismo y arte abstracto que conjuntó casi 400 obras fundamentales de esas corrientes y sentó las bases para poder comprender el desarrollo de esos cambios en la visualidad. Schapiro analiza el importante catálogo que su amigo realizó como parte de su curaduría, *cf.* Barr, Alfred H., *Cubism and Abstract Art*. New York, MoMA, 1936.

del arte. La argumentación de Schapiro giraba en torno a la necesidad de comprender la abstracción estableciendo vínculos con el contexto, en respuesta a la interpretación del curador, para quien ese tipo de manifestaciones implicaba un enfoque ahistórico, centrándose exclusivamente en los aspectos formales:

Schapiro sí reconocía la autonomía del arte, tal y como escribió en 1936: “El arte posee una condición propia que lo distingue de otras actividades”.<sup>34</sup> No obstante, ello no bastaba para entender por qué el arte cambia y por qué es tan diverso. Para comprenderlo, resultaba necesario situar el arte dentro de contextos históricos y sociales cambiantes así como tener en cuenta el condicionamiento social de los artistas dentro de su entorno y de su época. Aquello podía aplicarse incluso a los artistas modernos, quienes sostenían que el arte constituía la expresión de la personalidad del individuo y/o tan sólo una inquietud por los aspectos formales. Barr había atribuido los cambios de estilo al agotamiento de los mismos por causa del abuso y la falta de imaginación. Schapiro consideraba los cambios sociales como principales responsables. Las críticas de Schapiro hacia Barr se hallaban en cierto modo justificadas. Barr no consideraba a fondo los factores sociales e ideológicos en sus análisis del arte [...]. La controversia entre Barr y Schapiro incluía asimismo una cuestión que durante la década de la depresión resultó clave para la mayor parte de los artistas y de su público: el objeto social del arte y, en particular, del arte abstracto.<sup>35</sup>

La cita que tomo de Sandler me parece destacable porque confirma varias de las cuestiones que he apuntado. En especial es importante regresar a una de las afirmaciones de Crow: “la historia del arte –incluida su propia tesis sobre la abadía de Moissac– arrastraba el lastre de no haber teorizado sobre las relaciones entre la forma visual y el complejo de intereses sociales en los que estaba inmersa.”<sup>36</sup> La intensa participación de nuestro crítico en publicaciones periódicas y agrupaciones de izquierda durante los años más duros la recesión económica fue definitoria en el desarrollo de su metodología. Sobre esa reconfiguración de su análisis formal –producto de su estudio del marxismo y del arte abstracto– también insiste a detalle O’Donnell en dos capítulos de su estudio sobre Schapiro.<sup>37</sup> Se trata de un parteaguas a partir del que es posible captar la riqueza en su posterior interpretación de Van Gogh.

---

<sup>34</sup> Sandler cita otro de los ensayos más famosos de ese periodo abiertamente marxista de Schapiro y que fue una conferencia que dictó en el American Artist Congress, *cf.* Schapiro, “The Social Bases of Art”, *Selected Papers V, op. cit.*, pp. 119-128.

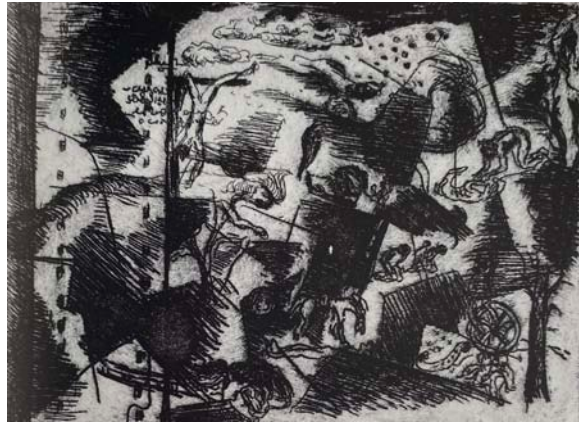
<sup>35</sup> Irving Sandler, “Introducción”, Barr, Alfred H., *La definición del arte moderno*, trad. Gian Castelli, ed. Irving Sandler y Amy Newman. Madrid, Alianza, 1989, p. 26.

<sup>36</sup> Crow, *op. cit.*, p. 28.

<sup>37</sup> O’Donnell, “1929: Formalism and Perception” y “1936: Reviewing Kunstwissenschaft” *Meyer Schapiro’s Critical Debates, op. cit.*, pp. 14-56.



Por otro lado, Schapiro planteaba que hablar sobre el arte abstracto en la década de 1930 implicaba constatar que dentro de las mismas vanguardias lo figurativo había sido retomado, como sucedió con el Surrealismo y, sobre todo, como mostraba la mutable obra de Pablo Picasso –una alegoría de la guerra de 1940, donde es perceptible la influencia del *Guernica*, o una naturaleza muerta en estilo cubista de 1965 son muestras evidentes del constante estudio de Schapiro sobre la intrincada figuralidad del arte moderno. Sin embargo, a diferencia de Barr, negaba que esto fuera producto de su rápido agotamiento como tendencia en el desarrollo de las formas. La actividad humana plasmada en las obras plásticas demandaba que el intérprete las colocara en su tiempo y así evitar a toda costa cubrirlas con el velo de la inmanencia, para poder despertar las fuentes de su energía.



Meyer Schapiro: “Alegoría de la guerra”, inicios de la década de 1940.



Meyer Schapiro: “Naturaleza muerta”, 22 de julio de 1965.

Alejando un poco la mirada, en “Nature of Abstract Art” nuestro crítico propone el siguiente ejemplo para debatir la idea de la historia del arte basada exclusivamente en una serie de reacciones a los estilos anteriores. En este texto de 1937 menciona a Paul Gauguin y Vincent Van Gogh –los dos únicos pintores modernos de los que elaboró catálogos monográficos de sus obras y de quienes hablo a detalle en el tercer capítulo de este trabajo– para remarcar que había toda una trayectoria en el cambio de las formas que, a partir del Impresionismo,<sup>38</sup> se conectaba profundamente con la crisis social que trajo consigo esa etapa del capitalismo. Esa historia no se desarrolló de manera homogénea y en cada artista la tarea consistía en identificar los síntomas concretos de esas modificaciones:

The history of art is not, however, a history of single willful reactions, every new artist taking a stand opposite the last, painting brightly if the other painted dully, flattening if the other modelled, and distorting if the other was literal. The reactions were deeply motivated in the experience of the artists, in a changing world with which they had to come to terms and which shaped their practice and ideas in specific ways. / The tragic lives of Gauguin and Van Gogh, their estrangement from society, which so profoundly colored their art, were no automatic reactions to Impressionism [...]. The very existence of Impressionism which transformed nature into a private, unformalized field for sensitive vision, shifting with the spectator, made painting an ideal domain of freedom; it attracted many who were tied unhappily to middle class jobs and moral standards, now increasingly problematic and stultifying with the advance of monopoly capitalism. But Impressionism in isolating the sensibility as a more or less personal, but dispassionate and still outwardly directed, organ of fugitive distinctions in distant dissolving clouds, water and sunlight, could no longer suffice for men who had staked everything on impulse and whose resolution to become artists was a poignant and in some ways demoralizing break with good society. With an almost moral fervor they transformed Impressionism into an art of vehement expression, of emphatic, brilliant, magnified, obsessing objects, or adjusted its coloring and surface pattern to dreams of a seasonless exotic world of idyllic freedom.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Este movimiento fue uno de los que más apasionó a nuestro crítico. Durante 1961 incluso dictó una serie de conferencias en la Universidad de Indiana que un año después de la muerte de Schapiro se publicaron como libro, *cfr.* Meyer Schapiro, *Impressionism: Reflections and Perceptions*. New York, George Braziller, 1997.

<sup>39</sup> Meyer Schapiro, *Selected Papers II. Modern Art. 19th and 20th Century*. New York, George Braziller, 1978, pp. 191-192. “Ahora bien, la historia del arte no es una historia de simples reacciones deliberadas en que cada nuevo artista adopta una postura contraria frente al que le precede, pintando con colores vivos si el otro lo hacía en tonos apagados, realizando el primer plano si el otro resaltaba el fondo o distorsionando la imagen si el otro reproducía fielmente, las reacciones tenían mucho que ver con las vivencias de los artistas, con un mundo cambiante al que debían avenirse y que conformaba sus ideas y experiencia artística de un determinado modo. / Las trágicas vidas de Gauguin y Van Gogh, su extrañamiento de la sociedad, que tan profundamente colorearon su arte, no fueron reacciones automáticas frente al Impresionismo [...]. La existencia misma del Impresionismo, que transformaba la naturaleza en un ámbito privado, sin formalizar, para la mirada sensible, cambiando según quien fuese el espectador, hacía de la pintura un terreno ideal para la libertad; atraía a muchos que estaban sujetos contra su gusto a trabajos y principios morales propios de la clase

Visto desde su perspectiva, las corrientes y los movimientos artísticos eran nociones indiscutibles, pero su pertinencia para la investigación se debía supeditar a las trayectorias de cada artista; en caso contrario, el resultado era una secuencia de formas muy difícil de interrogar. Ante un periodo de transformaciones tan radicales –como lo fue el inicio del siglo breve– lo que no duda Schapiro en considerar como una característica atribuible a la abstracción en general es el descubrimiento de una potente visión interior.<sup>40</sup> Podemos tener la seguridad de que para nuestro crítico la exploración de las formas más allá de las apariencias tuvo un impacto profundo en su pensamiento. La gran cantidad de dibujos y óleos que él mismo produjo con ese estilo desde 1930 muestran la intensa investigación de la energía que su propia sensibilidad descubría a través de las formas abstractas.



Meyer Schapiro: “Abstracción. Triángulos”, 1942.



Meyer Schapiro: “Abstracción” 1930.

---

media, cada vez más problemática y anulada debido al avance del capitalismo monopolista. Pero el Impresionismo –que erige a la sensibilidad un órgano más o menos personal, si bien desapasionado y orientado aún al exterior, de distinciones fugaces de lejanas nubes, agua y sol que se difuminan– no podía ya satisfacer a unos hombres que habían apostado todo al impulso y cuya resolución por llegar a ser artistas constituía una tremenda, y a veces desmoralizada ruptura con la sociedad establecida. Poseídos de un fervor casi moral, transformaron el Impresionismo en un arte de expresión vehemente, de objetos enfáticos, brillantes, agrandados, obsesivos, o adaptaron el color y la superficie del lienzo para plasmar sus sueños de un modo exótico y eternamente primaveral en el que reinaba una libertad idílica” (Meyer Schapiro, “Naturaleza del arte abstracto”, *El arte moderno*, trad. Aurelio Martínez Benito y María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza, 1988, p. 156).

<sup>40</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, *op. cit.*, pp. 199-200.

Varios años más tarde, al reflexionar sobre el aprendizaje a través del dibujo en un breve ensayo de 1960, apuntaba que esa actividad era en sí un proceso de aprendizaje: “Learning to draw is the learning of the cues in common perception and applying them on a plane surface. [...] Experience in drawing is not of individual objects, but of features common to all visible objects.”<sup>41</sup> De esa misma época son los ensayos “Recent Abstract Painting” (1957) y “On the Humanity of Abstract Painting” (1960). Este último es quizás uno de sus textos más famosos y también uno hacia el que podemos inferir que tuvo especial afecto. Junto con el estudio “Mondrian. Order and Randomness in Abstract Painting” (1978), son los únicos ensayos sobre arte moderno que republicó y ese libro de 1995 fue una de las últimas obras que dio a la imprenta antes de morir.<sup>42</sup> En su apología de 1960 reafirma muchas de las cuestiones que he señalado, pero agrega que la humanidad indiscutible de este estilo radica en su materialidad. En una época en la cual todo parecía haber sido finalmente dominado por la industrialización, los lienzos con formas abstractas eran la supervivencia de un producto hecho por una persona:

Abstract painting today has little to do with logical abstraction or mathematics. It is fully concrete, without simulating a world of objects or concepts beyond the frame. For the most part, what we see on the canvas belongs there and nowhere else. But it calls up more intensely than ever before the painter at work, his touch, his vitality and mood, the drama of decision in the ongoing process of art. Here the subjective becomes tangible.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> “Aprender a dibujar es aprender las señales de la percepción común y aplicarlas sobre una superficie plana. [...] La experiencia en el dibujo no se trata de objetos individuales, sino de características comunes a todos los objetos visibles” (Schapiro, “On Representing and Knowing”, *His Painting, Drawing, and Sculpture*, *op. cit.*, p. 24).

<sup>42</sup> Schapiro, *Mondrian. On the Humanity of Abstract Painting*. New York, George Braziller, 1995. Los ensayos de 1957 –cuyo título original es “The Liberating Quality of Avant-Garde Art” cuando lo leyó en una conferencia de la convención de la American Federation of Art– y de 1960 sobre arte abstracto también fueron incluidos en una importantísima antología de la escritura sobre arte en Estados Unidos de América, *cfr.* Schapiro, “The Liberating Quality of Avant-Garde Art”, “On the Humanity of Abstract Painting”, en Jed Perl (ed.), *Art in America 1945-1970. Writing from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism*. New York, The Library of America, 2014, pp. 434-453.

<sup>43</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, *op. cit.*, pp. 228-229. “La pintura abstracta tiene hoy poco que ver con la abstracción lógica o con las matemáticas. Es totalmente concreta, sin simular para nada un mundo de objetos o conceptos más allá del marco. En general, lo que vemos en el lienzo pertenece a él y sólo a él. pero muestra con más intensidad que nunca al pintor en plena acción, su toque, su vitalidad y estado de ánimo, el drama de la decisión en el proceso de creación artística. Lo subjetivo se vuelve tangible” (Meyer Schapiro, “Sobre la humanidad de la pintura abstracta”, *El arte moderno*, trad. Aurelio Martínez Benito y María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza, 1988, p. 182).

El debate de Schapiro sobre el arte abstracto se inicia en un momento clave de su trayectoria. A partir de éste los aspectos sociales del arte se vuelven una de sus mayores preocupaciones y tienen un impacto determinante en sus instrumentos críticos. Todos sus trabajos dedicados a Van Gogh, por ejemplo, son posteriores a esta etapa y en estos, como también es el caso de sus estudios sobre Paul Cézanne, muestra una muy original aproximación a los documentos típicos de la investigación anticuaria. En esos ensayos el archivo se convierte en una dinámica fuente para la interpretación por los valiosos indicios que oculta.

### CAPÍTULO III

## DOS INVESTIGACIONES INDICIALES

Cuidémonos de no quitar a nuestra ciencia su parte de poesía. Cuidémonos, sobre todo, como he descubierto en el sentimiento de algunos, de sonrojarnos por ello. Sería una formidable tontería pensar que por tan poderoso atractivo sobre la sensibilidad, tiene que ser menos capaz también de satisfacer nuestra inteligencia.

—Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador*.

### 3.1 Marcel Proust y la trama de los celos

#### Intermitencias biográficas

“Si tratta, insomma, di vedere fino a che punto si possa indulgere alla propria *sensibilità*; fin dove sia ammissibile una critica-pretesto; entro che limiti la sana tessitura di una pagina critica si presti ad essere trapunta di più o meno dirette confessioni autobiografiche.”<sup>1</sup> En estas líneas es posible descubrir un programa sobre la metodología que se propuso construir Giacomo Debenedetti. Forman parte de los primeros párrafos de “Crítica e autobiografía”, el ensayo que cierra la primera serie de *Saggi critici*. Es especialmente significativo resaltar que en esa antología sólo hay dos textos cuyo origen tuvo lugar en *Il Baretto*. En esa emblemática revista turinesa del proyecto gobettiano publicó su primer estudio dedicado a Marcel Proust (1925) y esta reflexión sobre la naturaleza de su oficio (1927). Al centro de esos dos temas siempre rondó la inquietud sobre la pertinencia de incluir como parte del proceso interpretativo elementos de la propia biografía y de las biografías de los escritores; pero debemos tener en cuenta que para Debenedetti esas dudas provienen de lo deslumbrante que resultaron desde el inicio de la historia de la crítica proustiana algunos documentos externos a la novela.

En especial tuvieron mucha influencia en su interpretación algunos textos incluidos en el *Hommage à Marcel Proust* (1923) que, un año después de la muerte del novelista, fue publicado por la *Nouvelle Revue Française*. A la luz de esas lecturas paralelas a la *Recherche* podemos vislumbrar la historia de una pesquisa. Por otra parte, algo que me parece muy afín al pensamiento de Carlo Ginzburg es que toda su metodología de lectura la podemos encontrar diseminada en muchos de sus ensayos. Son esas “narraciones críticas”, como las denominó Edoardo Sanguineti, que empleó principalmente para referirse a su metodología de investigación. Rafael Gaune Corradi, refiriéndose al historiador, dice que una reflexión de ese tipo “manifiesta una mirada retrospectiva –y también de identificación emotiva– para sistematizar por medio de la erudición las preguntas abiertas que siempre retornan como

---

<sup>1</sup> “Se trata, en suma, de ver hasta qué punto nos podemos abandonar a la propia *sensibilidad*; hasta qué punto es admisible una crítica-pretecto; dentro de qué límites la sana textura de una página crítica se presta a ser bordada con más o menos directas confesiones autobiográficas” (Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie, op. cit.*, p. 209).

críticas, dudas e introspección.”<sup>2</sup> Yo agrego que también hace visible sus personales laboratorios de ideas. Por todo lo anterior, en el presente apartado aventuro que la obra debenedettiana es cercana a ese modelo epistemológico llamado paradigma indiciario: un tema del que hasta ahora poco se ha hablado.

Mi propuesta es que en los tres primeros ensayos sobre el novelista francés –“Proust” de 1925, “Proust e la música” y “Commemorazione di Proust”, ambos de 1928–, que el propio Debenedetti reunió como tríptico en la primera serie de los *Saggi critici*, ya están todas las coordenadas de su larguísima investigación indicial. Pero para llegar a ese punto es necesario una problematización de su postura sobre los aspectos biográficos y la cercanía de su pensamiento con las ideas de Carlo Ginzburg.

En “Critica e autobiografía” Debenedetti pone en tensión la finalidad de su oficio al remarcar que durante el proceso de reflexión sobre la obra literaria tanto la sensibilidad como el juicio forman parte del proceso interpretativo. Se sitúa como lector en una época en la cual ya le parecían insuficientes las impresiones inmediatas. Sin demeritar lo productivas que pueden llegar a ser las primeras intuiciones, se declara defensor de la necesidad de una fundamentación en la crítica basada en el entrelazamiento de fuentes, no necesariamente literarias, que, por lo tanto, indaguen conexiones con otras áreas del saber. Considero que esto último adquiere una relevancia particular si tenemos en cuenta que el tipo de investigación que emprendió desde su juventud no se quería dirimir, como diría Carlo Ginzburg, en ese atolladero de la contraposición entre irracionalismo y racionalismo. Con este crítico estamos lejos de cualquier presupuesto positivista, pero sobre todo de esas escrituras que todavía hoy se atrincheran en la definición de ensayo personal, para ponderar únicamente el papel que cumple dentro de esta forma textual la primera persona.

En la última etapa de su vida, cuando le pidieron responder a la pregunta “¿qué es la crítica?” para el *Almanacco Letterario Bompiani* de 1959, propuso: “È uno dei generi dell’arte letteraria: il suo compito consiste nel rappresentare, o indirettamente attraverso concetti, o direttamente in una partecipazione immediata, quegli individui o colonie di individui che sono le opere artistiche.”<sup>3</sup> Explícitamente pondera el carácter literario de la

---

<sup>2</sup> Rafael Gaune Corradi, “¿Qué hemos aprendido de Carlo Ginzburg?”, Carlo Ginzburg, *Aún aprendo. Cuatro experimento de filología retrospectiva*, trad. Rafael Gaune Corradi. Buenos Aires, FCE, 2021, p. 12.

<sup>3</sup> “Es uno de los géneros del arte literario: su tarea consiste en representar, o indirectamente a través de conceptos, o directamente en una participación inmediata, esos individuos o grupos de individuos que son las



crítica, cuyo objetivo es dar una representación de las obras artísticas a partir de conceptos o de una participación inmediata, que es un modo con el que se refiere a la descripción de las obras.<sup>4</sup> En todo caso, lo que coloca en primer plano es que se establece una relación con una obra previa y siempre es a través de esa lectura que surge esta forma del ensayo. Además de lo anterior, Debenedetti considera la crítica un género literario ya que siempre defendió las potencialidades cognitivas de la escritura expresiva. Desde “Critica e autobiografia” un punto fundamental de su argumentación tiene que ver con este aspecto y cabe resaltar que lo hace a partir de la revaloración de la noción de estilo:

E ogni critico ha in mente un suo ideale di “prosa”, non meno toccante per lui di quanto sia la movenza del verso o l’intonazione del dettato per il poeta: una prosa sostenuta sulle nervature sostanziose del ragionamento e, insieme, sensibile alla varietà autobiografica di chi la scrive. Il quale, nell’apprezzamento e nel giudizio dell’arte, porterà il timbro specifico e incomparabile della sua personale esperienza di vita.<sup>5</sup>

Los aspectos autobiográficos se integran a sus reflexiones metodológicas o “narraciones críticas” y forman parte de la interpretación de las obras. Por otro lado, el énfasis que le da al timbre personal del crítico se vincula a su convicción de que toda lectura surge en un contexto histórico específico que, de muchas formas, establece relaciones de fuerza con la obra. Cuando se refiere a la autobiografía del crítico, Debenedetti indaga las razones de una lectura y, en consecuencia, el origen de un particular método interpretativo. Por esta razón, el resto de ese ensayo lo dedica a explicar que –dentro de la vastísima producción de Francesco De Sanctis, uno de los padres de la crítica italiana– su lectura sobre la obra de Giacomo Leopardi es particularmente memorable. No entraré en la descripción de ese ejemplo, lo que me interesa remarcar es que para Debenedetti los aspectos formales de sus ensayos provienen de una profunda reflexión sobre la situación concreta de sus lecturas: las

---

obras artísticas” (Giacomo Debenedetti, “Che cos’è la critica letteraria?”, AA.VV., *Necessità e servitù della critica*. Roma, Edizioni dell’asino, 2012, p. 39).

<sup>4</sup> Sobre la importancia en la modernidad del texto crítico con la obra literaria y con las citas, *cf.* Mario Andrea Rigoni, *Lo scrittore come critico*. Napoli, La scuola di Pitagora, 2016; Antoine Compagnon, *La seconda mano el trabajo de la cita*, trad. Manuel Arranz. Barcelona, Acantilado, 2020.

<sup>5</sup> “Y todo crítico tiene en mente un ideal suyo de ‘prosa’, no menos conmovedor para él de lo que es el movimiento del verso o la entonación de la inspiración para el poeta: una prosa sostenida en las nervaduras copiosas del razonamiento y, al mismo tiempo, sensible a la variedad autobiográfica de quien la escribe. Es quien, en la apreciación y en el juicio del arte, llevará el timbre específico e incomparable de su personal experiencia de vida” (Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie, op. cit.*, p. 210).

“narraciones críticas” que con mucha frecuencia encontramos en las páginas de su obra son esa explicitación de la situacionalidad connatural al proceso interpretativo.

Además de lo anterior, es destacable que dentro de la obra de Debenedetti el análisis de los críticos tuvo la misma importancia que los otros géneros literarios y ese interés por rastrear las razones de este tipo de lectores tuvo la finalidad de comprender las múltiples metodologías de trabajo surgidas en la interpretación. Por eso no es casual que esa serie de seminarios universitarios donde se dedicó a delinear las transformaciones de la novela del siglo XX se abran y se cierren con una historia de la crítica italiana *primo novecentesca*. Además, es muy significativo que las últimas clases que impartió en las aulas universitarias de Roma estuvieran dedicadas a Renato Serra —a quien consideró el mayor intérprete de novelas en Italia de la generación previa a él. Entre esos apuntes se encuentra una afirmación que sin duda es una clave de lectura invaluable: “lo strumento del critico è lo stile del critico.”<sup>6</sup>

Estas primeras ideas que tomo de Debenedetti quedan más claras si las enmarcamos en la teoría del ensayo de Liliana Weinberg. En las primeras páginas de *Pensar el ensayo* la teórica remarca que el proceso cognitivo de este género se construye como respuesta y diálogo con algo más, pues “la interpretación del escritor no surge de la nada, sino que, a la vez que descubre un punto de inserción, está ya inserta en un mundo de sentido previo.”<sup>7</sup> Subraya que la interpretación depende sobre todo de las tensiones a las que se enfrenta el ensayista por su situación en el tiempo:

El ensayo corresponde también a una forma enunciativa particular, con fuertes marcas tensivas: un predicar sobre el mundo desde el punto de vista del autor que resulta al mismo tiempo el punto de partida de la reflexión, siempre referida a un presente del pensar y del decir: esta puesta en perspectiva en tiempo presente deja su inscripción en la textura del ensayo, y mediante ella se nos participa de una interpretación sobre alguna cuestión o estado de cosas y se nos ofrece una explicación argumentada sobre el mismo a través de un discurso generalizante, sigularizante o ejemplarizante de la interpretación que se lleva a cabo.<sup>8</sup>

Resulta aún más significativo que —si la primera serie de *Saggi critici* concluye con “Critica e autobiografía”— el ensayo con el que Debenedetti abre su antología es “Sullo ‘stile’ di

---

<sup>6</sup> “El instrumento del crítico es el estilo del crítico” (Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, *op. cit.*, p. 670).

<sup>7</sup> Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2007, p. 27.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 19.

Benedetto Croce”. Es un texto fundador en todos los sentidos, pues su primera aparición fue en 1922 dentro de las páginas de la revista que creó con sus amigos, *Primo Tempo*, y, por lo tanto, es anterior a “Amedeo”. Esa revisión del pensamiento del filósofo, que pertenece a los orígenes de su ensayismo, fue crucial para el desenvolvimiento del resto de su obra. Al colocarlo al inicio de su primera recopilación, lo convirtió en una puerta de acceso cuyos ecos serán palpables en el resto de sus ensayos.

Gran parte de la crítica dedicada a nuestro autor y al campo cultural de esos primeros años del siglo XX en Italia ha señalado que para esa generación de intelectuales al inicio de sus carreras había dos posibilidades: trabajar bajo la guía del pensamiento crociano o romper con el sólido edificio de ideas del filósofo.<sup>9</sup> Debenedetti se decantó por la segunda vía y, gracias a muchas de las claves dejadas por varios de sus intérpretes, no hay duda de que esa decisión se relaciona directamente con la travesía que lo acompañó durante su vida como lector: sus paseos interminables por las páginas de la *Recherche*.

En la introducción a la más reciente antología de estudios proustianos de Giacomo Debenedetti, Mario Lavagetto apunta que para nuestro crítico era fundamental salir de ese idealismo filosófico porque allí no había lugar para especular sobre el significado de una obra fuera de sus límites textuales. Para Croce “se un critico sa il fatto suo, deve prima di tutto ‘scartare le notizie e i documenti che riguardano unicamente la vita privata del poeta’ e si guarderà bene da qualsiasi possibile contaminazione dell’opera con i connotati di chi l’ha prodotta.”<sup>10</sup> Para llevarlo al campo de su interés, Debenedetti inicia “Sullo ‘stile’ di Benedetto Croce” proponiendo que la obra del filósofo se asemejaría a una *novela cósmica* que ante cualquier encrucijada siempre logra regenerarse. Es un sistema armónico con un estilo muy particular: “Nel ritmo ideale con cui il pensiero del Croce viene via via formulandosi ed esprimendosi, i moti lirici e figurativi hanno il loro proprio luogo, regolare e riconoscibile. Croce intanto non ci ha mai dato la rappresentazione del suo caos.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. Emanuele Zinato, “Estetica, intuizione, totalità: Croce (e i suoi avversari) inaugurano la critica letteraria del Novecento”, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*. Roma, Carocci, 2014, pp. 21-46.

<sup>10</sup> “Si un crítico sabe lo que hace antes que nada, debe ‘descartar las noticias y los documentos que conciernen únicamente a la vida privada del poeta’ y se cuidará bien de cualquier posible contaminación de la obra con los rasgos de quien la produjo” (Mario Lavagetto, “Dai boschi di Champoluc”, Giacomo Debenedetti, *Proust*, ed. Mario Lavagetto y Vanessa Pietrantonio. Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. XI).

<sup>11</sup> “En el ritmo ideal con el que el pensamiento de Croce poco a poco se va formulando y expresando, los movimientos líricos y figurativos tienen su propio lugar, regular y reconocible. Por su parte Croce nunca nos ha dado la representación de su caos” (Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie, op. cit.*, p. 32).

En esos primeros años de su carrera Debenedetti recurría mucho a conceptos musicales para pensar la organización de los textos. En el caso de Croce habla de un *ritmo ideal*, en “Crítica a autobiografía” se refiere a un *timbre específico e incomparable* para la crítica literaria y para el caso de Proust, poco tiempo más tarde, hablará de la invención de una *tonalidad*. En el ensayo sobre Croce su objetivo era confrontarse con el filósofo desde los límites que establecía su pensamiento, por eso decide hacer una descripción de su estilo, es decir, opta por no salirse de los márgenes del texto.

Debenedetti percibe en ese sistema filosófico las marcas de una *épica* que ofrece una explicación total del mundo; algo que, si recordamos sus ideas sobre la *crisi del personaggio-uomo*, no tiene nada que ver con las caóticas existencias de los personajes sin destino que comenzaron a poblar las ficciones narrativas de esos años. Dentro de esa obra nunca desaparecen las coordenadas *líricas* de una moral que explica con claridad el transcurso de la historia, pues está elaborada desde la confianza de contar con un discurso que ofrece una absoluta certidumbre para la comprensión de la existencia. Esa armonía es un filtro que le permite a Croce distinguir y separar de forma neta la perfección de la poesía de la contingencia de su autor para poner en primer plano la finalidad *cósmica* de la obra. Como podemos constatar, en ese esfuerzo de leer crocianamente a Croce nuestro crítico emplea un campo semántico muy amplio. El problema de este ensayo, como explica Lavagetto, es que el alcance de sus afirmaciones y sus implicaciones sólo es posible entenderlos teniendo como referente el resto de su obra. En la brevedad de un artículo no era posible romper con ese sistema; lo importante es que nuestro crítico coloca como punto de partida su toma de distancia de ese sistema filosófico.<sup>12</sup> El gran aporte de este texto se encuentra en la parte final, donde logra identificar un detalle anómalo que muestra una suerte de fisura.

---

<sup>12</sup> Alfonso Berardinelli explica que también es muy importante considerar que inmediatamente después del texto sobre Croce, en su primera antología Debenedetti coloca un ensayo sobre otro filósofo italiano, “Michelstaedter”. También es de 1922 y también apareció en un inicio en *Primo Tempo*. Carlo Michelstaedter es un referente indiscutible del nihilismo en Italia a partir de su tesis de licenciatura, *La persuasione e la rettorica*, que se publicó de manera póstuma, pues el joven filósofo decidió suicidarse cuando tuvo la redacción final del texto. Si en Croce Debenedetti percibe un orden que ya no se corresponde con la crisis de su tiempo, en Michelstaedter reflexiona sobre las consecuencias de un pensamiento filosófico extremo que, ante el abismo contemplado por el sinsentido de la existencia, parece consumir la vida del pensador ante sus propias afirmaciones sobre la imposibilidad de la historia, *cfr.* Alfonso Berardinelli, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto”, Debenedetti, *Saggi, op. cit.*, p. XXIX.

Concluye recordando el retrato que Croce realizó de Dante en uno de sus libros.<sup>13</sup> Destaca que en esas páginas el poeta florentino aparece coronado con la congruencia de un pensamiento que es capaz de autogenerarse gracias a una firme y robusta voluntad: es la demostración más clara de una visión simétrica y coherente del mundo. Con la picardía y la agudeza que lo caracterizan, Debenedetti alude a una curiosa identificación del filósofo con el poeta analizado: “Ché se tali tratti si mettano a paragone con alcune indubbie caratteristiche del Croce, meglio si noterà quale sorpresa e commossa simpatia vibri nella raffigurazione del Poeta.”<sup>14</sup> Incluso en la perfección de su sistema filosófico se asomaba la posibilidad de un desliz autobiográfico.

El propio Debenedetti explicó años más tarde en “Probabile autobiografia di una generazione”<sup>15</sup> que en términos freudianos romper con Croce era romper con la figura del padre; sin embargo, también reconoció que la ruptura con el pensamiento del filósofo fue fallida durante las primeras décadas del siglo breve. Ni siquiera a quienes consideraba intelectualmente como sus hermanos mayores, Antonio Gramsci y Piero Gobetti, habían logrado escapar de esa doctrina. Aun así, en ese recuento generacional subraya la riqueza de ese periodo, los intensos debates y la necesidad de dejarse seducir por los misteriosos murmullos que alcanzaban a distinguirse detrás de la magnífica estructura del pensamiento crociano.<sup>16</sup>

La diferencia era que mientras el filósofo perteneció a una generación que podía concebir su entorno con lucidez y coherencia, nuestro crítico se alinea con el destino de quienes nacieron inmediatamente después. La suya era la generación de los narradores en crisis, como Marcel Proust o Franz Kafka, que podían comprender las coordenadas del mundo de ayer a pesar de no poder guiarse con esa brújula. Tenían que pasar muchos años para que Debenedetti pudiera vislumbrar que el problema había sido descuidar “le indicazioni delle scienze cosiddette positive.”<sup>17</sup> Por un lado, el universo abierto por el psicoanálisis y, por el otro, la incertidumbre de la relatividad que estaba al centro de las elucubraciones de la física

---

<sup>13</sup> Cfr. Benedetto Croce, *La poesia di Dante*. Bari, Laterza, 1921.

<sup>14</sup> “Porque si esos rasgos los comparamos con algunas características indudables de Croce, se notará mejor qué sorpresa y conmovida simpatía vibra en la representación del Poeta” (Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie, op. cit.*, p. 38).

<sup>15</sup> Recordemos que esta introducción aparece en la segunda edición del libro que, debido al fascismo, pudo lograrse hasta 1949.

<sup>16</sup> Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie, op. cit.*, p 11.

<sup>17</sup> “La orientación de las así llamadas ciencias positivas” (*Ibid.*, p. 17).

*novecentesca*. Con el primero mantuvo un diálogo constante en sus ensayos;<sup>18</sup> el segundo le sirve de ejemplo fundamental sobre todo en los últimos años de su carrera,<sup>19</sup> aunque, desde mi perspectiva, nunca profundizará demasiado en la comparación.

Para este crítico algo de las dudas planteadas dentro las disciplinas científicas era incuestionable: “Questo significava per lo meno un mutato sguardo mentale, una differente posizione dell’uomo di fronte al non umano e al perpetuo indecifrabile dell’universo, insomma un diverso entrare del nostro destino nella figura del cosmo.”<sup>20</sup> De esta manera, al final de esta rememoración de los años turineses regresa a su inquietud principal sobre el cambio en la concepción del destino de Occidente.

Recordemos que la palabra destino es el enclave con el que organiza su análisis de la crisis de los personajes narrativos. Perder el destino significaba el descubrimiento de la inmensa zona oculta de la mente que observó el psicoanálisis, además de un universo cuyas reglas habían cambiado radicalmente con la relatividad propia del movimiento de los átomos. A través de un gran número de herramientas interpretativas nuestro crítico situaba los hallazgos científicos y las estructuras narrativas en su contexto, dentro del tiempo histórico que los vio surgir, porque el individuo “ha bisogno di vedere chiara la figura del proprio destino: eterno destino degli uomini, e tuttavia insoddisfatto delle vecchie immagini in cui si calava, e

---

<sup>18</sup> Una de las cuestiones más estudiadas sobre Debenedetti es la forma en que asimiló el psicoanálisis. Desde los estudios pioneros sobre la recepción de esta disciplina en Italia se ha tomado en cuenta a nuestro crítico. De estos estudios destacan dos, *cfr.* Michel David, *La psicanalisi nella cultura italiana*. Torino, Boringhieri, 1966; Beniamino Mirisola, *Debenedetti e Jung. La critica come processo d’individuazione*. Firenze, Franco Cesati, 2012.

<sup>19</sup> Considero que es un ejemplo porque las ideas científicas que Debenedetti empleó son más bien una analogía y no una lectura comparativa que contraste detalladamente textos de difusión científica y obras literarias. Por otro lado, son ideas que surgen de un interesentísimo debate que emprende con un libro de Edmund Wilson, *Axel’s Castle* (1931). Esta obra le importó al grado de que fue uno de los libros que más se esforzó en que fuera traducido y publicado en *Il Saggiatore*, cuando fue el director editorial de ese proyecto. Este es uno de los estudios de literatura comparada más ricos de la primera mitad del siglo XX. Allí el autor traza una constelación de escritores muy similar a la que Debenedetti estudia, sobre todo en lo que respecta a las literaturas anglosajona y francesa, que agrupa a partir de la corriente simbolista. La propuesta de Wilson es que escritores como Joyce y Proust prolongan la crítica al positivismo de ese movimiento literario y, en consecuencia, cancela que haya cualquier similitud entre estas obras y el pensamiento científico. Las menciones a este debate aparecen hasta los últimos textos de nuestro crítico, publicados de forma póstuma, *cfr.* Debenedetti, “Commemorazione postuma del personaggio-uomo” *op. cit.*; Proust, *op. cit.*, pp. 101-136; *Il romanzo del Novecento, op. cit.*, p. 687.

<sup>20</sup> “Esto significaba cuando menos una mirada mental distinta, una diferente posición del hombre frente a lo no humano y a lo perpetuamente indescifrable del universo, en fin, un acceso diferente de nuestro destino en la figura del cosmos” (Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie, op. cit.*, p. 18).

bisognoso di riconoscersi su immagini che somiglino all'oscuro, ma impellente senso che oggi ha la vita.”<sup>21</sup>

Andrea Cortellessa, por su parte, subraya que la ruptura con Croce está en la base de su interés por la *Recherche*: Debenedetti “metteva in azione il reagente-Proust contro l'edificio-Croce –autentica *cattedrale della cultura del secolo XX*, per parafrasare il titolo d'un altro frammento debenedettiano estratto dal corso su Verga e il naturalismo.”<sup>22</sup> Desde sus primeras conjeturas sobre la obra del novelista francés, nuestro ensayista sentía la necesidad de completar la interpretación con otros indicios que se encontraban fuera de la obra estudiada, en esa periferia constituida por la vida personal que quiso explorar con mucha cautela. Un texto clave para hacer palpable cómo este debate acompañó a nuestro crítico durante prácticamente toda su carrera, explica Cortellessa, es “Significato della biografia”. Hasta hace pocos años seguía siendo una pieza inédita, pero ahora forma parte de la constelación trazada en *Proust*. La estudiosa encargada del riquísimo aparato de notas de esta antología, Vanessa Pietrantonio,<sup>23</sup> plantea que muy probablemente se trata de un conjunto de apuntes provenientes de la época en que fue profesor en la Universidad de Mesina en los años cincuenta. Debenedetti inicia esas páginas precisamente contextualizando las ideas de Croce y su gran reticencia a todo aspecto biográfico: “Secondo l'estetica crociana, e la teoria e la pratica della critica d'arte che ne conseguono, il racconto della biografia sarebbe un lusso o uno svago, puramente cronachistico, pettegolo e aneddótico, per nulla indispensabile a distinguere la ‘poesia’ dalla ‘non poesia’ contenute in un lavoro letterario.”<sup>24</sup>

A diferencia de los textos de su juventud, aquí desde el inicio plantea que con un autor como Marcel Proust su toma de distancia del pensamiento crociano de cualquier relación con

---

<sup>21</sup> “Tiene necesidad de ver con claridad la figura del propio destino: eterno destino de los hombres, y, sin embargo, insatisfecho de las viejas imágenes en donde se reconocía, y necesitado de reconocerse en imágenes que se asemejen al oscuro, pero apremiante sentido que hoy tiene la vida” (*Ibid.*, p. 21).

<sup>22</sup> “Ponía en acción el reactivo-Proust en contra del edificio-Croce –auténtica *catedral de la cultura del siglo XX*, para parafrasear el título de otro fragmento debenedettiano extraído de su curso sobre Verga y el naturalismo” (Andrea Cortellessa, “La rosa che esplosce: Debenedetti, Proust e di un principio di disponibilità”, *Studi (e testi) italiani : semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo*, 32, 2 (2013), p. 102).

<sup>23</sup> Esta académica, además, es autora de un estudio sobre nuestro crítico y Marcel Proust que lamentablemente no pude consultar para esta investigación, *cf.* Vanessa Pietrantonio, *Debenedetti e il suo doppio. Una traversata con Marcel Proust*. Bologna, Il Mulino, 2003.

<sup>24</sup> “Según la estética crociana, y la teoría y la práctica de la crítica de arte que se derivan de ella, el relato de la biografía sería un lujo o una distracción con un mero carácter de crónica, chismoso y anecdótico, para nada indispensable para distinguir la ‘poesía’ de la ‘no poesía’ contenidas en un trabajo literario” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 242).

textos o documentos externos a la obra literaria<sup>25</sup> no solamente es problemática, sino que limita el acceso al secreto de la novela: “La biografía di Proust è necessaria, proprio perché il suo libro non è strettamente autobiografico, anzi fa parte di una biografia la quale non poteva, e non doveva conchiudersi, se non esprimendosi in quel libro.”<sup>26</sup> La *Recherche* es el caso extremo, porque allí algunas cuestiones de la vida del autor se vuelven síntomas que hacen evidente la necesidad de recurrir a esa información extratextual. Para darle un nombre a ese fenómeno, el crítico se refiere en muchos textos a la *leyenda* que rodeó la composición de la novela, en la que la vida del escritor se puede dividir en dos etapas: una juventud volcada a la socialización mundana, que representa la pérdida del tiempo, y en la madurez, su frenética recuperación a través de la escritura en un casi total aislamiento.

Ahora bien, es muy importante recordar –como lo ha señalado muy puntualmente Mario Lavagetto en su introducción a *Proust*– que luego de la publicación póstuma en 1954 de *Contre Sainte-Beuve* la defensa de los aspectos biográficos de Debenedetti entraba en conflicto con el idealismo que el propio Proust plasmó en esas páginas. La gran atención que nuestro crítico dedicó al acontecimiento editorial provocado por la publicación póstuma de *Jean Santeuil* –novela que Proust escribió en su juventud y que nunca dio a la imprenta– contrasta con el silencio que Debenedetti guardó con respecto al otro libro.

Una lectura atenta de todos sus escritos proustianos, que abarcan un lapso de cuatro décadas, muestra el conocimiento y la curiosidad permanente de Debenedetti por los textos de Proust externos a la *Recherche* y a las lecturas críticas que derivaron de su obra. El propio novelista francés en su última etapa de vida incluso jugó con la idea de la *Recherche* como autobiografía, aunque no precisamente la suya,<sup>27</sup> y, como explica Lavagetto, en su diatriba

---

<sup>25</sup> En un reciente manual de teoría literaria publicado en Italia han señalado que en ciertos aspectos habría una semejanza en los objetivos del idealismo de Croce y el concepto de literaturidad que, desde enfoques diversos, trazaron los formalistas rusos, *cfr.*, Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti y Emanuele Zinato, “Questioni di forma: Croce, i formalisti russi”, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*. Roma, Carocci, 2017, pp. 79-106.

<sup>26</sup> “La biografía de Proust es necesaria, precisamente porque su libro no es estrictamente autobiográfico; es más, forma parte de una biografía que no podía, y no debía concluirse, si no era expresándose en ese libro” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 244).

<sup>27</sup> “Je qui n’est pas (ou n’est pas toujours) moi” llegó a decir Marcel Proust *apud* Mario Lavagetto, “Il romanzo oltre la fine del mondo”, Italo Svevo, *Romanzi e “continuazioni*, ed. Mario Lavagetto, Nunzia Palmieri y Fabio Vittorini. Milano, Mondadori, 2014, p. LIX.



contra Sainte-Beuve el novelista también hablaba de un desdoblamiento en la escritura,<sup>28</sup> donde inevitablemente entran en conflicto *un moi de surface* y *un moi de profondeur*.<sup>29</sup> Es innegable que las referencias sumamente periféricas de parte de Debenedetti a *Contre Sainte-Beuve* se deben tomar en consideración, pero el hecho de que en 1956 continuara preguntándose y ampliando sus ideas sobre el significado de la biografía dan muestra de la convicción con la que se movía su investigación. Los indicios que a lo largo de su investigación encontró fueron –a la luz de eso que Ginzburg llama *revelaciones involuntarias*– claves interpretativas centrales. De la mano del paradigma indiciario podemos decir que una de las cuestiones más importantes de leer a contrapelo implica explorar las fuentes incluso más allá de las intenciones de quien las produjo.

Los dos movimientos aparentemente simples que resumen la vida de Proust escondían un misterio que, según Debenedetti, el proceso interpretativo podría resolver. En “Significato della biografia” primero hace partícipes a sus alumnos de las dificultades que tuvo Proust para poder publicar su novela. Narra algunas de las peripecias más significativas que pasó el autor para que sus contemporáneos apreciaran ese proyecto narrativo. El crítico apunta que el epistolario revela que Proust tuvo que costearse él mismo la impresión del primer tomo. Cuando comenzó a circular esa edición pudo romper con las reticencias de quienes, como André Gide, tiempo después incluso le expresaron su remordimiento por haberlo ignorado. Luego de ofrecer ese contexto, la mayor parte de esos apuntes los dedica a explorar una idea.

La ruptura con la forma tradicional de la novela tenía que ver con una singular cercanía con otro autor francés que en un inicio parecería muy lejano tanto en el tiempo como en el tipo de texto: Michel de Montaigne. Esa comparación es constante durante esos años y tiene un lugar importante en el seminario dedicado al padre del ensayo que impartió allí mismo en Mesina en 1956. Con mucha seguridad “Significato della biografia” es el primer texto debenedettiano donde esa conexión queda asentada.

En los dos casos, nos dice el crítico, se trata de obras que fingen ser libros de memorias cuyas estructuras están abiertas “a tutte le intercalature e *ajoutages* di nuovi materiali, di nuovi approfondimenti e associazioni e digressioni che di mano in mano si presentano

---

<sup>28</sup> En cuanto a la rica reflexión teórica sobre el desdoblamiento en la escritura autobiográfica, *cf.* José María Pozuelo Yvancos, “La frontera autobiográfica”, *De la autobiografía*. Barcelona, Crítica, 2006, pp. 15-71.

<sup>29</sup> Lavagetto, “Dai boschi di Champoluc”, *op. cit.*, pp. XVIII-XIX.

all'autore.”<sup>30</sup> Es una afinidad de método, como la llama Debenedetti, donde en términos compositivos la primera persona permite alargar de forma extraordinaria las dimensiones del texto. Más importante aún es el hecho de que esa estrategia de entrelazar la gran variedad de temas presentes en el libro de Montaigne, Proust la traslada a la construcción de la trama. En el segundo ensayo que dedicó a este autor, “Proust e la musica”, Debenedetti se refería a esto argumentando: “La musica diventa soprattutto una connivente persuasione a recuperare certi smemorati e indolenti ‘assoli’ dell’anima; diventa una sorta di tenera complice delle ore in cui l’individuo ineffabile riesce a riassumersi tutto intiero in un palpito; sull’estremo, abbagliante e pericolante, vertice dello spirito, senza più rimorsi né residui appagati.”<sup>31</sup> Aquello que más lo intrigó de esta novela es cómo entender las *intermitencias del corazón*, concepto con el que Proust nombraba esos saltos en el tiempo dentro de la narración capaces de iluminar las sensaciones y los pensamientos de sus personajes a través del súbito regreso del pasado. Desde sus años de juventud Debenedetti llamó a ese procedimiento “tono Proust” y su descubrimiento cambió por completo su concepción de la escritura.

