Carlo Ginzburg

Ojazos de madera

Nueve reflexiones sobre la distancia

PENÍNSULA IMPRESCINDIBLES

Carlo Ginzburg

Ojazos de madera

Nueve reflexiones sobre la distancia

TRADUCCIÓN DE ALBERTO CLAVERÍA

ediciones península

Título original: *Occhiaci di legno: Nove riflessioni sulla distanza*.

© Carlo Ginzburg, 1998

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito del editor cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Todos los derechos reservados.

Primera edición: junio de 2000
Primera edición en este formato: marzo de 2018

© de la traducción del italiano: Alberto Clavería Ibáñez, 2000

Iconografía: Grupo Planeta.

© de esta edición: Grup Editorial 62, S.L.U., 2018
Ediciones Península,
Diagonal 662-664
08034 Barcelona
edicionespeninsula@planeta.es
www.edicionespeninsula.com

GAMA · fotocomposición
BOOK PRINT DIGITAL · impresión
DEPÓSITO LEGAL: B. 2.002 - 2018
ISBN: 978-84-9942-678-5

CONTENIDO

Prefacio 11

I. EXTRAÑAMIENTO. PREHISTORIA DE UN PROCEDIMIENTO LITERARIO 15
II. MITO. DISTANCIA Y MENTIRA 41
III. REPRESENTACIÓN. LA PALABRA, LA IDEA, LA COSA 85
IV. ECCE. SOBRE LAS RAÍCES ESCRITURALES DE LA IMAGEN DE CULTO CRISTIANA 105
V. ÍDOLOS E IMÁGENES. UN PASAJE DE ORÍGENES Y SU FORTUNA 125
VI. ESTILO. INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN 145
VII. DISTANCIA Y PERSPECTIVA. DOS METÁFORAS 183
VIII. MATAR A UN MANDARÍN CHINO. IMPLICACIONES MORALES DE LA DISTANCIA 207
IX. UN LAPSUS DEL PAPA WOJTYLA 223

Índice de nombres 229

I

EXTRAÑAMIENTO

PREHISTORIA DE UN PROCEDIMIENTO LITERARIO*

I

1. En una carta enviada en 1922 a Roman Jakobson, el crítico ruso Viktor Sklovski exclamaba alegremente: «Sabemos cómo se hizo la vida, y también cómo se hicieron el Quijote y el automóvil».[1] Se reconocen de inmediato los rasgos típicos del primer formalismo ruso: la crítica literaria entendida como conocimiento riguroso, el arte como aparato. Los nombres de los dos corresponsales, ambos en torno a los veinte años, estarían, a pesar del declinar de su amistad, indisolublemente asociados a este movimiento intelectual.[2] *Una teoría de la prosa*, publicada por Sklovski algunos años antes (1917), incluía dos capítulos titulados respectivamente «Cómo se hizo el Quijote» y «El arte como procedimiento». Algunas páginas después, Sklovski se adentraba en una serie de observaciones sobre la psicología humana:

Si estudiamos con suficiente atención las leyes de la percepción no tardamos en percatarnos de que los actos habituales tienden a volverse automáticos. Todas nuestras costumbres proceden del ámbito del inconsciente y del automatismo. Para dar-

* He presentado este ensayo en Helsinki, Venecia (en una jornada en memoria de Manfredo Tafuri), Pisa, Maastricht y Santa Mónica, en el Getty Center. Agradezco sus observaciones a Perry Anderson, Jan Bremmer y Francesco Orlando; a John Elliott, por haberme señalado el texto de Guevara; a Pier Cesare Bori por su ayuda; y a los participantes en el seminario coordinado por mí en el Getty Center al que fui invitado como *scholar* en 1995 por sus críticas.

1. Citado por P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca, N.Y., 1984, p. 45.

2. Posteriormente sus relaciones mejoraron. En la introducción a la antología preparada por T. Todorov, (*Théorie de la littérature*, París, 1965; tr. it., *I formalisti russi*, Turín 1968), Jakobson liquidó las ideas de Sklovski sobre el extrañamiento definiéndolo como «insulseces» (p. 8). Otra alusión polémica en el mismo texto es aclarada por V. Strada en «Strumenti critici», 1, (octubre 1966), p. 100.

se cuenta de ello basta con recordar la sensación que se experimenta al tener en la mano una pluma por primera vez o al empezar a hablar una lengua extranjera y compararla con la que acompaña a dicho acto en su milésima repetición. Las leyes del lenguaje cotidiano, con sus frases incompletas y sus palabras pronunciadas a medias, se explican precisamente recurriendo al automatismo de ciertos procesos.

El peso de la costumbre inconsciente es tan fuerte, continúa Sklovski, que «la vida pasa, se anula. La automatización lo engulle todo: cosas, ropas, muebles, la mujer y el miedo a la guerra».