En “Significato della biografia” acude a la vida de Proust para narrar la historia del autor con su manuscrito que, al ya contar con Gallimard como editor, mostró que su proyecto podía crecer desmesuradamente porque no dependía de una cronología convencional. En la conclusión de esos apuntes, el crítico afirma que ese hallazgo del novelista lo invitó a replantearse las relaciones entre “esperienza vissuta e immaginazione.”<sup>32</sup> Esto lo vio con mucha claridad Giovanni Macchia, el principal estudioso de la historia de la literatura francesa de la generación de Debenedetti, cuando al prologar *Quaderni di Montaigne* acentuó que el gran descubrimiento de su colega fue notar que la aparición de los ensayos constituyó un cambio radical en las operaciones de lectura y que éstas tuvieron un impacto directo en la estructura de la obra. Por esa razón, Debenedetti, y en diálogo con él, Macchia,<sup>33</sup> son muy

---

<sup>30</sup> “A todas las intercalaciones y *ajoutages* de nuevos materiales, de nuevas profundizaciones y asociaciones y digresiones, conforme se presentan al autor” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 251).

<sup>31</sup> “La música se convierte ante todo en una persuasión intrigante para recuperar ciertos desmemoriados e indolentes “solos” del alma; se convierte en una suerte de tierna cómplice de las horas en que el individuo inefable logra condensarse por completo en un latido; en la extremidad, deslumbrante y peligrosa, vértice del espíritu, sin más remordimientos ni residuos satisfechos” (*Ibid.*, p. 23).

<sup>32</sup> “Experiencia vivida e imaginación” (*Ibid.*, p. 256).

<sup>33</sup> Este autor también escribió una buena cantidad de estudios proustianos que ahora están reunidos en un solo volumen, *cfr.* Giovanni Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*. Torino, Einaudi, 1997.

enfáticos al referir que de ese modo de leer Proust da un salto para modificar la forma de la narración novelística:

Montaigne e Proust hanno parlato, anche se in modi diversi, del meraviglioso miracolo della lettura, che è comunicazione in seno alla solitudine, la quale concentra ed esalta le forze attive dell'anima. Quando si legge –pensava Proust– noi siamo in presenza del pensiero di un altro e tuttavia siamo soli. Siamo in pieno lavoro della mente. Non facciamo che sviluppare il nostro io, con un senso maggiore di verità che se pensassimo da soli. Si è come sospinti sulla strada, che riconosciamo come nostra, da una forza che non è la nostra. [...] E autori di un unico libro, bloccati faticosamente nelle loro torri o nelle loro stanze, [...] autori di libri così lontani l'uno dall'altro e che pure si somigliavano stranamente per una certa loro anarchia nel disegno, dove non si rispettava misura, ordine esterno, rapporto ed equilibrio tra le parti e neanche differenze tra temi principali e quelli secondari, eppure tutti e due disperatamente alla ricerca di una costruzione, era evidente che in essi l'uomo pubblico e l'uomo privato possedevano due facce che si annullavano l'una nell'altra [...], scrivevano un elogio della vita privata, fosse limpida e chiara o la più oscura e tenebrosa.<sup>34</sup>

Visto así, podemos conjeturar que el descubrimiento de Proust aleja a Debenedetti de querer publicar narraciones porque, al fondo de las exploraciones de la *Recherche*, había más bien una íntima relación con otra forma textual: el ensayo.

Ahora bien, antes de seguir explorando las ideas de Debenedetti en torno a Proust es importante señalar que el peso que este crítico le dio al estilo del ensayista ha repercutido mucho en la forma de estudiar su propia obra.

Todo el ciclo de ensayos que antologó y publicó en vida son producto de su labor de crítica militante, término con el que se denominó al periodismo cultural en la historia de la literatura italiana del *Novecento*.<sup>35</sup> La concisión que se requiere para las publicaciones periódicas tiene implicaciones directas en la elaboración del aparato crítico. En estos textos Debenedetti

---

<sup>34</sup> “Montaigne y Proust hablaron, aunque de modos diferentes, del maravilloso milagro de la lectura, que es comunicación en brazos de la soledad, que concentra y exalta las fuerzas activas del alma. Cuando se lee –pensaba Proust– nosotros estamos en presencia del pensamiento de alguien más y sin embargo estamos solos. Estamos en pleno trabajo de la mente. No hacemos más que desarrollar nuestro yo, con un sentido mayor de verdad que si pensáramos por nuestra cuenta. Es como si nos empujaran a la vereda, que reconocemos como nuestra con una fuerza que no es la nuestra. [...] Y autores de un único libro, encerrados fatigosamente en sus torres o habitaciones, [...] autores de libros tan lejanos el uno del otro y que sin embargo se asemejaban extrañamente por cierta anarquía suya en el diseño, donde no se respetaba extensión, orden externo, relación y equilibrio entre las partes y tampoco diferencias entre los temas principales y los secundarios, y no obstante, ambos desesperadamente en busca de una construcción, era evidente que en ellos el hombre público y el hombre privado poseían dos caras que se anulaban mutuamente [...], escribían un elogio de la vida privada, fuera límpida y clara o la más oscura y tenebrosa” (Giovanni Macchia, “Prefazione”, Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*. Milano, Garzanti, 1986, pp. XIII-XIV).

<sup>35</sup> Cfr. Filippo la Porta y Giuseppe Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*. Milano, Bompiani, 2007.

frecuentemente aludió a muchas fuentes externas a la obra analizada y mencionó su diálogo con otros intérpretes que en muchas ocasiones no quedan reflejados en notas a pie. Me parece que el haberse limitado a la alusión y a la mención no tiene nada que ver con una postura de carácter antiacadémico. Debemos recordar que si Debenedetti no pudo acceder a la docencia y a la vida académica durante su juventud fue por las restricciones racistas que impuso el fascismo. Es mi intención colocar a Debenedetti en la constelación del paradigma indiciario para resaltar la riqueza de la investigación documental de su obra, que quedó reflejada de diversas maneras en las distintas etapas de su escritura.

Luego del término del conflicto bélico, este intelectual se desarrolló fundamentalmente por poco más de veinte años dentro de las aulas universitarias. Esos cursos, recordados siempre con añoranza por sus estudiantes, hacían evidente la riqueza de sus reflexiones. A este respecto, Alfonso Berardinelli ha escrito páginas muy valiosas. En el ensayo “Debenedetti, l’ultimo mago della critica” comienza con la descripción del impacto que tuvo para él asistir a los seminarios de su maestro, quien a viva voz exponía con todo tipo de instrumentos críticos sus investigaciones:

Monologando ad alta voce, ma con tutto il rispetto delle forme che sentiva (e aveva sempre sentito) di dovere avere di fronte a chi lo ascoltava, Debenedetti ci faceva assistere alla sua ricerca, alla sua riflessione in atto. Nel suo conversevole monologo di ricerca, nel bilancio retrospettivo della cultura letteraria di un secolo, bilancio che era anche una ricognizione, una diagnosi sul presente, sentivamo il confronto della sua pacatezza e lo stimolo della sua ansia. [...] Sforava abissi senza precipitarvi, camminava sul filo delle argomentazioni come un acrobata, leggero, sapiente, e dava l’impressione che librarsi in aria con tutta la sua magica perizia fosse quasi normale, fosse il solo modo possibile e concesso di camminare dentro i libri, fra un libro e l’altro, rigirandosi fra le mani mille volte frammenti di teorie e figure di destino.<sup>36</sup>

Se trataba de un juego de equilibrista entre materiales de muchos tipos. En la descripción de Berardinelli es fácil reconocer las palabras de Ginzburg cuando describe el proceder

---

<sup>36</sup> “Monologando en voz alta, pero con todo el respeto por las formas que sentía (y siempre había sentido) que debía de tener frente a quienes lo escuchaban, Debenedetti nos hacía testigos de su búsqueda, de su reflexión en acción. En su monólogo conversacional de búsqueda, en el balance retrospectivo de la cultura literaria de un siglo, balance que también era un reconocimiento, un diagnóstico del presente, sentíamos la confrontación de su apacibilidad y el estímulo de su ansiedad. [...] Rozaba abismos sin desplomarse, caminaba al borde de las argumentaciones como un acróbata, ligero, sabio, y daba la impresión de que se deslizaba en el aire con toda su pericia mágica era casi normal, de que era la única manera posible y que se concedía para caminar dentro de los libros, entre un libro y otro, barajeando entre sus manos miles de veces fragmentos de teorías y figuras de destino” (Alfonso Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*. Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 198-200).

ensayístico: “En el juego de ajedrez de la investigación, las majestuosas torres disciplinarias proceden implacablemente en línea recta; el género ensayístico se mueve, por el contrario, como el caballo, de manera imprevisible, saltando de una disciplina a otra, de un conjunto textual a otro.”<sup>37</sup>

Gracias a la increíble labor de edición de Renata Orenge la riqueza de su proceso de investigación fue sacada a la luz. Los cientos de páginas que Debenedetti redactó para guiarse en sus seminarios tenían una cualidad específica. En sus cuadernos siempre trabajaba de la misma manera: el lado izquierdo de las hojas estaba dedicado a la redacción de sus apuntes, dejando en blanco el lado derecho en la primera redacción, para que durante el proceso de revisión ese espacio pudiera estar completamente dedicado a las notas, donde reflexionaba sobre todos los aspectos de las fuentes consultadas, y para asentar la bibliografía.

Lo anterior tiene una gran relevancia al enmarcarlo en la teoría del ensayo de Liliana Weinberg. En *Pensar el ensayo* apunta: “Podemos decir que cuando el ensayo incluye la crítica como su propio quehacer se pasa a un ‘segundo piso’: el ensayo se mueve, por decirlo así, en dos niveles, y se desplaza permanentemente entre cuando menos tres escalones que se precisan mutuamente: mostración, interpretación y crítica.”<sup>38</sup> Son tres momentos que, cabe aclarar, no se suceden de forma rígida, sino que se intercalan dependiendo de cada ensayo, porque, como ya se planteó en el primer capítulo de este trabajo, se trata de un género que se caracteriza por su gran inventiva en la argumentación. Se trata de mostrar el contenido de una obra previa para que gracias al proceso de interpretación se dé forma a esa lectura sobre una lectura: la crítica. Por otra parte, hay otro rasgo fundamental que reconoce Berardinelli en su maestro y que está estrechamente ligado con estos aspectos:

Debenedetti, quindi, come critico-scrittore che si nasconde dietro i libri per rivelarsi attraverso di essi. Non critico che inventa i libri e gli scrittori di cui parla, soverchiandoli con il proprio esibizionismo. [...] Ciò che Debenedetti inventa non sono i libri e gli autori di cui parla, quanto i propri itinerari e le proprie strategie di conoscenza. La sua voce che parla, anche attraverso i suoi scritti, di una ricerca in corso: che cosa poteva dare di meglio il suo *insegnamento*?<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Ginzburg, *Ninguna isla es una isla*, op. cit., p. 19.

<sup>38</sup> Weinberg, *Pensar el ensayo*, op. cit., p. 112.

<sup>39</sup> “Debenedetti, por tanto, como crítico-escritor que se esconde detrás de los libros para revelarse a través de ellos. No como un crítico que inventa los libros y los escritores de los que habla, estrujándolos con su propio exhibicionismo. [...] Lo que Debenedetti inventa no son los libros y los autores de los que habla, sino sus propios itinerarios y sus propias estrategias de conocimiento. Su voz, que habla también a través de sus escritos, de una *búsqueda* en curso: ¿acaso su *enseñanza* podía ofrecer algo mejor?” (Berardinelli, *Tra il libro e la vita*, op. cit., 200).

Si acudimos de nuevo a las ideas de Weinberg, esto último es muy similar a cuando la teórica se refiere a la voluntad continua del ensayista de traer a presente las lecturas, para generar “la posibilidad permanente de poner en relación texto y mundo: dos series no menos relacionables, no menos colocables en paralelo, aunque siempre desde su irreductible especificidad.”<sup>40</sup> A partir de esa idea aventuro que en el caso de nuestro crítico el continuo traer a presente las obras se traduce en el conocimiento como vivencia sentimental: ese principio lukacsiano que ese otro gran estudiante de Debenedetti, Mario Lavagetto, empleó para hablar de la intensa relación que el autor establecía con las lecturas. Esa pasión quedó plasmada en una manera de escribir muy particular y muchos de sus estudiosos se han concentrado en reflexiones que se proponen describir su estilo. Los diversos hallazgos que estas investigaciones han producido son muy valiosos; sin embargo, dejan en la sombra otras cosas, como la importancia que Debenedetti concedía a los documentos externos a la obra literaria, que como vimos está en el centro de su debate con Benedetto Croce.

Considero que en relación con esto los aportes de Berardinelli han sido determinantes y son especialmente palpables en el Meridiano dedicado a Giacomo Debenedetti. Berardinelli fue el editor principal del volumen, para el que compuso una extensa introducción. Sin duda se trata de un texto nodal para la comprensión de este crítico, pues logra trazar su trayectoria intelectual, además de las constantes más relevantes de una obra que, como hemos visto, quedó marcada por las desventuras de su siglo. La cuestión que me parece problemática tiene que ver con una tendencia en esa introducción a considerar los ensayos de Debenedetti como inclasificables debido a la excepcionalidad de su escritura y a lo heterodoxo de su pensamiento, especialmente durante todo el régimen fascista y los años inmediatos de la posguerra.<sup>41</sup> Su estilo, bajo la mirada de Berardinelli, es por excelencia inclasificable. En las primeras páginas de la introducción comenta:

---

<sup>40</sup> Weinberg, *Pensar el ensayo*, *op. cit.*, pp. 113-114.

<sup>41</sup> Si bien entre sus contemporáneos no tuvieron gran impacto las ideas de Debenedetti –Gianfranco Contini, entre otros, lo consideraba un ejemplo fundamental de la crítica de su tiempo pero sin que sus ideas se reflejaran en las metodologías o los temas de ellos– a partir de la segunda mitad del siglo XX sí contó con interlocutores y herederos de su pensamiento. Entre éstos destacan algunos intelectuales que formaron parte de la neovanguardia italiana, *Gruppo 63*, y otros académicos de esa generación, quienes encontraron en las interpretaciones de este crítico una base sólida para repensar las transformaciones de la literatura y el discurso crítico, *cf.* Edoardo Sanguineti, “Cauto omaggio a Debenedetti”, *Tra Liberty e crepuscolarismo*. Milano, Mursia, 1977, pp. 183-193; Guido Guglielmi, *Critica del nonostante. Perché è ancora necessaria la critica*

Non propriamente studioso, né storico, filologo, metodologo: e neppure accademico (se non dopo i cinquant'anni e sempre tenuto ai margini dai poteri ufficiali) o giornalista (se non episodicamente: e mai nello stile). Che cos'è insomma Debenedetti se non uno scrittore il cui genere letterario è la crítica? Se non un crítico il cui solo método è la ausencia de método, o meglio lo stile prodotto da una vocazione a capire che non accetta restrizioni e specializzazioni? Il saggio debenedettiano non raggiunge propriamente dei risultati conclusivi. Vale conoscitivamente in ogni zona del suo svolgimento, si presenta come un *analogon* dell'opera letteraria che l'ha prodotta.<sup>42</sup>

Visto así, sus particularidades, lejos de ser un acceso, se vuelven una barrera que impide el estudio de su obra. Esa reticencia a cualquier forma de caracterización es similar a esa tendencia de una parte de la teoría del ensayo, como el caso de Carles Besa Camprubí, cuyo objetivo es plantear la imposibilidad de una definición o una caracterización de esta forma textual para acentuar su posibilidad de hibridación con otros géneros literarios.

Debo aclarar, por otra parte, que mi toma de distancia respecto de la imposibilidad de definición del ensayismo de Debenedetti tampoco pretende soslayar las razones que han motivado a Berardinelli. En su introducción uno de los temas que guía su argumentación es subrayar la importancia que para Debenedetti tuvo repensar la función pública de la crítica. En un periodo histórico con cambios tan abruptos este crítico decide ser portavoz “di una letteratura moderna così spesso angosciata e insocievole, [...] se ne fa ambasciatore presso una borghesia che dovrebbe essere razionalmente civile e insieme capace di esplorare spregiudicatamente il fondo buio della propria anima.”<sup>43</sup>

Para Berardinelli la elección de los autores preferidos por su maestro estuvo marcada por esa preocupación de poder socializar las apremiantes ficciones de los narradores en crisis. La insatisfacción que esas lecturas tendían a provocar se podía transformar en algo comunicable

---

*letteraria*. Bologna, Pendragon, 2016; Romano Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*. Macerata, Quodlibet, 2013.

<sup>42</sup> “No precisamente studioso ni historiador, filólogo, metodólogo: y ni siquiera académico (sino después de los cincuenta años y siempre mantenido en los márgenes de los poderes oficiales) o periodista (sino ocasionalmente: y jamás en el estilo). ¿En fin, qué es Debenedetti si no un escritor cuyo género literario es la crítica? ¿Sino un crítico cuyo único método es la ausencia de método, o mejor el estilo producido por una vocación por entender que no acepta restricciones o especializaciones? El ensayo debenedettiano no alcanza precisamente resultados definitivos. Su valor cognitivo está en cada zona de su desarrollo, se presenta como un *analogon* de la obra literaria que lo produjo” (Berardinelli, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto”, *op. cit.*, p. XIV).

<sup>43</sup> “De una literatura moderna tan frecuentemente angustiante e insociale, [...] se convierte en su embajador frente a una burguesía que debería ser racionalmente civil y al mismo tiempo capaz de explorar sin prejuicios el fondo oscuro de su propia alma” (*Ibid.*, p. XVI).

a través del discurso crítico, mediador imprescindible para develar las fuerzas ocultas que amenazaban con destruir todo pacto social.

En la lectura de Berardinelli es determinante considerar al mismo Debenedetti como un huérfano en busca de claves de lectura, que siempre se construyen a partir de un estilo que busca ser en sí mismo un instrumento de conocimiento: “Lo stile è uno strumento di conoscenza e di contatto, di aderenza alle opere letterarie e alla biografia di chi le scrive, il solo metodo che Debenedetti riesca a praticare. E lo stile è un requisito professionale, è il *medium* espressivo della relazione critica fra un certo ordine di oggetti.”<sup>44</sup> A partir la cita anterior queda más claro que esa insistencia en apelar a la noción de estilo se relaciona directamente con un método que, como explica en su introducción, se caracterizó por no subordinarse nunca a una teoría.

Si bien Debenedetti fue uno de los primeros en recurrir a los discursos teóricos más característicos de su siglo, como el psicoanálisis,<sup>45</sup> trató de mantener una distancia para no reducir las obras a estos encuadres conceptuales.<sup>46</sup> Esto es fundamental y, como lo explica Berardinelli, son los ensayos dedicados al poeta triestino Umberto Saba y al novelista Marcel Proust aquellos donde el compromiso moral dialoga más con la literatura. A partir de esos dos autores el crítico encuentra soluciones para restablecer, según las propias palabras de Debenedetti, “l’identificazione tra materia e suono, tra le parole e il cuore delle cose.”<sup>47</sup> Para Berardinelli el gran descubrimiento de su maestro fue que el punto donde coinciden estos dos

---

<sup>44</sup> “El estilo es un instrumento de conocimiento y de contacto, de adherencia a las obras literarias y a la biografía de quien las escribe, el único método que Debenedetti logra poner en práctica. Y el estilo es un requisito profesional, es el *medium* expresivo de la relación crítica entre cierta clase de objetos” (*Ibid.*, p. XXVII).

<sup>45</sup> En su introducción Berardinelli remarca que, en el estudio de Michel David consignado anteriormente, sobre la recepción del psicoanálisis incluye unas declaraciones del propio Debenedetti donde menciona que con seguridad fue de los primeros en recurrir a las ideas de esa disciplina en su país. También reconoce que nunca pretendió ceñirse al desarrollo teórico del psicoanálisis en la literatura. Se trata más bien de un diálogo que le permite explorar sus propias intuiciones sobre el destino de los personajes en la narrativa contemporánea. Berardinelli, por su parte, considera que es muy importante la toma de distancia de su maestro, porque el objetivo principal de Debenedetti fue la construcción de su estilo interpretativo y no una indagación basada en una tendencia teórica específica, *cf.* Berardinelli, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto”, *op. cit.*, p. XXVII.

<sup>46</sup> En cuanto a este tema, me parece muy relevante que, dentro de sus últimos apuntes para sus clases, en su revisión de la obra de Renato Serra también dialogó con textos de crítica publicados muy recientemente. En cuanto a los límites que toda teoría plantea, una de las escritoras con las que dialoga Debenedetti es precisamente Susan Sontag y su polémica sobre cuáles son las implicaciones de interpretar en compañía de las teorías del siglo XX, *cf.* Debenedetti, *Il romanzo del Novecento, op. cit.*, pp. 663-668.

<sup>47</sup> “La identificación entre materia y sonido, entre las palabras y el corazón de las cosas” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 99).



proyectos anómalos, *Il Canzoniere* y *À la recherche du temps perdu*, es el de la configuración de personajes que, a pesar de estar perdidos, ser ineptos, no poder concluir las cosas, sentirse permanentemente ansiosos por haber malinterpretado las señales de la realidad y ser incapaces de establecer su propia identidad, muestran una forma de verdad y de racionalidad.<sup>48</sup>

Cuando pocos años más tarde Berardinelli regresó a meditar sobre su maestro en su historia del ensayo italiano, que es el texto central de *La forma del saggio*, abundó sobre la conexión entre el contexto de crisis del siglo XX y las razones de la forma de pensar de Debenedetti:

Il problema che rende così ansiosamente attenta, acuminata, equilibristica l'intelligenza critica di Debenedetti, è il problema della compresenza, nella sua teoria del romanzo così come nel suo stile saggistico, di nostalgie e di angosce: nostalgia di modelli, angoscia per la loro perdita e per l'ombra di vita che ancora proiettano sul presente, su una vita divenuta assurda. La condizione di orfano impone prove e responsabilità speciali: senza il conforto del padre il mondo diventa un enigma assurdo, non sappiamo che cosa aspettarci dal mondo e che cosa il mondo si aspetta da noi. La razionalità, la comunicazione, l'intesa col mondo vanno pazientemente (dubbiosamente) ricostruite. [...] Il secolo dell'assurdo, dell'irrazionale, della violenza, delle rivoluzioni e delle dittature, delle burocrazie e dell'anomia, sembra richiedere ai saggisti l'esercizio delle loro qualità letterarie specifiche al massimo grado. Saggistica come musica della razionalità e della ragionevolezza: e questo dopo la fine della coincidenza di reale e razionale, nel secolo che usa la ragione come un'ipotesi, che inventa di volta in volta la sua ragione e la sua logica, che cerca di dare di nuovo una forma a un mondo che sfugge al controllo dei grandi sistemi di pensiero.<sup>49</sup>

Berardinelli toca un aspecto que considero muy relevante: ante el rapaz irracionalismo *novocentesc* una solución era concebir el ensayo como música de la racionalidad, que

---

<sup>48</sup> Berardinelli, "Giacomo Debenedetti, il libertino devoto", *op. cit.*, pp. XL-XLI.

<sup>49</sup> "El problema que vuelve tan ansiosamente atenta, aguda, equilibrística la inteligencia crítica de Debenedetti, es el problema de la coexistencia, tanto en su teoría de la novela como en su estilo ensayístico, de nostalgias y angustias: nostalgia de modelos, angustia por su pérdida y por la sombra de vida que todavía proyectan en el presente, en una vida que se convirtió en absurda. La condición de huérfano impone pruebas y responsabilidades especiales: sin el consuelo del padre el mundo se vuelve un enigma absurdo, no sabemos qué esperar del mundo y qué es lo que el mundo espera de nosotros. Pacientemente (dubitativamente), la racionalidad, la comunicación, el entendimiento con el mundo se tienen que reconstruir. [...] El siglo del absurdo, de lo irracional, de la violencia, de las revoluciones y de las dictaduras, de las burocacias y de la anomia, parece requerir de los ensayistas el ejercicio de sus cualidades literarias específicas al máximo grado. Ensayo como música de la racionalidad y de lo razonable: y esto luego del final de la coincidencia entre realidad y racionalidad, en el siglo que utiliza la razón como una hipótesis, que inventa cada vez su razón y su lógica, que busca darle de nuevo una forma a un mundo que se escapa del control de los grandes sistemas de pensamiento" (Berardinelli, *La forma del saggio*, *op. cit.*, p. 132).

podiera dialogar con el mundo. Se trata de pensar este género como instrumento para que las palabras coincidan con la realidad, o podríamos decir más específicamente, con la indagación de la realidad que el escepticismo radical había abandonado.<sup>50</sup> La lógica iba a ser otra que la de Croce, por poner un ejemplo, pero se proponía dar forma de nuevo a un mundo que rehuía de la supervisión de los grandes sistemas de pensamiento. A ese tipo de búsqueda pertenece la obra de Giacomo Debenedetti, pero difiere completamente de la postura de Berardinelli sobre la necesaria ausencia de un método para poder pertenecer al ensayo. Son características que, al contrario, considero muy cercanas a las reflexiones que Carlo Ginzburg empezó a desarrollar después de la publicación de “Indicios” y en las que uno de los autores más recurrentes es Marcel Proust. Acudamos nuevamente a una revisión del paradigma indiciario con la intención de comprender el “tono Debenedetti”.

### **En busca de un paradigma proustiano**

Casi al final de “Indicios” hay una mención a Marcel Proust. Es muy breve y está al cierre del penúltimo de sus apartados: “Se puede demostrar fácilmente que la más grande novela de nuestro tiempo, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, está construida también según un riguroso paradigma indiciario”.<sup>51</sup> Ante una afirmación tan contundente, el propio autor decidió agregar una nota al pie para explicar que en la versión definitiva de esa investigación habría regresado sobre este asunto.<sup>52</sup> Como ya se exploró en el primer capítulo

---

<sup>50</sup> Si bien Berardinelli se ha inclinado por una concepción muy abierta del ensayo, me parece importante apuntar que también ha sido uno de los críticos más consecuentes del relativismo que se deriva del pensamiento posmoderno. Este debate está al centro de uno de sus libros más ambiciosos, además de que por algunos años fue uno de los temas más estudiados en una revista que él y Piergiorgio Bellocchio concibieron en las últimas décadas del siglo XX, ahora reunida en forma de libro, *cfr.* Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal posmoderno alla mutazione*. Macerata, Quodlibet, 2007; Piergiorgio Bellocchio y Alfonso Berardinelli, *Diario. 1985-1993*. Macerata, Quodlibet, 2010.

<sup>51</sup> Ginzburg, “Huellas”, *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>52</sup> Esta afirmación de la cercanía de la *Recherche* y el paradigma indiciario ha tenido sus detractores. Han apuntado, por una parte, que en esta novela no hay una pretensión detectivesca de resolver un caso. Argumentan que, aunque los personajes se guían por indicios, no hay una minuciosidad crítica para descifrarlos, pues las respuestas o iluminaciones siempre llegan azarosamente. También han señalado que constreñir el texto a la búsqueda de lapsus o de significados ocultos atribuye en Proust una intención de develar la “verdad” que, desde estas lecturas, está ausente en su programa de escritura. Por lo tanto, apuntan que, a diferencia de una investigación científica, para Proust no importa revelar los misterios, los secretos escondidos, sino rechazar las apariencias engañosas, desviar, a través de la sensibilidad del personaje, los niveles más profundos y verdaderos, *cfr.* Analía Malamed, “Proust contra el paradigma indiciario”, *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria - 13 al 16 de agosto de 2003*, pp. 1-6; Stefano Brugnolo, “Alcune perplessità sul paradigma indiziario applicato alla *Recherche*”, *Dalla parte di Proust*. Roma, Carocci, 2022, pp. 146-154. Por

de este trabajo, luego de ese ensayo de 1979 Ginzburg siguió abordando las características de su metodología indicial en muchos otros textos con iluminaciones donde observa a contrapelo sus pesquisas y su forma de escribir. Pero no fue sino hasta el artículo “Esquemas, preconceitos y experimentos a doble ciego. Reflexiones de un historiador”<sup>53</sup> que hubo un verdadero replanteamiento del paradigma indiciario.

En el caso del novelista francés no hay un ensayo de Ginzburg específicamente centrado en esa temática y tampoco aparece en el artículo arriba mencionado. Sin embargo, su nombre es una presencia continua en sus antologías y, por lo menos, el análisis que hizo Proust sobre un famoso espacio en blanco al final de *La educación sentimental* de Gustave Flaubert sí constituye el tema principal de una de las investigaciones de Ginzburg. Por todo lo anterior propongo en estas páginas retomar algunos puntos clave de ese diálogo con Proust, a partir de una revisión de los textos donde el historiador ha regresado a esa obra, porque considero que es crucial para comprender la crítica como ensayo.

Antes de abordar la *Recherche* en “Indicios”, Carlo Ginzburg hace referencia al género novela. Recordemos que la metodología que traza está estrechamente vinculada con la idea de considerar la narración como un proceso cognitivo cuya presencia es milenaria. Ginzburg imagina la primera vez que un grupo de cazadores hicieron conjeturas acerca de la ruta de una presa interpretando sus huellas: “Se puede agregar que estos datos son siempre dispuestos por el observador de modo tal que puedan dar lugar a una secuencia narrativa.”<sup>54</sup> Ese comienzo es imposible de datar, pero algunas narraciones antiguas pueden servir de apoyo. Para esta hipótesis, como ya había sucedido en sus primeros libros sobre la brujería, la morfología fue crucial.

La aparición de esa capacidad de abstracción, según el historiador, fue a tal punto determinante que implicó poder adoptar “una actitud orientada hacia el análisis de casos

---

todo lo anterior, me parece que indagar una dimensión proustiana en el paradigma indiciario implica una pesquisa del desarrollo de las ideas de Ginzburg en sus antologías: de esa manera se pueden encontrar los argumentos que contrasten con esas críticas.

<sup>53</sup> Una primera versión del texto fue una conferencia que dictó en 2011 en Zúrich, pero hasta 2019 apareció en italiano en la reedición de *Occhiacci di legno* como un ensayo adicional. Ahora, gracias a la edición de Rafael Gaune Corridi, contamos con una traducción al español del texto como parte de una rica antología donde también se incluyen varios de los posfacios que Ginzburg ha agregado en los últimos años para las reediciones de sus obras en Adelphi y Quodlibet, *cfr.* Carlo Ginzburg, *Aún aprendo. Cuatro experimentos de filología retrospectiva*, trad. Rafael Gaune Corridi. Buenos Aires, FCE, 2021.

<sup>54</sup> Ginzburg, “Huellas”, *op. cit.*, p. 76.

individuales, sólo reconstruibles a través de huellas, síntomas, indicios.”<sup>55</sup> Otro aspecto muy relevante es que Ginzburg considera que hubo muchas transformaciones del paradigma indiciario que son palpables en la conformación de diversas disciplinas, entre las que están las ciencias humanas, que también dieron lugar a muchos tipos de apropiaciones en las sociedades modernas. La novela, según su perspectiva, es un caso notable de ese fenómeno:

Para un número mayor de lectores el acceso a determinadas experiencias es mediado en forma creciente por las páginas de los libros. La novela suministra directamente a la burguesía un sustituto y al mismo tiempo una reformulación de los ritos de iniciación (o sea, el acceso a la experiencia en general). Y, precisamente fue gracias a la literatura de ficción, que el paradigma indiciario conoció en este periodo una nueva e inesperada fortuna.<sup>56</sup>

En nota al pie aclara que esa posibilidad de transmitir la experiencia no solamente es propia de la novela de formación (*Bildungsroman*); siguiendo los pasos de Vladímir Propp en *Las raíces históricas del cuento*, Ginzburg coincide con el teórico ruso en la idea de que este género literario<sup>57</sup> fue empleado como el principal heredero de la fábula, que es el tipo de narración milenaria donde percibe esa búsqueda de las anomalías, inseparables de casos concretos e individuales, que desde los cazadores le permitieron a nuestra especie volver una actitud cognitiva el hecho de contar historias. En otras palabras, se trata de un elaborado recorrido para argumentar que narrar se transforma desde tiempos muy remotos en una vía para comprender la realidad.

Desde los debates que mantuvo con Italo Calvino para proyectar *Ali Babà*, se quedó muy arraigado en su trayectoria de pensamiento el esfuerzo por dilucidar algunos modos en que las narraciones han tenido un impacto en la formación de conocimiento.<sup>58</sup> Una constante de

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>57</sup> A partir de esta perspectiva, Mariolina Bertini ha profundizado en las relaciones que hay entre novela y paradigma indiciario. Como gran especialista de Honoré de Balzac rastrea de qué manera la interpretación de síntomas y la reconstrucción por fragmentos forman parte de las innovaciones que durante el siglo XIX empezó a tener la figura del narrador. Todo esto debido en gran medida también a la influencia profunda que una parte del pensamiento científico, sobre todo Johann Caspar Lavater y Georges Cuvier, tuvo para los novelistas, *cfr.* Mariolina Bertini, “Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento”, en Ilena Antici, Marco Piazza y Franca Tomassini (eds.), *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*. Roma, Roma Tre Press, 2016, p. 14.

<sup>58</sup> Para los fines de esta investigación creo que es relevante conocer una de sus reflexiones a contrapelo sobre cómo Ginzburg piensa que la literatura lo ha acompañado en su oficio de historiador y sobre todo lo ha ayudado para la metodología indicial: “Conan Doyle era un narrador puro. Freud había puesto su extraordinario talento de escritor al servicio de un proyecto científico. Ambos, como dije, me han mostrado la riqueza del caso como género literario. De la dimensión literaria de lo que escribo, soy muy consciente. Siempre he sentido la escritura como una actividad que me vincula, aunque en una dimensión distinta a mi madre, Natalia Ginzburg.

esas reflexiones tiene que ver con el extrañamiento y su segunda antología de ensayos, *Ojazos de madera*, se abre con un ensayo donde explora ese tema. El objetivo de su argumentación allí es mostrar que las ideas de Viktor Sklovski están en diálogo, aunque su autor lo hubiera ignorado, con varios de sus contemporáneos. En una de las primeras afirmaciones de Ginzburg encontramos al novelista francés:

La idea de Sklovski según la cual el arte sería un instrumento para reavivar nuestras percepciones, paralizadas por la costumbre, remite inmediatamente a la función desarrollada en la obra de Marcel Proust por la memoria involuntaria. En 1917 se había publicado el primer volumen de la *Recherche (Du côté de chez Swann)*. Pero en el análisis de Sklovski sobre “el arte como procedimiento” en ningún momento figura el nombre de Proust.<sup>59</sup>

Como aclara el propio historiador, con mucha seguridad era una obra que el formalista desconocía en ese periodo de su carrera. Le interesa esa coincidencia porque en las ideas del teórico y del novelista percibe esa curiosidad por la desautomatización de los sentidos a través de la narración. La investigación lo lleva de nuevo a alejar bastante la mirada, para mostrar que el extrañamiento tiene una trayectoria de muy larga duración que puede ser perceptible, por ejemplo, desde Marco Aurelio<sup>60</sup> hasta un cuento de Tolstoi, que es una de las piezas clave del análisis de Sklovski. De todas las referencias ofrecidas por el historiador, la que más me interesa es la mención al ensayo “Sobre los caníbales” de Montaigne,<sup>61</sup> que años más tarde será el tema principal de otro de sus estudios. Del procedimiento literario teorizado

---

Por ella recibí, desde que era un niño, el impulso hacia narraciones de todo tipo: desde *Pinocho*, a *Crimen y castigo*, hasta *La metamorfosis* de Kafka. Las fábulas, las novelas y las narraciones nutren la imaginación moral. Participamos de las emociones de una marioneta, un asesino y un insecto. ¿Podemos definir como ‘estudios de casos’ las narraciones que nos hablan de Pinocho, Raskolnikov y Gregorio Samsa? Desde el punto de vista del género literario, ciertamente no. Y, más aún, en esas narraciones encontramos un elemento que está en el centro de lo que llamamos literatura: hablar de un fragmento (ojalá minúsculo) de la realidad como si se tratara de un mundo, más bien del mundo. Al mismo tiempo, un caso involucra por definición una serie, una comparación, una generalización implícita, aunque sea una anomalía, un caso que no está dentro de la norma” (Ginzburg, *Aún aprendo*, *op. cit.*, pp. 120-121).

<sup>59</sup> Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, trad. Alberto Clavería. Colombia, Ariel, 2019, p. 16.

<sup>60</sup> Ginzburg nos recuerda que también en “El arte como procedimiento” esas raíces antiguas están presentes en las adivinanzas con sobreentendidos eróticos. Por otro lado, su debate con Sklovski gira en torno a la intención transhistórica que pretende darle a su definición de literatura el pensador ruso. Ginzburg en ningún momento descarta que el extrañamiento esté presente desde tiempos muy remotos. Su punto de desacuerdo es el principio del que parte el formalista, conforme al cual la supresión del contexto histórico es necesaria para la argumentación.

<sup>61</sup> En una de sus más recientes antologías regresa al padre del ensayo analizando sobre todo “La apología a Raymundo Sabunde”, *cfr.* Carlo Ginzburg, “Il segreto di Montaigne”, *La lettera uccide*. Milano, Adelphi, 2021, pp. 163-183.

por el formalista ruso le interesa sobre todo remarcar los efectos políticos que ha llegado a adquirir la mirada distanciada. Por esa razón, lo que busca focalizar en su análisis sobre ese ensayo es la parte final. Con la obra de Montaigne es evidente que en este tipo de discursos también se recurre a procedimientos narrativos para interpretar.<sup>62</sup> El significado de la descripción de la mirada de los nativos de Brasil la explica con mucha claridad en el ensayo sobre Montaigne compilado en *El hilo y las huellas*:

A Montaigne lo atraían la distancia y la diferencia, tanto desde el punto de vista estético como desde el punto de vista intelectual. Así, se esforzó por entender la vida y las costumbres de esos extraños pueblos. Luego, con una repentina inversión de perspectiva, miró hacia nosotros, gente civilizada, a través de los ojos de los indígenas brasileños que habían sido llevados ante el rey de Francia, en Rouen. Lo que vieron, y lo que él vio a través de sus ojos, carecía de sentido. En la conclusión de su ensayo, Montaigne registró el estupor de los salvajes brasileños frente a nuestra sociedad. Sus palabras fueron citadas innumerables veces, pero no dejan de herirnos.<sup>63</sup>

Lo maravilla la eficacia del procedimiento que, a pesar de los siglos, no deja de apelarnos a partir de la verdad develada. Ese estupor –frente a lo que una mirada adormecida considera civilización– es el punto de contacto que encuentra en su lectura comparada entre ese ensayo de Montaigne y la “Historia de un caballo”, el cuento que Sklovski emplea para su teorización. En ambos casos recupera esa posibilidad que ofrece la literatura de formular “una crítica moral y social.”<sup>64</sup> Ahora bien, si en términos de larga duración esa es una constante del extrañamiento, con la *Recherche* sucede una modificación sustancial: “En el seno de esta tradición, el extrañamiento es un medio para superar las apariencias o de alcanzar una comprensión más profunda de la realidad. El objetivo con Proust parece en cierto sentido el opuesto, proteger la frescura de las apariencias de la intrusión de ideas, presentando las cosas ‘en el orden de las apariencias’, todavía no contaminadas por explicaciones causales.”<sup>65</sup> Si Ginzburg muestra que las raíces de este procedimiento son muy antiguas y traza momentos fundamentales de su desenvolvimiento es por la importancia que adquiere en el siglo XX, ya

---

<sup>62</sup> La cita de Montaigne es la siguiente: “Dijeron [...] notar que entre nosotros había hombres colmados hasta el garguero de toda suerte de comodidades, y que sus mitades [esto es, en su lengua, otros hombres] iban mendigando a las puertas de aquellos, demacrados de hambre y pobreza; y les parecía extraño cómo podían esas mitades menesterosas tolerar tal injusticia, sin que tomaran a los otros por el gañote o incendiaran sus casas” (Michel de Montaigne *apud* Ginzburg, *El hilo y las huellas*, *op. cit.*, 107).

<sup>63</sup> Ginzburg, *El hilo y las huellas*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>64</sup> Ginzburg, *Ojazos de madera*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>65</sup> *Ibid.*

sea en la teoría como en todas las artes. Es la anomalía que permite descubrir por qué el cambio operado por Proust es tan determinante.

Cita cuatro ejemplos tomados de algunos de los volúmenes de la novela donde la idea de desautomatización, “describir las cosas como si se vieran por primera vez”,<sup>66</sup> muestra la insistencia del autor francés en considerar “la primacía de la experiencia vivida frente a las fórmulas prefabricadas, las costumbres endurecidas, el ‘saber’.”<sup>67</sup> Para Ginzburg en la base de estas investigaciones, ya sean teóricas o narrativas, se encuentra la necesidad de comprender los cambios radicales del contexto al que todos estos intelectuales se enfrentaban:

La vida urbana moderna va acompañada de una enorme intensificación de nuestra vida sensorial: un fenómeno situado en el núcleo de los experimentos de las vanguardias literarias y figurativas de principios de siglo. Pero este fenómeno esconde además, como con frecuencia se ha subrayado, un empobrecimiento cualitativo de nuestra experiencia. Este proceso de automatización, denunciado por Sklovski, constituye el contexto histórico de su definición aparentemente intemporal del arte como extrañamiento. Pocos años antes, desde un punto de vista semejante aunque independiente, Proust había sugerido que los nuevos experimentos artísticos tenían la función de contrastar las fórmulas de representación prefabricadas.<sup>68</sup>

El tipo de narrador que aparece en la *Recherche*, cuya ambigüedad consiste en que el personaje que dice *yo* “es incapaz de comprender plenamente [el] significado”<sup>69</sup> de la historia que relata, Ginzburg lo considera como un gran invento, pues allí “el extrañamiento es un antídoto eficaz contra un riesgo al que todos estamos expuestos: el de dar por descontado la realidad (incluidos nosotros mismos).”<sup>70</sup> Los efectos de la novela, como podemos ver, van

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 39. Para Ginzburg el análisis de Erich Auerbach sobre Proust es determinante, sobre todo en lo que dice en el último capítulo de *Mimesis*. Poco más adelante voy a profundizar en ello, pero vale la pena recoger aquí lo que concierne al tipo narrador de la *Recherche*: “En Proust persiste constantemente un yo narrador, que no es un observador externo, sino alguien enredado en la acción y que la penetra del sabor propio de su índole [...]. Proust busca la objetividad y la esencia de lo ocurrido, objetivo que intenta alcanzar confiándose a la dirección de la propia conciencia, pero no de la conciencia presente en cada caso, sino de la conciencia mnémica. El ascenso de la realidad pasada desde la conciencia remembrante, que hace tiempo abandonó las circunstancias en que incidentalmente se encontraba presa cuando aquello constituía su presente, ve y ordena su contenido de una forma totalmente distinta de la meramente individual y subjetiva: liberada de las varias vinculaciones de entonces, la conciencia ve los estratos de su propio pasado, con sus respectivos contenidos, en perspectiva, confrontándolos constantemente unos con otros y liberándolos de la sucesión temporal externa y de la significación, dependiente de su actualidad, que eventualmente parecieron poseer, con lo cual la idea contemporánea del tiempo interior se concilia con la concepción neoplatónica de que el arquetipo verdadero del objeto existe en el alma del artista, de un artista que, encontrándose dentro del objeto mismo, se

más allá de su diégesis. Se presenta como un modelo para interrogar otro tipo de experiencias y documentos; por lo mismo plantea modificaciones en los modos de leer. De los cuatro fragmentos que cita, el último, tomado de *Le temps retrouvé*, trata directamente de la relación con el pasado. Es parte de un diálogo donde el narrador y Gilberte hablan sobre la muerte del esposo de ella durante la Primera Guerra Mundial.

Las líneas que más me interesan de la cita son las siguientes: “El enemigo no conoce nuestros planes, del mismo modo que nosotros desconocemos el objetivo de la mujer que amamos, y quizás ni nosotros mismos comprendemos esos planes .”<sup>71</sup> Es una de las muchas maneras con las que el tema de los celos, que está al centro de las elucubraciones de Giacomo Debenedetti,<sup>72</sup> sirve para ejemplificar lo elusivo que es entender lo que está fuera del sujeto: la realidad. Ginzburg nunca explora directamente los celos. De este ejemplo le importa subrayar que cualquier investigación histórica presenta el dilema de cuestionarse sobre cómo explicar lo que ha sucedido. La mirada siempre es parcial y nos podemos limitar a encontrar algunos rastros para reconstruir el pasado. De esa conversación entre los personajes le interesa el peso que se concede a la incertidumbre, a la confusión de las trincheras, quedándose con los rumores<sup>73</sup> de la guerra en vez de adoptar una panorámica omnisciente. De esta forma las conjeturas que recogemos del diálogo comunican más el trauma de la experiencia bélica.

En *Relaciones de fuerza*, su tercera antología de ensayos, profundiza esa cuestión en el ensayo “Descifrar un espacio en blanco”. Esas páginas las dedica a reflexionar sobre por qué Proust consideraba que un abrupto cambio de tiempo, indicado solamente por un espacio en blanco casi al final de *La educación sentimental*, resulta tan importante. Luego de descubrir

---

desprende de él en tanto que observador y se coloca frente a su propio pasado” (Auerbach, “La media parda”, *Mimesis*, *op. cit.*).

<sup>71</sup> Marcel Proust *apud* Ginzburg, *Ojazos de madera*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>72</sup> La ausencia de Giacomo Debenedetti en las reflexiones del historiador es un caso en sí muy particular. Mariolina Bertini apunta que con mucha seguridad la interpretación debenedettiana de la *Recherche* debía de ser la principal fuente en su casa. En el retrato intelectual esbozado en este trabajo señalé el diálogo que existió entre Natalia Ginzburg y nuestro crítico, sin embargo, de ese posible conocimiento del “tono Proust” no hay rastros en la obra del historiador, *cf.* Bertini, “Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento”, *op. cit.*, p. 11.

<sup>73</sup> En repetidas ocasiones Ginzburg ha recordado que Marc Bloch analizó a partir de los rumores y las noticias falsas su experiencia en las trincheras, cuestión que tuvo posteriormente un impacto en la construcción de uno de sus libros más famosos, *Los reyes taumaturgos*, donde acudió a textos literarios para comprender la sociedad medieval, *cf.* Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos*, trad. Marcos Lara y Juan Carlos Rodríguez Aguilar. México, FCE, 2018; *Souvenirs de guerre. 1914-1915*. Paris, A. Colin, 1969.



quién es el asesino de uno de sus amigos durante las revueltas de la comuna de París, la vida del protagonista da un salto temporal muy drástico: “La ‘música’ que Proust admiraba en la novela de Flaubert era una música *visual*. Ninguna pausa introducida por una lectura del texto en voz alta podría producir el choque que se transmite mediante este salto abrupto entre un párrafo y otro.”<sup>74</sup> Ese recurso formal Ginzburg lo pone en relación con cartas del propio autor y de sus amigos para evidenciar que no se trataba de un efecto casual. El evento histórico retratado en la novela fue percibido por ellos mismos con una violencia tal, que ese vacío en la página comunicaba más que cualquier intento de profundización descriptiva. Nos explica, además, que los manuscritos de Flaubert también dejan constancia de las muchas versiones que el autor barajó para este episodio, y para muchos otros más.

En este texto da continuidad a su crítica a las teorías surgidas en la posmodernidad que se limitan a señalar que la historia es simplemente un acto narrativo. Si bien es indudable que “las preguntas del historiador son planteadas siempre, directa o indirectamente, en formas narrativas”,<sup>75</sup> para Ginzburg es más importante remarcar que esos recursos formales se vuelven más iluminadores si lo que se focaliza son “los modos en que los datos históricos son recolectados, eliminados, interpretados, y finalmente también, por supuesto, narrados.”<sup>76</sup> Las modificaciones en las estrategias argumentativas son decisivas para nuestro historiador.

Es importante tener en cuenta que la primera redacción de este ensayo estaba más inclinada a explorar la cercanía entre la lectura de Proust y los planteamientos de uno de los historiadores que más han influido en su pensamiento: “Lo que es posible derivar de un espacio en blanco. Una reflexión de método entre Flaubert y Marc Bloch”. Sobre el historiador francés ya hablé en el primer capítulo; en específico retomé algunas partes del ensayo de Ginzburg sobre las revelaciones involuntarias, que evidentemente también pone en diálogo a estos dos pensadores franceses. El punto en estas dos redacciones del ensayo es mostrar que una de las fuentes en común entre Proust y Bloch es ese espacio en blanco de *La educación sentimental*. En ambos casos lo que cambia con esa obra es una manera de interrogar al pasado:

Creo que Proust tenía razón al subrayar no solo la riqueza cognoscitiva de la obra de Flaubert, sino también las potencialidades de los procedimientos literarios en general,

---

<sup>74</sup> Carlo Ginzburg, “Descifrar un espacio en blanco”, *Relaciones de fuerza. Historia, retórica, prueba*. México, Contrahistorias, 2018, p. 97.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>76</sup> *Ibid.*

al mismo tiempo válidas para las narraciones de ficción que para aquellas narraciones que no son ficticias. Como he tratado de mostrarlo, mi conclusión debe aplicarse no solamente a la así llamada historia narrativa (un concepto que no me gusta para nada), sino también a toda forma de investigación histórica y de escritura histórica, incluida la más analítica.<sup>77</sup>

Todo esto nos conduce al aspecto que considero más cercano al pensamiento de Giacomo Debenedetti. Cuando en su cuarta antología, *El hilo y las huellas*, Ginzburg analizó el concepto de historia en una de las últimas obras de Siegfried Kracauer se percató de que hay una analogía entre la idea de historia y la fotografía concebida como un conocimiento del pasado que se presenta por fragmentos. Lejos de pensar que la imagen es un documento objetivo, el teórico de Frankfurt trabajaba bajo una idea de memoria que Ginzburg considera que fue influida por una lectura de la *Recherche*. En específico pone en relación esas ideas con un episodio de *Le côté de Guermantes*, donde el narrador contempla de forma extrañada a su abuela: “Lo que, mecánicamente, se produjo en aquel momento en mis ojos cuando vi a mi abuela fue una fotografía. [...] Por primera vez y sólo por un instante, pues desapareció bien pronto, distinguí el canapé, bajo la lámpara, colorada, pesada y vulgar, enferma, paseando por un libro unos ojos un poco extraviados, a una vieja consumida, desconocida para mí.”<sup>78</sup> Es sólo a partir de un instante de distracción, nos dice el historiador, que quien relata puede comprender que ella está por morir. Una primera lectura de esas líneas con probabilidad pudo ocurrir cuando décadas antes, con imágenes muy similares a las que aparecen en la novela, Kracauer estaba describiendo los efectos en la mente provocados por el cine.<sup>79</sup> El indicio que conduce a Ginzburg a esta hipótesis surge, además, de una conjetura sobre un posible diálogo durante 1949 con otro pensador alemán que en ese momento también huía de la persecución antisemita:

En Marsella, Kracauer había encontrado a Walter Benjamin, quien después de pocos meses huyó hacia España y hacia el suicidio. Se sabe que en el período que pasaron juntos en Marsella los dos amigos hablaron del proyecto de Kracauer con respecto al cine. No me parece arriesgado suponer que, a lo largo de esas discusiones, Benjamin haya recordado el pasaje de Proust que años antes él mismo había traducido junto con

---

<sup>77</sup> Ginzburg, *Cinco reflexiones sobre Marc Bloch*, op. cit., pp. 68-69.

<sup>78</sup> Marcel Proust apud Ginzburg, “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer”, *El hilo y las huellas*, op. cit., pp. 332-333. [“Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegfried Kracauer”, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*. Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 225-240].

<sup>79</sup> Cfr., Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, trad. Héctor Grossi. Barcelona, Paidós, 1985.

Franz Hessel. La comparación entre la mirada con que el narrador registra mecánicamente la decadencia física de su abuela sin reconocerla y la impasibilidad de la cámara fotográfica elucidaba las implicaciones de la noción de “inconsciente óptico” que Benjamin había propuesto en su ensayo “Pequeña historia de la fotografía” (1931).<sup>80</sup>

Me interesa destacar que lo que pone en primer plano Ginzburg es la reflexión sobre el impacto de una lectura para la construcción de algo que va más allá de la propia literatura. Estos caminos que desde enfoques diferentes conducen a Proust reafirman sus efectos en “una serie de posibilidades cognitivas: un nuevo modo de ver, relatar, pensar.”<sup>81</sup> A su manera, gracias a esa novela, la escritura y la forma de interpretar también se modifican completamente en Giacomo Debenedetti. Mi idea es que el autor de Biella es parte de esa generación de intelectuales que descubren un tiempo recobrado entre las páginas de un mismo libro.

Sobre este tema tenemos un valiosísimo texto donde Ginzburg desarrolla con mayor detalle el impacto de esa novela en algunos críticos literarios: “Lectores de Proust, ¿qué pueden aprender los historiadores de una narración tan *sui generis* como la *Recherche*?” Sobre este artículo hablé muy brevemente en el primer capítulo. Surge de un congreso organizado por Antoine Compagnon en 2013 donde los ponentes tenían que explorar casos notables de la recepción proustiana. Además de las conexiones afectivas que desde su infancia tuvo Ginzburg con esta novela –sus padres fueron de los principales difusores de ese autor en Italia– casi de inmediato menciona la cita de “Indicios” con la que empecé este apartado. Y agrega: “hoy me gustaría añadir una aclaración: ‘y que el paradigma indiciario se ha inspirado en gran medida en la novela de Proust’.”<sup>82</sup> A la constelación conformada por Kracauer y Benjamin se suman en este homenaje otros tres excepcionales lectores de lengua alemana que destacan entre los más notables estudiosos de literatura del siglo pasado: Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer y Erich Auerbach.

---

<sup>80</sup> Ginzburg, “Detalles, primeros planos, microanálisis”, *op. cit.*, pp. 334-335.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>82</sup> Carlo Ginzburg, “Lectores de Proust, ¿qué pueden aprender los historiadores de una narración tan *sui generis* como la *Recherche*?”, trad. Anaclét Pons, *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 45 (2014), p. 91.

Ginzburg plantea que fue años después de la publicación de “Indicios” que él mismo se percató de que esos tres autores habían sido determinantes para su propuesta metodológica.<sup>83</sup> Gracias a la relectura de “Le style de Marcel Proust” de Leo Spitzer, el historiador descubre la gran impronta que dejaron para él y para Auerbach algunas ideas que Curtius planteó en 1925 en un artículo pionero sobre la *Recherche*.<sup>84</sup> Del artículo de Spitzer hay algunas líneas que son de gran valor para lo que aquí planteo: “El crítico comienza a leer, y queda sorprendido al principio por ese estilo tan singular, hasta que encuentra una ‘frase casi transparente’ que le hace presentir el carácter del escritor: prosiguiendo la lectura encuentra una segunda y una tercera frase del mismo género, y de ese modo acaba intuyendo la ‘ley’ que nos permite comprender ‘el espíritu formal de un autor’.”<sup>85</sup>

El tema es el modo de leer que descubre Curtius con la *Recherche* y que posteriormente será muy importante para su alumno: “La frase enigmática que, según Curtius, constituye el punto de partida de la indagación textual, anticipa el famoso *click* evocado por Spitzer a propósito del ‘círculo hermenéutico’.”<sup>86</sup> Con esto el historiador hace muy explícito que la influencia de la novela es determinante, pues detona algunas de las intuiciones metodológicas más remarcables de ambos filólogos. Con Proust esta disciplina tiene un cambio radical, explica Ginzburg, porque implicó un viraje absoluto en la estilística a través de las reflexiones metanarrativas que aparecen con tanta frecuencia en su novela:

Como siempre en Proust, práctica y reflexión teórica se alternan, entretendiéndose, tanto en los escritos de diversa índole como en la propia *Recherche* (un caso de entramado similar, en la literatura europea, es el de Dante). A través de su novela – que es también, por supuesto, una metanovela – Proust dio a sus intérpretes las herramientas para interpretarla. No se trata de una armonía preestablecida, sino más bien de una constricción que el autor ejerce sobre sus propios lectores. Los críticos de la *Recherche* no han sido capaces de sustraerse a los instrumentos interpretativos predisuestos por Proust. [...] La crítica estilística tiene raíces antiguas, al menos

---

<sup>83</sup> A propósito de esto dice en otro ensayo: “A fines de los años cincuenta, cuando comencé a trabajar sobre los procesos de brujería, la palabra ‘caso’, para mí, se asociaba con dos nombres: Sherlock Holmes y Sigmund Freud. Había leído las narraciones traducidas de Conan Doyle y los casos clínicos de Freud. La idea de que un caso, analizado a profundidad, podría revelar algo que un tratamiento de carácter general no sería capaz de recoger, me sorprendió profundamente. Esta pasión por el detalle revelador fue posteriormente reforzada por el encuentro con la obra de dos grandes filólogos: Leo Spitzer y Erich Auerbach. / Narraciones y novelas, psicoanálisis, crítica literaria. Me acerqué a la investigación histórica moviéndome por géneros y formas de conocimiento muy variados, en donde el caso era una parte importante” (Ginzburg, *Aún aprendo*, *op. cit.*, p. 116).

<sup>84</sup> Cfr. Erns Robert Curtius, “Marcel Proust”, *Französischer Geist im neuen Europa*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925, pp. 9-145.

<sup>85</sup> Leo Spitzer *apud* Ginzburg, “Lectores de Proust”, *op. cit.*, 92.

<sup>86</sup> Ginzburg, “Lectores de Proust”, *op. cit.*, 92.

procede del siglo XVI (un tema que espero poder abordar en otra ocasión). Pero si Proust no hubiera existido, la crítica estilística tal como la conocemos hoy nunca hubiera nacido.<sup>87</sup>

Quizás uno de los ejemplos más claros de esta transformación en el estudio de los textos es la forma con la que Erich Auerbach organizó *Mimesis*. Las razones políticas que, por un lado, lo forzaron al exilio<sup>88</sup> y, por otro, lo motivaron a emprender un estudio tan ambicioso lograron concretarse gracias a la influencia de las formas narrativas que encontró en Proust y Virginia Woolf. Obligado a buscar un refugio, gracias a la recomendación de Spitzer, Auerbach ingresa a la vida académica en Estambul. Allí se le pidió trabajar sobre un tema complejísimo –la representación de la realidad en la literatura occidental– para poder ofrecer un panorama de muy larga duración de la literatura europea en un contexto completamente diferente al suyo. Ante una falta casi absoluta de fuentes secundarias, tendrían que ser las mismas obras literarias los únicos instrumentos a su disposición. Se trataba de idear qué intuiciones podrían dar forma a la argumentación.

Es en medio de esa apremiante situación que Auerbach se vuelca a la búsqueda de fragmentos donde destaquen de manera más evidente las características de cada obra. Fue así como ante lo azaroso de una empresa de este tipo dio forma a un método que le permitió estructurar un recorrido de siglos: los famosos *Ansatzpunkte* que aparecen al inicio de cada uno de los capítulos. Además, teniendo en cuenta todo lo que aquí se ha dicho, me parece que es muy importante subrayar que es el mismo autor quien nos explica su procedimiento. En el último capítulo, “La media parda”, decide hacer algunas digresiones a partir de la argumentación principal, que en este caso es un monólogo interior de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf. Auerbach, casi terminado el libro, da una mirada a contrapelo para hablar del

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>88</sup> En el estudio preliminar para su traducción de la correspondencia entre Erich Auerbach y Walter Benjamin, Raúl Rodríguez Freire ha enfatizado que la redacción de *Mimesis* está impulsada por una lectura bastante crítica de la sociedad de su tiempo, algo que en otro de sus ensayos también ha puesto de relieve Ginzburg. Para Freire también es fundamental remarcar que la lectura de Proust es algo decisivo entre estos intelectuales. Esos documentos muestran que “sus cartas son el testimonio no solo de una amistad en tiempos de horror, sino de sus respectivas supervivencias. Ellas testimonian tanto una amistad prácticamente desconocida para gran parte de la intelectualidad contemporánea, como la muerte de una época en la que la redacción de cartas tenía un lugar central” (Raúl Rodríguez Freire, “Argonautas”, Erich Auerbach y Walter Benjamin, *Correspondencia 1935-1939*, trad. Raúl Rodríguez Freire. Buenos Aires, Godot, 2015, pp. 11-33). El historiador italiano también ha denotado la centralidad de ese intercambio epistolar, *cfr.* Ginzburg, “Tolerancia y comercio. Auerbach lee a Montaigne”, *El hilo y las huellas*, *op. cit.*, pp. 159-196.

contexto de la escritura de su obra, que tuvo un impacto muy particular en la organización de sus materiales:

Puede compararse este procedimiento de los escritores contemporáneos con el de algunos filólogos actuales que opinan que pueden obtenerse más conclusiones, y más decisivas, sobre Shakespeare, Racine o Goethe, por medio de la interpretación de unos pocos pasajes de *Hamlet*, *Fedra* o *Fausto*, que por medio de conferencias en las que se trate sistemática y cronológicamente de su vida y de su obra, y con este criterio está concebida también la presente investigación. Me hubiera sido imposible escribir algo así como una historia del realismo europeo; abrumado por los materiales, encauzado en discusiones interminables sobre los confines de las diversas épocas, sobre la clasificación de cada escritor en ellas, y ante todo, sobre la definición del concepto mismo de realismo, y obligado, además, por amor de la integridad, a ocuparme de fenómenos que sólo conozco superficialmente, procurándome a la ligera los conocimientos *ad hoc* complementarios, lo que, a mi entender, constituye una manera poco honrada de conseguir conocimientos y de explotarlos; finalmente, las ideas guías de mi investigación, que son las que me han movido a emprenderla, hubieran desaparecido por completo bajo la masa de datos materiales, conocidos de antiguo y que pueden ser consultados en cualquier manual. En cambio, el método de dejarme llevar por algunos motivos, elaborados poco a poco y sin propósito deliberado, extrayéndolos de unos cuantos textos que se me han ido haciendo familiares y vivos en el curso de mi actividad filológica, me parece muy hacedero y fecundo, pues estoy convencido de que los motivos fundamentales de la historia de la representación de la realidad, si los he captado bien, habrán de hallarse en un texto realista cualquiera.<sup>89</sup>

Si en la *Recherche* el “procedimiento va ligado al reencuentro en la memoria de la realidad perdida, proceso que se desencadena por medio de un suceso exteriormente insignificante y aparentemente casual”,<sup>90</sup> *Mimesis* es un ejemplo de cómo ese mismo fenómeno podía darse en la argumentación crítica.

Es así como llegamos al último término que me interesa recuperar de Ginzburg: experimento. En su reflexión sobre el diálogo entre todos estos lectores de lengua alemana nos dice que la idea de experimentar aparece en la introducción que Proust preparó para su traducción de John Ruskin:<sup>91</sup> “Esta alusión al experimento –experimento científico– se

---

<sup>89</sup> Auerbach, “La media parda”, *Mimesis*, *op. cit.*, Ebook.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> “Si conversamos una vez con una persona, podemos discernir en ella rasgos singulares, pero solo repitiendo esta conversación en circunstancias variadas nos es posible reconocer tales rasgos como característicos y esenciales. Para un escritor, para un músico o para un pintor, esa variación de circunstancias que permite discernir, mediante una suerte de experimentación, los rasgos permanentes del carácter es la variedad de las obras. [...] En el fondo, ayudar al lector a emocionarse con estos rasgos singulares, colocar ante sus ojos trazos similares que le permitan considerarlos como los trazos esenciales del genio de un escritor,

desarrollará en la novela, empezando por el título. Que la *Recherche* tiene que ver con la *recherche*, es decir, con la investigación científica en particular y con el conocimiento en general, es un hecho que se impone inmediatamente a los lectores.”<sup>92</sup> Ante esa afirmación, me parece inevitable recordar las ideas de Max Bense, que constituyen uno de los pilares de la teoría del ensayo de Liliana Weinberg: “Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura.”<sup>93</sup> Allí están contenidos los temas que he expuesto a partir de Ginzburg: el extrañamiento como una toma de distancia para comprender mejor y la voluntad inventiva de crear ese extrañamiento en la estructura de la argumentación. Finalmente, “se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema [...], habita en cada ensayo una fuerza de perspectiva [...], se ejercita un determinado punto de vista respecto del pensamiento.”<sup>94</sup> Bense podría ser otro eslabón que une el ensayo como interpretación, ideado en la teoría de Weinberg, y el paradigma indiciario.

Si bien es cierto que en “Esquemas, preconcepciones y experimentos a doble ciego. Reflexiones de un historiador” no aparece mencionado el nombre de Proust, sí hay una afirmación de Ginzburg donde dice que la idea de experimento a la que llega surge de las reflexiones hechas muchos años antes en “Indicios”<sup>95</sup> que, como se ha visto, son completamente deudoras de su lectura de la *Recherche*.

En las primeras líneas recupera una noción muy arraigada en el paradigma indiciario que es sobre todo una reelaboración de la propuesta historiográfica de Marc Bloch: “Antes que nada, cada testimonio nos habla, aunque quiera o no, de sí mismo y de las propias condiciones de producción [...]. Nos habla también, de manera más o menos deliberada y distorsionada, de una realidad más allá de sí misma.”<sup>96</sup> El único desacuerdo que tiene con Bloch es que éste consideraba que en la historia –en las ciencias humanas en general podríamos agregar– no

---

debería ser la primera parte de la tarea de todo crítico” (Marcel Proust *apud* Ginzburg, “Lectores de Proust”, *op. cit.*, pp. 92-93).

<sup>92</sup> Ginzburg, “Lectores de Proust”, *op. cit.*, p. 93.

<sup>93</sup> Bense, *op. cit.*, p. 24.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>95</sup> Ginzburg, *Aún aprendo*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 27.

veía la posibilidad de hacer experimentos. En definitiva, experimentar no puede limitarse a imaginar imposibles regresos al pasado lo que propone Ginzburg es que esa imprevisibilidad que potencialmente está en todos documentos se descubre a través de su diálogo con otras fuentes, con el experimento que se desata de la comparación.

En contrapunto con algunos planteamientos de Ernst Gombrich, concuerda con él en que no hay una mirada sin prejuicios. En palabras de Weinberg podemos añadir que nadie escapa de su propia situacionalidad, pero recordemos que en el ensayo ésta queda plasmada en una poética de pensar. De esa relación de fuerzas surge la prueba, ese *testing and testing again* que Gombrich considera necesario en todo proyecto de investigación. En este sentido, lo que más le gusta de la analogía con el experimento doble ciego es que prevé una estrategia para superar las sugerencias de los pacientes y de quienes administran el medicamento. Solamente quien conduce el experimento conoce todas las variables. En el caso de las ciencias humanas el punto de partida es el contrario, se experimenta a contrapelo y quien intentará sustraerse de las expectativas y sugerencias es el que conduce la investigación:

Lo que desde hace mucho tiempo me atrae en el experimento doble ciego es la combinación entre la búsqueda de la prueba (que vincula historiadores, jueces, médicos) y la aguda, y muy rara, conciencia de la eventualidad de que quien investiga puede perjudicar los resultados proyectando, sin quererlo, junto a hipótesis o esquemas, expectativas y prejuicios. Se necesita esterilizar los instrumentos del análisis, me repito a mí mismo desde hace años; aunque el primer instrumento para esterilizar es naturalmente el investigador mismo. Esta difícil operación de autocontrol se encarna simbólicamente en el desdoblamiento entre quien dirige en plena conciencia el experimento doble ciego y quien lo sigue en total ignorancia.<sup>97</sup>

Al igual que en el tipo de indagación que Ginzburg busca para el estudio de la historia, en el caso del ensayo como interpretación la situación concreta de quien lee se sopesa más allá de la subjetividad. La autoconciencia del ensayista se juega en la continua reflexión de la poética del pensar. Recordemos de nuevo otra de las iluminaciones de Bense: “Quien ‘intenta’ algo entonces en el ensayo no es propiamente la subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con una configuración literaria.”<sup>98</sup> A partir de lo que aquí he planteado, esa configuración se logra gracias al extrañamiento continuo en relación con el objeto de estudio.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>98</sup> Bense, *op. cit.*, p. 25.



En este caso la analogía con la ciencia se sustenta en las decisiones éticas del autor. Ante el “relativismo riguroso” Ginzburg apunta que para él en la investigación “se trata, ni más ni menos, del significado que otorgamos a conceptos como *conciencia, verdad, realidad*.”<sup>99</sup> El punto es saber que la forma en que interrogamos las obras o todo tipo de documento no ocurre de forma inocente, porque esa autoconciencia permite tener más herramientas para afinar la interpretación. La mirada siempre va cargada de expectativas y prejuicios. De allí que considero que es fundamental comprender la poética del pensar de este tipo de ensayistas para observar los cambios en la trayectoria de sus obras. Finalmente, en la investigación indicial “la exhortación de Walter Benjamin, que es frecuentemente repetida como una jaculatoria, ‘cepillar la historia a contrapelo’, significa antes que nada buscar leer los testimonios históricos (no solo, pero también) en contra de las intenciones de quien los produjo.”<sup>100</sup> Se experimenta interpretando y considero que es ideal, como lo hace Ginzburg, asumir a su vez una investigación de tipo indicial para leer a este tipo de autores. Tomo algunas líneas de la parte final de este ensayo de Ginzburg para dejar más claro el punto:

Para evaluar el valor referencial de un testigo, debemos analizar aquello que nos dice, sobre todo de manera involuntaria, sobre sí mismo. En este punto, se entenderá que me limitaba a parafrasear y generalizar a [Giorgio] Pasquali: la historia de la tradición es la premisa necesaria de la crítica del texto. [...] En las comparaciones del experimento doble ciego se ha avanzado hacia críticas de carácter ético. Alguno ha sostenido que violaría el pacto de confianza entre médico y paciente. Pero el intento de controlar o suprimir determinados datos para objetivos cognoscitivos, me parece, es parte de la idea misma de experimento científico. Una idea que debe defenderse en contra del escepticismo que ha permeado por decenios, como una infección, las ciencias humanas o sociales. La asimetría cognoscitiva y política que el experimento presupone es un precio inevitable que pagar. Criticable es, en cambio, el estatuto científicista que aquellos que gestionan el experimento doble ciego se atribuyen tácitamente de manera irrevocable.<sup>101</sup>

Como en muchos de sus ensayos, el hilo conductor es el modelo de lectura lenta propio de la disciplina filológica. Su analogía con ese tipo de experimento científico sirve para subrayar las implicaciones éticas de toda investigación y la voluntad de sopesar de qué manera se lee. Claro que estos cuestionamientos enfatizan la parcialidad que hay en todo punto de partida, pues no hay mirada alguna que esté desprejuiciada; pero son dudas que se pueden volver muy

---

<sup>99</sup> Ginzburg, *Aún aprendo*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

productivas en el análisis del propio método, sin caer, por ejemplo, en la barthesiana semiosis infinita.<sup>102</sup> Lo que podemos descubrir con el paradigma indiciario son los rastros de cómo se construye una cierta lectura a través del tiempo, como es el caso de ese permanente regreso de Giacomo Debenedetti a las páginas de la *Recherche*. Ahora que contamos con estas ideas, regresemos a la historia de su interpretación.

### **El interrogatorio de los celos**

Los muchos experimentos de lectura con la *Recherche* también condujeron a Giacomo Debenedetti a reconocer una influencia determinante de esa novela en su método de interpretación. En 1963 dictó una conferencia en la librería de Milán que pertenecía a *Il Saggiatore* –la editorial fundada cinco años antes por Alberto Mondadori y de la que nuestro crítico fue uno de los editores principales. El tema era reflexionar sobre *Intermezzo*, libro que publicó ese mismo año y que fue la última antología de sus ensayos hecha por él mismo. Considero que una de las iluminaciones allí planteadas es tan crucial como la que Auerbach incluyó en las últimas páginas de *Mimesis*. Luego de recordar sus años de formación, Debenedetti emprende una toma de conciencia sobre su modo de leer:

Quanto al modo di interrogare direttamente l'opera d'arte, che rimane il primo dovere del critico, il fondamento della sua vocazione, quale che sia, per il proprio mestiere, preferisco esprimermi con una specie di fantasticheria, sul nostro, sul mio mestiere di critico. A noi spettatori l'opera d'arte si presenta come quei famosi campanili di Martinville, che al protagonista della *Recherche* proustiana, appaiono una sera della prima adolescenza mentre percorre in carrozza il paese delle vacanze. E gli annunciano qualche cosa che essi lo invitano ad andare a cercare, ma nello stesso tempo gli sottraggono. Il ragazzo non potrà sentirsi appagato, felice, finché quello spettacolo non gli si sarà aperto come una scorza, non gli avrà rivelato la propria anima nascosta. Anche l'opera d'arte si comporta così nei nostri confronti. Non solo ma trascorre davanti a noi come il tempo che si affonda e si perde nel tempo, che nell'attimo stesso in cui lo vediamo e magari lo gustiamo, si sottrae al nostro possesso, diventa tempo perduto. Anche la critica, in questo senso è una ricerca del tempo perduto. Perché non farla usufruire del metodo indicatoci da Proust per i suoi ritrovamenti? Può darsi che anche per noi il momento che si scocca, già pronto a rapirci il suo bene, risusciti, faccia riaffiorare, grazie ad un fenomeno di memoria involontaria, un altro minuto che adesso, in quel suo rivivere, presente ma ormai incorruttibile, rivedrà la sua specifica volatile essenza, come Proust la chiamava [...]

---

<sup>102</sup> Para la comprensión del pensamiento de Roland Barthes, *cfr.* Réda Bensmaïa, *Barthes en ensayo. Introducción al texto reflexionante*, trad. Flora Botton-Burlá. México, Siglo XXI, 2017.

Avete indovinato dove voglio arrivare. Il critico deve capire, far capire, spiegare l'opera che legge, ma spiegare consiste, se i più esperti non mi contraddicono, nel rivelare che una cosa è come un'altra cosa, come tante altre cose meglio note, che la somigliano e insieme ne segnalano la speciale, insostituibile identità. La poesia, il romanzo che leggiamo saranno nostri, ci diranno la certezza di essere nostri, quando li avremo assimilati a qualche nostra esperienza più profonda e sedimentata, che ci garantisca oramai di non sfuggirci più. La sua fisionomia ci risulterà tanto più riconoscibile quanto meglio ci farà assaporare la sua unicità attraverso quel confronto. Ma perché pensare, sulle tracce di Proust, ai soccorsi della memoria involontaria? Noi disponiamo di una discreta riserva e repertorio di cose note, a portata di mano, che ci consentono gli accostamenti di cui andiamo in cerca. Per esempio, disponiamo delle altre opere d'arte: e allora tutta questa mia fantasticheria sulla critica si ridurrebbe ad augurare i vecchi metodi della critica comparata; paragoni di forme, paragoni di contenuto. Mi sarei espresso male; il rintocco che ci avverte di essere sulla strada buona è quello che si sprigiona dal fondo, dalla fabbrica, dalle oscure officine del destino, e ci garantisce che il verso che leggevamo, o il romanzo o il capitolo di romanzo ha arricchito la nostra conoscenza del destino, cioè, ripeto, del senso e dei fini della vita. Dico che lo sprigionarsi di quel rintocco non può essere che l'opera della memoria involontaria.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> “En cuanto al modo de interrogar directamente a la obra de arte, que permanece como el primer deber del crítico, el fundamento de su vocación, sea la que sea, para su propio oficio, prefiero expresarme con una especie de fantasía, sobre nuestro, sobre mi oficio de crítico. Para nosotros los espectadores la obra de arte se presenta como esos famosos campanarios de Martinville, que al protagonista de la *Recherche* proustiana, se aparecen una tarde de la primera adolescencia mientras recorre en carroza el pueblo de las vacaciones. Y le anuncian algo que lo invitan a ir a buscar, pero al mismo tiempo se lo quitan. El muchacho no podrá sentirse satisfecho, feliz, hasta que ese espectáculo no se le haya abierto como una corteza, no le haya revelado su propia alma oculta. También la obra de arte se porta así con nosotros. No sólo eso, sino que transcurre frente a nosotros como el tiempo que se abisma y se pierde en el tiempo, que en el mismo instante en que lo vemos y quizás lo degustamos, se sustrae a nuestra posesión, se vuelve tiempo perdido. También la crítica, en ese sentido, es una búsqueda del tiempo perdido ¿Por qué no permitirle a la crítica aprovechar el método que indicó Proust para sus reencuentros? Quizás también para nosotros el momento que se asoma, ya a punto de arrancarnos su bien, resucite, saque a flote, gracias a un fenómeno de memoria involontaria, otro minuto que ahora, en ese revivir suyo, presente pero ahora ya incorruptible, volverá a ver su específica volátil esencia, como Proust la llamaba. [...] Ya adivinaron a dónde quiero llegar. El crítico debe entender, hacer entender, explicar la obra que lee, pero explicar consiste, si los más expertos no me contradicen, en revelar que una cosa es como otra cosa, como muchas otras cosas más conocidas, que se le parecen y, al mismo tiempo, señalan su especial, insustituible identidad. El poema, la novela que leemos serán nuestros, nos comunicarán la certeza de ser nuestros, cuando los hayamos asimilado con alguna experiencia nuestra más profunda y sedimentada, que nos garantice finalmente que ya no se nos escapará. Su fisonomía nos resultará tanto más reconocible cuanto mejor nos dejará degustar su unicidad a través de esa comparación. ¿Pero por qué pensar, tras las huellas de Proust, en la ayuda de la memoria involontaria? Nosotros disponemos de una discreta reserva y con repertorio de cosas conocidas, a nuestro alcance, que nos permiten las comparaciones que andamos buscando. Por ejemplo, disponemos de las otras obras de arte: y entonces toda esta fantasía mía sobre la crítica se reduciría a augurar los viejos métodos de la crítica comparada; comparaciones de formas, comparaciones de contenido. Pero me habría expresado mal; el tañido que nos avisa estar en el buen camino es el que se desprende del fondo, de la fábrica, de los oscuros talleres del destino, y que nos garantiza que el verso que leíamos, o la novela o el capítulo de la novela enriqueció nuestro conocimiento del destino, es decir, repito, del sentido y de los objetivos de la vida. Digo que lo que se desprende de ese tañido no puede ser sino obra de la memoria involontaria” (Debenedetti, “A proposito di *Intermezzo*”, *op. cit.*, pp. 60-61).

Debenedetti plantea muy explícitamente que la crítica es una búsqueda del tiempo perdido. Toma uno de los episodios de la novela para ejemplificar el proceso de asimilación de una obra literaria; en este sentido, al igual que sus contemporáneos alemanes, su objetivo es explicarse de qué manera el proceso de la memoria involuntaria, que se manifiesta en muchos momentos de la novela, tuvo un efecto en su vida como lector. En ningún otro texto desarrolló esa idea con tal amplitud para explicar la actividad de la crítica, pero desde sus primeros ensayos uno de los objetivos principales fue comprender el funcionamiento de las intermitencias del corazón.<sup>104</sup>

Su primer ensayo dedicado a Proust, como se indicó al inicio, data de 1925. Atendiendo al ensayo de Ginzburg sobre algunos lectores de Proust, este texto es sin duda igual de pionero que aquel que en ese mismo año publicó Curtius. Por otro lado, para Debenedetti la fecha es paradigmática porque es un texto posterior a la creación de su cuento “Amedeo”, la historia del muchacho sin atributos que coloqué en el centro de su retrato intelectual y al que es importante regresar al final de este apartado.

Su ensayo inaugural comienza con la afirmación de que luego de la muerte de Proust, estaba concluido ese primer momento en que el novelista fue un escritor de moda. A tres años del deceso del escritor y con poco más de un año de leerlo por primera vez, Debenedetti se concede la libertad de hablar sobre sus impresiones al público italiano. Es determinante notar que los primeros personajes que menciona en su análisis son Swann y Odette. Hay que recordar que el primer volumen de la *Recherche* se divide en tres partes. “Combray” es la paradigmática puerta de ingreso a la novela, donde se impone ese narrador en primera persona que hace referencia a sí mismo como *Je*. No obstante, Debenedetti salta directamente a los protagonistas de la segunda parte del volumen “Un amour de Swann” –sin tampoco mencionar lo que sucede en la tercera parte “Nombres de tierras: el nombre”– para adentrarnos en ese universo narrativo.

Varios años más tarde, durante el periodo más peligroso de la Segunda Guerra Mundial, mientras se encontraba refugiado con su familia en Cortona, incluso se dedicó a traducir esa parte y podemos conjeturar que ese fue un ejercicio al mismo tiempo de investigación y de

---

<sup>104</sup> Algunos párrafos de la introducción para la segunda serie de sus ensayos críticos son lo más cercano a la cita anterior, *cfr.* Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie, op. cit.*, pp. 4-5.

introspección.<sup>105</sup> Esa novela dentro de la novela, como le gustaba llamar esas páginas, es desde el inicio el centro de sus indagaciones, la brújula que le permite moverse en el resto de la narración. En 1952, luego de que se publicó una larga e inédita novela de juventud de Proust, escribió un guion radiofónico, “Radiorecita su *Jean Santeuil*”, donde resumió algunas de las iluminaciones de su interpretación para difundirlas a un público mucho más amplio. Entre las cuestiones que se destacan de ese trabajo es la centralidad que de nuevo concede a Swann y Odette, cuya historia, utilizando otra de sus analogías sonoras, define un eco que anticipa el resto de la narración:

Il motore di Proust lo si vede chiaro, come se girasse dentro un cristallo, in quel breve romanzo, inserito all’inizio della *Ricerca* col titolo *Un amore di Swann*. Si capisce perché l’abbia messo lì: l’amore di Swann e di Odette, così grondante di vita, è insieme una metafora del contenuto umano, da cui nascono il dramma e la poesia della *Ricerca*. Come un’eco anticipata di tutta la *Ricerca*.<sup>106</sup>

A la luz de la importancia que a la largo de su vida llegará a tener esa sección de la novela, que imagina como un caleidoscopio, me parece clave que el crítico hable de la famosa historia de celos que mueve todo el atormentado enamoramiento de sus protagonistas. Otra cuestión muy relevante es que desde 1925 se fija en una particularidad de Swann: “tenta redimersi dall’umiliazione di tante pene d’amore perdute per una poco spirituale donna, volgendo la mente a uno studio che si propone di compiere, e non compirà mai, sulla pittura di Vermeer.”<sup>107</sup> Ese famoso esnob es un diletante de la historia del arte que se propone una tarea interpretativa que nunca puede culminar.

---

<sup>105</sup> La traducción de “Un amor de Swann”, que emprende en 1943, fue publicada cinco años más tarde en la editorial Bompiani. Debenedetti tenía planeado acompañarla de una introducción. Algunas cartas con su editor revelan que por dos años estuvieron a la espera de que el crítico la mandara, pero nunca logró completar un borrado final; por lo que la edición de 1948, además de las posteriores reediciones que han aparecido a lo largo de los años, se publicó sin ese texto. Entre los varios inéditos que Renata Orengo dio a la luz, está ese borrador que, desde 1982, se conoce como “Rileggere Proust”. En *Proust* es uno de los textos que sus editores intervinieron más durante el proceso de cotejo con el manuscrito. En esta última versión se da prioridad a mantener las marcas donde el autor deja constancia de los puntos en los que quería ahondar (Vanessa Pietrantonio, “Note”, Debenedetti, *Proust, op. cit.*, pp. 406-407). Se trata de un trabajo incompleto, pero su extensión da muestra de la importancia que ese proyecto tuvo para Debenedetti y lo que allí expone reafirma las hipótesis de lectura que más le interesaron sobre la *Recherche*, que en este subapartado desarrollo.

<sup>106</sup> “El motor de Proust se ve claramente, como si girara dentro de un cristal, en esa novela corta, insertada al principio de la *Recherche* con el título *Un amour de Swann*. Entendemos por qué la colocó allí: el amor de Swann y Odette, tan colmado de vida, es al mismo tiempo una metáfora del contenido humano, del que nace el drama y la poesía de la *Recherche*. Como un eco anticipado de toda la *Recherche*” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 93).

<sup>107</sup> “Intenta redimirse de la humillación de tantas penas de amor perdidas por una mujer tan poco espiritual, dirigiendo la mente a un estudio que se propone concluir, y jamás lo logrará, sobre la pintura de Vermeer” (*Ibid.*, p. 6).

El narrador lo presenta como un personaje que cavila mucho sobre los rasgos de las mujeres que ama: en ellas observa fragmentos que le evocan pinturas del pasado, como si se tratara de citas visuales diseminadas por el mundo. En cierta medida su actitud es la de un extraño anticuario que está pendiente de captar los indicios que transformen vistazos de la realidad en un detalle que ya estaba presente en una obra de arte. De esta manera, por ejemplo, el proceso de enamoramiento hacia Odette se detona por el parecido que Swann encuentra entre ella y una obra de Sandro Botticelli.<sup>108</sup> Más adelante Debenedetti también apunta que la paranoia de los celos es connatural para este personaje envuelto en la investigación de indicios y pistas falsas. Sobre este punto Lavagetto, para profundizar la lectura de su maestro, también resalta que ese personaje es una suerte de oráculo amenazante para la voz en primera persona que nos conduce por los senderos del relato, porque su destino tiene que ver con vislumbrar la posibilidad azarosa del tiempo recobrado sin lograrlo. Esta cuestión se confirma cuando en la trama sabemos que el desenlace de Swann es terrible, mientras que en el caso del narrador sí se produce la iluminación para recobrar el pasado.<sup>109</sup>

En el brevísimo resumen de la trama, Debenedetti menciona un par de lugares y otros pocos personajes,<sup>110</sup> pero en definitiva son Swann y Odette sus referentes principales. La razón de esa selección se debe, como lo demuestran el resto de sus textos dedicados a Proust, a que el tema que mueve la trama de los amantes es el de los celos y ese fenómeno para Debenedetti es determinante.

Avancemos un poco en el tiempo para aclarar las ideas del crítico. En los diálogos de la “Radiorecita su *Jean Santeuil*” retoma la mayor inquietud de su poética de pensar y define el género novela una parábola de destino.<sup>111</sup> En el caso específico de la *Recherche* aventura que se trata de un inmenso interrogatorio de los celos.<sup>112</sup> Las peripecias que experimenta Swann demuestran, según el crítico, que el “tono Proust” depende de cómo constantemente hay un ser en fuga, en este caso Odette, que detona el develamiento de emociones y pensamientos

---

<sup>108</sup> Para la investigación leí la traducción de “Un amour de Swann” de Debenedetti que consigno en la bibliografía, pero para un mejor acceso a las referencias de la novela que doy en este apartado cito de una versión del texto ya clásica en español. Marcel Proust, *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas. Madrid, Alianza, 2021, pp. 287-291.

<sup>109</sup> Lavagetto, “Dai boschi di Champoluc”, *op. cit.*, p. XXVII.

<sup>110</sup> Se debe tomar en cuenta que para 1925 todavía no estaban publicados los siete tomos, pero, por lo menos, cinco de éstos ya formaban parte de la biblioteca de Debenedetti; además de que, como he subrayado, contaba con un buen conocimiento de las lecturas críticas sobre el autor y de sus obras juveniles.

<sup>111</sup> Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 88.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 99.

ocultos en los meandros del pasado. En ese mismo texto agrega que es importante notar que en Swann hay una predisposición a sentirse traicionado y los episodios narrados son la trama de sus síntomas.<sup>113</sup> Esa suerte de disección que hace el narrador colocándose en tercera persona es fundamental para guiarnos en el que será su propio interrogatorio de los celos, particularmente notorio en la relación con Albertine. Al celoso:

Le più preziose confessioni gli arrivano da sole, quando lui sembra chiudere un occhio. Con Proust, il passato, quell'essere di fuga, si comporta alla stessa maniera. Come se fosse sottoposto a un interrogatorio di gelosia. Non si decide che nei momenti in cui non lo si molesta più con lo sforzo di ricordare. Rinasce spontaneo al contatto di fortuite coincidenze col presente. Questa, all'incirca, la teoria della memoria involontaria.<sup>114</sup>

Así resumía en 1952 cuestiones que desde sus dos primeros ensayos ya tenía identificadas y que, como quedó explicitado en su conferencia sobre *Intermezzo*, estaban enfocadas a descubrir el funcionamiento de la memoria involontaria. Debenedetti reconoce desde sus primeras lecturas la preminencia que tienen los celos para el desenvolvimiento de la trama. La angustia que le provoca a los personajes nunca tener la certeza de conocer a quienes los rodean y la terrible sensación de incomunicabilidad que eso trae consigo, es lo que paradójicamente activa la recuperación de pistas enterradas en el pasado a través de las intermitencias del corazón.

La historia de Swann y Odette tiene una colocación estratégica en la arquitectura de la novela y, según nuestro crítico, esto se debe a que el desarrollo psicológico de ese esnob cumple un papel nuclear para el planteamiento de los celos como desencadenante de las preocupaciones de Proust sobre el funcionamiento azaroso de la memoria. Si lo comparamos con el método de Auerbach, “Un amour de Swann” es un larguísimo *Ansatzpunkt* que concentra el estilo de la obra. La posibilidad de basarse en un fragmento de la novela está plenamente justificada en su propuesta de lectura desde 1925, porque para nuestro crítico los episodios de la novela tienen la particularidad de que pueden aislarse. Compositivamente están dispuestos para no perder sentido separados del resto:

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 97-98.

<sup>114</sup> “Las más hermosas confesiones le llegan por sí solas, cuando él parece cerrar un ojo. Con Proust, el pasado, ese ser en fuga, se comporta de la misma manera, como si estuviera sometido a un interrogatorio de celos. Se decide sólo cuando llegan esos momentos donde ya no lo molestan con el esfuerzo de recordar. [El pasado] renace espontáneo al contacto de fortuitas coincidencias con el presente. Ésta, más o menos, es la teoría de la memoria involontaria” (*Ibid.*, p. 97).

*La Recherche du temps perdu* si lascia ridurre a frammenti perché ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intiera [...] Un episodio di Proust non si isola tra due fratture, bensì risolve, trepido, in due echi e dolcemente vi si perde: e nell'una, par che palpiti la moltitudine sonora di tutte le figure precedenti; e nell'altra, che siano presentite le persuasioni liriche e i germi da cui sorgeranno le figure seguenti.<sup>115</sup>

Gracias a las notas que Vanessa Pietrantonio ofrece en *Proust*, queda en evidencia que Debenedetti toma la idea de la fragmentariedad en la *Recherche* a partir del texto que Paul Valéry publicó en el *Hommage à Marcel Proust*.<sup>116</sup> Ese importante aparato de notas, que solamente puede consultarse en esa edición, hace evidente que desde el inicio el entrelazamiento de fuentes fue determinante en su investigación indicial. Para nuestro crítico el rasgo fundamental de la novela tiene que ver con la forma en que se engarzan las historias de los personajes. Le sorprende que, a pesar de que el narrador rompa continuamente con una sucesión lineal del tiempo, eso no provoque una fractura entre los episodios narrados y, por eso, como lo muestra la cita anterior, se basa en el carácter sonoro de la palpación del corazón para hacer una analogía de la estructura narrativa con un ritmo. A esa cadencia la llama desde este primer ensayo *tonalidad*: “Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un ‘tono Proust’. Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno. Ed esercita suggestioni così imperiose che vien fatto attribuirgli un’esistenza propria: staccata, astratta e oggettiva.”<sup>117</sup>

Otro aspecto que me parece fundamental de ese trabajo es que comienza a conectar esas intuiciones con otros textos del propio autor. Menciona “Journées de lecture” con la intención de trabajar sobre la forma en que el texto se compone. Considera fundamental que Proust inicie con una invocación sobre las impresiones de lectura que se dan en la infancia. Los momentos más significativos de esas lecturas quedan acumulados en la memoria y vuelven

---

<sup>115</sup> “La *Recherche du temps perdu* se deja reducir en fragmentos porque cada uno de sus fragmentos basta, en un cierto sentido, a mostrarla entera. [...] Un episodio de Proust no se aísla entre dos fracturas, al contrario, se resuelve, palpitando, en dos ecos y con dulzura se diluye en ellos: y en una, parece palpar la multitud sonora de todas las figuras anteriores; y en la otra, que se presentan las persuasiones líricas y las semillas de las que surgirán las figuras subsecuentes” (*Ibid.*, p. 7).

<sup>116</sup> Cfr. Paul Valéry, “Hommage”, en Ramón Fernández (ed.), *Hommage à Marcel Proust*. Paris, Gallimard, 1923, pp. 117-122.

<sup>117</sup> “Proust admite estar quintaesenciado en una cierta música continua, con un tono reconocible, en el que toda su novela está inmersa. Un “tono Proust”. Que se revela a través de cualquier fragmento: no se agota en ninguno. Y ejercita sugerencias tan imperiosas que dan ganas de atribuirle una existencia propia: aislada, abstracta y objetiva” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 8).



de manera inesperada, sin un orden jerárquico. En este caso, cabe resaltar, menciona explícitamente que sus ideas están en diálogo con la postura de otro intelectual que aparece en el *Hommage à Marcel Proust*, Jacques Rivière,<sup>118</sup> quien hablaba de una serenidad casi insoportable de la mirada para definir la sucesión de los eventos en la narración.<sup>119</sup>

Debenedetti califica “Journées de lecture” como un posible inicio de la *Recherche* que quedó trunco, porque allí ya estaba planteado el núcleo de lo que más le interesa de este autor: la investigación sobre cómo recuperar la información que está sedimentada en los recovecos de la memoria y que, dada su cualidad huidiza, requiere para su evocación un detonante no intencional. Otra cuestión relevante del texto es que en ese punto de su argumentación introduce un aspecto de la biografía del autor: “Prima la vita, e soltanto la vita; poi l’arte che si spiega a rimemorarla: e questa è un poco la morale critica di quella leggenda, di colore alquanto estetizzante, che narra di un Proust chiuso in una stanza a doppia parete, esule dal mondo, e volto solo alla composizione delle *Recherche*.”<sup>120</sup>

Debenedetti une la idea de la lectura como experiencia vital con el exilio del mundo, que en la vida real requirió Proust para escribir la novela. Gracias a todos los datos expuestos, este aislamiento puede ser entendido como parte sustancial de su investigación sobre la duración de la memoria. Se aleja del idealismo crociano porque plantea que desde *Du côté de chez Swann* el lector ve desfilar la fantasmagórica procesión de detalles y sensaciones que se suceden gracias a una música persuasiva, que lo llevan a calificar el fragmentarismo de los episodios como una suerte de *Mil y una noches* moderna.<sup>121</sup>

La biografía del autor refleja qué estrategias tuvo que emprender para poder construir esa novela; por lo tanto, el objetivo de Debenedetti es comprender la cercanía de algunas anécdotas de la vida del autor con la poética literaria que está en la base de la obra. Esto último, según nuestro crítico, está vinculado al hecho de que la novela se presta a poder ser abordada en cualquier punto de manera aleatoria, sin la necesidad de depender de una lectura estrictamente lineal. Estos dos factores van de la mano en su argumentación para definir en

---

<sup>118</sup> Cfr. Jacques Rivière, “Marcel Proust et l’esprit positif”, en Ramón Fernández (ed.), *Hommage à Marcel Proust*. Paris, Gallimard, 1923, pp. 179-187.

<sup>119</sup> Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 12.

<sup>120</sup> “Primero vivir, y luego rendir un lírico testimonio de lo vivido. [...] Primero la vida, y sólo la vida; luego el arte que se explica al rememorarla: y ésta es un poco la moral crítica de esa leyenda, de color un tanto estetizante, que narra de un Proust encerrado en una habitación con doble pared, exiliado del mundo, y volcado solamente en la composición de la *Recherche*” (*Ibid.*, p. 13).