En este punto se introduce una definición del arte en general:

Para reavivar nuestra percepción de la vida, para hacer sensibles las cosas, para hacer de la piedra una piedra, existe lo que llamamos arte. El fin del arte es darnos una sensación de la cosa, una sensación que ha de ser visión y no sólo reconocimiento. Para alcanzar este resultado, el arte se sirve de dos procedimientos: el extrañamiento de las cosas y la complicación de la forma, con la que tiende a hacer más difícil la percepción y a prolongar su duración. En el arte, el proceso de percepción es de hecho un fin en sí mismo y ha de ser dilatado. El arte es un medio para experimentar el devenir de una cosa; para él lo que ha sido no tiene importancia alguna.[3]

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 sólo 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. Los ejemplos de «extrañamiento» *(ostranienie)* proceden principalmente de Tolstoi. Sklovski subraya que en *Kholstomer*, el cuento de Tolstoi, «los acontecimientos son narrados por un caballo y las cosas son extrañadas no por medio de nuestra percepción, sino por medio de la del animal».

El derecho de propiedad se considera como sigue:

Muchos de los hombres que me definían «su» caballo no cabalgaban; los que me cabalgaban eran otras personas. Ni siquiera me daban el forraje. También eran otros quienes hacían esto. El bien no me lo hacían los que me llamaban «mi caballo», sino cocheros, veterinarios o incluso personas ajenas. Cuando más tarde amplié el horizonte de mis observaciones me convencí de que el término «mío» no se refiere sólo

3. V. Sklovski, *Una teoria della prosa*, tr. de M. Olsoufieva, Bari, 1966, pp. 15-17.

a nosotros los caballos, sino que por lo general sólo se basa en un instinto bajo y animalesco de los hombres, instinto que ellos llaman sentimiento de propiedad o derecho de propiedad. El hombre dice «mi casa» aunque no la habite nunca, aunque sólo se ocupe de su construcción y de su mantenimiento. El comerciante dice «mi negocio»; por ejemplo, «mi negocio de tejidos», pero no por ello se hace confeccionar sus ropas con las mejores telas que tiene en él. [...] Actualmente estoy convencido de que la diferencia esencial entre nosotros y los hombres consiste precisamente en esto. Ya por este simple hecho—y sin tener en cuenta todas las demás ventajas que tenemos respecto de ellos—tenemos derecho a afirmar que, en la jerarquía de los seres vivos, estamos un escalón más arriba que los hombres. La actividad de los hombres, por lo menos de todos aquéllos con los que he tenido relación, está determinada por las palabras y no por los hechos.[4]

Además de una serie de fragmentos de Tolstoi, Sklovski analiza un género literario totalmente distinto: las adivinanzas con sobrentendidos eróticos. El héroe de una *bylina*, Stavr, no reconoce a su mujer, que se le aparece disfrazada. La mujer le propone una adivinanza:

Sabes, Stavr, ¿te acuerdas todavía
de cuando aprendimos a escribir juntos?
Yo tenía un tintero de plata
y tu pluma era de oro.
Rara vez yo entintaba mi pluma en el tintero
mientras que tú siempre entintabas en él la tuya.

Pero el extrañamiento, observa Sklovski, «no es sólo un expediente para adivinanzas eróticas. Toda adivinanza está basada en una descripción del objeto mediante palabras que lo ilustran y lo definen, pero que generalmente no se utilizan para él».[5]

Aquí Sklovski vuelve a la afirmación de carácter general antes formulada: nos hallamos ante un fenómeno artístico cada vez que «un procedimiento [...] ha sido intencionadamente sacado del ámbito de la percepción automatizada».[6]

2. Las páginas de Sklovski no han perdido ni un ápice de su fascinación y de su insolencia juvenil. Con excepción de una rápida alusión sobre la que volveré más adelante, prescinden intencionadamente de cualquier perspectiva

4. *Una teoria della prosa*, cit. pp. 18-19. 5. Ib., pp. 25-26. 6. Ib., p. 12.

histórica. Este desinterés por la historia, típico de la actitud de los formalistas rusos, reforzó la idea del «arte como procedimiento». Si el arte es un aparato, hemos de comprender cómo funciona, no cómo ha nacido. Los profundos ecos de la noción de «extrañamiento» (*ostranienie*) en el arte y en la teoría literaria del siglo XX son muy notorios: basta con pensar en Bertold Brecht.[7] Pero precisamente la eficacia de las ideas de Sklovski ha contribuido a ocultar algunas preguntas importantes. ¿Por qué, aparte de los obvios motivos prácticos, Sklovski se basó casi solamente en textos rusos? ¿Las adivinanzas como género literario están relacionadas de algún modo con el uso refinado que del extrañamiento hacía Tolstoi? Y, sobre todo, ¿el «extrañamiento» es considerado un sinónimo de arte en general (como sugería Sklovski) o un procedimiento relacionado con una tradición literaria específica? Las respuestas que intentaré dar situarán la noción de «extrañamiento», si no me equivoco, en una perspectiva distinta y más compleja de lo común.