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

qué consiste el “tono Proust”. Más adelante agrega que éste depende de una innovación formal en específico que, teniendo en cuenta la cita que tomé de la “Radiorecita su *Jean Santeuil*”, es similar a su descripción de la función de los celos en la trama:

Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante, che si tuffa nell’ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazioni ancora cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista. [...] Proust che, per l’indole stessa del suo stile, non può, né deve, trascurare alcuna di quelle molecole e delle loro traiettorie, aveva l’obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi e alle parentesi nelle parentesi.<sup>122</sup>

Con esas ideas concluye su texto inaugural de crítica proustiana. En su segundo ensayo, “Proust e la musica” (1928), la presencia de los aspectos biográficos se vuelve aún más predominante para comprender la memoria involuntaria. Regresa a “Journées de lecture” pero en este caso para subrayar que la música también ocupa parte de esas cavilaciones volcadas a la comprensión del acto de leer. Por otra parte, hay una nota al pie en el primer párrafo sobre la que conviene detenerse.

El autor explica dos cuestiones: 1) comenta que ahora que ya ha podido leer el último volumen, *Le temp retrouvé*, ve confirmada la pertinencia de las analogías musicales que giran en torno al concepto “tono Proust”; y 2) refiere que la publicación de un estudio de Benoist-Méchan, publicado en 1926,<sup>123</sup> está en completa consonancia con las ideas que expuso y que se propone ampliar. En ambas aclaraciones me parece que es palpable su necesidad de insistir sobre el desarrollo de su investigación, que siempre se mantuvo en movimiento. Ese registro de su proceso intelectual es otra las constantes en sus ensayos y muestra la acumulación constante de nuevas fuentes. Cuando en los años cincuenta escribe sobre *Jean Santeuil* se debe a que el hallazgo de una novela previa lo impele a hacerse más preguntas sobre la estructura de la *Recherche*.

En “Proust e la musica” Debenedetti remarca que la melomanía fue un factor decisivo en la formación intelectual de Proust. Ese frecuentador de salas de concierto dejó varias pistas

---

<sup>122</sup> “Proust se inventó una frase lenta, voluble e insinuante, que se zambulle en la sombra del casi inconsciente, va a recoger la información que buscaba, vaga con ella en las fluctuaciones todavía ciegas y un poco trabajosas que ésta requiere para poder desplegarse, y en fin emerge, sonriente, abierta y decorosamente triunfal, con su conquista. [...] Proust que, por la misma índole de su estilo, no puede, ni debe, descuidar ninguna de esas moléculas y de sus trayectorias, tenía el deber de dejar espacio para los incisos y los paréntesis, y para los incisos dentro de los incisos y para los paréntesis dentro de los paréntesis” (*Ibid.*, pp. 16-17).

<sup>123</sup> *Cfr.* Benoist-Méchan, *La musique et l’immortalité dans l’œuvre de Marcel Proust*. Paris, Kra, 1926.

acerca de su educación y de su experiencia en los círculos artísticos que visitó en la juventud. Nuestro crítico se detiene en especial en la explicación de una carta que el novelista mandó a Jacques de Lacretelle,<sup>124</sup> donde mencionaba algunas piezas musicales que acudieron a su memoria cuando describió la famosa Sonata de Vinteuil, uno de los pasajes centrales de “Un amour de Swann”.<sup>125</sup> Para Debenedetti es crucial que exista un documento donde se revela que la *petite phrase* fue producto de una experiencia de recuperación mnemotécnica del propio autor, porque finalmente lo que se esfuerza en reafirmar es que la íntima relación de Proust con la música evidenciaba un proceso sensitivo y mental: “il ricordo che se ne trae [dalla musica] è un bene goduto ma, nella sua identità, immemorabile; ché involontarie sono le strade per cui si è approdati a quel bene, e solo in un’altra ora imprevedibile –quando il cuore, con gli ignari e ciechi ritmi delle sue intermittenze, si riaprirà– esse potranno ripercorrersi.”<sup>126</sup>

Las piezas que evocaron la descripción musical son el punto de partida para una exploración sobre la permanencia de un rastro sonoro en la memoria que, a través de una estrategia narrativa, logra desentrañar la sutileza con la que el personaje cobra conciencia de ello. En este caso recurrir a la biografía acentúa la pertenencia del escritor a una generación fervientemente wagneriana. Para argumentarlo, nuestro crítico hace una lectura comparativa entre un ensayo de Romain Rolland<sup>127</sup> donde se evoca la rememoración musical con una cita del segundo volumen de la *Recherche*. También conecta esa pasión musical con la teoría de Stendhal<sup>128</sup> sobre el amor como cristalización del pasado porque, según su interpretación, esas lecturas fueron un semillero clave para Proust y sus contemporáneos.

Los recuerdos sonoros no son algo exclusivamente proustiano; por el contrario, forman parte de un repertorio temático fuertemente arraigado en una generación que se enfrentó con pasión a la música, sobre todo al legado de Richard Wagner. Todas esas fuentes son los indicios que Debenedetti entrelaza para poder regresar sobre otros textos del autor. En el

---

<sup>124</sup> Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 20.

<sup>125</sup> Proust, *Por el camino de Swann, op. cit.*, pp. 303-310.

<sup>126</sup> “El recuerdo que proviene [de la música] es un bien gozado, pero, en su identidad, inmemorial; porque involuntarios son los caminos por los que hemos llegado a ese bienestar, y sólo en otra hora impredecible –cuando el corazón, con los inconscientes y ciegos ritmos de sus intermitencias, volverá a abrirse– éstos se podrán volver a recorrer” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 20).

<sup>127</sup> Cfr. Romain Rolland, “Wagner. À propos de Sigfried”, *Musiciens d’aujourd’hui*. Paris, Hachette, 1909.

<sup>128</sup> Cfr. Stendhal, *De l’amour*, ed. Harriet Martineau. Paris, Le Divan, 1927. Sobre este detalle regreso en la conclusión a este trabajo.

contraste de fuentes su investigación logra iluminar una recurrencia particular. En “À propos de Baudelaire” –un artículo que apareció en 1921 en *La Nouvelle Revue Française*– Proust vuelve a describir una rememoración musical, pero no en términos abstractos, sino que se refiere concretamente al momento en que de niño pudo deleitarse con la interpretación del famoso violinista Charles Lamoureux, uno de los especialistas en Wagner.

El crítico entreteje sus pistas para comprender la anomalía a la que se enfrentaba con Proust. De esta manera, un tema que era muy común entre sus contemporáneos fue explorado por Proust primero en textos de corte preponderantemente argumentativo –donde la imagen del niño que lee es central– hasta convertirse dentro de la novela en un recurso estructural único:

La musica diventa soprattutto una connivente persuasione a recuperare certi smemorati e indolenti “assoli” dell’anima; diventa una sorta di tenera complice nelle ore in cui l’individuo ineffabile riesce a riassumersi tutto intiero in un palpito; sull’estremo, abbagliante e pericolante, vertice dello spirito, senza più rimorsi né residui inappagati. [...] Al fondo di tutte le esperienze musicali di Proust, non ci è riuscito di discernere che “intermittenze del cuore”: quelle intermittenze, che appunto costituiscono il motivo costante e dominante della Recherche, il segreto della sua geniale monotonia. [Il romanzo] si produce in Proust come una gigantesca *intermittence du coeur*. In seno a questa grande *intermittence*, un continuo rinascere di *intermittences* locali e puntuali rilancia il racconto [...], ne ordisce lo sviluppo e ne rinnova l’invenzione.<sup>129</sup>

La experiencia personal del autor deviene un persuasivo origen de ese mecanismo llamado intermitencias del corazón que se ponen en marcha durante las iluminaciones de la memoria involuntaria. Se trata de una técnica que logra romper con el atolladero entre racionalismo e irracionalismo, como diría Ginzburg, porque se vuelve en una vía de conocimiento basada en conexiones inesperadas.

La forma del relato, de este modo, se propone como una recreación de un proceso cognitivo. Por otra parte, a la luz de la larga cita que abre este subapartado, es notable que

---

<sup>129</sup> “La música se convierte ante todo en una persuasión intrigante para recuperar ciertos olvidadizos e indolentes “solos” del alma; se convierte en una suerte de tierna cómplice de las horas en que el individuo inefable logra condensarse por completo en un latido; en la extremidad, deslumbrante y peligrosa, vértice del espíritu, sin más remordimientos ni residuos satisfechos. [...] En el fondo de todas las experiencias musicales de Proust, únicamente logramos distinguir ‘intermitencias del corazón’: las intermitencias que precisamente constituyen el motivo constante y dominante de la *Recherche*, el secreto de su genial monotonia. [La novela] se produce en Proust como una gigantesca *intermittence du coeur*. Al centro de esta gran *intermittence*, un continuo renacer de *intermittences* localizadas y puntuales vuelve a poner en marcha la narración [...], urde su desarrollo y renueva su invención.” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 23).

uno de los pasajes a los que recurre Debenedetti para su demostración sea precisamente el momento en que el narrador escucha –mientras se aproxima al pueblo de la infancia– el repicar del campanario de Martinville. Desde este segundo ensayo identifica que esa descripción trata sobre la exploración al fondo de las apariencias, al fondo del pasado.<sup>130</sup> Quizás por esas cualidades, décadas más tarde la retoma cuando plantea que la crítica es una búsqueda del tiempo perdido. En el guion radiofónico de la posguerra, por ejemplo, Debenedetti es incluso más enfático en subrayar la concepción musical del novelista y aventura que dentro de esa poética literaria ésta se concibe como el ser en fuga por excelencia, que siempre es raptado por el tiempo en el instante mismo de su aparición.<sup>131</sup>

Pero regresemos al texto de 1928. A partir de ese recorrido por diversas fuentes y por otras páginas de la novela Debenedetti retoma el leitmotiv inicial de su ensayo: la Sonata de Vinteuil. Como ya había apuntado, esa pieza cumple un papel primordial en la caracterización de los celos de Swann, quien es un ejemplo clarísimo de esos personajes carentes de destino que empiezan a poblar las novelas del siglo XX. Para nuestro crítico es fundamental remarcar que está dominado por una sequedad moral absoluta. El apasionamiento que siente por Odette es producto de su derrota. Los celos sobrevienen en el momento en que, luego de ignorar y despreciar el amor que ella le ofreció con devoción al inicio de su relación, una velada él no la encuentra en la casa de la familia Verdurin, punto de encuentro de las amistades provincianas al que ella lo introduce y donde escucha por azar la famosa Sonata de Vinteuil.

En el momento en que Swann descubre que no es el dueño del tiempo de Odette comienza una travesía desesperada por el laberinto de los celos, repleto de pistas falsas. En medio de sus jornadas de angustia por casualidad escucha de nuevo esa pieza, que por un instante lo regresa a esa patria perdida de la época en que incluso podía ignorar los sentimientos de Odette. Debenedetti agrega que en ambos casos lo que Proust enfatiza es el carácter evasivo, desesperante y huidizo del ser en fuga. Esa técnica descriptiva, según su lectura, es muy consecuente con lo que el propio Proust encontró al analizar el estilo de Flaubert, que consiste en liberar la anécdota de lo más superficial para alcanzar una eternidad que se separe de los significados usuales o documentales;<sup>132</sup> es decir, pensando en el análisis de Ginzburg sobre esa lectura, en una forma muy particular del extrañamiento.

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 31.

Debenedetti concluye su ensayo de 1928 afirmando que con la música el autor logra identificar una objetividad que, a pesar de su carácter escurridizo, garantiza la posibilidad de comunicar las emociones más exasperadamente individuales. Esto es de suma importancia, porque algo que atraviesa toda su larga aventura interpretativa sobre la *Recherche* es que, en medio de una época marcada por las filosofías de la crisis y los personajes sin destino, esa narración ofrecía una tentativa de identificación entre la materia y el sonido, entre las palabras y el corazón de las cosas.<sup>133</sup> Para concluir la apasionada interpretación de Debenedetti sobre Proust quiero retomar a Amedeo, cuya incapacidad para relacionarse con el mundo me parece que se conecta íntimamente con los conflictos de Swann. Entre la crisis del personaje narrativo y las intermitencias del corazón existe un indicio que se relaciona con el olfato y nos demuestra la gran coherencia del pensamiento de nuestro crítico.

### **La anosmia de Amedeo**

En la reedición de *Amedeo e altri racconti* de 1984, Enrico Ghidetti tuvo una decisión editorial que se ha tomado muy poco en consideración. Además de volver a proponer todos los cuentos de la primera edición gobettiana de 1926, rescató del archivo familiar el borrador “Amedeo II”: una narración de la posguerra en la que Debenedetti bosquejaba una continuación para su relato de juventud. La narración había permanecido oculta hasta que fue publicada por Ghidetti<sup>134</sup> y esto adquiere una importancia considerable si tenemos en cuenta que luego de *Il personaggio uomo* e *Il romanzo del Novecento* la publicación de sus artículos y apuntes críticos inéditos supera por mucho las páginas que el propio Debenedetti publicó en vida.

Ese breve borrador difiere mucho del primer “Amedeo”. En esta ocasión Debenedetti estaba experimentando con un narrador intradiegetico. Ahora se trata de una primera persona que, al igual que en la *Recherche*, no da su nombre propio, solamente dice *yo*. En un giro

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>134</sup> Casi al final de su introducción Ghidetti afirma la existencia de dos novelas, una de 1933 y la otra de 1955, que están custodiadas en el archivo familiar (Enrico Ghidetti, “Prefazione”, Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, ed. Enrico Ghidetti. Roma, Editori Riuniti, 1984, p. XII). En la página de Wikipedia dedicada a Debenedetti incluso se aventuran a dar los supuestos títulos de esas obras: *La morte di Euridice* y *La casa delle ragazze appassionate*. De llegar a darse a conocer, sin duda esos textos generarían un debate muy rico en los estudios debenedettianos. Por otra parte, evitar su publicación sería muy consecuente con la propia decisión del autor de alejar de la imprenta su faceta como narrador de mundos posibles.

notable en el primer párrafo este narrador se devela también como el creador del primer cuento, pero –igual que en aquella ocasión– reitera que tampoco es necesario aclarar su identidad. Se revela como tal, rompiendo con el anonimato, cuando ya han pasado varias décadas porque explica que algunos pliegues de su destino se relacionan directamente con la vida de Amedeo.<sup>135</sup> Cabe señalar que este borrador está plagado de pistas que ponen en tensión aspectos de la propia vida del autor con ese personaje que ahora ve dentro de un escenario con rasgos muy proustianos.

Antes de comenzar a narrar su nuevo encuentro resume que, en el intervalo en que no se vieron, supo que Amedeo sobrevivió a la persecución de los nazis a los judíos gracias a amistades en común. Esta vez coinciden en París, mientras se pasea por el Boulevard des Capucines.<sup>136</sup> El nombre de la calle ya es un indicio muy proustiano, pues allí estaba el Café de la Paix, uno de los lugares reales que aparecen en la *Recherche*. En medio de un espacio a todas luces literario, a finales de septiembre de un año que no se especifica, el narrador observa por casualidad en medio de la multitud la mirada de Amedeo, a quien describe como un hombre del que todos esperaban cosas geniales que sólo quedaron en potencia. Describe su voz con otra pista que juega con lo autobiográfico: “La sua voce si era timbrata con gli anni: aveva un suono dolce, basso, suavisivo con appena una velatura di roco, ma non sgradevole”.<sup>137</sup> Uno de los adjetivos nos lleva directamente a la palabra *suadente*, que fue la que Natalia Ginzburg usó en *Lessico familiare* cuando describió el timbre de voz con el que Debenedetti de joven le hablaba a su hermana Paola sobre Proust.<sup>138</sup> El narrador enfatiza que su intención era enterarse de la vida de Amedeo, pero éste se desvía con digresiones, la última de éstas relacionada con la música de Wagner.

Desesperado ante su reticencia acota: “In parole povere, la mia impressione era che quell’uomo, quanto più decideva di esporre dei fatti, di fare una sua cronaca precisa e

---

<sup>135</sup> Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, op. cit., p. 83.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> “Su voz se había modulado con los años: tenía un sonido dulce, bajo, persuasivo con una ligera veladura ronca, aunque no desagradable” (*Ibid.*, p. 85).

<sup>138</sup> “La Paola era innamorata di un suo compagno d’università: giovane piccolo, delicato, gentile, con la voce suadente. Facevano insieme passeggiate sul Lungo Po, e nei giardini del Valentino; e parlavano di Proust, essendo quel giovane un proustiano fervente: anzi era il primo che avesse scritto di Proust in Italia. Scriveva, quel giovane, racconti, e saggi di critica letteraria. Io credo che la Paola si fosse innamorata di lui, perché lui era l’esatto contrario di mio padre: così piccolo, così gentile, con la voce così dolce e suadente; e non sapeva nulla a proposito della patologia dei tessuti, e non aveva mai messo piede su un campo di ski” (Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Opere, vol. I. Milano, Mondadori, 2001, pp. 959-960).

coerente, tanto più perdeva il contatto con la realtà; quanto più si sentiva vivace, attraente, tanto più appariva un falotico, un acchiappanuvole.”<sup>139</sup> Si en apariencia su locuacidad actual contrasta totalmente con su mutismo de la juventud, el narrador no se deja engañar porque ese parloteo esconde esa misma incapacidad de aferrar las riendas del propio destino. El relato quedó trunco en medio de esas cavilaciones, pero en el último párrafo del manuscrito hay un detalle que es especialmente iluminador: “Mi ricordai dell’Amedeo dei nostri anni giovanili: quello che non aveva mai mangiato con fame, bevuto con sete; quello che, a primavera, usciva sui colli della sua città e vedeva i prati fioriti e non sapeva i nomi dei fiori. Forse mi lesse questo pensiero.”<sup>140</sup> En esas frases hay algunos calcos directos de un párrafo del texto de 1923 que vale mucho la pena recuperar:

Non aveva forse mai bevuto con sete, mangiato con fame; non si era mai ridestato un mattino con la sensazione consolata che un raggio di sole lo avvolgesse. Queste cose le sapeva tutte dagli altri, quasi senza poterle controllare. Come quando, a primavera, andava in giro per i colli: che si prometteva di tornarsene giù con anima nuova e alleggerita; ma poi, strada facendo, si chinava sulle prode a carezzare i fiori, desideroso di riconoscersi, in quell’atto, già rinnovellato secondo le speranze; e, in vece, finiva sempre con lo stupirsi di non sapere nemmeno che fiori toccasse; e invano cercava nella mente il nome di uno qualunque di quei fiori di campo. E gli pareva, a un tratto, di trovarsi a passeggiare per un paese straniero.<sup>141</sup>

Ambas citas adquieren un peso determinante miradas a contrapelo de sus ensayos proustianos. Cuando lo encuentra en París, el narrador recuerda al muchacho que comía sin hambre, bebía sin sed y que salía a pasearse por los cerros sin conocer el nombre de las flores. Se trata de una desconexión total del personaje de todos sus sentidos. Otra cuestión relevante es que en la primera versión la descripción sobre las caminatas campestres es más amplia: Amedeo solía agacharse para acariciar las flores con la esperanza de reconocerse, pero sólo

---

<sup>139</sup> “En pocas palabras, mi impresión era que ese hombre, cuanto más se proponía exponer los hechos, hacer una crónica precisa y coherente, más perdía el contacto con la realidad; cuanto más se sentía alegre, seductor, más daba la impresión de ser extravagante, disperso” (*Ibid.*, pp. 88-89).

<sup>140</sup> “Me acordé del Amedeo de nuestros años de juventud: el que nunca había comido con hambre, bebido con sed; el que, en primavera, paseaba por los montes de su ciudad y veía los prados floridos y no sabía el nombre de las flores. Quizás intuyó que pensaba esto” (*Ibid.*, p. 91).

<sup>141</sup> “Quizás nunca había bebido con sed, comido con hambre; nunca se había despertado una mañana con la sensación sosegada de que un rayo de sol lo envolviera. Todo esto lo sabía por los demás, casi sin poder verificarlo. Como cuando, en primavera, vagaba por los cerros prometiéndose regresar abajo con el alma renovada y más liviana; pero luego, en el camino, se agachaba en las orillas para acariciar las flores, deseoso de reconocerse en ese acto, ya renovado según sus esperanzas; y, al contrario, siempre terminaba asombrándose de no saber ni siquiera qué flores tocaba; y en vano buscaba en la mente el nombre de cualquiera de esas flores campestres. Y le parecía, de repente, encontrarse paseando por un país extranjero” (Debenedetti, *Amedeo*, op. cit., p. 21).



podía asombrarse porque no era capaz de identificarlas; así, imposibilitado de recordar algún nombre, sentía que paseaba por un país extranjero. Su incapacidad de percibir el aroma o la esencia de las flores es el detalle que más me interesa destacar.

Esa escena aparece de forma casi idéntica en muchos de los ensayos que dedicó a Proust. Es Andrea Cortellessa –en la reseña que hizo de *Proust*– quien remarca esa constante y comenta: “Sia come sia, resta il fatto che proprio la rosa del Bengala, questa tessera-chiave dello sterminato puzzle proustiano, lungo tutto l’interminabile rileggere Proust che è stata la sua vita Debenedetti l’abbia tenuta sempre stretta in pugno.”<sup>142</sup> Cortellessa plantea que la imagen en la que Proust se agacha para contemplar una rosa de Bengala es una de las mayores constantes en la antología: desde su tercer ensayo a este autor, “Commemorazione di Proust” (1928) hasta los apuntes que se recuperaron en *Il romanzo del Novecento* aparece cinco veces en un arco de poco más de cuarenta años. Ahora bien, la cercanía entre los pasajes de los cuentos que acabo de referir y esa escena recurrente de sus textos proustianos no ha sido señalada por la crítica que he podido consultar para esta investigación y me parece que se trata de un indicio revelador.

Recordemos que, según la leyenda del propio Debenedetti, el cuento lo terminó antes de conocer la *Recherche*. En la nota que preparó para su reedición de 1967 incluso advierte que, a pesar de que algunos de sus coetáneos quisieron percibir en “Amedeo” rastros del novelista, para él era necesario aclarar que eso se debía a una falta de comprensión del “tono Proust”. Si confiamos en su versión, lo sorprendente es que quizás una de las razones de la inmediata afinidad que Debenedetti sintió por Proust tiene que ver con esa imagen: mientras que Amedeo sufre la incapacidad de poder interrogar las flores, en la imagen de las rosas de Bengala se retrata la posibilidad de percibir su esencia, el corazón de las cosas, como habría dicho nuestro crítico.

Cortellessa apunta que desde su primer ensayo sobre Proust se hace mención del movimiento de agacharse para contemplar una flor,<sup>143</sup> pero en 1925 se trata de un espino blanco, una de las plantas típicas de su Balbec ficticio, y es muy explícito en situar la escena dentro de la novela. La cercanía del pasaje con la anécdota sobre las rosas de Bengala, como

---

<sup>142</sup> “Sea como sea, es un hecho que justo la rosa de Bengala, esta pieza-llave del interminable rompecabezas proustiano, a lo largo de toda la interminable relectura de Proust que fue su vida, Debenedetti siempre la haya mantenido agarrada en su puño” (Cortellessa, “La rosa che esplode”, *op. cit.*, p. 107).

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 104.

aclara Cortellessa, fue señalada por Lavagetto.<sup>144</sup> A partir de esa conexión, Cortellessa conjetura que –aunque tres años antes ya se había confrontado con el idealismo crociano–<sup>145</sup> es probable que todavía en 1925 Debenedetti no quisiera aventurarse demasiado en hacer conexiones con los aspectos biográficos dentro de la interpretación. Tres años más tarde, como lo vimos en el caso de “Proust e la musica”, ese tipo de referencias ya forman una parte fundamental de su lectura.

“Commemorazione di Proust”, que también es de 1928, se diferencia de los dos ensayos anteriores porque su propósito era ser una conferencia. Enzo Ferriero invitó al joven Debenedetti a impartir una charla en Il Circolo del Convegno de Milán para introducir al público italiano en el universo de Proust, que para esas fechas todavía no había sido traducido al italiano. Ese ensayo comparte todas las afirmaciones de los dos anteriores, pero aborda de manera más directa la diferencia de la *Recherche* con otras novelas de su tiempo. La otra particularidad es que se aventura a hablar de las rosas de Bengala, que toma de un documento que en un contexto marcado por las ideas de Croce era muy controversial.<sup>146</sup>

Dentro del *Hommage à Marcel Proust* hay una breve narración que marcó profundamente a nuestro crítico. Se trata de una anécdota de Reynaldo Hahn<sup>147</sup> sobre su amistad con Proust. Cuenta que conoció a Marcel en la casa de un amigo. Allí lo sorprendió, mientras paseaban por el campo, la inteligencia de ese muchacho que nunca hablaba de su propia escritura, aunque era sabido que trabaja en proyectos literarios. Un día durante una de esas caminatas por el jardín, el joven literato se detuvo de golpe frente a un rosal de Bengala. Prosiguieron su recorrido por unos instantes; sin embargo, se detuvo y le consultó a Reynaldo, quien no comprendió esa solicitud, si podía darle unos minutos para contemplar esas flores.

Después de completar una vuelta alrededor de la casa, regresó al punto donde lo dejó, completamente abstraído, con una apasionada atención a las rosas. Sin hacer más comentarios al respecto, en un cierto momento se incorporó y continuaron su charla. Reynaldo concluye diciendo que ese es sólo un ejemplo de los muchos en que observó a su amigo, ya fuera ante la naturaleza, el arte o la vida, sumergirse en esos minutos profundos.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>147</sup> Reynaldo Hahn, “Promenade”, en Ramón Fernández (ed.), *Hommage à Marcel Proust*. Paris, Gallimard, 1923, pp. 39-40. Para conocer más sobre algunas amistades del novelista francés, *cfr.* Rubén Gallo, *Los latinoamericanos de Proust*. Madrid, Sexto Piso, 2016.

Bajo la luz de la rememoración, ya con la ausencia de Marcel, pensaba que quizás allí se vislumbraba su inclinación a las fulguraciones que le permitían infiltrarse en la raíz de las cosas, para intuir lo que el resto de las personas con probabilidad nunca serían capaces de descubrir.

Ese breve relato, colmado de afecto, se transformó en una clave inusitada para la interpretación. Constituía un escollo frente al pensamiento de Croce, porque ciertamente era un tipo de información biográfica que podía ser muy discutible. Pero la intención de Debenedetti nunca fue tomar esa estampa como un documento que quisiera verificar en la propia biografía del escritor; le interesaba lo que se podía insinuar en el gesto de un hombre que se agacha ante el rosal para dejarse seducir por sus flores. Después de glosar las palabras de Hahn, el crítico apunta: “è un Proust, che si abbandona a lasciarsi tentare e sedurre dall’essenza di quelle rose. Per passare da sé al suo protagonista, non farà che creare un personaggio romanzesco, il quale viva continuamente in quello stato di attesa, di non resistenza, di disponibilità.”<sup>148</sup> Las intermitencias del corazón, esos momentos que definen el “tono Proust”, surgen de una lucha por no rendirse y mantener una disponibilidad de comunicación que en muchas otras novelas de esa época ya ni siquiera era concebible.

El gran invento –del que encuentra una prueba en la anécdota de Hahn– es el personaje que nos guía por los senderos de una investigación, la memoria involuntaria, con su tonalidad; es decir, el narrador. Para Debenedetti es indiscutible que el novelista francés pertenece del todo a esa genealogía de la crisis de los autores y de los personajes que no encuentran las coordenadas para regresar a Ítaca. Algunas páginas atrás, en esa conferencia de 1928 el crítico explica: “Il romanzo contemporaneo, del quale Proust rimane, credo, il più cospicuo rappresentante a tutt’oggi, nasce da un fenomeno della storia letteraria, che pittorescamente si potrebbe chiamare: lo sciopero dei personaggi. [...] Sono, effettivamente, sempre ‘personaggi in cerca d’autore’, nel senso che non vengono a testimoniare per sé soli, ma anche per l’autore dei loro giorni.”<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> “Es un Proust que se abandona a dejarse tentar y seducir por la esencia de esas rosas. Para pasar de sí mismo a su protagonista, sólo tendrá que crear un personaje novelesco, que viva continuamente en ese estado de espera, de no resistencia, de disponibilidad” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 47).

<sup>149</sup> “La novela contemporánea, de la que Proust sigue siendo, creo, el más ilustre representante hasta hoy nace de un fenómeno de la historia literaria, que de manera pintoresca se podría llamar: la huelga de los personajes. [...] Son, efectivamente, siempre ‘personajes en busca de autor’, en el sentido de que no se limitan a testimoniar por sí mismos, sino también por su autor, acerca de sus jornadas” (*Ibid.*, p. 39).

En el centro de su reflexión sobre la crisis del personaje narrativo está la *Recherche*. El rasgo que lo hace diferente de otros autores de su misma constelación –como Franz Kafka, Luigi Pirandello, o Italo Svevo– consiste en el uso específico de la primera persona. Desde “Commemorazione di Proust”, Debenedetti comienza a hablar de la huelga de los personajes y de su desesperada búsqueda de autor, como lo describí en su retrato intelectual. La razón por la que siempre tomó como punto de enlace “Un amour de Swann”, es porque en esa sección el narrador es omnisciente. Observa y disecciona las experiencias de Swann, cuya sequía moral es, según Debenedetti, completamente congenial con personajes como el pirandelliano Mattia Pascal o Amedeo.

En “Il critico sulle tracce di Orfeo”, Mario Lavagetto incluso califica a Amedeo como una suerte de horóscopo que siempre marca la experiencia intelectual de su maestro.<sup>150</sup> Siguiendo los pasos de Umberto Saba, remarca que, si bien la fuerza de penetración psicológica es indiscutible, la propia capacidad de análisis se ve opacada por la ineptitud vital de un personaje que, junto a su narrador, no contaba con las coordenadas para reencontrar su destino. Ya desde el primer volumen de la *Recherche*, también ésa es la desventura de Swann. Cuando –luego de un interrogatorio de los celos angustiante– por fin logra casarse con Odette, el derrotado dandy sólo puede decirse a sí mismo: “¡Cada vez que pienso que he malgastado los mejores años de mi vida, que he deseado la muerte y he sentido el amor más grande de mi existencia, todo por una mujer que no me gustaba, que no era mi tipo!”.<sup>151</sup> Es un desenlace muy en consonancia con el del espectro inventado por Debenedetti, quien se queda a la expectativa de un milagro que cambie el rumbo de su vida. Ese muchacho, cuya anosmia le impide acceder al corazón de las flores, es el exacto contrario del personaje que delinea Hahn. Si bien, como dirá al inicio de otro de sus ensayos, Proust es un autor en crisis,<sup>152</sup> desde sus años de juventud nuestro crítico vislumbra en el tono de su narrador una superación de la misma.

Recordemos que al final, después de su propio interrogatorio de los celos, hay un tiempo recobrado. El sesgo autobiográfico que podemos percibir en Debenedetti está constituido por los rastros que dejó sobre su larguísimo interrogatorio al género novela. De esta manera, la leyenda que creó para sí –dejar de publicar textos ficcionales luego de conocer a Proust–

---

<sup>150</sup> Mario Lavagetto, “Il critico sulle tracce di Orfeo”, *Modernità letteraria*, 15 (2022), p. 157.

<sup>151</sup> Proust, *Por el camino de Swann*, *op. cit.*, p. 484.

<sup>152</sup> Debenedetti, *Proust*, *op. cit.*, p. 55.

adquiere una gran coherencia: ése fue el camino para encontrar la tonalidad que lo llevará al corazón de las cosas.

Lavagetto recupera el hecho de que en una de sus más bellas introspecciones metodológicas Debenedetti también comparó la labor crítica con un mito: “Orfeo non riporta nel mondo la viva Euridice, riporta invece il racconto e la bellezza del proprio pianto. Il critico rifà il cammino di Orfeo guidato da quel racconto e da quel pianto e riconduce viva Euridice per aiutare sé stesso e gli uomini a capire perché sempre si rinnovino quel racconto, quella perdita, quel pianto, e valgono per tutti, e ciascuno ritrovi il proprio mito che ricomincia.”<sup>153</sup>

Quien interpreta interroga las sombras para llevar a sus contemporáneos una forma de curación, que está latente en los relatos. En la conclusión a la “Radiorecita su *Jean Santeuil*”, esa confianza en la crítica incluso se vuelve en una invitación a no dejar de buscar en la literatura del futuro un mensaje, que con la tonalidad adecuada pueda a llegar a resonar a través del ensayo; porque a pesar de la catástrofe del siglo de la noche y la niebla, “non saremo certo noi a lasciarsi strappare dichiarazioni di sfiducia verso la storia.”<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> “Orfeo no regresa al mundo a Euridice viva, trae consigo, por el contrario, la narración y la belleza de su propio llanto. El crítico vuelve sobre los pasos de Orfeo guiado por esa narración y ese llanto y regresa a Euridice viva para ayudarse a sí mismo y a los hombres a entender por qué siempre se renuevan esa narración, esa pérdida, ese llanto, y son válidos para todos, y cada uno vuelva a encontrar su propio mito que recomienza” (Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie, op. cit.*, pp. 21-22).

<sup>154</sup> “Ciertamente no seremos nosotros quienes se dejen arracancar declaraciones de desconfianza hacia la historia” (Debenedetti, *Proust, op. cit.*, p. 100).

### 3.2 Vincent Van Gogh y la existencia oculta en las naturalezas muertas

#### Una pintura al centro del debate

“–Y sin embargo. ¿Quién decía, ya no lo recuerdo, ‘no hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh’? Pero aquí se trata efectivamente de una historia de fantasmas. Aunque habría que esperar a ser más de dos para comenzar.”<sup>1</sup> Con estas palabras Jacques Derrida abrió las puertas para un debate que, con el paso de los años, ha dado mucho de qué hablar, sobre todo en lo que concierne a las ideas de Meyer Schapiro. Esas apariciones fantasmales que el pensador francés invocaba en los cuadros del pintor holandés en realidad eran dos disciplinas de las ciencias humanas: la historia del arte y la filosofía. El tercero en discordia sin duda es el ambicioso proyecto deconstruccionista que, gracias al texto citado, encontró una veta bastante productiva para intervenir en ese cruce de disciplinas con muchos otros fantasmas.<sup>2</sup> En su riguroso estudio sobre la obra de nuestro crítico de arte, C. Oliver O’Donnell nos brinda las coordenadas de esta historia en que la búsqueda de indicios resultó memorable en la trayectoria del ensayo como interpretación:

In 1968, Meyer Schapiro published what would become one of his most discussed essays: “The Still Life as a Personal Object –A Note on Heidegger and van Gogh.” The paper was originally buried in an edited volume commemorating the neurologist Kurt Goldstein (1878-1965) –a figure who, though important in his own field, was largely removed from art-historical concerns– and it consisted of barely more than five full pages of text. As such, one could easily be excused for not taking this self-proclaimed note as Schapiro’s most significant piece of scholarship, and it remained little known for at least ten years after its publication. In 1977, however, a shining and still-rising star of continental philosophy –Jacques Derrida– unearthed Schapiro’s fillip as part of his influential deconstructive project and thereby turned the article into a watershed text for a whole generation of humanistic scholarship. The number of writers who subsequently waded into the debate that ensued –a debate that revolved

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, trad. Maria Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 271.

<sup>2</sup> Un buen ejemplo de la vigencia que sigue teniendo esta confrontación de ideas es el número 34 de la revista italiana *Riga*, cuya consulta ha sido de gran ayuda en esta investigación. Sus editores, Riccardo Panattoni y Elio Grazioli antologaron una selección bastante completa de las intervenciones sobre este tema, tanto de sus principales protagonistas como de otros destacados intelectuales, para mostrar cómo es que esos textos forman una constelación sumamente sugerente sobre la transformación radical que implicaron la deconstrucción y otras posturas críticas surgidas en el apogeo de la posmodernidad. De esta manera, además de los textos de Martin Heidegger, Meyer Schapiro y Jacques Derrida, son incluidas las aportaciones de Jacques Lacan, que es previa al artículo de Derrida, con sus posteriores comentaristas, entre los que destacan Massimo Cacciari, Remo Ceserani, Georges Didi-Huberman, Fredric Jameson, Massimo Recalcati, por ejemplo.

around the seemingly irresolvable, if not obscure or even obtuse, question of whose shoes were depicted in a painting by Vincent van Gogh— was truly overwhelming.<sup>3</sup>

El famoso artículo de Derrida apareció en el tercer número de la revista francesa *Macula* y casi de inmediato su autor lo integró como la cuarta parte de su libro *La verdad en pintura* (1978), “Restituciones”. La finalidad de Derrida, como lo indica el título de su artículo, era reflexionar sobre las restituciones, es decir sobre el vínculo entre la representación y lo representado en la pintura. El núcleo de su análisis era cuestionar si era necesario salir de los límites del cuadro para comprenderlo, si la posibilidad de hacer atribuciones tenía algún valor heurístico, y un debate previo, centrado en una naturaleza muerta, resultó un ejemplo ideal para sus indagaciones: “¿Por qué siempre se dice que la pintura reproduce?, ¿qué restituye?”<sup>4</sup>

Para ese propósito se remitió al breve ensayo ya mencionado que Meyer Schapiro publicó en un libro, *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, donde homenajearon a un muy querido colega suyo muerto en 1965. Esto último no es dato menor en esta controversia. Goldstein<sup>5</sup> fue uno de los muchos intelectuales judíos que llegó a Nueva York debido al ascenso del nacionalsocialismo en Alemania. Esa diáspora del exilio fue muy importante para nuestro autor. Esas amistades entrañables dejaron huellas sutiles en diversos momentos de su obra, como es el caso de sus textos dedicados a explicar la atribución de unas botas pintadas por Vincent Van Gogh.

---

<sup>3</sup> “En 1968 Meyer Schapiro publicó el que se convertiría en uno de sus ensayos más discutidos: ‘La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh’. En un inicio el artículo estaba enterrado en un volumen que conmemoraba al neurólogo Kurt Goldstein (1878-1965)—una personalidad que, aunque era importante en su propia disciplina, estaba muy lejano de las preocupaciones de la historia del arte— y constaba de poco más de cinco cuartillas. Como tal, uno podría disculparse fácilmente por no tomar esta nota como la obra académica más importante de Schapiro, y siguió siendo poco conocida por lo menos durante diez años después de su publicación. En 1977, sin embargo, una estrella brillante y aún en ascenso de la filosofía continental —Jacques Derrida— desenterró la diatriba de Schapiro como parte de su influyente proyecto de deconstrucción y, de este modo, convirtió el artículo en un texto decisivo para toda una generación de estudios humanísticos. La cantidad de escritores que posteriormente se sumaron al debate que surgió —un debate que giró en torno a la pregunta aparentemente irresoluble, si no oscura o incluso obtusa, sobre de quién eran los zapatos que se representaban en una pintura de Vincent Van Gogh— fue en verdad abrumadora” (O’Donnell, *Meyer Schapiro’s Critical Debates*, *op. cit.*, p. 142).

<sup>4</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 273.

<sup>5</sup> Cabe destacar que el capítulo que O’Donnell dedica en *Meyer Schapiro’s Critical Debates* a esta parte de la obra del historiador del arte, “1968. Heidegger and Goldstein”, explora el estrecho vínculo que hay entre las ideas de los dos intelectuales judíos. Desde el inicio de la formulación de esta investigación esa no era una de las cuestiones que me propuse explorar. La totalidad de mi lectura se sustenta en las diversas correspondencias que hay en la propia obra del crítico estadounidense para comprender más a fondo el sentido de sus interpretaciones. Las contribuciones de O’Donnell son la fuente más rica para adentrarse en el diálogo entre Goldstein y Schapiro: tema que queda fuera de los límites del presente trabajo.

Parte de esta información la explicitó el filósofo francés; sin embargo, como dice O'Donnell, lo que resulta digno de señalar es que ese ensayo, a pesar de su brevedad, se ha convertido en una de las piezas más significativas de la obra de Schapiro y, debido al encuadre que de éste dio Derrida, lamentablemente deja en las sombras todo el resto de la obra de nuestro crítico, quien solamente es calificado varias veces de *especialista* en “Restituciones”. Desligado de cualquier contexto “The Still Life as a Personal Object –A Note on Heidegger and Van Gogh” se ha convertido en uno de los lugares comunes de quienes han abrazado la deconstrucción. Por esa razón O'Donnell sugiere que la enorme cantidad de intervenciones que despertó el texto de Derrida ha contribuido sobre todo al desconocimiento de nuestro crítico, cuya obra es de una importancia capital en la historia del arte, ya sea por su vastedad como por los periodos y los temas que su autor abordó a lo largo de más de cincuenta años de labor ininterrumpida.

En este apartado propongo entrelazar la búsqueda de pistas que el propio Schapiro planteó para su lectura de la obra de Van Gogh con otras ideas que quedaron plasmadas en diversos momentos de su obra para entender su defensa de *la verdad en la historia*. Me parece importante subrayar también que “The Still Life as a Personal Object –A Note on Heidegger and Van Gogh” y su continuación, “Further notes on Heidegger and Van Gogh”, publicada mucho tiempo más tarde, cuando Schapiro ya había meditado bastante sobre la crítica que le dirigió Derrida, son determinantes en la historia del ensayo como interpretación. En estos trabajos se confirma su metodología, tan parecida a la esbozada por Carlo Ginzburg, que se basa en la búsqueda de indicios.

¿Qué fue lo que en un inicio motivó toda esta discusión? En “The Still Life as a Personal Object –A Note on Heidegger and Van Gogh” Schapiro hizo un homenaje *sui generis* a Goldstein. Debemos señalar que el nombre de su amigo no aparece, al menos no en el cuerpo principal del ensayo: lo menciona en la primera nota al pie sobre la cual regresaremos al final de este apartado. El objetivo principal de su texto fue plantear un desacuerdo que queda asentado con claridad desde el primer párrafo: “In his essay on *The origin of the work of art*, Martin Heidegger interprets a painting by Van Gogh to illustrate the nature of art as a



disclosure of truth.”<sup>6</sup> Schapiro describe brevemente las tres modalidades de desocultamiento<sup>7</sup> de la verdad que propuso Heidegger. Su objetivo no era debatir sobre el sentido de su pensamiento filosófico, cosa que Derrida toma como el aspecto más reprochable en el ensayo de Schapiro, sino sobre un detalle de orden filológico: la descripción que aparece en ese libro sobre una naturaleza muerta (un par de botas) del pintor holandés y que el pensador alemán califica como el calzado de una campesina. Es importante remitirnos a la cita que Schapiro tomó de la obra heideggeriana, pues toda su lectura se centra en ese pasaje:

as long as we only imagine a pair of shoes in general, or simply look at the empty, unused shoes as they merely stand there in the picture, we shall never discover what the equipmental being of equipment in truth is. In van Gogh’s painting we cannot even tell where these shoes stand. There is nothing surrounding this pair of peasant shoes in or to which they might belong, only an undefined space. There are not even clods from the soil of the field or the path through it sticking to them, which might at least hint at their employment. A pair of peasant shoes and nothing more. And yet. From the dark opening of the worn insides of the shoes the toilsome tread of the worker stands forth. In the stiffly solid heaviness of the shoes there is the accumulated tenacity of her slow trudge through the far-spreading and ever-uniform furrows of the field, swept by a raw wind. On the leather there lies the dampness and saturation of the soil. Under the soles there slides the loneliness of the field-path as the evening declines. In the shoes there vibrates the silent call of the earth, its quiet gift of the ripening corn and its enigmatic self-refusal in the fallow desolation of the wintry field. This equipment is pervaded by uncomplaining anxiety about the certainty of bread, the wordless joy of having once more withstood want, the trembling before the advent of birth and shivering at the surrounding menace of death. This equipment belongs to

---

<sup>6</sup> Schapiro, *Selected Papers IV*, *op. cit.*, p. 135. “En este ensayo sobre El origen de la obra de arte, Martin Heidegger hace una interpretación de un cuadro de Van Gogh para ilustrar la naturaleza del arte como desvelamiento de la verdad” (Meyer Schapiro, “La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh”, *Estilo, artista y sociedad*, trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Tecnos, 1999, pp. 147-153; p.147).

<sup>7</sup> La sola traducción del término empleado por Heidegger implicaría en sí una investigación propia. Para este trabajo ha sido de primordial ayuda la forma en que Félix de Azúa lo explica en su *Diccionario de las artes* y que traduce como “desocultar”. Este escritor español nos dice que desde el pensamiento de este filósofo las “obras de arte se llaman ‘obras’ porque, a diferencia de los útiles, no sirven para explotar la tierra en busca de servicios o ‘riqueza’, sino que la presentan como unidad de todos los entes y como lugar de residencia de ese ente, de esa ‘cosa’ especial, llamada lo humano o *lo mortal*, el ente que conoce la muerte y que Heidegger llama famosamente, *Dasein*, que viene a ser el ‘existente’ [...]. Volviendo a lo nuestro, que los humanos, los mortales, o, como lo designa Heidegger, el *Dasein*, el ser-ahí, sea el encargado de realizar la tarea de intermediario en la desocultación es una consecuencia del carácter *lingüístico* del mortal. Estamos atravesados por el lenguaje y no tenemos otra consistencia que la del verbo suspendido en la instantaneidad del tiempo [...]. La desocultación es, propiamente, la apertura del mundo” (Félix de Azúa, *Diccionario de las artes*. Barcelona, Debate, 2011, pp. 131-134). Con lo anterior es evidente la preminencia que tiene lo lingüístico en esta perspectiva y, por lo mismo, proclive a descuidar los referentes materiales, como es el caso de la pintura.

the earth and it is protected in the world of the peasant woman. From out of this protected belonging the equipment itself rises to its resting-in-itself.<sup>8</sup>

El cuestionamiento que dirige al filósofo tiene que ver con la ambigüedad sobre el cuadro al que se hace referencia en esa descripción: “Professor Heidegger is aware that van Gogh painted such shoes several times, but he does not identify the picture he has in mind, as if the different versions are interchangeable, all disclosing the same truth.”<sup>9</sup> El crítico argumenta que para el momento en que redactó *El origen de la obra de arte*, su autor habría podido ver en persona por lo menos ocho representaciones diferentes de botas con esas características en la obra del pintor holandés; debido a la importancia que se le otorga al cuadro desde el enfoque heideggeriano, es muy necesario precisar de cuál se trata porque, agrega Schapiro, no todos podrían desocultar la misma verdad. Schapiro conjeturó que el texto se inspiró por lo menos en tres cuadros donde podemos reconocer *la oscura boca del gastado interior del zapato*. El asunto que será definitorio para el crítico es una afirmación categórica realizada por el filósofo: no había nada en la pintura de Van Gogh que permitiera identificar el espacio en el que estaban la botas ni a quién podrían haber pertenecido.

---

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, trad. A. Hofstadter, *Philosophies of Art and Beauty*, ed. A. Hofstadter y R. Kuhns, New York, Random House, 1964, *apud* Schapiro, *Selected Papers IV, op. cit.*, pp. 135-136. En su traducción del ensayo de Schapiro, Rodríguez Martín se basa en el texto en inglés para traducir la cita de Heidegger por esa razón prefiero remitirme a la traducción al español de Helena Cortés y Arturo Leyte, que tiene como texto de partida el original en alemán: “Por el contrario, mientras sólo nos representemos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo. En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio” (Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1996).

<sup>9</sup> Schapiro, *Selected Papers IV, op. cit.*, p. 135. “El profesor Heidegger es consciente de que Van Gogh pintó esos zapatos varias veces, pero no identifica la imagen que tiene en su mente, como si las diferentes versiones pudieran intercambiarse entre sí, desvelando todas la misma verdad” (“La naturaleza muerta como objeto personal”, p. 148).

La abigarrada descripción, en la que se hablaba de cuestiones como unas suelas donde *se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde*, hacen muy difícil determinar la pintura que inspiró ese pasaje. Sin embargo, había algo que para el crítico era cierto: no podían ser las botas de una campesina; por el contrario, se trataba de unas botas que pertenecieron al propio Van Gogh, que probablemente usó cuando vivió en Holanda y que pintó durante sus peregrinaciones en Francia. Estas afirmaciones definitivamente también eran categóricas, pero estaban sustentadas en indicios que el crítico señaló puntualmente: un par de cartas dirigidas a su hermano y a Émile Bernard durante esos años en los que mencionaba estar trabajando en unas pinturas inspiradas en las botas que usaba en ese periodo de su vida. Si bien el crítico reconoce que no era del todo claro que la descripción fuera sobre esas piezas en específico, por la información recabada esas eran las pistas más confiables. Schapiro cuenta que, ante su duda sobre cuál de los cuadros había detonado la lectura de Heidegger, decidió mandarle una carta al filósofo, quien amablemente respondió que era un cuadro que vio en una exposición de Ámsterdam en el año de 1930. No especificó más.

A lo largo de toda esa primera parte del ensayo Schapiro se dedica a enlistar los probables cuadros tomando como guía una reimpresión del catálogo más completo de esa obra, que publicó en 1928 Jacob Baart de la Faille. Luego de exponer su meditada pesquisa, Schapiro arriesga la atribución del cuadro:



Vincent Van Gogh: Shoes, 1886, oil on canvas, 15 x 18 <sup>1/8</sup>, Vincent Van Gogh Museum, Amsterdam.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Se ha decidido dejar las fichas de pintura en el original del texto de Meyer Schapiro para acentuar que estas imágenes y sus especificaciones técnicas son citas que se han tomado de sus ensayos.

Cabe explicitar que para Schapiro el problema de la descripción consiste en la instrumentalización de una obra de arte para sustentar un conjunto de ideas que están muy lejanas tanto de su contexto como de las formas mismas presentes en la pintura, y por lo mismo, no permiten comprender la atribución que este objeto podría tener. En la segunda nota al pie de su ensayo esta idea queda reforzada con la mención de otro fragmento de la obra de Heidegger donde, nos explica el crítico, recurre de nueva cuenta a la mención de otro cuadro de Van Gogh con la finalidad de ahondar en la construcción de un concepto central de su obra, el *Dasein*, sin detenerse a analizar a fondo la pintura. Todas estas evidencias nos conducen a la parte más álgida de su argumentación:

But from neither of these pictures, nor from any of the others, could one properly say that a painting of shoes by van Gogh expresses the being or essence of a peasant woman's shoes and her relation to nature and work. They are the shoes of the artist, by that time a man of the town and city. [...] Alas for him, the philosopher has indeed deceived himself. He has retained from his encounter with van Gogh's canvas a moving set of associations with peasants and the soil, which are not sustained by the picture itself. They are grounded rather in his own social outlook with its heavy pathos of the primordial and earthy. He has indeed "imagined everything and projected it into the painting." He has experienced both too little and too much in his contact with the work. The error lies not only in his projection, which replaces a close attention to the work of art. For even if he had seen a picture of a peasant woman's shoes, as he describes them, it would be a mistake to suppose that the truth he uncovered in the painting –the being of the shoes –is something given here once and for all and is unavailable to our perception of shoes outside the painting. I find nothing in Heidegger's fanciful description of the shoes pictured by van Gogh that could not have been imagined in looking at a real pair of peasant's shoes. Though he credits to art the power of giving to a represented pair of shoes that explicit appearance in which their being is disclosed –indeed "the universal essence of things", "world and earth in their counterplay"– this concept of the metaphysical power of art remains here a theoretical idea. The example on which he elaborates with strong conviction does not support that idea.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Schapiro, *Selected Papers IV*, *op. cit.*, pp. 136-139. "Pero de ninguno de estos cuadros, ni de ninguno de los otros, podríamos decir de modo apropiado que un cuadro con unos zapatos pintados por Van Gogh expresa el ser o la esencia de los zapatos de la mujer campesina y su relación con la naturaleza y el trabajo. Son los zapatos del artista, por entonces hombre de pueblo y ciudad. [...] ¡Ay de él! El filósofo se ha engañado verdaderamente a sí mismo. Ha conservado del encuentro mantenido con el lienzo de Van Gogh un emocionante conjunto de asociaciones con campesinos y con el terreno que no se derivan del cuadro en sí. Su fundamentación se halla más bien en su propia concepción social con su duro patetismo de lo primordial y terrenal. Efectivamente, se ha 'imaginado todo y lo ha proyectado en el cuadro'. Ha experimentado muy poco y demasiado al mismo tiempo en su contacto con la obra. El error no se encuentra sólo en su proyección, que sustituye a una atenta atención de la obra de arte. Porque aunque incluso hubiera visto un cuadro con los zapatos de una mujer campesina, según los describe, sería un error suponer que la verdad que desveló en el cuadro –el ser de los zapatos– es algo que se da de una vez por todas y resulta inalcanzable a nuestra percepción de los zapatos fuera del cuadro. No descubro nada en la imaginaria descripción que Heidegger hace de los zapatos

Schapiro afirma mordazmente que en esa fantástica descripción sólo hay una proyección del pensamiento de Heidegger y, por otra parte, que en todas esas palabras no hay algo que sustente los atributos que se le confieren a esas botas en específico: bien habrían podido aludir a cualquier otro par existente en la realidad. Es decir, apunta a una falta de relación entre las palabras con las que se evoca un objeto y el objeto mismo, cuestión que no es muy lejana de las preguntas que plantearía diez años después Derrida. Ahora bien, toda su pesquisa nos conduce a la conclusión de Schapiro, donde arriesga una interpretación muy diferente de esas botas. Schapiro propuso que ese tipo específico de calzado fue un tema que ocupa un lugar muy importante en las naturalezas muertas que pintó Van Gogh. Ese par tenía una conexión muy íntima con el artista: era una prenda personal. Esos zapatos no pertenecen al mundo campesino, sino a una persona de la ciudad.

Esta declaración la sustenta en las últimas páginas de su ensayo con dos estrategias. Por un lado, acude a una cita de una novela del escritor noruego Knut Hamsun. La intención no era afirmar que Van Gogh hubiera leído ese texto y que éste fuera su modelo. Schapiro emplea una estrategia típica del método comparativo: considera que son temáticamente similares la manera en que el pintor y el novelista desarrollan la relación del artista con unas botas. Al tener esto como punto de apoyo, inicia con la parte final de su argumentación: “Of course, van Gogh, like Hamsun, has also an exceptional gift of representation; he is able to transpose to the canvas with a singular power the forms and qualities of things; but they are things that have touched him deeply, in this case his own shoes –things inseparable from his body and memorable to his reacting self-awareness.”<sup>12</sup> Esta asociación de ideas culmina con la aparición de una interpretación de esa naturaleza muerta sobre la que casi no han ahondado varios de los comentaristas de este ensayo. Schapiro menciona lo siguiente:

In isolating his own old, worn shoes on a canvas, he turns them to the spectator; he makes of them a piece from a self-portrait, that part of the costume with which we

---

pintados por Van Gogh que no hubiera podido imaginarse observando un par de zapatos reales. Aunque le atribuye al arte el poder de conferirle a un par de zapatos representados la apariencia explícita con la que se revela su ser –en efecto, ‘la esencia universal de las cosas’, ‘mundo y tierra en su conjunto’–, este concepto del poder metafísico del arte sigue siendo aquí una idea teórica. El ejemplo que utiliza para realizar tal elaboración de fuerte convicción no apoya esa idea” (“La naturaleza muerta como objeto personal”, pp. 149-151).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 140. “Van Gogh tiene también, desde luego, como Hamsun, un don excepcional de representación: es capaz de transferir al lienzo con un poder singular las formas y cualidades de las cosas; pero son cosas que le han emocionado profundamente, en este caso sus propios zapatos: cosas inseparables de su cuerpo y memorables para su propia conciencia activa” (“La naturaleza muerta como objeto personal”, p. 152).

tread the earth and in which we locate strains of movement, fatigue, pressure, heaviness –the burden of the erect body in its contact with the ground. They mark our inescapable position on the earth. To “be in someone’s shoes” is to be in his predicament or his station in life. For an artist to isolate his worn shoes as the subject of a picture is for him to convey a concern with the fatalities of his social being.<sup>13</sup>

Define las botas una suerte de autorretrato. Califica el calzado como la parte de la vestimenta que refleja más concretamente la marca de nuestra inevitable posición en la tierra y, empleando una frase de conocimiento popular, dice que ponerse en los zapatos de alguien más es comprender sus predicamentos en la vida. El artista nos hace partícipes de su existencia atormentada a través de sus botas. Tanto esa lectura de la vida de Van Gogh en un sentido trágico como la función de las naturalezas muertas como autorretratos en el arte moderno están presentes en otros trabajos de Schapiro y más adelante los retomo en este apartado. Pero de momento, no nos salgamos de este ensayo.

Sus hipótesis las confirma con un indicio que a mi parecer resulta contundente: rastrea un pasaje de las memorias de Paul Gauguin, que por esos años vivió al lado de Van Gogh, donde el amigo rememoraba una anécdota sobre unas botas y concluye nuestro crítico: “It is not certain which of the paintings with a single pair of shoes Gauguin had seen at Arles. He described it as violet in tone in contrast to the yellow walls of the studio. It does not matter. Though written some years later, and with some literary affectations, Gauguin’s story confirms the essential fact that for Van Gogh the shoes were a memorable piece of his own life, a sacred relic.”<sup>14</sup>

El crítico reconoce que no tiene la certeza de que los zapatos del recuerdo de Gauguin sean los mismos del cuadro, pero la forma en que aparecen mencionados tiene la misma fuerza afectiva que en las cartas de Van Gogh señaladas previamente: el tema es recurrente y

---

<sup>13</sup> *Ibid.* “Al aislar sus propios zapatos, viejos y gastados, en un lienzo, los vuelve hacia el espectador; hace de ellos parte de un autorretrato, esa parte del vestuario con la que pisamos la tierra y en la que situamos los esfuerzos del movimiento, fatiga, presión, pesadez: la carga del cuerpo erecto en su contacto con el suelo. Marcan el lugar que inevitablemente ocupamos en la tierra. ‘Ponerse en el lugar de alguien’ significa imaginarse su situación difícil o el lugar que ocupa en la vida. Para un artista, aislar sus zapatos gastados como tema de un cuadro significa expresar su preocupación por las fatalidades de su ser social” (“La naturaleza muerta como objeto personal”, p. 152).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 141. “No se sabe con seguridad qué cuadro del único par de zapatos fue el que Gauguin había visto en Arles. Lo describió como de un tono violeta en contraste con las paredes amarillas del taller. No importa. Aunque escrita algunos años después, y con algunas afectaciones literarias, la historia de Gauguin confirma el hecho fundamental de que para Van Gogh los zapatos eran una parte importante de su propia vida, una reliquia sagrada” (“La naturaleza muerta como objeto personal”, p. 153).

en las fuentes textuales es evocado de manera expresiva. Schapiro reúne pistas y las entrelaza para recuperar un momento muy significativo de la obra de este artista que, desde su perspectiva, no debía ser sepultado por el discurso filosófico. Restituir la atribución era restituir el vínculo del pintor con su obra. Derrida, por su lado, sólo se concentra en el desacuerdo del crítico con el filósofo para resaltar que lo que está en juego es una lucha por la verdad sobre los zapatos que están representados en un cuadro:

–La correspondencia literal, lo que ustedes llaman el intercambio de cartas, es ahora un fenómeno (más o menos) público. Hecho público por Schapiro en su homenaje a la memoria de Goldstein. Este intercambio público habrá dado lugar, aparentemente, a algo así como un desacuerdo. Fue saldado, diríamos nosotros, con un desacuerdo. En todo caso, Schapiro, quien devela y comenta esta correspondencia, reservándose así la última palabra, concluye con un desacuerdo. Él pretende detentar la verdad de los zapatos (del cuadro) de Vincent (Van Gogh). Y como debe la verdad, la restituye. Identifica (en todos los sentidos de esta palabra) la pintura y los zapatos, les asigna sus puntos o su número propio, nombra la obra y atribuye el sujeto de la obra (los zapatos) al sujeto de la obra, o sea a su verdadero sujeto, el pintor, Van Gogh. Según él, Heidegger se equivoca tanto de pintura como de zapatos. Al atribuírselos al campesino o a la campesina, permanece en el error (“*the error lies...*”), en la proyección imaginaria, la misma contra la cual pretendía ponernos en guardia (“*He has indeed ‘imagined everything and projected in into the painting’.*”). Heidegger habría vuelto a poner los zapatos en unos pies de campesino o campesina. Los habría atado por adelantado, ceñido en torno a los tobillos campesinos, los de un sujeto cuya identidad, en el contorno mismo de su ausencia, parecía bien estricta. Este sería el error, la imaginación, la proyección precipitada.<sup>15</sup>

A grandes rasgos Derrida plantea en su artículo que pretender decir la “verdad” sobre el significado de una obra de arte o sobre su relación con el autor conduce inevitablemente a una aporía. Si bien no le concede toda la razón a Heidegger, ciertamente pudo tratarse de una proyección precipitada, el pensador francés se inclina por justificar el empleo de ese cuadro en su argumentación. La complejidad de su pensamiento filosófico, que Derrida se ocupa de explicar durante la mayor parte de su texto, es lo suficientemente consistente para detenerse en un asunto menor: precisar la atribución de la pieza.<sup>16</sup> La descripción funciona porque

---

<sup>15</sup> Derrida, *op. cit.*, p. 289.

<sup>16</sup> Liliana Weinberg plantea que Adorno también se había preocupado por cuestionar esa tendencia de algunos discursos filosóficos por abarcar lo universal en detrimento de lo particular: “Recordemos que también Adorno se preocupa por la posibilidad de que el ensayo abra el objeto de interpretación desde dentro y así confirme la capacidad del sujeto para experimentar el contenido de verdad del mismo (*Wahrheitsgehalt*). A diferencia de otras posturas filosóficas, y tal como lo plantea en “El ensayo como forma”, Adorno considera que el contenido de verdad del objeto no debe construirse como una esencia de validez ahistórica, sino más bien como un contenido no intencional almacenado en una forma histórica específica. Siguiendo a Hegel, Adorno

contribuye a sustentar sus ideas, a pesar de que no tengan una semejanza con la pintura referida. A su parecer la restitución de esa verdad –la identificación precisa del cuadro– resulta incluso ingenua. La preponderancia que le otorga al discurso de Heidegger por encima de la pintura es el factor determinante; por esa razón, Derrida concluye que el desacuerdo de Schapiro con Heidegger se debió a una serie de malentendidos derivados de su desconocimiento del pensamiento filosófico heideggeriano.<sup>17</sup> Acerca de este pormenor, O'Donnell considera que la objeción de Schapiro responde a la necesidad de contraponerse a un discurso cuya mayor consecuencia podría derivar en la incapacidad de hablar sobre las imágenes:

Schapiro's objection to Heidegger seems more specifically to rest on some questions raised by what we might think of as the Heideggerian reduction of the visual to the verbal. On the one hand, Heidegger seems to have wanted to elevate paintings like Van Gogh's by providing them with a philosophical function that is above and beyond what might otherwise be seen as their passive place in human affairs –their mere hanging on a gallery or museum wall, for instance. This philosophical function is the true work that, on Heidegger's view, the artwork performs. On the other hand, in pursuing this goal Heidegger also completely disregards the quite specific function that Van Gogh's painting had in the life of the man who produced it, as if that original function were somehow ersatz and as if the painting were unwittingly made for the philosopher's own ends. Thereby, Heidegger's account of Van Gogh becomes questionable not in terms of the validity of the larger system of which it is but a part but rather in terms of the justice it does to Van Gogh as a person whose practice of painting was, for Schapiro, inevitably irreconcilable with Heidegger's philosophy on at least one fundamental point: the irreducibility of pictures to words.<sup>18</sup>

---

insistirá en que hay una relación interna entre la forma de presentación (*Darstellung*) y el contenido de verdad. El ensayo aspira a alcanzar la construcción de una forma de presentación correlativa a la verdad que sea capaz de abrir la cosa” (Weinberg, *Situación del ensayo*, op. cit., p. 83).

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 293-295.

<sup>18</sup> “La objeción de Schapiro a Heidegger parece descansar más específicamente en algunas cuestiones planteadas por lo que podríamos considerar como la reducción heideggeriana de lo visual a lo verbal. Por un lado, Heidegger parece haber querido elevar pinturas como las de Van Gogh otorgándoles una función filosófica que está por encima y más allá de lo que de otro modo podría verse como su lugar pasivo en los asuntos humanos –estar simplemente colgada en la pared de una galería o museo, por ejemplo. Esta función filosófica es el verdadero trabajo que, en opinión de Heidegger, realiza la obra de arte. Por otro lado, al perseguir este objetivo, Heidegger también ignora por completo la función bastante específica que la pintura tenía en la vida del hombre que la produjo, como si esa función original fuera de alguna manera intercambiable y como si la pintura estuviera hecha inconscientemente para los fines del filósofo. Por lo tanto, la descripción de Heidegger sobre Van Gogh se vuelve cuestionable no en términos de la validez del sistema más amplio del cual forma parte, sino más bien en términos de la justicia que le hace a Van Gogh como una persona cuya concepción de la pintura era, para Schapiro, inevitablemente irreconcilable con la filosofía de Heidegger en al menos un punto fundamental: la irreducibilidad de las imágenes a las palabras” (O'Donnell, *Meyer Schapiro's Critical Debates*, op. cit., p. 159).



Para Schapiro la finalidad de su polémica tenía que ver con la interpretación y su función en la historia del arte. La crítica de arte y filósofa francesa Jacqueline Lichtenstein señala que es precisamente en esa dirección que se debe leer “The Still Life as a Personal Object –A Note on Heidegger and Van Gogh”. En el artículo “Il filosofo e lo storico dell’arte. Un dialogo impossibile?”<sup>19</sup> sostiene que en el desarrollo de la filosofía moderna una cuestión que ganó terreno en las especulaciones fue considerar las discusiones de la estética como discursos totalmente externos de la experiencia directa de las obras y, por lo mismo, del atento análisis de esos objetos, detonantes de la experiencia. El problema radicó en que al interior de este tipo de enfoque no se evitó hacer referencia a obras concretas, como es el caso del pasaje heideggeriano: “se tutti questi filosofi hanno proposto delle interpretazioni di opere d’arte, resta il fatto che l’arte non è mai stata per loro uno scopo, l’oggetto steso dell’interrogazione filosofica, ma solo il mezzo.”<sup>20</sup> Si no se toma en cuenta esto, nos dice Lichtenstein, revisitar la polémica entre Schapiro y Heidegger irremediabilmente evade la presencia del cuadro, su materialidad de objeto que detona esta discusión y organiza su sentido:

Se la proposta da Derrida fa ormai parte della storia di questa *querelle*, bisogna altresì riconoscere che essa contribuisce anche largamente a oscurarla spostandola su un altro terreno. Heidegger e Schapiro si riferiscono entrambi a un quadro di Van Gogh, ossia un oggetto fisico, dotato di proprietà materiali, che può essere percepito e descritto (il fatto di sapere quale sia il quadro di cui si parla esattamente, come vedremo, sta alla base dell’obiezione che Schapiro muove ad Heidegger). Al contrario, Derrida non si interessa davvero al quadro di Van Gogh ma soltanto al modo in cui Schapiro interpreta o piuttosto equivoca Heidegger. Quando Schapiro e Heidegger si contrappongono a proposito di un certo oggetto, un quadro, Derrida interviene nella disputa appellandosi solo alle parole dei protagonisti, ai loro discorsi, senza mai riferirli, e senza riferirsi al quadro di Van Gogh, ossia all’oggetto stesso che

---

<sup>19</sup> El artículo de Jacqueline Lichtenstein proviene de una conferencia que esta académica impartió en 2006 en un coloquio internacional realizado en Roma que estuvo enteramente dedicado a nuestro crítico: *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell’arte*. Como el propio título lo indica, el objetivo principal de ese evento fue ahondar en la comprensión de las muy variadas estrategias metodológicas de este estudioso. Luca Bortoli, Claudia Cieri Via, Maria Giuseppina Di Monte y Miche De Monti, organizadores del evento y editores de las actas de ese coloquio, enfatizan que a diez años de su muerte les pareció muy necesario meditar sobre la manera en que investigaba. Schapiro demostró poder abrir caminos sumamente sugerentes para la investigación por la gran variedad de enfoques teóricos (semiótica, iconología, psicoanálisis, marxismo, formalismo, antropología, sociología o filosofía) con los que alimentaba sus propuestas metodológicas. La amplitud de miras con la que es estudiado Schapiro en este libro ha resultado de un valor inestimable en esta investigación, enfocada específicamente en algunos de sus aportes metodológicos para la pintura de finales del siglo XIX y el siglo XX.

<sup>20</sup> “Si todos estos filósofos propusieron interpretaciones de obras de arte, permanece el hecho de que el arte nunca fue para ellos un objetivo, el objeto mismo de la interrogación filosófica, sino sólo el medio” (Jacqueline Lichtenstein, “Il filosofo e lo storico dell’arte. Un dialogo impossibile?”, trad. Maria Giuseppina Di Monte, en Luca Bortoli, Claudia Cieri Via, Maria Giuseppina Di Monte y Miche De Monti (eds.), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell’arte*. Milano, Mimesis, 2010, pp. 171-172).

è al centro della contrapposizione. In tal senso si può dire che il testo di Derrida illustra perfettamente il problema di cui ci occupiamo in questo contesto. Il modo in cui egli affronta la differenza fra la posizione del filosofo e quella dello storico dell'arte mette in luce, inversamente, le vere radici del conflitto che in realtà vorrebbe decostruire. Non si può fare a meno, per esempio, di restare colpiti dalla sfumatura leggermente ironica che egli dà al termine "specialista", che utilizza frequentemente per indicare Schapiro. Grazie alla penna di Derrida questa parola assume una connotazione manifestamente peggiorativa. La distanza ironica tinta di condiscendenza al cospetto dello "specialista" e del suo pretesto e "ristretto" positivismo è caratteristico del modo in cui la maggior parte dei filosofi si accostano alle questioni estetiche e più precisamente a quelle che riguardano la pittura.<sup>21</sup>

Lichtenstein nos recuerda que los límites de esta discusión están demarcados por la pintura misma que originó el debate. Salir de ese perímetro para favorecer el esclarecimiento de una verdad general del arte solamente puede obscurecer los argumentos indiciales de Schapiro. Con Derrida se volvió un problema estrictamente textual, a pesar de que el cuadro presentado por Schapiro en su ensayo fuera una evidencia, el fantasma que el pensador francés elude<sup>22</sup> debido a la centralidad que confiere a la instrumentalización filosófica. Por su parte, O'Donnell explica que para la consolidación del proyecto de deconstrucción derridiano el desacuerdo entre Schapiro y Heidegger era muy ilustrativo para repensar cuestiones que, a partir de "Restituciones", han permitido desarrollar de manera bastante productiva las reflexiones de tipo especulativo y metafísico en la crítica de arte. Todo ello, sin embargo,

---

<sup>21</sup> "Si la propuesta de Derrida ya forma parte de esta *querelle*, asimismo hay que reconocer que ésta también contribuye en gran medida a oscurecerla llevándola a otro terreno. Heidegger y Schapiro se refieren ambos a una pintura de Van Gogh, es decir a un objeto físico, dotado de propiedades materiales, que puede ser percibido y descrito (el hecho de saber cuál es la pintura de la que se habla exactamente, como veremos, está en la base de la objeción que Schapiro dirige a Heidegger). Por el contrario, Derrida no se interesa en realidad por la pintura de Van Gogh, sino sólo por el modo en el que Schapiro interpreta o, más bien, malinterpreta a Heidegger. Cuando Schapiro y Heidegger difieren a propósito de un cierto objeto, una pintura, Derrida interviene en la disputa argumentando sólo a partir de las palabras de los protagonistas, de sus discursos, sin nunca citarlos, y sin referir la pintura de Van Gogh, o sea el objeto mismo que está al centro de la contraposición. En este sentido se puede decir que el texto de Derrida ilustra perfectamente el problema del que nos ocupamos en este contexto. El modo en que él afronta la diferencia entre la posición del filósofo y la del historiador del arte aclara, inversamente, las verdaderas raíces del conflicto que en realidad querría deconstruir. No se puede evitar, por ejemplo, quedar impactados por el matiz ligeramente irónico que él le da al término 'especialista', que usa frecuentemente para referirse a Schapiro. Gracias a la pluma de Derrida esta palabra asume una connotación manifiestamente peyorativa. La distancia irónica teñida de condiscendencia frente al 'especialista' y su pretendido y 'restringido' positivismo es característica del modo en que la mayor parte de los filósofos se acercan a las cuestiones estéticas y, más precisamente, a las que conciernen a la pintura" (*Ibid.*, pp. 172-173).

<sup>22</sup> Es necesario puntualizar que en "Restituciones" sí se contempló incluir el cuadro de Vincent Van Gogh que Schapiro atribuyó y varias otras pinturas. Su función, sin embargo, es muy distinta a la que aquí se están defendiendo con Lichtenstein porque no hay un diálogo con esas imágenes. Fiel a su postura, Derrida las emplea para acentuar la sustancial diferencia con respecto al texto. Por eso me refiero a que elude la imagen.

también ha provocado un distanciamiento de los aportes de Meyer Schapiro, quien desde su cátedra en la universidad de Columbia contribuyó a formar a muchas generaciones de teóricos del arte:

As Joseph Koerner justly summarizes, opposed though Schapiro's and Heidegger's arguments may seem, both "are founded in a groundless metaphysics of presence. Both see living subjects where there are only objects, and it is this mystification, this desire, that Derrida famously [sought] to deconstruct." The interest that this Derridean critique of Schapiro created was highly productive, being a part, as it was, of a generational shift among art historians toward a more speculative and metaphysically attuned scholarly attitude. Such a result was also, however, deeply ironic, as Schapiro himself had been advocating and practicing a more theoretically aware form of art history for decades and was personally responsible for mentoring scholars who would soon become some of the high priests of art-historical theory. Moreover, the consequent popularity of the Derridean project among art historians combined with the metonymic function that the Schapiro-Heidegger debate could take on within period discussions of disciplinary crisis, also had the effect of washing over the historical origins of Schapiro's own original critique.<sup>23</sup>

Indagar sobre los orígenes de la crítica de Schapiro se vuelve importante por la riqueza de las preguntas que este intelectual se hizo a lo largo de muchos años de investigación. Cabe destacar que sus estudios sobre la obra de Van Gogh lo acompañaron durante décadas, el ensayo del que hemos hablado en estas primeras páginas es solamente un ejemplo de esa intensa labor. Aventuro que entrelazar pasajes de sus primeros trabajos dedicados al pintor holandés con algunas de sus aportaciones teóricas puede llevarnos a descubrir una de las etapas de su carrera que lo condujeron al desarrollo de su concepto de *Worldview*, base de su poética de pensar. Se trata de una apasionante historia de indicios. Pero llegar a esas conexiones implica detenerse un poco en el rico debate sobre la descripción en la historia del arte desde las orillas del paradigma indiciario.

---

<sup>23</sup> "Como bien resume Joseph Koerner, aunque parezcan opuestos los argumentos de Schapiro y Heidegger, ambos 'se fundan en una metafísica infundada de la presencia. Ambos ven sujetos vivos donde solo hay objetos, y es esta mistificación, este deseo, lo que Derrida [buscó] deconstruir'. El interés que despertó la crítica derridiana de Schapiro fue muy productivo, al ser parte, como lo fue, de un cambio generacional entre los historiadores del arte hacia una actitud académica más especulativa y metafísica. Sin embargo, ese resultado también fue profundamente irónico, ya que el propio Schapiro había estado defendiendo y practicando una forma de historia del arte más conscientemente teórica durante décadas y era personalmente responsable de asesorar a los académicos que pronto se convertirían en algunos de los sumos sacerdotes de la teoría histórica del arte. Además, la posterior popularidad del proyecto derridiano entre los historiadores del arte, combinada con la función metonímica que el debate Schapiro-Heidegger podía asumir dentro de las discusiones de esa época sobre la crisis disciplinaria, también tuvo el efecto de borrar los orígenes históricos de la original crítica de Schapiro" (O'Donnell, *Meyer Schapiro's Critical Debates*, op. cit., p. 143).

## Repensar la descripción en la crítica de arte desde la ecfrosis

En 1988 Carlo Ginzburg publicó el ensayo “Ekphrasis and Quotation”, escrito directamente en inglés. Con este trabajo daba forma a varias de sus inquietudes surgidas a partir de las preguntas que motivaron los enfoques posmodernos; algo que, como ya se ha visto en el primer capítulo de esta tesis, es una parte sustancial de sus reflexiones. Años más tarde esa primera versión reaparecerá con varias modificaciones como el primer capítulo de *El hilo y las huellas*. El cambio más evidente está en el título, donde prefirió usar un término diferente en la primera palabra, “Descripción y cita”, que en la traducción al inglés realizada por Anne C. Tedeschi y John Tedeschi aparece igual, “Description and Citation”.<sup>24</sup> El contenido de este texto es muy cercano a lo que hasta ahora hemos planteado sobre la polémica iniciada por Schapiro en 1968: acudir a las ideas de Ginzburg nos permite apreciar la cercanía de nuestro crítico con el paradigma indiciario. Al inicio de la primera versión, el intelectual italiano afirmaba que usualmente los historiadores de profesión no eran muy propensos a teorizar sobre su labor. Ese vacío, por lo tanto, había sido colmado por otras ciencias humanas; sobre todo se detiene en el caso de Hayden White, a quien critica abiertamente en los primeros párrafos.<sup>25</sup>

En la versión posterior ya no atacará tan frontalmente a White, pero las ideas seguirán siendo las mismas: “Hoy en día términos como verdad o realidad se volvieron, para algunas personas, impronunciables a menos que estén encerrados entre comillas, escritas o mimadas. Este gesto ritual, difundido en los ámbitos académicos estadounidenses, antes de volverse una moda espontánea e involuntaria [*irriflessa*] fingía exorcizar el espectro del positivismo ingenuo: la actitud de quien considera posible conocer de manera directa, sin mediaciones, la realidad.”<sup>26</sup> Ginzburg debate con las posturas de los escépticos y los deconstruccionistas

---

<sup>24</sup> Es muy interesante seguir la trayectoria de Carlo Ginzburg escrita en inglés. El proceso de traducción y reelaboración de sus textos varían continuamente entre el uso del italiano y del inglés. Sin embargo, es importante subrayar que, si bien se maneja con fluidez en ambas lenguas, al momento de incluir sus textos en las diversas antologías que ha compilado durante décadas, la lengua de elección para el texto final ha sido el italiano y, para su traslado al inglés, siempre ha colaborado con otros especialistas. El caso Anne C. Tedeschi y John Tedeschi es especialmente remarcable, pues estos investigadores han llegado a incluir notas a sus traducciones que resultan muy valiosas para el estudio de la obra de Ginzburg.

<sup>25</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, “Ekphrasis and Quotation”, *Tijdschrift Voor Filosofie*, 50, 1 (1988), pp. 3-19.

<sup>26</sup> Carlo Ginzburg, “Descripción y cita”, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires, FCE, 2014, p. 19.

que, ante sus cuestionamientos acerca del ingenuo positivismo, lamentablemente terminaron por rechazar las palabras verdad y realidad en un intento por exorcizar su espectro positivista. También aclara que las objeciones que señala surgen de sus convicciones morales, políticas e intelectuales. En su trayectoria una de las constantes ha sido mostrar las consecuencias políticas del relativismo absoluto típico de esas corrientes. El ejemplo que retomé de Derrida y su reproche a Schapiro se inscribe perfectamente en esa tendencia.

El historiador reconoce que en términos formales no hay ninguna diferencia entre las afirmaciones que se presentan como verdaderas, falsas o inventadas; esas distinciones son parte de las transformaciones que ha habido en los modos de transmitir el pasado. Por esa razón, y en este punto alude a White, considera que es reduccionista limitarse a afirmar que son semejantes las narraciones históricas y las ficcionales: “Considero más interesante preguntar por qué percibimos como reales los acontecimientos narrados en un libro de historia. Por lo general, es un resultado producido por elementos tanto extratextuales cuanto textuales.”<sup>27</sup> Como se pudo constatar anteriormente con Schapiro, ese “efecto de verdad”,<sup>28</sup> se logra precisamente gracias al diálogo entre elementos textuales y extratextuales, es decir, gracias a la aparición de los indicios. Pero no siempre fue así, nos explica Ginzburg.

En su ensayo reconstruye y compara los mecanismos para alcanzar la verdad que se establecieron entre los historiadores antiguos y los modernos. Explica que en la Grecia antigua se comenzó a reflexionar sobre los procedimientos de Homero y se tiene registro sobre la utilización de dos vocablos para explicar sus efectos estilísticos y cognitivos: *enérgeia* y *enárgeia*. El primero alude a “acto, actividad, energía”, el segundo a “claridad, vividez”. La *enárgeia* fue la que se consideró la garantía de la verdad porque consistía en la persuasión para conmover y convencer. En la transmisión de esa tradición la palabra cambió:

*Demonstratio*. Los términos correspondientes a esta palabra en las lenguas europeas modernas –*dimostrazione*, *demonstration*, *démonstration*, y así sucesivamente– ocultan bajo un velo euclídeo su núcleo retórico. *Demonstratio* hacía referencia al gesto del orador que señalaba un objeto invisible, volviéndolo casi palpable –

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>28</sup> En una de las notas al ensayo Ginzburg explicita por qué decide jugar con el concepto de Barthes: “Esta expresión responde al “*effet du réel*” [efecto de realidad] referido por Roland Barthes, pero desde una perspectiva opuesta a la suya. Para Barthes, que identifica realidad y lenguaje, ‘el hecho nunca tiene más que una existencia lingüística’ y la ‘verdad’, entre comillas, es asimilada a la polémica contra el ‘realismo’ [...]. Según pienso, los hechos también tienen una existencia extralingüística, y la noción de verdad forma parte de una historia sumamente larga, que acaso coincida con la historia de la especie. Sin embargo, los procedimientos usados para controlar y comunicar la verdad cambiaron con el paso del tiempo” (Ginzburg, “Descripción y cita”, *op. cit.*, p. 21).

*enargés*— para quien lo oía, gracias al poder casi mágico de sus propias palabras. De modo análogo, el historiador lograba comunicar su propia experiencia —directa, en cuanto testigo, o indirecta— a sus lectores, poniendo ante sus ojos una realidad invisible. *Enárgeia* era un instrumento para comunicar la *autopsía*, vale decir, la visión inmediata, en virtud del estilo.<sup>29</sup>

Ginzburg hace este rastreo del vocablo griego con el objetivo de mostrar que para los historiadores clásicos la verdad se sustentaba en esos aspectos, porque se trataba de sociedades basadas fundamentalmente en la transmisión oral y agrega: “En una sociedad en la que los archivos eran infrecuentes y la cultura oral todavía ocupaba una posición dominante, Homero ofrecía a los historiadores un modelo que era, simultáneamente, estilístico y cognitivo.”<sup>30</sup> En esa tradición la *enárgeia* era una noción situada en los confines entre la historiografía y la retórica. Es así como aparece ese otro término que para los fines de este apartado es fundamental, la *ecfrasis*, cuyo significado tiene que ver con la posibilidad de explicar la potencia descriptiva de eventos u objetos considerados importantes. Cabe destacar que la *ecfrasis* es una de las áreas clave de los estudios de literatura comparada. En su libro *Galería de palabras* Irene Artigas realiza una reflexión atenta sobre el origen del término y los diversos caminos que las investigaciones dedicadas a esta problemática, abocadas principalmente a la relación entre literatura y artes visuales, han configurado. Para su trabajo, destinado al análisis de poesía, Artigas se remite a la definición de James Heffernan: “la representación verbal de una representación visual.”<sup>31</sup> Por otro lado, la autora apunta que es posible “entenderla como un género descriptivo (con todo el alcance que veremos tiene el calificativo), que debe estudiarse en términos de su composición y tema, y de que se trata de una forma de intertextualidad.”<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Ginzburg, “Descripción y cita”, *op. cit.*, p. 25.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>31</sup> Irene Artigas Albarelli, *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. México, Bonilla Artigas/UNAM/Iberoamericana, 2013, p. 13. Las traducciones de estas citas de los teóricos anglosajones fueron realizadas por la autora.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16. Es especialmente sugerente la decisión de la autora de pensar este tipo de expresión en términos de su composición y tema. La división de su libro se organiza a partir de un primer capítulo dedicado a una historia de “La crítica ecfástica”, seguida de tres capítulos donde los textos poéticos a estudiar corresponden a géneros pictóricos: “El paisaje”, “El retrato” y “La naturaleza muerta”. De esta manera, el criterio de selección es en sí mismo reflejo de la metodología adoptada, donde no se busca una organización cronológica de los textos ecfásticos, como es el caso de *Museum of words* de Heffernan; por el contrario, los géneros pictóricos, que son retomados desde enfoques propios de la historia del arte, permiten una nueva forma de tematizar los poemas. La lectura que la autora hizo en este libro sobre las naturalezas muertas ha sido, desde las primeras formulaciones de este trabajo, central para manera en que analizo los textos de Meyer Schapiro.

La especialista en literatura comparada explica que desde su origen las delimitaciones del campo efrástico han sido lábiles, teniendo en cuenta que en un inicio se refería al efecto de la descripción, pudiendo ésta referirse a personas, lugares o eventos: “según apunta Ruth Webb (1999), en la Antigüedad, el término tenía un significado más amplio que el que tiene en nuestros días, porque se refería a la descripción de una persona, un lugar o una batalla, y no sólo a la de un objeto representativo visual. Se trataba de un ejercicio retórico que debía hacer que el escucha viera lo descrito ante sus ojos, de ahí la importancia del efecto que la descripción producía.”<sup>33</sup> Este término fue empleado desde el inicio, como también lo apunta Ginzburg, estrechamente vinculado a la *enárgeia*: “Si la *enárgeia* era la finalidad de la *ékphrasis*, la verdad era el efecto de la *enárgeia*. Podemos imaginar una secuencia de este tipo: relato histórico-descripción-vividez-verdad.”<sup>34</sup> Su relación exclusiva con obras de arte forma parte de sus múltiples reformulaciones en la modernidad.

Por esta razón, explica Artigas, la obra de W. T. J. Mitchell ha significado un parteaguas; en especial su ensayo “Ekphrasis and the Other”. Artigas destaca que para Mitchell “la ecfrafrasis se caracteriza por su tema y no hay ninguna diferencia a nivel del significante ni del medio representacional entre un texto de este tipo y otro descriptivo.”<sup>35</sup> El teórico estadounidense apunta, y en esto coincide con lo que Ginzburg señala sobre la construcción de la verdad, que en su configuración textual no hay una diferencia factual que la caracterice. Se trata de una convención cultural, porque formalmente no hay diferencia alguna en construir con palabras, por ejemplo, un objeto real o una pintura donde está representada una naturaleza muerta. Es un procedimiento descriptivo al que solemos distinguir de los demás debido a su tema. La polémica es interesante porque al mostrar la impostura de considerarla una descripción *per se* superior, Mitchell enfatiza su carácter ideológico. Los distintos atributos que ha tenido a lo largo de la historia dicen mucho sobre la forma en que se ha concebido la representación.

En estas afirmaciones también podemos reconocer los argumentos que Schapiro dirige a Heidegger, su duda frente al valor superior de la descripción por tratarse de una obra de arte. Por otra parte, otro factor que en los estudios de literatura comparada ha sido fundamental es tomar distancia de un aspecto paradigmático de la teoría literaria: la elección de las obras a

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>34</sup> Ginzburg, “Descripción y cita”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>35</sup> Artigas, *op. cit.*, p. 19.

estudiar a partir de su pertenencia al campo de la poesía o de la narrativa, polos discursivos sobre los que se fundó la noción de literaturidad. En relación con esta postura, Artigas, al tratar sobre el ensayo de Schapiro del que hablamos al inicio de este apartado, en el capítulo “La naturaleza muerta” rescata una reflexión de Peter Wagner que considero esencial para la revisión de este tipo de expresión dentro de la crítica de arte:

Deberíamos evitar, de una vez por todas, suponer implícitamente que la representación verbal de una imagen debe de ser literaria para ser calificada como ecfrafrasis –en la era del signo arbitrario se ha vuelto muy difícil distinguir entre un “texto crítico” y uno “literario”. Si la ecfrafrasis es la “representación verbal de una representación visual”, definición aceptada por la mayoría de los expertos, entonces, la primera parte de la definición sólo puede significar: todo comentario/escritura verbal (poemas, afirmaciones críticas, recuentos de la historia del arte) sobre las imágenes. Cualquiera de estas escrituras es esencialmente ecfrafrástica: la diferencia entre las versiones críticas y literarias es sólo de grado, no de modo o tipo.<sup>36</sup>

Los enfoques teóricos que Artigas comenta y analiza para su estudio sobre la ecfrafrasis pertenecen a esa transformación definitiva de los estudios visuales que se llamó “giro pictórico”, dos de cuyos exponentes más relevantes son Mitchell y Wagner.<sup>37</sup> Se trata de una corriente que se inspira en el famoso “giro lingüístico”, donde se ha tendido a agrupar a muchos filósofos que desde posicionamientos diferentes han coincidido en pensar, como lo explica Frank López, que el lenguaje es “el sustrato sobre el cual se levantan todas las manifestaciones históricas-culturales del espíritu humano.”<sup>38</sup> En esa tendencia se inscribe la lectura que Derrida hizo de Heidegger. Es muy importante tener en cuenta esto, porque los cuestionamientos que ha plasmado Ginzburg, y en los que sitúo también la obra de Schapiro,

---

<sup>36</sup> Peter Wagner, “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality-the State(s) of the Art(s)”, Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 1996, p. 14 *apud* Artigas, *op. cit.*, p. 214. La traducción de la cita es de la propia autora.

<sup>37</sup> Begoña Alberdi Soto coincide en varios de los juicios que Irene Artigas propone para comprender la ecfrafrasis dentro del “giro pictórico”. En ambos casos se apuesta por un acercamiento a los entrecruces de la palabra y la imagen sin concederle a ninguno de estos actos comunicativos una preponderancia. Alberdi subraya “es el carácter antagónico y dialéctico, la relación esencialmente *paragonal* entre visualidad y escritura que se traduce, siempre, como una lucha de dominación entre dos competidores, palabra e imagen, que a su vez traen consigo la oposición entre presencia y ausencia: el texto presentifica lo ausente, al hacer visible una imagen que no está allí. [...] Es sólo utilizando el término écfrafrasis que podremos remitir a toda su densidad histórico simbólica y a toda la problemática y fascinación que, a partir de ella, se deriva: la distancia insalvable entre lo visible y los textos y su capacidad renovadora de acercamiento a la imagen. La écfrafrasis, entonces, como un deseo de escritura (de la imagen) que se arriesga imaginariamente, desviándose fuera del lenguaje, en lo que constituye su reverso o su otro: la imagen” (Begoña Alberdi Soto, “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrafrasis”, *Literatura y Lingüística*, 33 (2016), p. 29).

<sup>38</sup> Frank López, “El giro lingüístico de la filosofía y la historiografía contemporánea”, *Revista Mañongo*, XIX, 37 (Julio-Diciembre 2011), p. 210.



surgen porque las preguntas de esos otros intelectuales son necesarias: sin ellas no se podría comprender el paradigma indiciario. Sin embargo, después de considerar esas preguntas a lo largo de muchos años de investigación, Ginzburg ha mostrado que es fundamental regresar a conceptos como verdad y realidad, pero a contrapelo. En “Descripción y cita” el historiador italiano apunta:

La diferencia entre nuestro concepto de historia y el propio de los antiguos podría resumirse de este modo: para los griegos y los romanos, la verdad histórica se fundaba sobre la *evidentia* (el equivalente latino de *enárgeia* propuesto por Quintiliano); para nosotros, sobre los documentos (en inglés, *evidence*). [...] No obstante, se consideraba que la verdad era fundamentalmente un problema de persuasión, ligado sólo de manera marginal a un control objetivo de los hechos. [...] Los historiadores que, del siglo XVI en adelante, se consideraron herederos de Heródoto, Tucídides y Livio habrían dado por descontada esta conclusión. La fractura surgió luego. Recién en la segunda mitad del siglo XVII hubo quien empezó a analizar sistemáticamente las diferencias entre fuentes primarias y fuentes secundarias. En su célebre ensayo “Storia antica e antiquaria”, Arnaldo Momigliano demostró que ese aporte decisivo al método histórico provino de anticuarios que usaban testimonios no literarios para reconstruir hechos ligados a la religión, a las instituciones políticas o administrativas, a la economía: ámbitos no tocados por la historiografía, cuya tendencia la orientaba hacia la historia política y militar, y hacia el presente. Frente a la crítica corrosiva, a veces empujada hasta la paradoja, que escépticos como La Mothe Le Vayer alzaban contra los historiadores griegos y romanos, los anticuarios objetaron que medallas, monedas, estatuas, inscripciones ofrecían una masa de material documentario tanto más sólido, y tanto más atendible, que las fuentes narrativas corrompidas por errores, supersticiones o mentiras. La historiografía moderna nació de la convergencia —que por primera vez se concretó en la obra de Edward Gibbon— entre dos tradiciones intelectuales distintas: la *histoire philosophique* al uso de Voltaire y la indagación anticuaria.<sup>39</sup>

Ginzburg ya lo había dicho a través del famoso epígrafe tomado de Aby Warburg en su manifiesto en favor de los indicios: “Dios está en los detalles”. En “Descrizione e citazione” el historiador italiano regresa a su defensa del papel de los anticuarios en el cambio de paradigma que definió cómo se construye el conocimiento en la modernidad. A partir de la aparición de estos especialistas surgen muchas nuevas posibilidades de interrogar el pasado, gracias a la lectura atenta de documentos que habían sido considerados marginales. Esos materiales son la base de la construcción de los archivos como ahora los entendemos: lugares que preservan lo que potencialmente podría ser olvidado, pero que la pesquisa indicial logra

---

<sup>39</sup> Ginzburg, “Descripción y cita”, *op. cit.*, pp. 29-30.

dotar de supervivencia. Con Ginzburg se vuelve evidente que las preguntas lanzadas por los pensadores posmodernos son sumamente productivas, siempre y cuando funjan como enclaves para descubrir nuevas perspectivas y no pierdan de vista el horizonte político que implican.

En el caso de la obra de Schapiro este breve recorrido por los términos *enárgeia* y *ecfrasis* nos permite constatar que el crítico fue muy perspicaz en observar y hacer un balance entre la meditación teórica y la labor concreta de la investigación. Jacqueline Lichtenstein llama a la presencia de las obras artísticas en la crítica de arte evidencias visuales que promueven un vínculo referencial: “Lo storico dell’arte è in qualche modo costretto a subordinare il suo discorso al controllo percettivo. Deve mostrare ciò che dice. È proprio questo che potrebbe definirsi il vincolo della referenza.”<sup>40</sup> En cierto sentido, pensándolo desde la teoría de Liliana Weinberg, la imagen que complementa la descripción en este tipo de ensayo sería parte esencial del pacto de buena fe. Lichtenstein explica, tomando como base lo que Michael Baxandall ya había dicho al respecto de este tema, de qué manera se convirtió en una práctica habitual mostrar las obras al momento de analizarlas:

Le conferenze dell’Accademia Reale di pittura e di scultura sono senza dubbio la migliore illustrazione dell’analisi di Baxandall. [...] Inaugurate nel 1667, queste conferenze si svolgevano una volta al mese e durarono fino al 1792. Nel XVII secolo esse erano principalmente consacrate all’analisi dell’opera. Si portava nella sala un quadro o una scultura appartenente alla collezione reale e un accademico, –scelto dalla sessione precedente– veniva incaricato di aprire la discussione presentando un’analisi dell’opera. Tutte le conferenze avevano dunque luogo davanti all’opera. Ciò significa che gli accademici avevano l’obbligo di giustificare le loro analisi attraverso una dimostrazione di tipo visivo ed esse non potevano essere contraddette che da una dimostrazione dello stesso tipo. Ogni proposizione era anzi perfettamente chiara per tutti i membri dell’uditorio compresi coloro che non erano d’accordo con tale analisi. Quando un accademico attirava l’attenzione dell’assemblea sulle qualità o sui difetti di un quadro, ognuno aveva modo di giudicare la correttezza dell’analisi, la pertinenza degli elogi o delle critiche esaminando il dipinto, ossia confrontando ciò che l’oratore diceva con ciò che egli vedeva. Questo spiega l’ampiezza dei dibattiti che si svolgevano all’Accademia e il rigore di certe discussioni.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> “El historiador del arte está constreñido de cierta manera a subordinar su discurso al control perceptivo. Debe mostrar lo que dice. Es precisamente esto lo que podría definirse como el vínculo de la referencia” (Lichtenstein, *op. cit.*, p. 177).

<sup>41</sup> “Las conferencias de la Academia real de pintura y de escultura son sin duda la mejor ilustración del análisis de Baxandall. [...] Inauguradas en 1667, estas conferencias se llevaban a cabo una vez al mes y duraron hasta 1792. En el siglo XVII estaban principalmente consagradas al análisis de la obra. Se llevaba a la sala una pintura o una escultura perteneciente a las colecciones reales y un académico –elegido en la sesión precedente– estaba encargado de abrir la discusión presentando un análisis de la obra. Esto significa que los académicos tenían la obligación de justificar sus análisis a través de una demostración de tipo visual y que éstas no podían

Este tipo de prácticas son fundacionales en el desarrollo de la historia y de la crítica de arte en la modernidad: mostrar para interpretar. En este sentido, nos explica Lichtenstein, los argumentos que Schapiro dirige a Heidegger surgen de una tradición donde una obra de arte no puede ser comprendida si no está acompañada de una percepción. Por ello, agrega la académica francesa, “Si potrebbe dire, come dice Schapiro, che Heidegger non descrive un dipinto di Van Gogh ma il quadro che Van Gogh avrebbe potuto dipingere se avesse letto Heidegger: a causa della necessità di descrivere un quadro di Van Gogh, Heidegger lo sostituisce ad un altro dipinto, un dipinto immaginario che lui stesso ha inventato e che dipinge con le parole.”<sup>42</sup> Debido a que la imagen referida es un mero suplemento, ésta se convierte en un cuadro imaginario que el filósofo traza con las palabras.

Ginzburg señala que esta forma de aparición de la imagen en el texto es paralela a la construcción de los aparatos críticos con la explicitación de las citas con comillas; ambos fenómenos son de una importancia indiscutible en la historia de las ideas: “La *enárgeia* quería comunicar la ilusión de presencia del pasado; las citas enfatizan que el pasado sólo nos es accesible de modo indirecto, mediado.”<sup>43</sup> Desde la aparición con Montaigne del ensayo, esa incorporación de textos e imágenes de otros autores es la explicitación de que el conocimiento puede producirse de manera indirecta, mediada por un diálogo. Al pensarlo desde los textos teóricos de Bajtín, para Ginzburg el acto de citar puede ser entendido como el paso de una actitud monológica a una dialógica en la creación del saber: “Quotation (either direct or indirect) has superseded *enargheia* –a fateful victory, which could be described, in Bakhtinian terms, as the victory of dialogic over a monologic attitude.”<sup>44</sup> Dicho todo esto,

---

ser refutadas sino por una demostración del mismo tipo. Es más, cada proposición estaba perfectamente clara para todos los miembros del auditorio, incluidos quienes no estaban de acuerdo con el análisis. Cuando un académico llamaba la atención del público sobre las cualidades o sobre los defectos de una pintura, cada uno tenía la oportunidad de juzgar la corrección del análisis, la pertinencia de los elogios o de las críticas examinando la pintura, es decir, confrontando lo que el orador decía con lo que él veía. Esto explica la amplitud de los debates que tuvieron lugar en la Academia y el rigor de ciertas discusiones” (*Ibid.*, pp. 178-179).

<sup>42</sup> “Se podría decir, como lo dice Schapiro, que Heidegger no describe una pintura de Van Gogh sino la pintura que Van Gogh habría podido pintar si hubiera leído a Heidegger: debido a la necesidad de describir una pintura de Van Gogh, Heidegger lo sustituye con otra pintura, una pintura imaginaria que él mismo inventó y que pinta con las palabras” (*Ibid.*, p. 179).

<sup>43</sup> Ginzburg, “Descripción y cita”, *op. cit.*, p. 50.

<sup>44</sup> “La cita (ya sea directa o indirecta) ha superado a la *enárgeia*, una fatídica victoria que podría describirse, en términos de Bajtín, como la victoria de la actitud dialógica sobre la monológica” (Ginzburg, “Ekphrasis and Quotation”, *op. cit.*, p. 17).

sigamos profundizando en los caminos que Schapiro descubrió para dialogar con Vincent Van Gogh.

### **Las primeras interpretaciones de Schapiro sobre Van Gogh**

En 1946 aparece el primer ensayo de Meyer Schapiro dedicado a Vincent Van Gogh. Se trata de un artículo preparado para la revista *View*.<sup>45</sup> Desde las primeras frases el crítico plantea el tema de su análisis: “Among Van Gogh’s paintings the *Crows over the Wheat Field* is for me the deepest avowal. It was painted a few days before his suicide, and in the letter in which he speaks of it we recognize the same mood as in the picture.”<sup>46</sup> Los límites están completamente marcados, Schapiro va a hablar de un cuadro realizado pocos días previos a la muerte del pintor, y precisa que de toda esa obra es la pieza que más lo intriga.

Nos menciona la existencia de una carta donde Van Gogh habla de las emociones que sintió en el proceso de elaboración del paisaje; emociones que Schapiro califica compatibles con el estado de ánimo plasmado en la pieza. Con este trabajo se puede apreciar una de las constantes de todas sus intervenciones sobre este artista: el famoso epistolario, del cual las cartas a su hermano Theo constituyen la parte más difundida, es la fuente primaria elegida por el crítico para estructurar su interpretación. Dado que una de las particularidades de esos documentos es el continuo entrecruzamiento de confesiones personales con reflexiones sobre sus lecturas, las obras plásticas que lo inspiraron o que vio, además de ser una bitácora de su proceso creativo, para Schapiro las cartas que consultó fueron un instrumento crítico primordial. De hecho, algunas páginas más adelante el propio Schapiro apunta: “His letters

---

<sup>45</sup> Este proyecto estuvo dirigido por los escritores Charles Henri Ford y Parker Tyler que desde su fundación tuvo entre sus principales objetivos explorar el impacto del arte moderno y las vanguardias históricas. Buscó reunir entre sus colaboradores a los artistas e intelectuales europeos que decidieron refugiarse en Estados Unidos a causa de los estragos de la guerra. Esto promovió un diálogo con destacados intelectuales de Estados Unidos. Es una publicación que hace evidente el proceso de asimilación de ideas que culminó con la instauración de otra capital para el arte moderno. El ensayo de Schapiro sin duda forma parte de la historia de esa intensa labor de difusión. Sobre todo este fenómeno cultural la perspectiva de Fumaroli es esclarecedora, *cfr.* Marc Fumaroli, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, trad. José Ramón Monreal. Barcelona, Acantilado, 2010.

<sup>46</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, *op. cit.*, p. 87. “Entre las pinturas de Van Gogh, *Cuervos sobre el trigal* es para mí su más profunda confesión. La pintó unos días antes de suicidarse y en la carta en que habla de ella puede apreciarse el mismo estado de ánimo que en el cuadro” (Meyer Schapiro, “Sobre una pintura de Van Gogh”, *El arte moderno*, trad. Aurelio Martínez Benito y María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza, 1988, pp. 79-88; p. 79).

contain remarkable illuminations on the problems of painting; one could construct a whole aesthetic from scattered statements in the letters.”<sup>47</sup> El cuadro y la descripción con los que organiza toda su lectura sobre el pintor holandés son los siguientes:



Van Gogh: *Crows Over the Wheat Field*, 1890. Oil, 19 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 39 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>.  
Collection, National Museum Vincent Van Gogh, Amsterdam.

The canvas is already singular in its proportions, long and narrow, as if destined for two spectators, an image of more than the eye of one can embrace. And this extraordinary format is matched by the vista itself, which is not simply panoramic but a field opening out from the foreground by way of three diverging paths. A disquieting situation for the spectator, who is held in doubt before the great horizon and cannot, moreover, reach it on any of the three roads before him; these end blindly in the wheat field or run out of the picture. The uncertainty of Van Gogh is projected here through the uncertainty of movements and orientations. The perspective network of the open field, which he had painted many times before, is now inverted; the lines, like rushing streams, converge towards the foreground from the horizon, as if space had suddenly lost its focus and all things turned aggressively upon the beholder. / In other works this field is marked with numerous furrows that lead with an urgent motion to the

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 91. “Sus cartas contienen excelentes aclaraciones sobre los problemas de la pintura, hasta el punto de que podría elaborarse toda una estética a partir de las observaciones sueltas que se hacen en las cartas” (“Sobre una pintura de Van Gogh”, p. 82). La historia de este epistolario es muy interesante. Nuestro crítico tomó sus citas de Van Gogh de distintas reediciones del catálogo razonado de Jacob Baart de la Faille, que en cada uno de los ensayos especifica. Antes de ese catálogo, publicado por vez primera en 1928, Johanna Van Gogh-Bonger dio a conocer en 1914 una gran parte de estas cartas traducidas al neerlandés en cuatro volúmenes. Fue así que comenzaron a difundirse, fundamentalmente en francés, inglés y alemán, antologías de estos documentos. Actualmente, gracias al excelente trabajo de difusión del Van Gogh Museum de Ámsterdam, se pueden consultar la totalidad de las cartas en un archivo general digitalizado por esa institución: <[www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org)>.

distance. These lines are the paths of Van Gogh's impetuous impulse towards the beloved object. Recall how Cézanne reduced the intensity of perspective, blunting the convergence of parallel lines in depth, setting the solid objects back from the picture plane and bringing distant objects nearer, to create an effect of contemplativeness in which desire has been suspended. Van Gogh, by a contrary process, hastens the convergence, exaggerating the extremities in space, from the emphatic foreground to the immensely enlarged horizon with its infinitesimal detail; he thereby gives to the perspective its quality of compulsion and pathos, as if driven by anxiety to achieve contact with the world. This perspective pattern was of the utmost importance to Van Gogh, one of his main preoccupations as an artist. In his early drawings, as a beginner struggling with the rules of perspective and using a mechanical device for tracing the foreshortened lines which bewildered and delighted him, he felt already both the concreteness of this geometrical scheme of representation and its subjective, expressive moment. Linear perspective was in practice no impersonal set of rules, but something as real as the objects themselves, a quality of the landscape that he was sighting. This paradoxical scheme at the same time deformed things and made them look more real; it fastened the artist's eye more slavishly to appearance, but also brought him more actively into play in the world. While in Renaissance pictures it was a means of constructing an objective space complete in itself and distinct from the beholder, even if organized with respect to his eye, like the space of a stage, in Van Gogh's first landscapes the world seems to emanate from his eye in a gigantic discharge with a continuous motion of rapidly converging lines. He wrote of one of his early drawings: "The lines of the roofs and gutters shoot away in the distance like arrows from a bow; they are drawn without hesitation."<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 87-88. "El lienzo ya es singular en sus proporciones, largo y estrecho, como si se destinara a dos espectadores, una imagen que excede a lo que la mirada normal puede abarcar. Y este extraordinario formato halla correspondencia en la vista misma, que no es simplemente panorámica, sino un campo que se despliega a partir del primer plano por medio de tres senderos que se bifurcan. Una situación inquietante para el espectador, que se queda dubitativo ante tan vasto horizonte y, por otra parte, no puede alcanzarlo por ninguno de los tres caminos que se abren ante él, pues éstos terminan en medio del trigal o salen del cuadro. La incertidumbre de Van Gogh se proyecta aquí a través de la incertidumbre de los movimientos y orientaciones. La red de perspectivas del campo raso, que ya había pintado Van Gogh en numerosas ocasiones, se invierte ahora; las líneas, cual impetuosos arroyos, convergen hacia el primer plano del horizonte, como si el espacio hubiera perdido de repente su centro focal y todas las cosas se volvieran agresivamente contra el espectador. En otras obras, este campo está cruzado por numerosos surcos que llevan con celeridad a la lejanía. Tales líneas no son sino los senderos del impetuoso impulso de Van Gogh hacia el objeto. Recuérdese cómo Cézanne reducía la intensidad de perspectiva por el procedimiento de embotar la convergencia de líneas paralelas en profundidad, situar los objetos sólidos tras el plano del cuadro y acercar los objetos lejanos, creando así una sensación de contemplación en la que el deseo queda suspendido. Van Gogh, mediante el recurso a un proceso opuesto, fuerza la convergencia, exagerando los extremos en el espacio, desde el acentuado primer plano hasta el horizonte inmensamente dilatado descrito con infinitesimal detalle; da a la perspectiva, pues, una nota caracterizada por la energía y el *pathos*, como si se viese impelido por la ansiedad de entrar en contacto con el mundo. Para Van Gogh, este tipo de perspectiva tenía suma importancia, es una de sus principales preocupaciones artísticas. Ya en sus primeros dibujos, como buen principiante que forcejea con las reglas de la perspectiva y recurre a estratagemas mecánicas para trazar las líneas escorzadas que tanta perplejidad y deleite le causaban, expresaba la concreción de este esquema geométrico de representación y su momento subjetivo, expresivo. De hecho, la perspectiva lineal no era un conjunto de reglas impersonales, sino algo tan real como los objetos mismos, una nota del paisaje que contemplaba. Al mismo tiempo, este esquema paradójico deformaba las cosas y hacía que pareciesen más reales; hacía que la mirada del artista fuese más esclava de la apariencia, pero también le llevaba a intervenir más activamente en el mundo. Mientras que en los cuadros del

Antes de analizar este largo fragmento es importante mencionar que su trabajo más extenso sobre el pintor holandés lo publica poco tiempo después de este primer ensayo. Es un catálogo de 1950 donde Schapiro recorre, a través de un estudio introductorio y 46 cuadros, la obra de Van Gogh. Solamente hará lo mismo con otro artista moderno, Paul Cézanne,<sup>49</sup> que de hecho aparece mencionado en la cita anterior. Las correspondencias entre los dos pintores son muy importantes en los ensayos que Schapiro les dedica y, como puntualizo más adelante, en el caso de las naturalezas muertas es especialmente productivo revisar lo que este autor dijo acerca de este género pictórico en la obra de Cézanne. Ahora bien, la primera cuestión que se puede constatar es que para nuestro crítico la pieza clave de Van Gogh no es una naturaleza muerta, sino un paisaje: *Trigal con cuervos* es el cuadro con el que busca darle un sentido a toda la obra. Es una estrategia que recuerda los famosos *Ansatzpunkte* de Erich Auerbach: esos fragmentos que el filólogo alemán seleccionó como punto de partida para cada uno de los capítulos de *Mimesis*, por su capacidad de sintetizar los rasgos más destacables del estilo de un autor.<sup>50</sup>

En el catálogo dedicado a este pintor Schapiro decidió acudir a ese mismo paisaje para guiar su interpretación en el estudio introductorio, y de todos los cuadros que seleccionó, cada uno con su detallada descripción, quiso que la última pieza fuera *Trigal con cuervos*. El objetivo de los dos ensayos fue sustentar que, si se investigaba el estilo de Van Gogh por medio de las cartas, se podía rastrear una coherencia en el proceso de elaboración de la obra. En la argumentación del catálogo Schapiro inicia con su justificación de ese carácter unitario al hablar del arte como un destino: “The singularity of Van Gogh’s life lies in the fact that art was for him a personal destiny in the fullest sense [...]. What is most important is that van Gogh converted all this aspiration and anguish into his art, which thus became the first

---

Renacimiento era un medio para construir un espacio objetivo completo en sí y distinto del espectador, aun cuando se organizase en función de la mirada, como el espacio de un escenario, en los primeros paisajes de Van Gogh el mundo parece surgir de su mirada, cual si fuese una impetuosa descarga con un continuo movimiento de líneas rápidamente convergentes. He aquí lo que el mismo Van Gogh dijo de sus primeros dibujos: ‘Las líneas de los tejados y canalones arrancan de golpe a lo lejos como las flechas de un arco; están trazadas sin la menor vacilación’” (“Sobre una pintura de Van Gogh”, pp. 79-80).

<sup>49</sup> El catálogo de Paul Cézanne se publicó con mucha cercanía (1952) y, al igual que su antecesor, es de un valor inestimable para comprender la obra de Meyer Schapiro, *cf.* Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*. New York, Harry N. Abrams, 2004.

<sup>50</sup> *Cfr.* Carlos Pérez Martínez y Cristina Castro Romero, “Ansatzpunkt”: <<http://dictionaryworldliterature.org/index.php?title=Ansatzpunkt>>.

example of a truly personal art, art as a deeply lived means of spiritual deliverance or transformation of the self; and he did this by a most radical handling of the substance of his art.”<sup>51</sup> Con sus pinturas es evidente un giro en las intenciones artísticas que ahora apuntan a alcanzar una impronta profundamente individual.

Schapiro dice que en el epistolario el pintor habla continuamente de su arte como una forma de vitalismo y también enfatiza que utiliza ese medio de comunicación personal para describir cómo es que su manera de trazar los contornos, la elección de los colores –en fin todas las decisiones compositivas– responden a esa necesidad de comunicar el conjunto de emociones experimentadas durante el acto creativo. Para Schapiro la atormentada existencia de Van Gogh formó parte de ese recorrido. Desde esta perspectiva la acción de pintar es, al mismo tiempo, un tipo de curación a partir de la catarsis. Sus cuadros son los rastros de ese vaivén entre la creación y la angustia. El paisaje donde vuelan en zigzag los cuervos es tomado por el crítico como culminación de ese intenso proyecto visual. Su ecrasis interpretativa de esa pieza es la siguiente:

Writing of this picture shortly before his suicide Van Gogh conveyed something of its tragic mood: “Returning there, I set to work. The brush almost felt from my hand... I had no difficulty in expressing sadness and extreme solitude.” The singular format of the canvas is matched by the vista itself, a field opening out from the foreground by way of three diverging paths. A disquieting situation for the spectator, who is held in doubt before the great horizon and cannot, moreover, reach it on any of the roads before him; these end blinding in the field or run out of the picture. The familiar perspective network of the open field is now inverted; the lines converge towards the foreground from the horizon, as if space had suddenly lost its focus and all things turned aggressively upon the beholder. The blue sky and the yellow fields pull away from each other with disturbing violence; across their boundary, a flock of black crows advances towards the unsteady foreground. And here in this pathetic disarray, we discover a powerful counteraction of the artist. In contrast to the turbulence of the brush work, the whole space is of a primordial breadth and simplicity. The colours in their frequency have been matched inversely to the largeness and stability of their areas. The artist seems to count: one is the unique blue of the sky –unity, breadth, the ultimate resolution; two is the complementary yellow of the divided, unstable masses of growing wheat; three is the red of the diverging roads which lead nowhere; four is the complementary green of the untrodden grass of these roads; and as the *n* of the

---

<sup>51</sup> Meyer Schapiro, *Vincent van Gogh*. New York, Harry N. Abrams, 2003, p. 9. “Lo más importante en la vida de Van Gogh es el hecho de que el Arte, en el sentido más profundo de este concepto, se le impusiera como un destino personal. [...] Lo esencial es que Van Gogh trasladara todas estas angustias y todas estas miserias a su creación artística, que, con ello, se convertiría en el primer ejemplo del arte verdaderamente personal, como medio de liberación espiritual o de transformación del yo. Y Van Gogh lo consiguió, porque supo ahondar hasta las raíces de la substancia de su arte” (Meyer Schapiro, *Vincent Van Gogh*, trad. Margarita Fontseré de Petit. Barcelona, Labor, 1962, pp. 5-6).



series there is the endless progression of the zigzag crows, the figures of fate that come from the far horizon. As a man in distress counts and enumerates to hold on to things securely or to fight a compulsion, Van Gogh in his extremity of anguish creates an arithmetical order to resist disintegration. He makes an intense effort to control, to organize. Elemental contrast become the essential appearances; and this simply order, the separated parts are united by echoes of colour, without changing the largest forces of the whole. Two green clouds are reflections, however dimmed, of the green of the roads. And in the blue of the sky is a vague pulsation of dark and light that resumes the great unrest of the ground bellow.<sup>52</sup>

Las dos descripciones son complementarias, por eso hay que leerlas en paralelo. También es pertinente agregar que el cuidado estilístico para estos ejercicios efrásticos es notable. El ensayo del cuarenta y seis, “On a painting of Van Gogh”, y el texto que cierra el catálogo nos permiten comprender la dirección hacia la que apunta la interpretación de Schapiro. Desde el primer ensayo dirige su atención al aspecto más representativo formalmente del cuadro: la perspectiva.<sup>53</sup> El paisaje de Van Gogh no ofrecía ningún punto de fuga que pudiera organizar visualmente lo representado. El orden geométrico establecido desde el Renacimiento está

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.126. “Cuando Van Gogh describió este cuadro, poco antes de su suicidio, expresó algo de su trágico estado de ánimo. ‘Cuando volví aquí, empecé a trabajar. El pincel casi se me caía de las manos... y no me fue difícil expresar el dolor y una soledad infinita’. La forma insólita de la tela responde perfectamente a su objetivo: un campo que desde el primer término se abre en tres caminos divergentes. El espectador se halla en una situación inquietante, porque se le deja en duda acerca del curso de lejano horizonte, y no puede ni siquiera alcanzarlo por ninguno de los senderos que se abren ante él, por cuanto éstos son callejones sin salida, que se pierden en el campo o lo conducen más allá del cuadro. La habitual perspectiva del campo abierto ha sido invertida. Sus líneas de fuga van desde el horizonte hacia el primer término, como si el espacio hubiese perdido súbitamente su punto de vista, y todas las cosas y los campos amarillos tienden a separarse con inquietante fuerza, y, sobre la línea que los limita, una bandada de cuervos se acerca al primer término inferior. / En esta confusión patética descubrimos la genial fuerza que tiene el artista para contrarrestarla. En oposición a la turbulencia de la pintura, reina, sobre todo el espacio, una amplitud lapidaria y una gran simplicidad. Los colores responden al tamaño y a la solidez de las superficies que han de llenar. El artista parece haber calculado: uno, la unidad, el último término, la lejanía; dos, el amarillo complementario de las masas divididas del trigo de la parte inferior; tres, el rojo de los caminos divergentes, que no conducen a ninguna parte; cuatro, el verde complementario de las franjas de hierba de estos caminos; y el elemento *n* de la serie es el vuelo infinito de los cuervos, en forma de zigzag, que, procedentes del lejano horizonte, aparecen como mensajeros del destino. Del mismo modo que un hombre que se halla en la última miseria calcula y cuenta para hallar sostén en las cosas o para escapar a una obliteración enojosa, Van Gogh, en su extrema angustia, crea un orden aritmético para liberarse de la disolución de su yo. Con toda la fuerza que le queda, quiere dominar y organizar. Los contrastes más primarios se convierten en fenómenos esenciales, y, en la simple disposición del cuadro, las parte independientes están enlazadas por armonías de colores complementarios, sin que por ello se altere la gran fuerza expresiva del conjunto. Las dos nubes verdosas son tenues reflejos del verde de los caminos. Y en la oscuridad del cielo palpita una alternancia de claro y oscuro que comprende también el enorme desorden del suelo” (*Vincent Van Gogh*, p. 130).

<sup>53</sup> En las notas del ensayo Schapiro señala que un libro de Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, lo inspiró para su lectura de la perspectiva en Van Gogh. Sin embargo, no está de más apuntar que para la comprensión de la aparición de la perspectiva como materialización de la transformación en la cultura a partir del Renacimiento, los aportes de Panofsky son esenciales, *cfr.* Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, trad. Carlos Manzano. México, Tusquets, 2010.

completamente quebrado en la pintura. Es una manera muy explícita de demarcar una ruptura con la tradición: el crítico apunta que la concreción geométrica del esquema de este paisaje muestra una concepción mucho más subjetiva del espacio, de allí su fuerza expresiva. Esa dislocación, por otra parte, provoca un efecto de desorientación en el espectador. En esta pintura el crítico ve acentuada otra de las características que considera únicas de Van Gogh: la paradójica tendencia con la que se deforma el contorno de los objetos para acrecentar su realismo y que según Schapiro al mismo tiempo le servía al artista para acercarse más activamente a su interacción con el mundo. En la introducción del catálogo explica más a detalle esos aspectos formales que se intensificaron durante las últimas etapas de su carrera, pasadas en la campaña francesa entre Saint-Rémy y Arlés:

The brush strokes, always powerful in van Gogh, are now a torrent or avalanche, a bursting stream of parallel touches, larger than in the past, sweeping through the entire canvas with a wonderful turbulence, in clearly determined paths. The whole is explosive and unconstrained, as if the outcome of a single overwhelming impulse. The agitation of the brush strokes is more pronounced than in any previous European art; it is extreme like the color of the Arles period, which has another sense –an ecstasy of enthusiasm and love, here, an anguished release. [...] The objects have lost their self-sufficient stable form, they yearn and strive and struggle with forces beyond themselves, or with internal forces which they need release. Their color is fractioned, troubled, dimmed, part of their energy of color is converted into energy of line. The contours are prolonged and become increasingly active, winding and twisting as if to attain a maximum surface span. [...] Vincent in Saint-Rémy is inordinately sensitive to movement; he seems to overestimate the changing directions of these forms of things around him, and to see them as actual motions of the objects. It is as if vision stimulated motor tendencies within him which in turn affected his rendering of the forms. [...] The unstable forms were a world of conflict and stress –the typical patterns of the self in its entanglement and wild impulsiveness. [...] Perspective has so long been despised as a device of photographic imitation that artists have forgotten its expressive and constructive side. For van Gogh, perspective was a dramatic element in vision, the carrier of infinity, a means of intensifying a movement into depth. [...] He thereby gives to the perspective a quality of compulsion and pathos, as if driven by anxiety to achieve the most rapid contact with the world.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Schapiro, *Vincent van Gogh, op. cit.*, pp. 24-29. “Las pinceladas, que en Van Gogh ya siempre fueron vigorosas, son ahora torrenciales, parecen un alud, un río desbordado de trazos paralelos, que, más impetuosos que en lo pasado, se lanzan sin freno, pero según un plan perfectamente previsto, sobre la totalidad de la tela. El conjunto resulta tan indómito y explosivo como si fuera el resultado de un impulso único y arrollador. La pincelada delata una excitación como Europa no había conocido jamás. Representa un límite extremo, como lo fue el color en el periodo de Arles. Pero mientras aquél tenía otro sentido, era una expresión de entusiasmo y amor, ahora nos hallamos ante una dolorosa liberación. [...] Los objetos han perdido sus forma más genuina y estable, y luchan nostálgica y anhelosamente con unas fuerzas que están más allá de ellos mismos o permanecen en su interior, y de las que tienen que liberarse. Su color discontinuo, torturado y turbio; una parte de su energía colorística se ha transformado en energía lineal. Los contornos son alargados y cada vez más vivos. Se tuercen

Por todas estas razones, el uso de la perspectiva en *Trigal con cuervos* le parece un rasgo que se tenía que destacar. En la pintura de los cuervos los colores y las formas se presentan caóticamente, parecen expandir sus contornos hacia quien los observa. El lienzo se abalanza irrefrenable a la mirada con la ansiedad propia de quien se aferra a su contacto con el mundo. Consciente de que se trata de un catálogo, donde las imágenes se nos presentan en la miniatura propia de su reproducción técnica, el crítico comienza la descripción del ensayo con una alusión a las dimensiones del cuadro. Su gran tamaño se presenta en contraste con su contraparte: los pequeños ojos que lo contemplan. Se genera una proximidad de los objetos representados que, podríamos decir, promueven un particular efecto de realidad. En plena confusión, el espectador tiene que esforzarse para elegir uno de los múltiples elementos del cuadro para comprender las formas: el cielo, los campos de trigo, los tres senderos rojizos que se bifurcan y el verde pasto de sus orillas, los sutiles trazos negros de los cuervos y las dos verdes nubes que, a pesar de casi diluirse, reflejan el pigmento del pasto.

Para Schapiro el marcado contraste de los colores es leído como una estrategia con la que se enumeran obsesivamente los objetos presentes en la pintura para evitar su desintegración. Esta idea de la enumeración que aparece en la ecfrosis final del catálogo estaba presente en el primer ensayo y es un aspecto importante de la argumentación de Schapiro: “The artist seems to count [...]. Just as a man in neurotic distress counts and enumerates to hold on to things securely and to fight a compulsion, Van Gogh in his extremity of anguish discovers an arithmetical order of colors and shapes to resist decomposition [...]. He makes an intense effort to control, to organize.”<sup>55</sup>

---

y se retuercen, como si lo que importara fuera alcanzar la máxima superficie. [...] Van Gogh tiene en Saint-Rémy una sensibilidad exacerbada por el movimiento. Parece como si el mirar provocara en él un ansia de movimiento, que se condensara en la reproducción de las formas. [...] Estas formas inestables eran un mundo lleno de inhibiciones y conflictos –un parangón característico de su yo aprisionado y de su ímpetu frenético—. [...] La perspectiva viene siendo difamada hace ya tanto tiempo como principio artístico de un estilo fotográfico, que los artistas han olvidado su aspecto expresivo y constructivo. Para Van Gogh representaba un elemento dramático de la visión sobre el cual se apoya el infinito, un medio de poder acentuar el movimiento en profundidad. [...] Con ello, convierte la perspectiva en algo tan fatal y patético como un aterrorizado anhelo por establecer cuanto antes contacto con el mundo” (*Vincent Van Gogh*, pp. 20-24).

<sup>55</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, op. cit., p. 90. “Parece como si el artista contara [...]. Al igual que el hombre presa de una neurosis cuenta y enumera en un intento de aferrarse a las cosas y refrescar sus compulsiones, Van Gogh en el cénit de su angustia descubre un orden aritmético de colores y formas para resistir la descomposición [...]. Él hace un esfuerzo enorme para controlar, para organizar” (“Sobre una pintura de Van Gogh”, p. 81).

En cierto sentido, esto último puede ser entendido en términos de que estamos a un paso de la abstracción, en la frontera previa a que en la pintura se imponga esa disociación entre las pinceladas y las cosas. La *enárgeia* aquí no está en conflicto con la evidencia: en el texto que cierra el catálogo, lo primero con lo que nos topamos es la cita de la carta donde Van Gogh confiesa que, a pesar de este escenario perturbador, “no me vi en apuros para tratar de expresar la tristeza, la extrema soledad.”<sup>56</sup> En la gran mayoría de las descripciones del catálogo incluye citas del epistolario que refuerzan el vínculo de la ecfrasis con las pinturas. Todo el campo semántico elegido por Schapiro para hablar del pintor se centra en una emoción: la angustia.

Una lectura completa del ensayo y del catálogo nos permite entender que la desolación que se describe es importante porque, según Schapiro, ese sentimiento ominoso es la mayor constante de los lienzos de Vincent Van Gogh: es el centro de su *Worldview*. Cumpliendo con el principio del *Ansatzpunkt*, ese fragmento de la obra se vuelve, gracias al discurso crítico, en una puerta de acceso ideal para el resto de la obra. Esa suerte de sinécdoque del estilo concentra un ejemplo concreto de la impronta autoral, aquello que se considera único e intransferible. Toda esta interpretación es una muy clara defensa de la intención de autor en la pintura, que surgió de una reflexión profunda sobre la pertinencia de emplear como mediación interpretativa documentos, en este caso el complejo epistolario de Van Gogh, y una focalización en la descripción de las características formales presentes en la pintura. La noción de estilo en Schapiro tiene que ver con una cuestión de tipo conceptual que se justifica en la interpretación. Como se ha visto en el apartado dedicado a su poética del pensar, esto último forma parte de ese par de densos textos teóricos de Schapiro que confluyen en el concepto de *Worldview*: “Style” (1953) y “Philosophy and Worldview in Painting” (1958-68). Ambos ensayos son posteriores a estos textos dedicados a Van Gogh, pero algunos puntos clave contenidos en el segundo nos pueden llevar a conjeturar que su acercamiento a la obra del pintor holandés puede haber sido esencial para construcción de este concepto. Pero primero detengámonos un instante en otras consideraciones sobre la ecfrasis en la crítica de arte.

---

<sup>56</sup> Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*, ed. y trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019, p. 394.

Afirmar la presencia del concepto schapiriano resulta plausible si acudimos al texto con el que Jacqueline Lichtenstein sustenta su defensa de nuestro crítico: la introducción de *Modelos de intención* de Michael Baxandall. Lo primero que nos dice el estudioso británico es que la comprensión de una obra siempre está mediada por su descripción: “Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros –o, más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal.”<sup>57</sup> En la crítica de arte de Schapiro, que circunscribo en el ensayo como interpretación, la pesquisa es la que organiza esa lectura de la obra, y este tipo de mediación es particularmente compleja porque implica la intervención de conceptos, como el caso de *Worldview*, que propicien la persuasión a través del acto interpretativo: “La descripción consiste en palabras y conceptos en relación con el cuadro, relación que es compleja y a veces problemática.”<sup>58</sup>

Para Baxandall describir es poder dar cuenta de lo que pensamos sobre las imágenes. Observar un cuadro, o cualquier tipo de obra, nunca es un acto sin mediaciones. La mirada está ligada a un potencial intérprete que al percibir emplea conceptos que lo ayuden a comprender. Esos procesos forman parte de la experiencia, pero la posibilidad de explicar desde el discurso crítico implica que se puedan rastrear los indicios que ayuden a demostrar los conceptos que tenemos bajo la mirada. Todo esto parte de un principio articulador que, aunque pueda parecer obvio, debido a instrumentalizaciones como la que Schapiro critica de Heidegger, es necesario explicitar. La descripción que surge del discurso crítico siempre debe supeditarse a la imagen:

Nosotros explicamos el cuadro perfilado por una descripción verbal selectiva, que es, en primer lugar, una representación de nuestros pensamientos sobre él. Esta descripción está constituida por palabras, instrumentos generalizadores que no sólo son a menudo indirectos –infieren causas, caracterizan efectos, hacen varios tipos de comparación–, sino que asumen el significado que nosotros utilizaremos realmente sólo en su relación recíproca con el cuadro propiamente dicho, un caso concreto. Y tras esto hay un deseo de recalcar un interés en el cuadro. [...] Si queremos explicar cuadros, en el sentido de exponerlos en términos de sus causas históricas, lo que realmente explicamos parece que más que el cuadro sin mediatizar es el cuadro tal y como viene considerado bajo el prisma de una descripción parcialmente

---

<sup>57</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Bernárdez Sanchis. Madrid, 1989, p. 15.

<sup>58</sup> *Ibid.*

interpretativa. Esta descripción es un asunto desordenado y vivaz. [...] En otras palabras, estamos ante la relación entre cuadro y conceptos.<sup>59</sup>

En el capítulo final de *Meyer Schapiro's Critical Debates*, O'Donnell puntualiza que en 1973, cinco años después de publicar su crítica dirigida a Heidegger, el crítico estadounidense reflexionó teóricamente sobre la relación entre las palabras y las imágenes. En el ensayo "Words and Pictures: on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text", Schapiro muestra que la historia de ese entrecruzamiento es muy larga y compleja. Para este propósito remarca que una gran parte de las artes visuales en Europa, en ese vasto periodo que va de la Antigüedad tardía al siglo XVIII, estaban basadas en fuentes textuales. Debido a que en una gran cantidad de casos no había un conocimiento directo de las fuentes textuales por parte de los artistas, las variaciones entre la representación de escenas concretas dependían de ejemplos visuales previos que cambiaban según la región o la época: "That correspondence of word and picture is often problematic and may be surprisingly vague."<sup>60</sup>

Ese texto lo preparó para sus estudios de arte medieval y los ejemplos que brinda provienen de pasajes bíblicos. O'Donnell liga estas ideas con el resto de la propuesta teórica de Schapiro. Explica que allí es evidente que para este crítico hay una relación dinámica entre las palabras y las imágenes. Desde su lectura, estas últimas también implican un acto interpretativo: "Schapiro's whole point, of course, is that visual art objects are themselves meant to be seen, are constructed with and for the dynamics and ambiguities of visual perception itself; studying them apart from such dynamics abstracts away their very distinctiveness."<sup>61</sup> El discurso crítico cobra sentido gracias a que el papel del intérprete hace explícito el efecto de las obras en sus percepciones. Ni las palabras ni las imágenes tienen una supremacía, el diálogo que se entreteje en ambas expresiones es dinámico y quien

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>60</sup> "Esa correspondencia de palabra e imagen a menudo es problemática y puede ser sorprendentemente vaga" (Meyer Schapiro, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York, George Braziller, 1996, p. 11).

<sup>61</sup> "El punto central de Schapiro, por supuesto, es que los objetos de arte visual están hechos para ser vistos, están contruidos con y para las dinámicas y las ambigüedades de la percepción visual misma; estudiarlos aparte de tal dinámica los sustrae de su propia singularidad" (O'Donnell, *Meyer Schapiro's Critical Debates*, *op. cit.*, p. 175).

interpreta puede promover la riqueza de esas conexiones: “Schapiro was able to highlight and isolate the active role that interpreters play in the meaning of images.”<sup>62</sup>

En su ensayo “Philosophy and Worldview in Painting” Schapiro explica que cualquier tratamiento discursivo de las imágenes debe partir de un principio: “a painting is not discursive; it is, throughout, a concrete individual object; we grasp its parts immediately and sometimes simultaneously, all together as a whole, as we do an object in nature, without reflection.”<sup>63</sup> Por la información que Lilian Milgram Schapiro ofrece sobre el manuscrito de este ensayo sabemos que su redacción es posterior a los primeros trabajos dedicados a Van Gogh y que la versión definitiva es del mismo año de su homenaje a Goldstein, 1968. Por esos datos podemos conjeturar que fue un periodo donde una reflexión importante tuvo que ver con esclarecer las diferencias de lo visual y lo discursivo.

En este trabajo reconoce que entre la filosofía y la pintura hay conexiones importantes. En ambos casos podemos descubrir una visión del mundo, pero la imagen no es una ilustración de las ideas: “it exhibits a point of view, his ideas and feelings, [...] it implies a widely held general aesthetic theory about what makes for the order, completeness, and harmony of the whole. Further, the representation has expressive qualities, which may be seen as belonging to the things and their meaning or congenial to the artist’s feeling for those aspects.”<sup>64</sup> Los rasgos formales son la materialización del *Worldview*. Schapiro destaca que los textos donde los artistas reflexionan sobre su quehacer son de particular importancia si su objetivo es brindar información sobre la técnica empleada, porque ésta es un acto cognitivo. Los elementos compositivos de las pinturas son el reflejo de una visión del mundo. De allí que la búsqueda de equivalentes entre el pensamiento filosófico de una época y la pintura corre el peligro de instrumentalizar la imagen:

To philosophize is a form of work, of intellectual work. [...] In a corresponding way, to be an artist is not simply to have aesthetic ideas, but to work at the aesthetic ideas, to weigh their consequences for the colors and shapes that one uses and for their effect upon a unity to be attained, a harmony, and a particular expression [...] the artist who

---

<sup>62</sup> “Schapiro supo subrayar y aislar el papel activo que juegan los intérpretes en el significado de las imágenes” (*Ibid.*, p. 184).

<sup>63</sup> “Una pintura no es discursiva; es, en su totalidad, un objeto individual concreto; captamos sus partes inmediatamente y a veces simultáneamente, todas juntas como un todo, como hacemos con un objeto en la naturaleza, sin reflexionar” (Schapiro, *Selected Papers V*, *op. cit.*, pp. 11-12).

<sup>64</sup> “Muestra un punto de vista, sus ideas y sentimientos, [...] implica una teoría estética general ampliamente sostenida sobre lo que contribuye al orden, la integridad y la armonía del todo. Además, la representación tiene cualidades expresivas, que pueden verse como pertenecientes a las cosas y su significado o afines al sentimiento del artista por esos aspectos” (*Ibid.*).

in painting has aesthetic apprehensions –his way of seeing colors and forms– is led to reshape what he has learned and done in the past toward a new whole that is more satisfying, more complete and adequate to his own sense of this subject, his style, and his feelings, and to the challenge of new situations and growth in his community.<sup>65</sup>

Si tenemos en consideración estas iluminaciones teóricas, no cabe duda de que para Schapiro la obra de Van Gogh es una muestra de que el acto de pintar es una forma de pensar el mundo. Por eso nace su voluntad de debatir con Heidegger: “The aim is now to realize the painting as an object in itself, tangible, material, with many marks of the process of its production.”<sup>66</sup> La pesquisa que emprendió unos años antes para estudiar a Van Gogh lo conduce a sus aportaciones sobre lo discursivo y lo visual. Las emociones de angustia en la pintura de los cuervos captan un momento esencial del arte moderno. Los trazos reflejan una crisis que no solamente es del pintor. Los caminos en medio de los trigales no tienen un límite preciso, se proyectan como la totalidad que no mucho tiempo después reflejará la desvinculación entre las palabras y las cosas:

The endless sky of *Crows* appears to us then an image of totality, as if responding to an hysterical desire to be swallowed up and to lose the self in a vastness. In the abnormal formal there is already a submersion of the will. The prevailing horizontal is a quality of the mood more than of the frame of canvas; it has the distinctness and intensity of the blue and belongs to the deeper levels of the work. It is not required by a multiplicity of panoramic objects or a succession in breadth, but governs the space as an enormous dominant beside which the vertical hardly comes into being and is without an echo in the composition. He is caught up across the yellow fields from the chaos of the paths and the dread of the approaching birds and carried to the deep blue sky, the region of most nuanced sensibility, a pure, all-absorbing essence in which at last subject and object, part and whole, past and present, near and far, can no longer be distinguished.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> “Filosofar es una forma de trabajo, de trabajo intelectual. [...] De la misma manera, ser artista no es simplemente tener ideas estéticas, sino trabajar en las ideas estéticas, sopesar sus consecuencias para los colores y las formas que uno usa y su efecto sobre la unidad a lograr, la armonía y la expresión particular. [...] El artista que en la pintura tiene preocupaciones estéticas –su manera de ver los colores y las formas– es llevado a reconfigurar lo aprendido y realizado en el pasado hacia una nueva totalidad más satisfactoria, más completa y adecuada a su propia comprensión de este tema, su estilo y sus sentimientos, y al desafío de nuevas situaciones y el crecimiento en su comunidad” (*Ibid.*, pp. 48-49).

<sup>66</sup> “El objetivo ahora es concebir la pintura como un objeto en sí mismo, tangible, material, con muchas marcas del proceso de su producción” (*Ibid.*, p. 68).

<sup>67</sup> Schapiro, *Vincent van Gogh, op. cit.*, p. 34. “El cielo infinito de los *Cuervos* nos parecerá entonces una imagen del cosmos, la respuesta al histérico anhelo de verse absorbido por él, de perderse en ese infinito. La sumisión de la voluntad al sentimiento se expresa ya por las raras proporciones del cuadro. El predominio de la horizontal está determinado más por el estado de ánimo que por el marco o la tela; tiene la claridad y la intensidad del azul, y responde al profundo sentido del cuadro. Esta horizontal no se halla al servicio del panorama, no está creada por una serie de objetos apaisados, sino que preside el cuadro como una poderosa dominante, a cuyo lado la vertical apenas tiene valor y no aparece repetida en el resto de la composición. El



Esa conclusión del estudio introductorio del catálogo muestra que en su materialidad el cuadro es un acto crítico: es un objeto que nos permite pensar a través de las formas. Ahora veamos cómo casi treinta años después con “Further notes on Heidegger and van Gogh” Schapiro cierra el ciclo de esta memorable aventura interpretativa con un regreso a su teoría acerca de las naturalezas muertas.

### **La teoría schapiriana de las naturalezas muertas**

Sobre este tema es especialmente reveladora la lectura de otro de sus ensayos dedicados al arte moderno que publica en 1968; un año que, como se ha visto en este apartado, fue muy significativo en su trayectoria intelectual: “The apples of Cézanne: an Essay on the Meaning of Still-life”. El estilo con el que organiza su exposición es muy similar al que emplea para su polémica con Martin Heidegger: toma como punto de partida un cuadro cuya atribución se propone esclarecer.

La pieza que afronta tenía el título de *El juicio de Paris*. Sin embargo, el número de los personajes y los elementos que aparecen en el cuadro difieren mucho de las descripciones canónicas del mito; esta cuestión es, nos dice Schapiro, por demás inusual para un lector como Cézanne que desde su juventud se destacó por su gran conocimiento de la literatura latina: “One may suppose a source in the Latin poetry that Cézanne read at school and continued to quote in later years. His letters, especially of his youth, contain many classical allusions.”<sup>68</sup> Es un ejercicio que recuerda mucho la metodología de carácter filológico de Aby Warburg,<sup>69</sup> pues decide buscar en fuentes textuales un posible origen de la representación visual. Gracias a las cartas del pintor Schapiro hace evidente la dedicación de

---

artista se eleva, por encima de los campos amarillos, del laberinto de los caminos y de los siniestros pájaros que se acercan, hacia el mundo de las sensaciones más sutiles, del fluido limpio que todo absorbe, en el que sujeto y objeto, parte y todo, pasado y presente, cercanía y lejanía ya no pueden distinguirse” (*Vincent Van Gogh*, p. 32).

<sup>68</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, *op. cit.*, p. 2. “Cabe suponer una fuente en la poesía latina que Cézanne leyó en la escuela y que siguió citando en años posteriores. Sus cartas, sobre todo las de su juventud, contienen muchas alusiones clásicas” (Meyer Schapiro, “Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bodegón”, *El arte moderno*, trad. Aurelio Martínez Benito y María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza, 1988, pp. 13-42; p. 14).

<sup>69</sup> Cfr. Aby Warburg, “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli”, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. Felipe Pereda. Madrid, Alianza, 2005.

Cézanne en la traducción del latín de fragmentos de la literatura bucólica. Esto lo lleva a proponer que una escena con varias manzanas y con un número de personajes similar a los que están representados en la pintura se corresponden con algunos pasajes de las elegías de Propertio, donde se narra la historia de un joven pastor que corteja a una muchacha con esos frutos:



Paul Cézanne: *The Amorous Shepherd*, mistitled *The Judgment of Paris*, 1883-85. 20 <sup>1</sup>/<sub>4</sub>" high. Present owner unknown.

Este ejercicio de erudición es el medio que elige para iluminar un objeto central en la obra del pintor: la manzana. Los documentos le revelan que la amistad con Émile Zola, a quien Cézanne conoció en la infancia, ofrecen indicios sobre esa conexión sentimental que luego se convertirá en el tema preferido para sus naturalezas muertas. Ahora bien, la explicación de la atribución del cuadro sucede en muy pocas páginas y éste es uno de los ensayos más largos que Schapiro dedicó al arte moderno. La razón se debe a que el objetivo central de este trabajo fue mostrar que esa fruta es una constante de toda la obra del pintor francés a partir de una copiosa reflexión teórica sobre las naturalezas muertas. Es muy importante tener en cuenta esa estrategia porque este ensayo es paralelo a “The Still Life as a Personal Object –A Note on Heidegger and Van Gogh” y en ningún análisis que pude consultar para esta

investigación se explicita esa conexión ni se buscan las correspondencias entre ambos ensayos. Después de mostrar las primeras pistas de su investigación, Schapiro nos dice: “The central place given to the apples in a theme of love invites a question about the emotional ground of his frequent painting of apples.”<sup>70</sup> La conexión emocional que los pintores de este periodo empiezan a establecer con el género pictórico de la naturaleza muerta es determinante para nuestro crítico. Sus interpretaciones las sustenta con una propuesta teórica de la que, me parece, muy poco se ha hablado. En *Galería de palabras* Irene Artigas nos muestra que en la reflexión sobre las naturalezas muertas han confluído la historia del arte, las poéticas visuales y la literatura comparada. Al inicio del capítulo dedicado a este género pictórico, la académica nos ofrece un panorama de sus orígenes:

El término “naturaleza muerta”, en sus variaciones en francés, italiano, portugués y español, se acuñó a principios del siglo XVIII para nombrar a las composiciones pictóricas de flores, frutas, vasos, platos, armas, libros, instrumentos musicales, curiosidades exóticas y “cualquier otro tipo de objeto inanimado”. El término que se usa en inglés y las lenguas germánicas proviene del holandés *stilleven*, con el cual se intentaba diferenciar a este tipo de pinturas de las que utilizaban modelos (*leven*) que se movían. [...] El término “naturaleza muerta” (*nature morte*) es en sí mismo paradójico: la naturaleza, normalmente asociada con lo vivo, se presenta como muerta. El inglés *still life*, derivado como ya vimos del holandés, también tiene carácter contradictorio: lo vivo siempre se mueve. [...] Resulta entonces que los elementos más característicos del género son el cuestionamiento de las relaciones que se establecen entre los objetos que están en nuestro espacio más cercano, más personal y que, justo por eso, se pasan por alto por no considerarse importantes; las relaciones que establecemos con dichos objetos; el ilusionismo visual que conduce a la distinción de diferentes niveles de realidad y la autorreferencia; y la retórica asociada al género mediante la cual se intenta llegar a cierta verdad ontológica que parece estar más allá de los alcances del propio lenguaje.<sup>71</sup>

Artigas señala más adelante que si fue así como se nombró al género en las sociedades modernas, la historia de estos objetos pertenecientes al ámbito doméstico como tema en la pintura es tan antigua como el arte occidental mismo. La académica explica que *Looking at the Overlooked* de Norman Bryson es un libro que abrió muchas fronteras para una teorización de las naturalezas muertas. El autor dedica sus cuatro capítulos, entre otras muchas cosas, a trazar una historia de este género pictórico desde la antigüedad hasta las

---

<sup>70</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, op. cit., p. 5. “El lugar central concedido a las manzanas en un tema de amor anima a hacerse una pregunta sobre el fondo emocional de su frecuente pintura de manzanas” (“Las manzanas de Cézanne”, p. 17).

<sup>71</sup> Artigas, op. cit., pp. 185-192.

vanguardias históricas. En su introducción Bryson propone que debido a su presencia en un rango de tan larga duración es necesario preguntarse sobre los cambios de su significado y sobre las funciones que ha tenido a lo largo de los siglos. Pone especial énfasis en el hecho de que se tiene que hacer una primera distinción importante entre sus usos durante la Antigüedad y su desarrollo en las sociedades modernas. Subraya que el discurso crítico dedicado a las naturalezas muertas es tan antiguo como el género mismo; sin embargo, sostiene que es sobre el que menos se había teorizado: “still life continues to struggle with the prejudice that while (of course) it would be a subject worth investigating, the real stakes lie elsewhere, in the higher genres where (of course) things have always been more interesting.”<sup>72</sup> La constante transhistórica en este género es el tipo de objetos pintados, que nos permite visualizar las muy diversas transformaciones culturales en los alimentos y los artefactos:

The objects shown on the tables of seventeenth-century Dutch interiors (pitchers, bowls, goblets, plates, vases and so forth) belong to a further series of artefacts that is not fundamentally discontinuous with the corresponding objects which appear in Pompeian painting. The things which occupy still life’s attention belong to a long cultural span that goes back beyond modern Europe to antiquity and pre-antiquity. When modern viewers accept a continuity between the *bodegones* of Cotán in Renaissance Spain and the café tables of Juan Gris in Cubist Paris, it is not simply the force of a critical category, naturalized through repetition, which links these very different types of painting. Behind the images there stands the culture of artefacts, with its own, independent history. The bowls, jugs, pitchers and vases with which the modern viewer is familiar are all direct lineal descendants of series which were already old in Pompeii.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> “La naturaleza muerta continúa luchando con el prejuicio de que mientras que (por supuesto) sería un tema que vale la pena investigar, lo que realmente está en juego está en otra parte, en los géneros superiores donde (por supuesto) las cosas siempre han sido más interesantes” (Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London, Reaktionbooks, 2013, ebook).

<sup>73</sup> “Los objetos que se muestran en las mesas de los interiores holandeses del siglo XVII (jarros, cuencos, copas, platos, jarrones, etcétera) pertenecen a otra serie de artefactos que no es sustancialmente discontinua respecto de los objetos correspondientes que aparecen en la pintura pompeyana. Las cosas que ocupan la atención de la naturaleza muerta pertenecen a un largo lapso cultural que se remonta más allá de la Europa moderna a la Antigüedad y la pre-Antigüedad. Cuando los espectadores modernos aceptan una continuidad entre los bodegones de Cotán en la España del Renacimiento y las mesas de café de Juan Gris en la París cubista, no es simplemente la fuerza de una categoría crítica, naturalizada a través de la repetición, lo que vincula estos tipos de pintura tan diferentes. Detrás de las imágenes se encuentra la cultura de los artefactos, con su propia historia independiente. Los cuencos, cántaros, jarrones y vasijas con los que está familiarizado el espectador moderno son todos descendientes directos de un tema que ya era antiguo en la época de Pompeya” (*Ibid*).

Luego de establecer unas líneas generales para su estudio, este académico realiza un paralelo con la conformación de los géneros literarios (tragedia vs comedia) y, como nos dice Artigas al citar el libro de Bryson, las naturalezas muertas son representaciones que dirigen la atención a “las cosas que no son importantes, a aquellos objetos que son ‘la base material y sin pretensiones de la vida que lo importante constantemente pasa por alto’. En otras palabras, se relaciona con la ropografía (de *rhōpos*, objetos comunes, cosas pequeñas, insignificantes) y se asocia con los espacios femeninos y privados.”<sup>74</sup> Bryson remarca que, si de la megalografía se derivaron los cuadros de historia, la ropografía se ocupó de la experiencia cotidiana a través de imágenes que cumplen con funciones muy diferentes a las que se concentran con la representación de los humanos y los eventos históricos concretos:

Human presence is not only expelled physically: still life also expels the values which human presence imposes on the world. While history painting is constructed around narrative, still life is the world minus its narratives or, better, the world minus its capacity for generating narrative interest. To narrate is to name what is unique: the singular actions of individual persons. And narrative works hard to explain why any particular story is worth narrating –because the actions in the story are heroic or wonderful, or frightening or ignoble, or cautionary or instructive [...], still life pitches itself at a level of material existence where nothing exceptional occurs: there is wholesale eviction of the Event. At this level of routine existence, centred on food and eating, uniqueness of personality becomes an irrelevance. Anonymity replaces narrative’s pursuit of the unique life and its adventures. What is abolished in still life is the subject’s access to distinction. The subject is not only exiled physically: the scale of values on which narrative is based is erased also.<sup>75</sup>

La aportación de Bryson a este tema es indiscutible. Su libro cambia la manera en que vemos las imágenes porque muestra la profundidad de esos objetos, su trascendencia para comprender la historia cultural de Occidente desde otro marco. No obstante, esa posición

---

<sup>74</sup> Artigas, *op. cit.*, p. 187.

<sup>75</sup> “La presencia humana no sólo se expulsa físicamente: la naturaleza muerta también expulsa los valores que la presencia humana impone en el mundo. Mientras que la pintura de historia se construye en torno a la narrativa, la naturaleza muerta es el mundo menos sus narrativas o, mejor, el mundo menos su capacidad de generar interés narrativo. Narrar es nombrar lo que es único: las acciones singulares de las personas individuales. Y la narrativa se esfuerza para explicar por qué vale la pena narrar cualquier historia –porque las acciones en la historia son heroicas o maravillosas, aterradoras o innobles, aleccionadoras o instructivas [...], la naturaleza muerta se sitúa en un nivel de existencia material en el que no ocurre nada excepcional: hay una obliteración total del acontecimiento. En este nivel de existencia rutinaria, centrada en la comida y el comer, la singularidad de la personalidad se vuelve irrelevante. El anonimato reemplaza la búsqueda narrativa de la vida única y sus aventuras. Lo que queda abolido en la naturaleza muerta es el acceso del sujeto a la distinción. El sujeto no sólo es exiliado físicamente: también se borra la escala de valores sobre la que se basa la narración” (Bryson, *op. cit.*).

tajante con respecto a la ausencia de cualquier rasgo personal también lo va a llevar a pensar en las naturalezas muertas de Cézanne sólo en cuanto ejercicios formales donde no hay cabida para las emociones del pintor, es decir para la aparición de su subjetividad: “the fruits are disposed with no rationale except that of forming a compositional armature for the painting. The table-cloth and linen have been creased and ruffled not to suggest the aftermath of a meal but rather to display the fruit as aesthetic spectacle.”<sup>76</sup>

Varias décadas antes Schapiro ya había apuntado hacia una interpretación muy diferente. Los indicios rastreados en las fuentes epistolares son todo lo contrario de un dato marginal, porque iluminan un vínculo entre las decisiones formales del artista y su propio desarrollo vital e intelectual, donde las experiencias vitales son parte sustancial del mismo. La segunda parte de su ensayo dedicado a Cézanne es una rica especulación sobre la importancia de este género en la cultura, una inquietud que comparte con Bryson. Nuestro crítico construye un breve panorama sobre el significado de las naturalezas muertas en la pintura occidental y, para hacerlo, acude al concepto de *Worldview*. Por otra parte, al igual que Bryson, Schapiro enlista algunos de los objetos más recurrentes en este género para subrayar su pertenencia a la esfera privada de la vida:

Still-life as a type of theme in painting corresponds, it is clear, like landscape, genre and portraiture, to a field of interest outside art; and we sense this, without having to refer to a particular cause, when we note the separation of still-life as an independent subject (or object) matter in the sixteenth century. Landscape, too, was disengaged then as a major theme with its own completeness after having served for centuries as a setting for human figures. The objects chosen for still-life painting –the table with food and drink, the vessels, the musical instruments, the pipe and tobacco, the articles of costume, the books, tools, playing cards, *objets d'art*, flowers, skulls, etc.– belong to specific fields of value: the private, the domestic, the gustatory, the convivial, the artistic, the vocation and avocation, the decorative and sumptuous, and –less often– in a negative mood, objects offered to meditation as symbols of vanity, mementos of the ephemeral and death. *There is, besides, in still-life a range of qualities congenial to a broad outlook which is less distinctly embodied in other kinds of themes. Simply to note these qualities is to suggest a kind of world-view. Still-life, I have written elsewhere, consists of objects that, whether artificial or natural, are subordinate to man as elements of use, manipulation and enjoyment; these objects are smaller than ourselves, within arm's reach, and owe their presence and place to a human action, a purpose. They convey man's sense of his power over things in making or utilizing them; they are instruments as well as products of his skills, his thoughts and appetites.*

---

<sup>76</sup> “Las frutas se disponen sin otra razón que la de formar un armazón compositivo para el cuadro. El mantel y el lino se han arrugado y plegado no para sugerir que alguien comió, sino para mostrar la fruta como un espectáculo estético” (*Ibid.*).

*While favored by an art that celebrates the visual as such, they appeal to all the senses and especially to touch and taste. They are the themes par excellence of an empirical standpoint wherein our knowledge of proximate objects, and especially of the instrumental, is the model or ground of all knowledge. It is in this sense that the American philosopher, George H. Mead, has said: "The reality of what we see is what we can handle."* Often associated with a style that explores patiently and minutely the appearance of nearby things –their textures, lights, reflections and shadows– the still-life objects bring to awareness the complexity of the phenomenal and the subtle interplay of perception and artifice in representation. The still-life comes to stand then for a sober objectivity, and an artist who struggles to attain that posture after having renounced a habitual impulsiveness or fantasy, can adopt the still-life as a calming or redemptive modest task, a means of self-discipline and concentration; it signifies to him the commitment to the given, the simple and dispassionate –the impersonal universe of matter. In the mid-nineteenth century, in reaction against the anecdote in Salon painting, one said that a pebble could serve as a sufficient theme in painting.<sup>77</sup>

Schapiro menciona al final de este fragmento que a través de las naturalezas muertas se alcanza una *sobria objetividad* que permite afrontar la supuesta impersonalidad de su tema –

---

<sup>77</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, *op. cit.*, pp. 18-20. Las cursivas son mías “Es claro que, al igual que el paisaje, el género y el retrato, el bodegón como tipo de tema en la pintura alude a un ámbito de intereses que es ajeno al arte; y esto se siente, sin necesidad de remitirse a una causa concreta, cuando se observa la separación del bodegón como asunto, independientemente en el siglo XVI. También el paisaje se liberó entonces como tema de primer orden, con una integridad propia, después de haber servido durante siglos como marco de las figuras humanas. Los objetos escogidos para pintar bodegones –la mesa con comita y bebida, las vasijas, los instrumentos musicales, la pipa y el tabaco, las prendas de vestir, los libros, los útiles, los naipes, los *objets d’art*, las flores, la calaveras, etcétera– pertenecen a ámbitos de valor específicos: lo privado, lo doméstico, lo gustatorio, lo convivencial, lo artístico, la vocación y la distracción, lo decorativo y lo suntuoso, y –con mayor frecuencia–, en un estado de ánimo negativo, objetos que se ofrecen a la mediación como símbolos de la vanidad, recordatorios de lo efímero y de la muerte. Hay, además, en el bodegón una gama de cualidades afines a un punto de vista amplio que se materializa con menor nitidez en otros tipos de temas. Ya sólo reseñar esas cualidades es sugerir una especie de visión del mundo. El bodegón, como ya he descrito en otro lugar, se compone de objetos que, ya sean artificiales o naturales, están subordinados al hombre como elementos de uso, manipulación y disfrute; son objetos más pequeños que nosotros, que están a mano y deben su presencia y lugar a una acción humana, un propósito. Transmiten el sentido que tiene el hombre de su poder sobre las cosas al hacerlas o utilizarlas; son instrumentos a la vez que productos de sus saberes, sus pensamientos y apetitos. Aunque favorecidos por un arte que celebra lo visual en cuanto tal, apelan a todos los sentidos, y en especial al tacto y el gusto. Son los temas por excelencia de una actitud empírica para la cual nuestro conocimiento. De los objetos próximos, y especialmente de lo instrumental, es el modelo o fundamento de todo conocimiento. En este sentido diría el filósofo americano George H. Mead: ‘La realidad de lo que vemos es lo que podemos manejar.’ / Los objetos de bodegón, a menudo asociados a un estilo que explora paciente y minuciosamente la apariencia de las cosas cercanas –sus texturas, luces, reflejos y sombras–, traen a la conciencia la complejidad de lo fenoménico y el sutil juego de percepción y artificio que se da en la representación. / El bodegón viene a simbolizar, pues, una objetividad sobria, y el artista que lucha por hacer suya esa actitud tras haber renunciado a una impulsividad o una fantasía habituales puede adoptarlo como una tarea modesta pero tranquilizante o redentora, un medio de autodisciplina y concentración; significa para él el compromiso con lo dado, lo sencillo y lo desapasionado: el universo impersonal de la materia. A mediados del siglo XIX, reaccionando contra lo anecdótico de la pintura de los Salones, alguien afirmaba que para la pintura un guijarro era tema suficiente” (“Las manzanas de Cézanne”, pp. 29-30).

los objetos que día a día nos rodean— sin que esto descarte la relación subjetiva que los artistas pueden llegar a establecer con algunos de estos. Además, menciona que una de las particularidades de este género pictórico reside en el peso de cuestiones técnicas que resalten la percepción sensorial —texturas y claroscuros— que, dependiendo de cada pintor, se materializan con la acentuación de un estilo. La visión de mundo que obtenemos al contemplar esas imágenes se caracteriza por las relaciones de poder del ser humano con los objetos que lo rodean. Me parece que esto último no tendría por qué ser tomado en un sentido negativo: al hablar de relaciones de poder el crítico enfatiza que la utilización de estos objetos nos ilumina aspectos fundamentales sobre los sujetos históricamente determinados que deciden consumir estos alimentos y utilizar estos artefactos.

Poco más adelante, el crítico ahonda en estas cuestiones con un párrafo que decide dejar entre paréntesis. Este signo gráfico me parece interesante porque acentúa su función especulativa, cuya importancia le parece lo suficientemente central para no colocarla como una de las numerosas notas a pie de este ensayo. Su propósito es remarcar que durante el proceso de consolidación de la burguesía las naturalezas muertas han conseguido una transformación tal, que las ha llevado de la periferia del cuadro al centro mismo de la representación en las sociedades modernas. Para Schapiro en estas imágenes, a pesar de que han sido continuamente calificadas de accesorias o poco relevantes, permanece latente una historia sobre la visión de mundo burguesa:

(I shall not go into the question of how far the vogue of still-life in Western art depends on the point of view of the bourgeois whose strong interest in portable possessions and inclination toward the concrete and practical should make still-life an appealing theme in art. The description I have given of still-life, while it ranges beyond those aspects, will suggest to some readers a connection with other features of a bourgeois outlook. Yet even where the bourgeois has been dominant for centuries and the belief in the dignity of still-life and landscape as themes and their equality to historical subjects has appeared as a democratizing trend in art that gives a positive significance to the everyday world and the environment, even there still-life painting has not been specially favored by middle class patrons of art. It has become important mainly through the achievements of Chardin, Cézanne and the Cubists. The still-life painters have had to contend with the prejudice that their art is of a lower order because of the intrinsic interiority of its objects; noble and idealized themes, like idealistic philosophies, have won more approval even after all kinds of themes were admitted in principle to be equal and value was located in the quality of the painter's art. One should not conclude from this fact that the growth of still-life painting has been independent of the conditions of social life. An art like Chardin's or Cezanne's is unthinkable outside of Western bourgeois society. The great difference between



ancient Roman still-life painting, with its bare and indeterminate space, and that of later times which has a broader range of personal objects located in an intimate domestic or other private space shaped by the viewpoint of a real observer, reflects the changed character of society.)<sup>78</sup>

Según nuestro crítico, en el transcurso que va de las obras de Chardin al Cubismo,<sup>79</sup> la importancia de las naturalezas muertas cambió radicalmente en la pintura y ese proceso fue visible en toda la multiplicidad de objetos que figuran en los cuadros. Schapiro plantea que en esa historia –plasmada a través de naturalezas muertas– las obras de Cézanne y Van Gogh coinciden en un aspecto. En ambas obras este género presenta un nuevo rasgo que será determinante para el arte moderno, sobre todo para los caminos que explorarán las vanguardias históricas y, posteriormente, el expresionismo abstracto estadounidense.

En su búsqueda de indicios descubre que las manzanas de Cézanne también están presentes en algunos dibujos donde el pintor se retrataba a sí mismo. Esos borradores y las cartas o apuntes que cita al comienzo de su ensayo, lejos de ser ejercicios impersonales, Schapiro los retoma para interpretarlos a partir de las manzanas con la determinación de ofrecer un recorrido distinto por la obra de este pintor. Con toda su lectura busca iluminar un complejo proceso creativo en los rastros de una vida. Considero que hay una gran afinidad entre estas ideas con el paradigma indiciario porque en ambos casos se busca retrabajar la noción de *intención de autor*.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp. 20-21. “No voy a entrar en la cuestión de hasta qué punto la moda del bodegón en el arte occidental depende del punto de vista del burgués, que con su profundo interés por las posesiones portátiles y su inclinación a lo concreto y lo práctico haría del bodegón un tema atractivo para el arte. La descripción que yo he hecho del bodegón, aunque alcanza más allá de esos aspectos, sugeriría a algunos lectores un nexo con otros elementos de la actitud burguesa. Sin embargo, aun allí donde el burgués ha dominado durante siglos y la fe en la dignidad del bodegón y el paisaje como temas y su equiparación a los asuntos históricos han aparecido como una tendencia democratizadora del arte que presta una significación positiva al mundo cotidiano y al entorno, aun allí la pintura de bodegón no se ha visto especialmente favorecida por la clientela artística de clase media. Si ha sido importante es básicamente gracias a los logros de Chardin, Cézanne y los cubistas. Los bodegonistas han tenido que luchar contra el prejuicio de que lo suyo es un arte de orden inferior en virtud de la inferioridad intrínseca de sus objetos; los temas nobles e idealizados, como las filosofías idealistas, han gozado de mayor aprobación incluso después de que todos los tipos de temas se admitieran como iguales en principio y se situara el valor en la calidad del arte del pintor. No cabe deducir de esto que el desarrollo de la pintura de bodegón haya sido independiente de las condiciones de la vida social. Un arte como el de Chardin o del Cézanne es impensable fuera de la sociedad burguesa de Occidente. La gran diferencia que hay entre la pintura de bodegón romana, con su espacio desnudo e indeterminado, y la de épocas posteriores, que tiene un repertorio más amplio de objetos personales situados en un espacio íntimo doméstico u otro espacio privado, configurado por el punto de vista de un observador real, refleja el carácter cambiado de la sociedad” (“Las manzanas de Cézanne”, pp. 29-30).

<sup>79</sup> De este movimiento artístico, Schapiro comentó con especial cuidado la obra de Picasso, *cfr.* Meyer Schapiro, *The Unity of Picasso's Art*. New York, George Braziller, 2000.

Varios enfoques teóricos, entre los cuales destacan las lecturas surgidas del deconstruccionismo derridiano, han mostrado que es muy fácil caer en las conclusiones apresuradas del biografismo; sin embargo, una revisión atenta de los documentos, como se puede apreciar en estos ensayos de Schapiro, no deja de iluminar el sentido de las decisiones formales. Edgar Wind lo expresó con claridad en el tercer capítulo de *Arte y anarquía*, una de las obras citadas por Ginzburg en “Indicios” para sustentar su metodología: “No sentimos que hemos captado el espíritu de una pintura hasta no haber identificado esos trazos audaces donde la mano del maestro tiembla y titubea. Prestamos atención al tartamudeo inspirado que precedió a la oración gramatical. La obra maestra terminada está muerta, pero el bosquejo inicial nos ayudará a revivirla.”<sup>80</sup> En los documentos textuales, podríamos agregar, también percibimos ese titubeo que saca a la luz pistas sobre el proceso creativo.

Schapiro sostiene que no se puede generalizar una función específica de las naturalezas muertas en corrientes artísticas o periodos históricos. Según nuestro crítico el reto consiste en la búsqueda de los indicios que iluminen cuál podría ser el tema particular, debido a la recurrencia y la aparición en otros documentos de un mismo artista, que nos pueda conducir a una interpretación de la obra:

in still-life, too, there may be connotations and a comprehensive quality arising from the combined objects and made more visible and moving through the artistic conception. Not a text or an event but some tendency of feeling directing the painterly imagination will determine here a coherent choice of a family of objects. / There is in still-life a unity of things like the unity of a scene of action; but to grasp this unity of still-life one must recognize the context of the objects in reality, their connection with a mood or interest or type of occasion.<sup>81</sup>

En esos trabajos de 1968 es palpable que Schapiro considera que hay similitudes destacables entre Cézanne y Van Gogh: eso nos explica que la publicación de los dos ensayos dedicados a explorar sus respectivas naturalezas muertas sea del mismo año. Sin duda se trata de

---

<sup>80</sup> Edgar Wind, “Crítica del connoisseur”, *Arte y anarquía*, trad. Teresa Arijón. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016, p. 104.

<sup>81</sup> Schapiro, *Selected Papers II*, *op. cit.*, p. 24. “También en el bodegón puede haber connotaciones y un carácter global que brotan de los objetos combinados y se hacen más visibles y conmovedores por medio de la concepción artística. Aquí no es un texto ni un acontecimiento, sino una tendencia al sentimiento que dirige la imaginación pictórica lo que determina una elección coherente de una familia de objetos. / Hay en el bodegón una unidad de las cosas que es como la unidad de una escena de acción; pero para descubrir esa unidad del bodegón hay que reconocer el contexto de los objetos en la realidad, sus nexos con un estado de ánimo o un interés o un tipo de ocasión” (“Las manzanas de Cézanne”, pp. 29-30).

investigaciones paralelas. Esa cercanía, por otra parte, no provoca que las conclusiones sean iguales para los dos pintores. En “The apples of Cézanne: an Essay on the Meaning of Still-life” se dedica con detenimiento a explicar que la elección del tema y su preferencia es muy diferente en cada uno de estos artistas: “It is this central place of still-life in his art that encourages us to explore more fully his choice of objects. That it is indeed personal and not ‘accidental’ becomes more obvious when we compare his objects with those in the still-lives of his contemporaries and successors. It is hard to conceive of Cézanne painting the epicure Manet’s salmon, oyster and asparagus, or Van Gogh’s potatoes, sunflowers and shoes.”<sup>82</sup> La coincidencia entre los dos pintores es que unos temas específicos de sus naturalezas muertas ocultan la presencia del pintor.

Como ya se vio en el inicio de este apartado, la intención de Schapiro fue aventurar que las botas de un cuadro del artista holandés pueden ser entendidas como un autorretrato. En su debate sobre Van Gogh también se esforzó por recuperar la conexión entre un objeto y su creador gracias a una original lectura del epistolario y de las memorias de Paul Gauguin. Muchos años después, en 1994, regresó a este tema con “Further notes on Heidegger and van Gogh”. Este ensayo es mucho más breve. Hay que recordar que el motivo de la primera publicación sobre las botas era muy concreto y, podríamos aventurar, personal: el exilio de los intelectuales judíos debido a la persecución nazi. Esto último queda asentado de forma mucho más explícita en este último ensayo, que sin duda significó el cierre de este memorable ciclo interpretativo. Lo primero que dice el crítico es que durante muchos años continuó su investigación sobre Van Gogh. Gracias a los nuevos hallazgos, descubiertos por él mismo o por las valiosas referencias que le dieron otros colegas, decidió publicar la continuación de los artículos de los años cuarenta y de 1968. Inmediatamente después agradece a Yves-Alain Bois, el editor de la revista *Macula*, la traducción al francés de su artículo “The Still Life as a Personal Object –A Note on Heidegger and van Gogh”. El nombre de Jacques Derrida no aparece.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 26. “Es este lugar central del bodegón dentro de su arte lo que nos anima a explorar más a fondo su elección de objetos. Que ésta es, en efecto, personal y no “accidental” es cosa que se hace más patente cuando se comparan sus objetos con los de los bodegones de sus contemporáneos y sucesores. Es difícil imaginar a Cézanne intentando pintar los salmones, las ostras y los espárragos del epicúreo Manet, o las patatas, los girasoles y los zapatos de Van Gogh” (“Las manzanas de Cézanne”, pp. 29-30).

<sup>83</sup> Al final del capítulo “1968. Heidegger and Goldstein”, Oliver O’Donnell abunda sobre el desencuentro de ambos intelectuales: “On October 7, 1977, Derrida was invited to present his own deconstructive take on Van Gogh’s Shoes at Columbia, and he did so, according to Schapiro’s own later

Comenta que revisó a detalle un artículo donde Hans-Georg Gadamer aborda el tema de las correcciones que Heidegger hizo de algunas de sus obras en sus últimos años de vida. Esa revisión la hizo el filósofo con notas en los márgenes que su editor incorporó para que fueran publicadas *post mortem*. Antes de hablar más sobre este asunto, Schapiro nos muestra las pistas más relevantes que rastreó sobre el tema de las botas. La primera es una larga cita de un artículo de Paul Gauguin titulado “Natures Mortes”, donde relata con mayores detalles la anécdota acerca de un cuadro con unas botas que su amigo holandés tenía en su habitación de Arlés. El texto es muy interesante porque efectivamente se trata de una reelaboración de ese recuerdo que Gauguin narró en una carta, citada en 1968 por Schapiro. A ese dato suma el testimonio de otro amigo de Van Gogh, François Gauzi, quien también admite haber visto un cuadro con unas botas que era especialmente significativo para su pintor. Con estas bases nos conduce a un indicio nuevo:

My colleague, Joseph Masheck, had called my attention to a letter of Flaubert that illustrates his perception of aging shoes as a personal object—a simile of the human condition. Reflecting on the inevitable decay of the living body, he wrote to Louise Colet in 1846: “In the mere sight of an old pair of shoes there is something profoundly melancholy. When you think of all the steps you have taken in them to only God knows where, of all the grass you have trodden, all the mud you have collected... the cracked leather that yawns as if to tell you: ‘well, you dope, buy another pair of patent leather, shiny, crackling—they will get to be like me, like you some day, after you have soiled many an upper and sweated in many a vamp’.” Since this letter, dated December 13, 1846, was published in 1887, it could have been read by Flaubert’s great admirer Van Gogh.<sup>84</sup>

---

recollections of the event, without even caring to understand Schapiro’s own position. Schapiro’s unsurprising response was to be blatantly incredulous about Derrida’s assertion that the painting in question could not even be said to represent a pair of shoes, and he is reported to have abruptly countered the perceptible skepticism built into the open-ended questioning of Derrida’s polylogue by proclaiming that ‘[he was] a student of John Dewey and [he believed] in the truth.’ Such was the atmosphere in the discipline when Schapiro entered a long period of semiretirement and started the process of preparing the various volumes of his selected papers for publication, a process to which he dedicated the last twenty years of his life. Toward the very end of that period in 1994, Schapiro returned to his critique of Heidegger by publishing the supplementary essay ‘Further Notes on Heidegger and Van Gogh.’ In that paper, Schapiro neither mentioned Derrida by name nor even alluded to Derrida’s then highly prestigious mode of argument, a willful blindness that simply ignores the often ad hominem quality of his 1977 intervention.” (O’Donnell, *Meyer Schapiro’s Critical Debates*, *op. cit.*, p. 161).

<sup>84</sup> Schapiro, *Selected Papers IV*, *op. cit.*, p. 145. “Mi colega Joseph Masheck ha llamado mi atención sobre una carta de Flaubert que ilustra su percepción de los zapatos usados como objeto personal, símil de la condición humana. Reflexionando sobre la decadencia inevitable del cuerpo vivo, le escribí lo siguiente a Louise Colet en 1846: ‘Observando de nuevo el par de zapatos viejos descubres algo profundamente melancólico. Cuando piensas en todos los pasos que has dado con ellos puestos hacia Dios sabe dónde, toda la hierba que has pisado, todo el barro que se ha pegado a ellos [...] la piel agrietada que bosteza como diciéndote: ‘bueno, idiota, cómprate otro par de zapatos de charol, brillantes y chirriantes; serán como yo, como tú algún día, después de haberlos ensuciado andando y sudando mucho con ellos.’ En 1887, después de la publicación de esta carta de fecha 13 de diciembre de 1846, es posible que Van Gogh, gran admirador de Flaubert, la leyese”

Si en 1968 Schapiro sustentó su hipótesis con un análisis comparativo entre los documentos y un fragmento de *Hambre* de Knut Hamsun, ahora presenta una cita de una carta de Gustave Flaubert, escritor muy admirado por Van Gogh, donde su autor habla del vínculo sentimental con unos zapatos. Este texto, aventura Schapiro, sí pudo leerlo el pintor porque ya circulaba bastante en esa época. Con esto último, sabiendo que para Schapiro las naturalezas muertas nos permiten vislumbrar una visión del mundo, su indicio cobra mucho sentido. Estas imágenes no pueden separarse de su contexto, ya que de hacerlo se perdería su pertenencia a un momento en el cual la relación con los objetos personales cobra un peso determinante en el imaginario. Toda esta ha sido una historia sobre la visibilidad de las transformaciones culturales en la pintura. La carta del novelista francés funciona para sustentar más su hipótesis sobre ese calzado como tema predilecto del pintor:

There is then in the work an expression of the self in bringing to view an occasion of feeling that is unique in so far as it is engaged with the deviant and absorbing deformed subject that underlies the unique metaphoric paired shoes. Van Gogh's frequent painting of paired shoes isolated from the body and its costume as a whole may be compared to the importance he gave in conversation to the idea of the shoe as a symbol of his lifelong practice of walking, and an ideal of life as a pilgrimage, a perpetual change of experience.<sup>85</sup>

Cuando escribe sobre estos ensayos de Schapiro, Artigas se detiene en la importancia del cambio que significaron esos cuadros: “Las naturalezas muertas de Van Gogh son ejemplos en los cuales estos márgenes se traspasan. En ellas, los objetos dejan de tener las características que tradicionalmente se les asignaban en el género para convertirse en ‘retratos’ de quien los pinta, depositarios de la historia personal del pintor. [...] Se trata de obras que cuestionan el impulso que hemos mencionado de la naturaleza muerta en el cual lo representado niega cualquier participación de una persona específica”.<sup>86</sup> Schapiro insiste en

---

(Meyer Schapiro, “Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh”, *Estilo, artista y sociedad*, trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Tecnos, 1999, pp. 155-162; p. 157).

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 147. “Existe entonces en la obra una expresión del yo plasmando un momento del sentimiento que es único en tanto que se compromete con el tema anómalo, absorbente, deformado y que subyace en la metáfora del par de zapatos. El hecho de que Van Gogh pintase frecuentemente un par de zapatos separados del cuerpo y su atuendo como un todo puede compararse con la importancia que confirió en sus conversaciones a la idea de zapato como símbolo de su costumbre de toda la vida de andar, y al ideal de vida del peregrino que supone un perpetuo cambio de la experiencia” (“Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh”, p. 159).

<sup>86</sup> Artigas, *op. cit.*, pp. 237-238.

lo que dijo más de treinta años antes en su ensayo sobre las manzanas de Cézanne: el tema de las botas para Van Gogh no se parece al tratamiento que hubieran hecho sus contemporáneos, porque es completamente particular en su obra.

Luego de confirmar con más datos los indicios, regresa a su diálogo con Heidegger. De nueva cuenta rechaza que puedan ser las botas de una campesina y, al citar el texto del filósofo, Schapiro recalca que una palabra está en cursivas en el original: tierra. Georges Didi-Huberman se detiene en ese detalle filológico cuando habla de este debate: *El origen de la obra de arte* fue publicado en 1935 y pertenece al contexto de las leyes de Núremberg. El pensador francés no desacredita la interpretación de Jacques Derrida, pero sí acentúa que tiene un peso político determinante la postura de Schapiro. En la primera nota al pie del ensayo de 1968 nuestro crítico ya había explicado que fue su amigo Kurt Goldstein quien le mostró la cercanía de esa obra del filósofo con el inicio del nacionalsocialismo para el exterminio de los judíos. Cuando Heidegger toma ese cuadro para hablar del desocultamiento de una verdad sobre el sentido último de ese calzado, esta verdad se dirige a la afirmación de un “pueblo” y de una “tierra” de la que –en cierta forma estaba implícito– cualquiera que no fuera ario estaba excluido, desarraigado:

ci sarebbe probabilmente molto da discutere sulla modalità adottata da Derrida per “fare giustizia” alla restituzione nell’ambito del dibattito tra Schapiro e Heidegger: penso alla sua critica unilaterale dell’“esperto” in storia dell’arte, come egli dice, di fronte a un filosofo la cui formula *es gibt* (“c’è”, “si dà”) risplende quasi, lungo tutto il testo, come una formula magica. Questo significa ignorare che nel saggio di Heidegger “la terra” è appunto ciò che si dice in proprio a un “popolo” il cui “annunciato” risveglio denota una situazione storica –le leggi di Norimberga del 1935– da cui i non proprietari, i senza radici –da intendere i “non ariani– si trovano appunto esclusi.<sup>87</sup>

Schapiro insiste en que Heidegger fue muy determinante en su argumentación. El pensador alemán aseveraba que sin recurrir a “ninguna teoría filosófica” esas botas desocultaban algo muy concreto que su descripción sacaba a la luz: “Heidegger believes also that this truth is

---

<sup>87</sup> “Probablemente habría mucho que discutir sobre la modalidad adoptada por Derrida para ‘hacer justicia’ a la restitución en el ámbito del debate entre Schapiro y Heidegger: pienso en su crítica unilateral del ‘experto’ en historia del arte, como dice él, frente a un filósofo cuya fórmula *es gibt* (‘hay’, ‘se da’) resplandece casi, a lo largo de todo el texto, como una fórmula mágica. Esto significa ignorar que en el ensayo de Heidegger ‘la tierra’ es precisamente lo que se dice sobre un ‘pueblo’ cuyo ‘anunciado’ despertar denota una situación histórica –las leyes de Núremberg de 1935– de la cual los no propietarios, los sin raíces –es decir los ‘no arios’– justamente se encuentran excluidos” (Georges Didi-Huberman, “Rendere un’immagine”, en Riccardo Panattoni y Elio Grazioli (eds.), *Riga. Le scarpe di Van Gogh*, 34 (2013), pp. 187-188).

divined by him ‘without any philosophical theory’ and would not be disclosed by any actual pair of peasant shoes alone, detached from the feet, as portrayed in a painting.”<sup>88</sup> Esa verdad alcanzada por el discurso filosófico descarta por completo una intención del pintor, que los documentos hallados en su investigación sí podían evidenciar. Detrás de la elección del tema y del tratamiento formal que eligió el pintor estaba inscrita la marca de un momento central de su desarrollo intelectual en la que mucho tuvo que ver su distanciamiento del padre: “One misses in all this both a personal sense of the expression and of van Gogh’s feelings of ‘rejection’ by his own parents and by his learned teachers who had to come to doubt his fitness as a Christian preacher and missionary. These breaks are familiar to readers of van Gogh’s biography and letters.”<sup>89</sup> Dicho todo esto, Schapiro dirige nuestra mirada al último cuadro que eligió para concluir con su meditada interpretación de la obra de Vincent Van Gogh: una pintura cronológicamente anterior al cuadro de las botas de 1886.

Esta otra naturaleza muerta está compuesta por algunos objetos en una mesa. Nuestro crítico explica que los dos libros captan el duelo por la pérdida del padre y el distanciamiento de Van Gogh de su vida como predicador para dedicarse a la pintura. El volumen más grande es una Biblia de la que sólo se puede leer, con dificultad, el nombre de un profeta y unos números referentes a los versículos: Isaías, LIII. Al lado se encuentra un pequeño libro amarillo que con más claridad permite ver las letras del título y su autor: *La Joie de Vivre* de Émile Zola. Al igual que las botas, el contraste de esos libros evidencia la difícil experiencia de un joven que busca consagrar su vida al arte. Schapiro concluye su interpretación al mostrar que esos cuadros son rastros de la *Bildung* del artista:

---

<sup>88</sup> Schapiro, *Selected Papers IV*, op. cit., p. 149. “Heidegger cree adivinar también esta verdad ‘sin ninguna teoría filosófica’ que ningún par real de zapatos de campesino revelaría, separados de los pies, según se representan en un cuadro” (“Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh”, p. 160).

<sup>89</sup> *Ibid.* “En todo esto se pierde el sentido personal de la expresión y sentimientos de ‘rechazo’ que Van Gogh sentía por parte de sus propios padres y eruditos profesores que habían llegado a dudar de su aptitud para ser predicador cristiano y misionero. Estas rupturas le resultan familiares a los lectores de la biografía y cartas de Van Gogh” (“Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh”, p. 160).



Vincent van Gogh: *Still Life with Open Bible, Candlestick, and Novel*, 1885, oil on canvas, 25 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 30 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>, Vincent van Gogh Museum, Amsterdam.

Con este ensayo, publicado décadas después y dos años antes de su muerte, Schapiro mostró que nunca dejó de estudiar la obra de Van Gogh. Compartió nuevos indicios y su ensayo termina con una última referencia al texto de Heidegger. Al leer las obras completas del filósofo alemán se percató de que en el fragmento de la descripción de las botas el filósofo consideró necesario agregar una nota –redactada posiblemente luego de conocer el ensayo de Schapiro de 1968– para puntualizar que en el caso del cuadro al que hizo referencia no se podía saber dónde estaban ni de quién eran esas botas:

In Heidegger's reprint of "The Origin of the Work of Art" in his *Collected Works* there is a second thought or cautious note that the philosopher had added by hand in his personal copy of the Reclam paperback edition of the essay (1960). It is on the margin beside his sentence: "From van Gogh's painting we cannot say with certainty where these shoes stand ("Nach dem Gemälde können wir nicht einmal feststellen wo diese Schuhe stehen") nor to whom they belong ("und wem sie gehören"). According to the editor, Fr.W. von Herrmann, the handwritten notes in this copy were written between 1960 and 1976, the year Heidegger died (p. 380). The reader of these corrections will recall their author's original lyrical recognition in those shoes of their deep significance as placed on the earth and in the world of the peasants at work. / In publishing a selection from the marginal notes in the new edition, the editor followed the author's instructions to select those essential ones that clarified the text or were self critical, or called attention to a later development of Heidegger's thought. Since Heidegger's argument throughout refers to the shoes of a class of persons, not of a



particular individual –and he states more than once that the shoes are those of a peasant woman– it is hard to see why the note was necessary.<sup>90</sup>

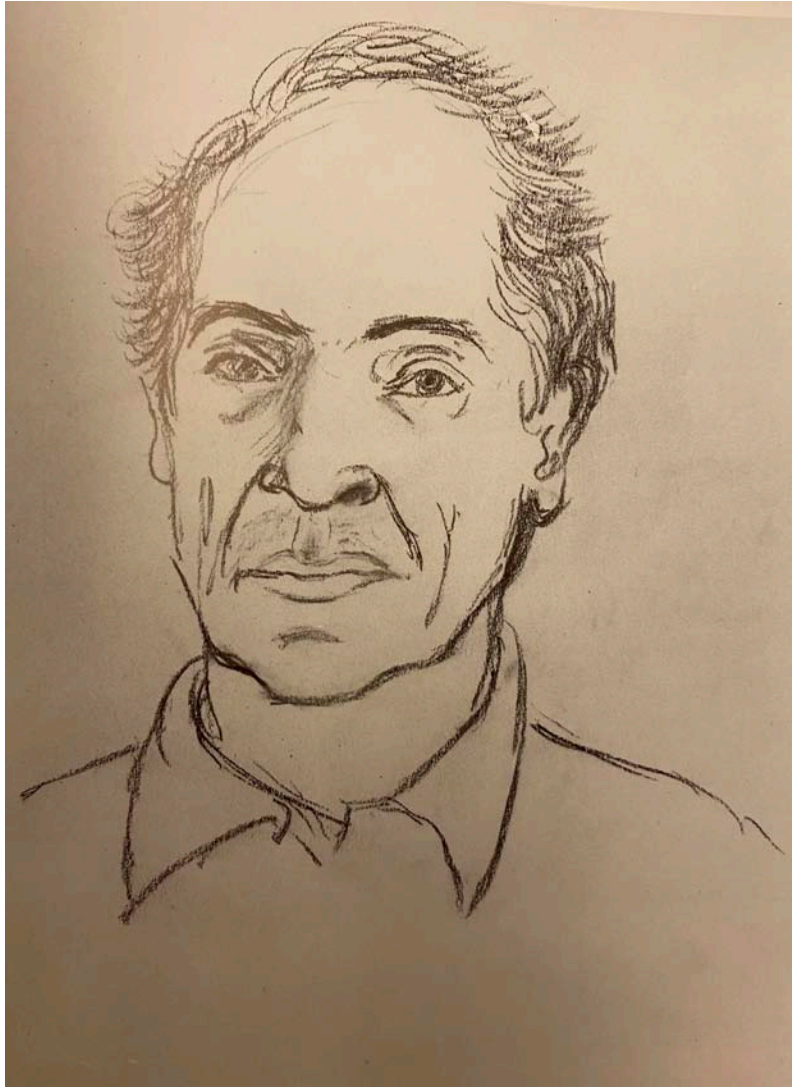
El crítico termina su polémica con una pregunta: “Did he wish to affirm, in the face of currents doubts, that his metaphysical interpretation was true, even if the shoes had belonged to van Gogh?”<sup>91</sup> Para Schapiro no se trataba de restituir una verdad, sino de restituir un nombre. Oliver O’Donnell agrega que estos ensayos surgen de un férreo compromiso ético: “Here Schapiro is speaking for people who cannot speak for themselves, one of the most tested and true tasks of the art historian. As such, despite insisting on close attention to the facts of Van Gogh’s life, Schapiro’s essay is fundamentally ethical in nature, and its cursory engagement with Heidegger might be more accurately understood as a tacit retort to the philosopher’s silence concerning Van Gogh himself than as a naïve assault on his broader philosophy.”<sup>92</sup> Esta culminación de su homenaje a Kurt Goldstein fue la conmemoración a un destino generacional: el acto de nombrar a una persona concreta se vuelve primordial frente a una época en la cual cualquiera de ellos podría haber desaparecido entre la espesura de las terribles niebla y noche del nazismo.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 150. “En la reedición de *El origen de la obra de arte* de Heidegger en sus *Obras completas* existe un segundo pensamiento o anotación prudente que el filósofo había añadido a mano en su segundo ejemplar personal de la edición rústica de Raclam (1960). Se halla en el margen junto a su frase: ‘A partir del cuadro de Van Gogh no podemos decir con certeza dónde están estos zapatos (*Nach dem Gemälde können wir nicht einmal feststellen wo diese Schuhe stehen*) ni a quién pertenecen (*und wem sie gehören*)’. Según el editor, Fr.W. von Herrmann, las notas que aparecen a mano en este ejemplar fueron escritas entre 1960 y 1976, el día en que murió Heidegger. El lector de estas correcciones recordará el reconocimiento lírico y original de su autor en aquellos zapatos con su profundo significado y colocados sobre la tierra y en el mundo de los campesinos trabajando. / En la publicación de una selección de las notas que aparecen al margen en la nueva edición, el editor siguió las instrucciones del autor seleccionando sólo las esenciales y que ayudaban a interpretar el texto, eran autocríticas o prestaban atención al desarrollo posterior del pensamiento de Heidegger. Como el argumento de Heidegger hace referencia a los zapatos de un tipo de personas, y no de un individuo en particular – declarando en más de una ocasión que los zapatos son los de una mujer campesina–, resulta difícil ver por qué era necesaria la nota” (“Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh”, p. 160).

<sup>91</sup> *Ibid.* “¿Deseaba afirmar, ante las dudas que existían en aquella época, que su interpretación metafísica era verdad, aunque los zapatos hubieran pertenecido a Van Gogh?” (“Unas cuantas notas más sobre Heidegger y Van Gogh”, p. 160).

<sup>92</sup> “Aquí Schapiro está hablando por personas que no pueden hablar por sí mismas, una de las tareas más probadas y verdaderas del historiador del arte. Como tal, a pesar de insistir en prestar mucha atención a los hechos de la vida de Van Gogh, el ensayo de Schapiro es fundamentalmente de naturaleza ética, y su acuerdo superficial con Heidegger podría entenderse con más precisión como una réplica tácita al silencio del filósofo sobre el propio Van Gogh, que como un ataque ingenuo a la totalidad de su filosofía” (O’Donnell, *Meyer Schapiro’s Critical Debates*, *op. cit.*, p. 160).



Meyer Schapiro: *Autorretrato*, 19 de agosto de 1979.

## REFLEXIÓN FINAL

### El azaroso camino de la memoria

“En la vida del señor Palomar hubo una época en que su regla era ésta: primero, construir en su mente un modelo, el más perfecto, lógico, geométrico posible; segundo, verificar si el modelo se adapta a los casos prácticos observables en la experiencia; tercero, aportar las correcciones necesarias para que modelo y realidad coincidan.”<sup>1</sup> Este es el inicio de “El modelo de los modelos” y me parece intrigante que, como parte de los silencios del señor Palomar, esta prosa haya sido colocada por Italo Calvino en un apartado que tituló “Palomar en sociedad”. Pienso de inmediato en muchos de los ensayos que nuestro autor compiló en *Punto y aparte*, cuyo subtítulo precisamente es *Ensayos sobre literatura y sociedad*. La imaginación crítica que despliega en esos textos ha sido muy debatida. Silvio Perrella, por ejemplo, considera que fue crucial que su autor se planteara comenzar la década de 1980 dejando constancia de su biografía intelectual con un libro que en muchos aspectos estaba construido con piezas de un rompecabezas donde él ya no se reconocía.<sup>2</sup>

En su introducción el autor declaraba que la sociedad le parecía en pleno colapso, por ello la literatura, que sólo sobrevive en las grietas, debía de ser la consciencia crítica para advertir sobre los derrumbes del futuro. El personaje que tomaba la voz en esos textos era el intelectual empeñado, quien en el pasado todavía creía en la construcción de una sociedad diferente; si los antologaba ahora era “para situarlos en su lugar en el tiempo y en el espacio; para alejarlos a fin de poder observarlos en su justa luz y perspectiva; para seguir las huellas de las transformaciones subjetivas y objetivas, y de su continuidad; para comprender en qué punto me encuentro; para poner, en fin, punto y aparte.”<sup>3</sup>

“La espina dorsal”, “El mar de la objetividad” o “El desafío al laberinto” se caracterizan por la habilidad del ensayista para hacernos ver la casi totalidad del panorama literario de su tiempo. Son modelos que cumplen con las tres premisas expuestas al inicio: están contruidos con un esquema que aspira a ser lo más perfecto, lógico y geométrico posible; buscan adaptarse empíricamente a su experiencia de lectura; y están planteados con la convicción de

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Palomar*, trad. Aurora Bernárdez, ed. Javier Aparicio Maydeu. Madrid, Cátedra, 2023, pp. 248-249.

<sup>2</sup> Silvio Perrella, *Calvino*. Bari, Laterza, 2023, pp. 163-165.

<sup>3</sup> Calvino, *Punto y aparte*, *op. cit.*, p. 10.

su coincidencia con la realidad. En cierto sentido pienso que es como si a través de la argumentación Calvino hubiera podido recuperar la confianza de los narradores del siglo XIX a quienes más admiraba. Esos ensayos sorprenden por la claridad con la que su autor traza flujos y trama correspondencias de la narrativa mundial, o como en el caso de “Tres corrientes de la literatura italiana de hoy”, para poder sortear el reto de explicar ante el público académico norteamericano los cambios radicales que tuvo su propia obra en poco más de diez años y justificar su toma de distancia del neorrealismo, inventa la corriente de la transfiguración fantástica, en la que el vizconde demediado, el barón rampante y el caballero inexistente encontraron un lugar seguro resguardados por una genealogía que se remontaba a Ludovico Ariosto.

Ahora bien, cuando esa época estaba del todo concluida tenemos que Palomar en sociedad prefiere morderse la lengua a expresar su punto de vista, acepta que no hace falta enojarse con los jóvenes pues no hay forma en que puedan entenderse y acepta que todos los modelos siempre están al servicio del poder; por eso: “prefiere mantener sus convicciones en estado fluido, verificarlas caso por caso y convertirlas en la regla implícita del propio comportamiento cotidiano, en el hacer o en el no hacer, en el elegir o en el excluir, en el hablar o en el callar.”<sup>4</sup> No se trata de un nihilismo paralizante sino, como explica Perrella, más bien de una preferencia de Calvino por tematizar la perplejidad general ante una realidad que percibía como una materia inestable.

Perrella también nos recuerda que su personaje había nacido en las páginas de dos periódicos de gran circulación, *Corriere della Sera* (de 1975 a 1978) y la *Repubblica* (de 1980 a 1983), ambos muy alejados de las ideas del Partito Comunista Italiano, pero en los que Calvino pudo afianzar un público que esperaba con ansia el ritmo de su pensamiento:

Come abbiamo visto, è su queste basi che nacque la sua ultima controfigura, il signor Palomar. Vedere un uomo che pacatamente ragiona in pubblico e non teme balbettare le sue poche certezze, suscitò nei lettori un moto di simpatia. E si cominciò a pensare che Calvino fosse un vecchio saggio che fa del suo disincanto uno strumento di conoscenza; uno strumento di conoscenza molto più preciso di quelli celebrati e indicati come tali.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Calvino, *Palomar*, *op. cit.*, p. 252.

<sup>5</sup> “Como vimos, es sobre estas bases que nació su última contrafigura, el señor Palomar. Ver a un hombre que con calma argumenta en público y no teme balbucear sus pocas certezas, suscitó en los lectores un impulso de simpatía. Y se comenzó a pensar que Calvino era un viejo sabio que hace de su desencanto una herramienta de conocimiento; una herramienta de conocimiento mucho más precisa de las que eran celebradas y señaladas como tales” (Perrella, *op. cit.*, p. 161).

Por otra parte, si me atrevo a relacionar “El modelo de los modelos” con su primera etapa de ensayista es por otro de los brillantes hallazgos de Perrella: considerar que uno de los esfuerzos más grandes de Calvino al editar sus prosas en la sutil y compleja estructura de *Palomar* fue expurgar todas las referencias a los libros que sí incluyó en las versiones publicadas en los periódicos:

[Calvino vuole leggere] il mondo non scritto, pieno di fenomeni non linguistici, mettendo in opera tutti i trucchi, le abilità e le memorie di un lettore “lineare” di libri, ma eliminando dalla vista il numero maggiore di reperti cartacei. Con una formula, si può dire che il mondo di Palomar è un mondo in cui misteriosamente i libri siano scomparsi, lasciando però la loro benefica e antica traccia “lineare” nella mente dell’ultimo ipotetico lettore.<sup>6</sup>

Es un mundo sin libros que solamente puede ser leído como un libro. Es a partir de esa paradoja que podemos acercarnos al rico intercambio de ideas que entabló Calvino con Carlo Ginzburg, un diálogo que hasta la fecha está presente en algunos ensayos del historiador. En uno de los más recientemente publicados, “Calvino, Manzoni and the Gray Zone”, el historiador comienza con un recuerdo personal. En un verano, no sabe precisar si de 1980 o 1981, observa con atención el momento en que Primo Levi y Calvino pasean riendo por las veredas de Rhêmes Notre-Dame, el pequeño poblado situado en el Valle de Aosta donde Giulio Einaudi convocaba a sus más cercanos colaboradores a discutir sobre los planes editoriales. Ginzburg comenta que fue la única ocasión de esos memorables encuentros entre amigos que le tocó que ambos narradores asistieran al mismo tiempo.

En 1986 Levi escribió que ese día en Rhêmes pasó la hora más feliz de su amistad con Calvino,<sup>7</sup> había fallecido quien un año antes. El historiador no pudo escuchar de qué hablaron ese día, pero algunos textos le dan las pistas para conjeturar las voces escondidas tras la entrañable imagen. El diálogo pudo haber sido sobre las alusiones a la tabla periódica de Mendeléyev que Raymond Queneau incluyó en *Petite cosmogonie portative*. Como suele suceder en los ensayos de Ginzburg la conexión que establece con el inicio del argumento es

---

<sup>6</sup> “[Calvino quiere leer] el mundo no escrito, lleno de fenómenos no lingüísticos, empleando todos los trucos, las habilidades y los recuerdos de un lector ‘lineal’ de libros, pero eliminando de la vista el mayor número de vestigios cartáceos. Con una fórmula, se puede decir que el mundo de Palomar es un mundo donde misteriosamente los libros han desaparecido, dejando, no obstante, su benéfico y antiguo rastro ‘lineal’ en la mente del último, hipotético lector” (*Ibid.*, p. 151).

<sup>7</sup> Primo Levi, “Calvino, Queneau e le scienze”, *Opere*, Vol. II, ed. Marco Belpoliti. Torino, Einaudi, 1997, pp. 1344-1346.

sorpresiva. Pasa directamente de esa afinidad electiva a la cercanía entre el capítulo “La zona gris” de *Los hundidos y los salvados* con unas declaraciones de Levi, en una entrevista de 1979, sobre la novela *Los novios* de Alessandro Manzoni. No me voy a detener en el análisis del texto de Ginzburg, sino en la particularidad que implica que un ensayo que en realidad está dedicado a Levi lleve en el título el nombre de Calvino.

De todas las pistas, pienso que probablemente la alusión escondida de Ginzburg es un ensayo de Calvino de 1973, “*Los novios* (la novela de las relaciones de fuerza)”, que forma parte de *Punto y aparte*.<sup>8</sup> La idea de relaciones de fuerza quizás es una de las herencias calvinianas más fuertes en su obra; de hecho, una de sus famosas compilaciones de ensayos, ya citada en este trabajo, se titula precisamente *Relaciones de fuerza* y está dedicado a la memoria de Calvino. En su lectura sobre Levi el historiador remarca que para el químico la novela de Manzoni tuvo un peso enorme en cuanto lo llevó reflexionar sobre la dificultad de poder juzgar la violencia cometida por quienes a su vez son víctimas de la violencia y el ensayo de Calvino no va por un camino tan distinto: allí remarca la importancia política de una novela cuya fuerza motora tiene que ver con la crítica a un uso instrumental del discurso escrito para sojuzgar a quienes no pueden acceder a la lectura.

Las relaciones de fuerza constituyen un concepto en el cual Calvino no duda sobre el vínculo entre obra y realidad, entre literatura e historia. Solamente puedo conjeturarlo también, pero quizás a lo que nos invita Ginzburg es a imaginar junto con él que, además del poema de Queneau, en la entrañable jornada de Rhêmes ellos también conversaron sobre la impronta ética de Manzoni y que *Los hundidos y los salvados* (1986) es un libro que esconde el rastro de su amistad. Por otra parte, todos estos hilos nos conducen a la figura del lector, en la que creo que se finca buena parte del debate de Calvino y Ginzburg sobre los indicios.

En la reedición de *Miti emblemici e spie. Morfologia e storia* que se publicó este año en la editorial Adelphi, Ginzburg no solamente aumentó su más emblemática compilación de ensayos con una segunda sección en la que agregó cuatro textos más, también preparó un posfacio donde, seguramente como homenaje al centenario de su maestro, habla sobre su relación con Calvino. También se trata de un ensayo muy particular.

Se centra exclusivamente en hablar sobre “*Spie. Radici di un paradigma indiziario*”. Al reconstruir algunos aspectos de su famosa propuesta metodológica, se propone deshilar

---

<sup>8</sup> Calvino, “*Los novios* (la novela de las relaciones de fuerza)”, *Punto y aparte*, op. cit, pp. 311-323.

los hilos del tapete con que tejió su ensayo, una metáfora que Calvino usó en el artículo de 1980; “L’orecchio, il cacciatore, il pettegolo”, que fue, hay que recordarlo, la primera intervención crítica que hubo sobre ese ensayo. Como Calvino en *Punto y aparte*, el historiador declara que la distancia temporal que lo separa de 1986, cuando salió por primera vez el libro, tiene efectos singulares en el momento de observarlo ahora: “Ripresentare un libro dopo quasi quarant’anni non è facile: ma la distanza dal me stesso di allora –un individuo parzialmente indecifrabile– potrà far emergere, mi auguro, qualche riflessione utile.”<sup>9</sup>

El hecho de que ambos hablen de la distancia necesaria para ver la propia obra me parece muy sugestivo. Considero que en la idea de focalización que cada uno plantea es posible comprender las divergencias, pero también qué los vincula. Primero debemos tener en cuenta que la idea clave de “Indicios” es defender que nociones como realidad y verdad podían diluirse a causa del escepticismo radical que en esos años fue enarbolado por el pensamiento posmoderno; entender ese horizonte ético no solamente ayuda a adentrarse en este ensayo, sino en la obra en general del historiador que en muchos momentos ha remarcado que debe existir una mediación para no caer en el atolladero provocado por limitarse a contraponer “irracionalismo” y “racionalismo”. Ahora bien, visto desde el presente Ginzburg señala que hay un punto de “Indicios” que es particularmente problemático: el hecho de que para explicar la aparición del paradigma galileano del conocimiento –donde se vuelve cada vez más necesario alejarse de los rasgos individuales de los objetos de estudio, es decir de los síntomas, para alcanzar la precisión experimental basada en la cuantificación y reproductibilidad de los fenómenos– haya dado el drástico salto de milenios hasta llegar al primer cazador de nuestra especie, quien se vuelve en el primer narrador porque es capaz de descifrar los rastros de su presa:

Durante milenios el hombre fue cazador. En el curso de persecuciones innumerables aprendió a reconstruir las formas y los movimientos de presas invisibles partiendo de huellas en el fango, ramas rotas, bolas de estiércol, mechones de pelo, plumas enredadas, olores estancados. Aprendió a husmear, registrar, interpretar y clasificar huellas infinitesimales como hilos de baba. Aprendió a realizar operaciones mentales complejas con rapidez fulmínea, en la espesura del bosque o en un claro lleno de traicioneras amenazas. Generaciones y generaciones de cazadores enriquecieron y

---

<sup>9</sup> “Volver a proponer un libro después de casi cuarenta años no es fácil: pero la distancia de mi yo de ese entonces –un individuo parcialmente indescifrabile– podrá hacer emerger, eso espero, alguna reflexión útil” (Ginzburg, “Postfazione”, *Miti emblemi e Spie. Morfologia e storia*. Milano, Adelphi, 2023, p. 309).

transmitieron este patrimonio cognoscitivo. A falta de una documentación verbal que acompañe las pinturas rupestres podemos recurrir a las narraciones de las fábulas, que nos transmiten a veces un eco del saber de aquellos remotos cazadores, si bien tardío y deformado.<sup>10</sup>

Calvino ya había imaginado previamente ese momento de una forma completamente distinta en una de las piezas más importantes de *Punto y aparte*, “Cibernética y fantasmas (Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio)”, que publicó por primera vez en 1968. Sin lugar a duda es uno de sus ensayos clave de poética literaria y también surge de repensar la morfología a partir de los trabajos de Vladímir Propp:

Todo empezó con el primer narrador de la tribu. [...] El narrador empezó a proferir palabras no porque los otros le respondiesen otras palabras previsibles, sino para experimentar hasta qué punto las palabras podían combinarse unas con otras y generarse unas de la otras: para obtener una explicación del mundo partiendo del hilo de cada uno de los discursos-narraciones posibles, del arabesco que nombres y verbos, sujetos y predicados diseñaban al ramificarse los unos de los otros. [...] El narrador exploraba las posibilidades implícitas en el propio lenguaje combinando y permutando las figuras, las acciones y los objetos sobre los que era posible ejercer dichas acciones; surgían así historias, construcciones lineales que presentaban siempre relaciones, contrastes.<sup>11</sup>

Mientras que el narrador de Ginzburg es un cazador que observa con el lente de un microscopio<sup>12</sup> los silenciosos indicios desperdigados por el mundo, el narrador de Calvino contempla el lenguaje con el lente de un telescopio para explorar las inmensas potencialidades combinatorias de la narrativa. Se trata de la lupa del detective en contraposición a la mirada de Palomar, quien es la personificación de un observatorio astronómico. De hecho, muy seguramente como respuesta a la interpretación de Ginzburg sobre el paradigma galileano, el mismo año de la reseña de “Indicios” Calvino también escribe su bellissimo ensayo sobre Galileo,<sup>13</sup> donde con la precisión de su mirada filológica hace la pesquisa de los fragmentos donde ese pensador usa la metáfora del mundo como libro y muestra que surge de hacer una comparación con el alfabeto. Piensa a Galileo como un maestro en la combinatoria del lenguaje quien, además, al hablar de la luna mostró que del mundo lo que más le interesaba eran las irregularidades en vez de la norma.

---

<sup>10</sup> Ginzburg, “Huellas”, *op. cit.*, p. 76.

<sup>11</sup> Calvino, *Punto y aparte*, *op. cit.*, pp. 194-195.

<sup>12</sup> Ginzburg, “Postfazione”, *op. cit.*, pp. 309-310.

<sup>13</sup> Calvino, “El libro de la naturaleza en Galileo”, *Por qué leer los clásicos*, trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 2023, pp. 94-101.



Ahora bien, en este intercambio de perspectivas también hay un caso donde las miradas no chocaron. Cuando en “Indicios” Ginzburg habla de la novela como una de las muchas apropiaciones del paradigma indiciario en la modernidad –donde postula que la *Recherche*, además de ser la novela más importante de nuestro tiempo, podría estudiarse como una construcción narrativa que Marcel Proust hizo bajo un riguroso uso del paradigma indiciario– apunta poco más adelante: “Alguien ha dicho que el enamoramiento es la sobrevaloración de las diferencias marginales que existen entre una mujer y otra (o entre un hombre y otro).”<sup>14</sup> En el cuerpo del texto no aparece el autor referido, solamente en nota al pie podemos saber que habla sobre los *Recuerdos de egotismo* de Stendhal.

Ante la contundencia y misterio de la frase podemos imaginar que ese extraordinario lector que fue Italo Calvino quedó intrigado. En ese mismo año (1980), cuando estaba en apogeo la capacidad de observación de Palomar, emprende otra investigación con la lupa de la filología y escribe un ensayo donde a su manera aplica el paradigma indiciario: “El conocimiento pulviscular en Stendhal”. Me gusta imaginar que ese ensayo fue un regalo para Ginzburg, pues no solamente menciona explícitamente su metodología, sino que reconstruye a partir de esa única pista la idea de que en un cierto momento del siglo XIX la novela se convierte en un modelo cognitivo para aprender a leer huellas ínfimas.

Calvino zarpa de una revisión del tratado *Del amor*, donde se aprende que “la realidad, el conocimiento de la cual Stendhal quiere fundar, es puntiforme, discontinua, inestable, un polvillo de fenómenos no homogéneos, aislados unos de otros, subdivisible a su vez en fenómenos todavía más menudos.”<sup>15</sup> El novelista habla del fenómeno de la cristalización durante el enamoramiento. En ese proceso la mente amorosa detecta todos los rasgos particulares del ser amado, hasta que finalmente fija su atención en la cicatriz capaz de representar con un único indicio la individualidad intransferible de la persona:

Por eso, si queremos leer *Del amor* como un “discurso del método”, nos es difícil encuadrar este método entre los que se practicaban en su época. Pero tal vez podamos hacerlo entrar en ese “paradigma indiciario” que un joven historiador italiano ha tratado de identificar recientemente en las ciencias humanas de las dos últimas décadas del siglo pasado. Se puede trazar una larga historia de este saber indiciario, basado en la semiótica, en la atención a [los rastros], a los síntomas, a las

---

<sup>14</sup> Ginzburg, “Huellas”, *op. cit.*, p. 107.

<sup>15</sup> Calvino, *Por qué leer los clásicos*, *op. cit.*, p. 133.

coincidencias involuntarias, que privilegia el detalle marginal, las desviaciones, eso que habitualmente la conciencia se niega a recoger.<sup>16</sup>

Como sucede con la metodología de Ginzburg, todos los caminos parecen conducirnos a Proust. Visto desde la perspectiva trazada por Calvino, las narraciones autobiográficas y el tratado son los bases sobre las que Stendhal elabora sus grandes novelas. Lo que allí descubrió tuvo un impacto en los modos de narrar y el síntoma más palpable de sus efectos está en la *Recherche*:

Sorprende en estas páginas [de la novela *Lucien Leuwen*] la profusión de detalles psicológicos, la variedad de alternativas de la emoción, de intermitencias del corazón –y la evocación de Proust, que es como el punto de llegada insuperable de este camino, no hace sino poner de relieve todo lo que aquí se ha realizado con una extrema economía de medios descriptivos, con unos procedimientos lineales gracias a los cuales la atención está siempre concentrada en el nudo de relaciones esenciales del relato.<sup>17</sup>

Por mi parte, quiero subrayar que ese texto de Calvino y la obra entera de Carlo Ginzburg muestran que esos cambios radicales en la mente no sólo ocurrieron en las novelas. Finalmente el modelo del ensayo propuesto por el historiador se basa en las inesperadas iluminaciones de las intermitencias del corazón. Su posfacio concluye notando que para escribir muchos de sus ensayos fue indispensable la memoria involuntaria y, vistos a contrapelo, el eco de la voz de Calvino palpita constantemente entre sus líneas.

E incluso valdría la pena ir más atrás en el tiempo para concluir este trabajo. En una epifanía contenida en la teoría del ensayo de Liliana Weinberg hay una huella muy potente sobre el origen de este género literario. Entre las confesiones más personales de Michel de Montaigne, nos recuerda nuestra estudiosa, está su enorme dolor por la pérdida de su mejor amigo Étienne de La Boétie. En el vacío que trae consigo la ausencia un hombre toma su pluma para argumentar, con la confianza de que en el papel podrá seguir platicando con esa persona. Quizás no hay forma de cerrar del todo algunas charlas, *mettere una pietra sopra*, y el ensayo es el espacio humano para volver del duelo un diálogo sin fin.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 142-143.

## Bibliografía:

- Adorno, Theodor W., *Notas sobre literatura*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2009, ebook.
- Agostini-Ouafi, Viviana, *Giacomo Debenedetti traduttore de Marcel Proust*. Caen, PUC, 2003.
- \_\_\_\_\_, “La critique de Proust chez Giacomo Debenedetti, en Viviana Agostini-Ouafi (ed.), *Proust en Italie*. Caen, PUC, 2004, pp. 41-60.
- Aguirre Rojas, Carlos Antonio, *Contribución a la historia de la microhistoria italiana*. Rosario, Prohistoria, 2003.
- Alberdi Soto, Begoña, “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”, *Literatura y Lingüística*, 33 (2016), pp. 17-38.
- Álvarez Hernández, Sandra, *El mundo caverna: el antro de las ninfas en las grotte del Renacimiento italiano*. Tesis de doctorado. México. UNAM, 2018.
- Anderson, Perry, “El poder de la anomalía”, trad. Eugenia Gay, *Prismas*, 18 (junio 2014), pp. 245-246.
- Arenas Cruz María Elena, “Seducción y argumentación: la invención del lector de ensayos”, en Diana Castilleja Magdaleno, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandebosch, (eds.), *El ensayo hispánico. Cruces de géneros, síntesis de formas*. Gèneve, Librairie Droz, 2012, pp. 48-68.
- Artigas Albarelli Irene, *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. México, Bonilla Artigas/UNAM/Iberoamericana, 2013.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, trad. Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México, FCE, 2014, ebook.
- \_\_\_\_\_, *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, trad. Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi e Vittoria Ruberl. Roma, Carocci, 2007.
- Azúa de, Félix, *Diccionario de las artes*. Barcelona, Debate, 2011.
- Barengi Mario y Marco Belpoliti, *Riga. “Alì Babà”. Progetto di una rivista 1968-1972*, 14 (1998).
- Barr, Alfred H., *Cubism and Abstract Art*. New York, MoMA, 1936.
- \_\_\_\_\_, *La definición del arte moderno*, trad. Gian Castelli, ed. Irving Sandler y Amy Newman. Madrid, Alianza, 1989.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona, Paidós.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Bernárdez Sanchis. Madrid, 1989.
- Bellocchio, Piergiorgio y Alfonso Berardinelli, *Diario. 1985-1993*. Macerata, Quodlibet, 2010.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría. México, Ítaca, 2004.

- \_\_\_\_\_, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría. México, Itaca-UACM, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Obras II*, vol. 2, trad. Jorge Navarro Pérez, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schwepenhauser. Madrid, ABADA, 2009.
- Bensmaïa, Réda, *Barthes en ensayo. Introducción al texto reflexionante*, trad. Flora Botton-Burlá. México, Siglo XXI, 2017.
- Bense, Max, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. Martha Piña Zentella. México, CCCYDEL/UNAM, 2004.
- Berardinelli, Alfonso, *Casi critici. Dal posmoderno alla mutazione*. Macerata, Quodlibet, 2007.
- \_\_\_\_\_, “Giacomo Debenedetti, il libertino devoto”, Giacomo Debenedetti, *Saggi*, ed. Alfonso Berardinelli, Angela Borghesi y Marco Edoardo Debenedetti. Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-L.
- \_\_\_\_\_, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*. Venezia, Marsilio, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*. Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- Bertini, Mariolina, “Il Proust di Carlo Ginzburg tra paradigma indiziario e straniamento”, en Ilena Antici, Marco Piazza y Franca Tomassini (eds.), *Cent'anni di Proust. Echi e corrispondenze nel Novecento italiano*. Roma, Roma Tre Press, 2016, pp. 11-19.
- Besa Camprubí Carles, “El ensayo en la teoría de los géneros”, *Estudios de Literatura*, 5 (2014), pp. 101-123.
- Bloch, Marc, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, trad. María Jiménez y Danielle Zaslavsky, ed. Étienne Bloch. México, FCE, 2014, ebook.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a la historia*, trad. Pablo González Casanova y Max Aub. México, FCE, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Los reyes taumaturgos*, trad. Marcos Lara y Juan Carlos Rodríguez Aguilar. México, FCE, 2018.
- \_\_\_\_\_, *Souvenirs de guerre. 1914-1915*. Paris, A. Colin, 1969.
- Borghesi, Angela, *La lotta con l'angelo*. Venezia, Marsilio, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Notizie sui testi”, Giacomo Debenedetti, *Saggi*, ed. Alfonso Berardinelli, Angela Borghesi y Marco Edoardo Debenedetti. Milano, Mondadori, 1999, pp. 1575-1623.
- Brugnolo, Stefano, “Alcune perplessità sul paradigma indiziario applicato alla *Recherche*”, *Dalla parte di Proust*. Roma, Carocci, 2022, pp. 146-154.
- Brugnolo, Stefano, Davide Colussi, Sergio Zatti y Emanuele Zinato, “Questioni di forma: Croce, i formalisti russi”, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*. Roma, Carocci, 2017, pp. 79-106.
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. London, Reaktionbooks, 2013, ebook

- Bugliani, Paolo, "A Few Loose Sentences: Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne", *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, IX (2018), pp. 1-26.
- Calvino, Italo, *Mundo escrito y mundo no escrito*, trad. Ángel Sánchez-Gijón. Madrid, Siruela, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Palomar*, trad. Aurora Bernárdez, ed. Javier Aparicio Maydeu. Madrid, Cátedra, 2023.
- \_\_\_\_\_, *Por qué leer los clásicos*, trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 2023.
- \_\_\_\_\_, *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Madrid, Siruela, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Saggi*, ed. Mario Barenghi, vol. I-II. Milano, Mondadori, 2015.
- Cantarutti, Giulia, Luisa Avellini y Silvia Albertazzi (eds.), *Il saggio forme e funzioni di un genere letterario*. Bologna, il Mulino, 2007.
- Castilleja Magdaleno, Diana, Eugenia Houvenaghel y Dagmar Vandebosch (eds.), *El ensayo hispánico. Cruces de géneros, síntesis de formas*. Gèneve, Librairie Droz, 2012.
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali*. Torino, Einaudi, 2015.
- Ceserani, Remo, *Raccontare la letteratura*. Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Claus, Karl, "Montaigne on His Essays: Toward a Poetics of the Self", *The Iowa Review*, 21, 1(1991), pp. 1-23.
- Compagnon, Antoine, *El demonio de la teoría*, trad. Manuel Arranz. Barcelona, Acontilado, 2015.
- \_\_\_\_\_, *La segunda mano el trabajo de la cita*, trad. Manuel Arranz. Barcelona, Acontilado, 2020.
- Contini, Gianfranco, "Una parola per Giacomo Debenedetti", en Cesare Garboli (ed.), *Giacomo Debenedetti 1991-1967*. Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 102-104.
- Cortellessa, Andrea, "Il 'meraviglioso metaforista'. Debenedetti, con figure", *Nuovi Argomenti*, V, 15 (luglio-settembre 2001), ebook.
- \_\_\_\_\_, "La rosa che esplode: Debenedetti, Proust e di un principio di disponibilità", *Studi (e testi) italiani : semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo*, 32, 2 (2013), pp. 101-121.
- Croce, Benedetto, *La poesia di Dante*. Bari, Laterza, 1921.
- Crow, Thomas, *La inteligencia del arte*, trad. Laura E. Manríquez. México, FCE/UNAM, 2008.
- Culler, Jonathan, *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford, OUP, 1997.
- Curtius, Erns Robert, "Marcel Proust", *Französischer Geist im neuen Europa*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925, pp. 9-145.
- David, Michel, *La psicanalisi nella cultura italiana*. Torino, Boringhieri, 1966.
- D'Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*. London, Laurence King Publishing, 2012.
- Damisch, Hubert, "These are all about me", Meyer Schapiro, *Meyer Schapiro Abroad. Letters to Lillian and Travel Notebooks*, ed. Daniel Esterman. Los Angeles, The Getty Research Institute, 2009, pp. 5-17.

- Debenedetti, Antonio, *Giacomino*. Milano, Bompiani, 2019, ebook.
- Debenedetti, Giacomo, *Amedeo*. Milano, Scheiwiller, 1967
- \_\_\_\_\_, *Amedeo e altri racconti*, ed. Enrico Ghidetti. Roma, Editori Riuniti, 1984.
- \_\_\_\_\_, “A proposito di *Intermezzo*”, *Saggi 1922-1966*, ed. Franco Contorbia. Milano, Mondadori, 1982.
- \_\_\_\_\_, “Che cos’è la critica letteraria?”, AA.VV., *Necessità e servitù della critica*. Roma, Edizioni dell’asino, 2012, pp. 39-40.
- \_\_\_\_\_, *Il personaggio-uomo*. Milano, Il Saggiatore, 2016, ebook.
- \_\_\_\_\_, *Il romanzo del Novecento*. Milano, Garzanti, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole*. Milano, Garzanti, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Quaderni di Montaigne*. Milano, Garzanti, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Preludi. Le note editoriali alla “Biblioteca delle Silerchie”*, Palermo. Sellerio, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Proust*, ed. Mario Lavagetto y Vanessa Pietrantonio. Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Saggi*, ed. Alfonso Berardinelli, Angela Borghesi y Marco Edoardo Debenedetti. Milano, Mondadori, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Saggi critici. Prima serie*. Venezia, Marsillio, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Saggi critici. Seconda serie*. Venezia, Marsillio, 1990.
- \_\_\_\_\_, *Saggi critici. Terza serie*. Venezia, Marsillio, 1994.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, trad. Maria Cecilia González y Dardo Scavinio. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011
- \_\_\_\_\_, “Rendere un’immagine”, en Riccardo Panattoni y Elio Grazioli (eds.), *Riga. Le scarpe di Van Gogh*, 34 (2013), pp. 187-188.
- Dolfi, Anna (ed.), *La saggistica degli scrittori*. Roma, Bulzoni, 2012.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory. An Introduction*. Minnesota, UMP, 1996
- Epstein, Helen, *Meyer Schapiro. Portrait o fan Art Historian*. Lexington, Plunkett Lake Press, 2010, ebook.
- Escalante, Evodio, *Las metáforas de la crítica*. México/Barcelona, UAM/Gedisa, 2015
- Esposito, Edoardo, (ed.) *Il demone dell’anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*. Milano, il Saggiatore, 2009.
- Esterman, Daniel, “Introduction”, Meyer Schapiro, *Meyer Schapiro Abroad. Letters to Lillian and Travel Notebooks*, ed. Daniel Esterman. Los Angeles, The Getty Research Institute, 2009, pp.1-4.
- Fernández García, Blanca, “Alí Babá. Arqueología y literatura en la modernidad”, *Impossibilia*, 6 (octubre 2013), pp. 60-77.
- Ferroni, Giulio, “Critica come escatologia?”, *Nuovi Argomenti*, V, 15 (luglio-settembre 2001), ebook.
- Ferretti, Gian Carlo, *L’editore Vittorini*. Torino, Einaudi, 1997.

- Francioni, Mirko, “Giacomo Debenedetti traduttore di Proust”, *La presenza di Proust nel Novecento italiano. Debenedetti, Morselli, Sereni*. Pisa, Pacini, 2010, pp. 105-136.
- Freeland, Cynthia, *Art Theory. A Very Short Introduction*. Oxford, OUP, 2003.
- Fumaroli, Marc, *París-Nueva York-París. Viaje al mundo de las artes y de las imágenes*, trad. José Ramón Monreal. Barcelona, Acanalado, 2010.
- Galateria, Daria, “Introduzione”, Marcel Proust, *Un amore di Swann*, trad. Giacomo Debenedetti. Roma, Elliot, 2016, pp. 5-9.
- Gallo, Rubén, *Los latinoamericanos de Proust*. Madrid, Sexto Piso, 2016.
- Gaune Corradi, Rafael, “¿Qué hemos aprendido de Carlo Ginzburg?”, Carlo Ginzburg, *Aún aprendo. Cuatro experimento de filología retrospectiva*, trad. Rafael Gaune Corradi. Buenos Aires, FCE, 2021, pp. 11-17.
- Gervasi, Paolo, “Anamorfofi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli”, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, IX (2018), pp.45-65.
- \_\_\_\_\_, *La forma dell’eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio*. Pisa, ETS, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Vita contro letteratura. Cesare Garboli: un’idea della critica*. Bologna, Luca Sossella, 2018.
- Ghidetti, Enrico, “Prefazione”, Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, ed. Enrico Ghidetti. Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. VII-XIII.
- Ginzburg, Carlo, *Aún aprendo. Cuatro experimento de filología retrospectiva*, trad. Rafael Gaune Corradi. Buenos Aires, FCE, 2021.
- \_\_\_\_\_, “Calvino, Manzoni and the Gray Zone”, *The Soul of Brutes*. Calcutta, Seagull Books, 2022, pp. 56-70.
- \_\_\_\_\_, *Cinco reflexiones sobre Marc Bloch*. Bogotá, Ediciones desde abajo, 2016.
- \_\_\_\_\_, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires, FCE, 2010.
- \_\_\_\_\_, “Ekphrasis and Quotation”, *Tijdschrift Voor Filosofie*, 50, 1 (1988), pp. 3-19.
- \_\_\_\_\_, *I benandanti. Ricerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. Milano, Adelphi, 2020.
- \_\_\_\_\_, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*. Torino, Einaudi, 1976.
- \_\_\_\_\_, “Il segreto di Montaigne”, *La lettera uccide*. Milano, Adelphi, 2021, pp. 163-183.
- \_\_\_\_\_, “Lectores de Proust. ¿Qué pueden aprender los historiadores de una narración tan *sui generis* como la *Recherche*?”, trad. Anaclet Pons, *Pasajes. Revista de pensamiento crítico*, 45 (2014), pp. 91-99.
- \_\_\_\_\_, “Microhistory and world history”, J. Bentley, S. Subrahmanyam y M. Wiesner-Hanks (ed.), *The Cambridge World History*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 446-473.

- \_\_\_\_\_, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*, trad. Carlos Catroppi, Barcelona, Gedisa, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Ninguna isla es una isla. Cuatro miradas sobre la literatura inglesa*, trad. Constanza Serratore. Buenos Aires, Prometeo, 2021.
- \_\_\_\_\_, *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, trad. Alberto Clavería. Colombia, Ariel, 2019.
- \_\_\_\_\_, “Piccole differenze. Ekphrasis e Connoisseurship”, *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura fondata da Roberto Longhi*, LXXI, 153-154 (settembre-novembre 2020), pp. 98-116.
- \_\_\_\_\_, “Postfazione”, *Miti emblemi e Spie. Morfologia e storia*. Milano, Adelphi, 2023, pp. 309-316.
- \_\_\_\_\_, *Relaciones de fuerza. Historia, retórica, prueba*. México, Contrahistorias, 2018.
- \_\_\_\_\_, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino, Einaudi, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Tentativas. El queso y los gusanos: un modelo de historia crítica para el análisis de las culturas subalternas*, trad. Ventura Aguirre Durán. Bogotá, Ediciones desde abajo, 2014.
- Ginzburg, Natalia, *Lessico familiare, Opere*, vol. I. Milano, Mondadori, 2001.
- Guglielmi, Guido, *Critica del nonostante. Perché è ancora necessaria la critica letteraria*. Bologna, Pendragon, 2016.
- Hahn, Reynaldo, “Promenade”, en Ramón Fernández (ed.), *Hommage à Marcel Proust*. Paris, Gallimard, 1923, pp. 39-40.
- Heidegger, Martin, *El origen de la obra de arte*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza, 1996.
- Hemingway, Andrew, “Schapiro and Marxism in the 1930s”, *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 13-29.
- Hills, Patricia, “1936: Meyer Schapiro, *Art Front*, and the Popular Front”, *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 30-41.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, trad. Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 2009.
- Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, trad. Jacobo Muñoz. Madrid, Trotta, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Teoría tradicional y teoría crítica*, trad. José Luis López y López de Lizaga. Barcelona, Paidós, 2009.
- Kracauer, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, trad. Héctor Grossi. Barcelona, Paidós, 1985.
- Lamberti, Mariapia (ed.), *El narrador y el crítico. Un panorama de la narrativa italiana del siglo XX*, trad. Guillermo Fernández y Mariapia Lamberti. México, UNAM, 2003.
- La Porta Filippo y Giuseppe Leonelli, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*. Milano, Bompiani, 2007.



- Lavagetto, Mario, “Dai boschi di Champoluc”, Giacomo Debenedetti, *Proust*, ed. Mario Lavagetto y Vanessa Pietrantonio. Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- \_\_\_\_\_, “Il critico sulle tracce di Orfeo”, *Modernità letteraria*, 15 (2022), pp. 155-163.
- \_\_\_\_\_, “Il romanzo oltre la fine del mondo”, Italo Svevo, *Romanzi e “continuazioni*, ed. Mario Lavagetto, Nunzia Palmieri y Fabio Vittorini. Milano, Mondadori, 2014, pp. XIII-XC.
- \_\_\_\_\_, “Introduzione”, Giacomo Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*. Venezia, Marsilio, 1994, pp. VII-XIX.
- \_\_\_\_\_, *Lavorare con piccoli indizi*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Levi, Primo, “Calvino, Queneau e le scienze”, *Opere*, Vol. II, ed. Marco Belpoliti. Torino, Einaudi, 1997, pp. 1344-1346.
- Lichtenstein, Jaqueline, “Il filosofo e lo storico dell’arte. Un dialogo impossibile?”, trad. Maria Giuseppina Di Monte, en Luca Bortoli, Claudia Cieri Via, Maria Giuseppina Di Monte y Miche De Monti (eds.), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell’arte*. Milano, Mimesis, 2010
- Lopate, Phillip (ed.), *The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classic Era to the Present*. New York, Anchor Books, 1995.
- Lopate, Phillip, *To Show and to Tell: The Craft of Literary Nonfiction*. New York, Free Press, 2013.
- López, Frank, “El giro lingüístico de la filosofía y la historiografía contemporánea”, *Revista Mañongo*, XIX, 37 (Julio-Diciembre 2011), pp. 189-213.
- Löwy, Michael, *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe. A Study in Elective Affinity*, trad. Hope Heaney. London, Verso, 2017.
- Ludmer, Josefina, *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*, ed. Annick Louis. Buenos Aires, Paidós, 2016, ebook.
- Lukács, Georg, *Esencia y forma del ensayo*, trad. Manuel Sacristán, ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid, Sequitur, 2015.
- Luperini, Romano, *Tramonto e resistenza della critica*. Macerata, Quodlibet, 2013.
- Macchia, Giovanni, “Prefazione”, Giacomo Debenedetti, *Quaderni di Montaigne*. Milano, Garzanti, 1986, pp. VII-XVII.
- \_\_\_\_\_, *Tutti gli scritti su Proust*. Torino, Einaudi, 1997.
- Malamed, Analía, “Proust contra el paradigma indiciario”, *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria - 13 al 16 de agosto de 2003*, pp. 1-6
- Manganelli, Giorgio, *Concupiscenza libraria*. Milano, Adelphi, 2020.
- Manica Raffaele, “La critica, in breve”, Giacomo Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla “Biblioteca delle Silerchie”*, Palermo. Sellerio, 2012.
- \_\_\_\_\_, “Prefazione”, Giacomo Debenedetti, *Il personaggio-uomo*. Milano, Il Saggiatore, 2016, ebook.
- Mattick, Paul, *Art and its Time. Theories and Practices of Modern Aesthetics*. London, Routledge, 2003

- Méchan, Benoist, *La musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris, Kra, 1926.
- Milgram Schapiro, Lillian, "Preface", Meyer Schapiro, *His Painting, Drawing, and Sculpture*, ed. Lillian Milgram Schapiro. New York, Harry N. Abrams, 2000, pp. 13-21.
- Mirisola, Beniamino, *Debenedetti e Jung. La critica come processo d'individuazione*. Firenze, Franco Cesati, 2012.
- Mosquera, Gerardo, "Meyer Schapiro, Marxist Aesthetics, and Abstract Art", *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 76-80.
- Née, Patrick (ed.), *Le Quatrième genre: l'essai*. Rennes, PUR, 2018.
- O'Donnell, C. Oliver, *Meyer Schapiro's Critical Debates. Art Through a Modern American Mind*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2019.
- \_\_\_\_\_, "Meyer Schapiro, abstract expressionism, and the paradox of freedom in art historical description", *Tate Papers*, 26 (2016), <<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/meyer-schapiro-abstract-expressionism>> [17/10/2023].
- Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, trad. Carlos Manzano. México, Tusquets, 2010.
- Perl, Jed, "Introduction", en Jed Perl (ed.), *Art in America 1945-1970. Writing from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism*. New York, The Library of America, 2014, pp. XXI-XXVII.
- Perrella, Silvio, *Calvino*. Bari, Laterza, 2023.
- Pietrantonio, Vanessa, *Debenedetti e il suo doppio. Una traversata con Marcel Proust*. Bologna, Il Mulino, 2003.
- Pozuelo Yvancos, María, "La frontera autobiográfica", *De la autobiografía*. Barcelona, Crítica, 2006, pp. 15-71.
- Proust, Marcel, *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas. Madrid, Alianza, 2021.
- \_\_\_\_\_, *Un amore di Swann*, trad. Giacomo Debenedetti. Roma, Elliot, 2016
- Rigoni, Mario Andrea, *Lo scrittore come critico*. Napoli, La scuola di Pitagora, 2016.
- Rivière, Jacques, "Marcel Proust et l'esprit positif", en Ramón Fernández (ed.), *Hommage à Marcel Proust*. Paris, Gallimard, 1923, pp. 179-187.
- rodríguez freire, raúl, "Argonautas", Erich Auerbach y Walter Benjamin, *Correspondencia 1935-1939*, trad. raúl rodríguez freire. Buenos Aires, Godot, 2015, pp. 11-33.
- Rolland, Romain, "Wagner. À propos de Sigfried", *Musiciens d'aujourd'hui*. Paris, Hachette, 1909.
- Rossi Pinelli, Orietta, "Diaspore e rinascite intorno al 1945", "Le storie dell'arte dopo il '68", en Orietta Rossi Pinelli (ed.), *La storia delle storie dell'arte*. Torino. Einaudi, 2014, pp. 398-490.
- Russell, John, "Preface", Meyer Schapiro, *His Painting, Drawing, and Sculpture*, ed. Lillian Milgram Schapiro. New York, Harry N. Abrams, 2000, pp. 7-12.

- Saba, Umberto, "Lettera del 19 giugno 1926", Giacomo Debenedetti, *Amedeo e altri racconti*, ed. Enrico Ghidetti. Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Sánchez Prado, Ignacio, *Intermitencias americanistas. Estudios y ensayos escogidos (2004-2010)*. México, UNAM, 2012, pp. 288-290.
- Sandler, Irving, "Introducción", Barr, Alfred H., *La definición del arte moderno*, trad. Gian Castelli, ed. Irving Sandler y Amy Newman. Madrid, Alianza, 1989, pp. 9-50.
- Sanguineti, Edoardo, "Cauto omaggio a Debenedetti", *Tra Liberty e crepuscolarismo*. Milano, Mursia, 1977, pp. 183-193.
- Sarlo, Beatriz, "Del otro lado del horizonte", *Boletín 9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (diciembre 2004), pp. 16-31.
- Schapiro, Meyer, *El arte moderno*, trad. Aurelio Martínez Benito y María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Estilo, artista y sociedad*, trad. Francisco Rodríguez Martín. Madrid, Tecnos, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Estilo*, trad. Martha Sheinker. Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.
- \_\_\_\_\_, *His Painting, Drawing, and Sculpture*, ed. Lillian Milgram Schapiro. New York, Harry N. Abrams, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Impressionism: Reflections and Perceptions*. New York, George Braziller, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Meyer Schapiro Abroad. Letters to Lillian and Travel Notebooks*, ed. Daniel Esterman. Los Angeles, The Getty Research Institute, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Mondrian. On the Humanity of Abstract Painting*. New York, George Braziller, 1995.
- \_\_\_\_\_, "The Liberating Quality of Avant-Garde Art", "On the Humanity of Abstract Painting", en Jed Perl (ed.), *Art in America 1945-1970. Writing from the Age of Abstract Expressionism, Pop Art, and Minimalism*. New York, The Library of America, 2014, pp. 434-453.
- \_\_\_\_\_, *Paul Cézanne*. New York, Harry N. Abrams, 2004.
- \_\_\_\_\_, *Selected Papers II. Modern Art. 19th and 20th Century*. New York, George Braziller, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Selected Papers IV. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York, George Braziller, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Selected Papers V. Worldview in Painting-Art and Society*. New York, George Braziller, 1999.
- \_\_\_\_\_, *The Unity of Picasso's Art*. New York, George Braziller, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Vincent Van Gogh*. New York, Harry N. Abrams, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Vincent Van Gogh*, trad. Margarita Fontseré de Petit. Barcelona, Labor, 1962.
- \_\_\_\_\_, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York, George Braziller, 1996.
- Serna, Justo y Anacleto Pons (eds.), *Microhistoria. Las narraciones de Carlo Ginzburg*. Granada, Comares, 2019.

- Smith, Terry, "Meyer Schapiro on style in art and science: Notes from a Theory and Methods of Art History graduate seminar lecture course, Columbia University, New York, 1973", *Journal of Art Historiography*, 7 (2012), pp. 1-61.
- Starobinski, Jean, "¿Es posible definir el ensayo?", trad. Blas Matamoro, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575 (mayo 1998), pp. 31-40.
- Stendhal, *De l'amour*, ed. Harriet Martineau. Paris, Le Divan, 1927.
- Thompson, James y Susan Raines, "A Vermont Visit with Meyer Schapiro (August 1991)", *Oxford Journals*, 17, 1 (1994), pp. 2-12.
- Valéry, Paul, "Hommage", en Ramón Fernández (ed.), *Hommage à Marcel Proust*. Paris, Gallimard, 1923, pp. 117-122.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, ed. y trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2019.
- Wagner, Peter, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality-the State(s) of the Art(s)", Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 1996.
- Warburg, Aby, "El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli", *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. Felipe Pereda. Madrid, Alianza, 2005.
- Wellek, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, trad. José María Gimeno. Madrid, Gredos, 2009.
- Weinberg, Liliana, *El ensayo en busca del sentido*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Veuert/CIALC UNAM, 2014.
- \_\_\_\_\_, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México, UNAM/FCE, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Situación del ensayo*. México, CCYDEL/UNAM, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Umbrales del ensayo*. México, CCYDEL/UNAM, 2004.
- Wind, Edgar, "Crítica del connoisseur", *Arte y anarquía*, trad. Teresa Arijón. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2016.
- White, Hayden, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Zinato, Emanuele, "Estetica, intuizione, totalità: Croce (e i suoi avversari) inaugurano la critica letteraria del Novecento", *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*. Roma, Carocci, 2014, pp. 21-46.