3. El camino que voy a seguir, aceptablemente tortuoso, empezará con las meditaciones escritas en griego, en el siglo II después de Cristo, por el emperador romano Marco Aurelio. Son varios los títulos que se les dan: *Para mí mismo*, *Recuerdos*, *Pensamientos* y demás.[8] Su primer libro es una especie de autobiografía redactada a modo de lista de personas (familiares, maestros, amigos) de las que Marco Aurelio se sentía deudor desde un punto de vista moral o intelectual; los otros once libros están formados por una serie de fragmentos de distinta extensión y dispuestos en un orden aparentemente casual. Marco Aurelio escribió algunos de ellos durante sus campañas militares para autoeducarse moralmente, sirviéndose del lenguaje de la filosofía estoica en que se había formado. No era una obra concebida para su publicación, elemento este que condicionó su fórmula, si no, como diré enseguida, su fortuna póstuma.

A Marco Aurelio le interesaba la autoeducación, no la introspección. Su modo verbal favorito era el imperativo.

«¡Borra la imaginación!», escribe una y otra vez, sirviéndose de una pa-

7. Cfr. F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Turín, 1982 (nueva ed. de *Illuminismo barocco e retorica freudiana*, Turín, 1979), p. 163.

8. En esta parte me he guiado por el ensayo de Pierre Hadot sobre Marco Aurelio (*Exercices spirituels et philosophie antique*, París, 1987; tr. it. *Esercizi spirituali e filosofia antica*, Turín, 1988, pp. 119-154).

labra (φαντασία) que formaba parte del lenguaje técnico de los estoicos. Según Epicteto, el esclavo-filósofo cuyas ideas habían despertado un profundo eco en Marco Aurelio, cancelar las representaciones era un paso preciso para alcanzar una percepción exacta de las cosas, y por tanto para alcanzar la virtud.[9] Marco Aurelio describe en estos términos los pasos sucesivos:

Borra la imaginación. Detén el impulso de marioneta. Circunscríbete al momento presente. Comprende lo que te sucede a ti o a otro. Divide y separa el objeto dado en su aspecto causal y material. Piensa en tu hora postrera. (VII, 29)

Cada una de estas advertencias implicaba una técnica moral específica con vistas a adquirir el dominio sobre las pasiones, que nos transforman en marionetas (comparación que le gustaba a Marco Aurelio). Para empezar, hemos de detenernos. Lo que nos gusta ha de ser subdividido en los elementos que lo componen. La «voz melodiosa» de un canto, por ejemplo, ha de ser subdividida «en los sonidos sueltos y, considerándolos de uno en uno, te preguntarás si no te has engañado».

Esta actitud ha de ser extendida a todo, con excepción de la virtud:

Acuérdate de correr en busca de las cosas detalladamente y, con su análisis, tiende a su desprecio; transfiere también esto mismo a su vida eterna. (XI, 2)

Pero subdividir las cosas en sus elementos sueltos no es suficiente. Debemos, además, aprender a mirarlas a distancia:

Asia, Europa, lugares del mundo; el mar entero, una gota de agua; el Atos, un pequeño terrón del mundo; todo el tiempo presente, un instante de la eternidad; todo es pequeño, mutable, caduco. (VI, 36)

Por la inmensidad del tiempo y la multiplicidad de los individuos llegamos a darnos cuenta de que nuestro existir no tiene ninguna importancia:

Contempla [...] la vida por otros vivida tiempo ha, sobre la que vivirán con posterioridad a ti y sobre la que actualmente viven en los pueblos extranjeros; y cuántos hombres ni siquieran conocen tu nombre y cuántos lo olvidarán rapidísimamente y cuántos, que tal vez ahora te elogian, muy pronto te vituperarán; y cómo ni el recuerdo ni la fama, ni, en suma, ninguna otra cosa merece ser mencionada. (IX, 30)

9. *Exercices spirituels et philosophie antique*, cit., pp. 135-154.

Esta perspectiva cósmica aclara el sentido de la exhortación antes citada: «Piensa en la hora extrema». Todo, incluida nuestra muerte, ha de ser visto como parte de un proceso general de transformación y mutación:

Detente en cada una de las cosas que existen, y concíbela ya en estado de disolución y transformación, y cómo evoluciona a la putrefacción o dispersión, o bien piensa que cada cosa ha nacido para morir. (x, 18)

También la búsqueda del principio causal forma parte de la técnica estoica con vistas a alcanzar una percepción exacta de las cosas:

Al igual que se tiene un concepto (φαντασίαν) de las carnes y pescados y comestibles semejantes, sabiendo que el esto es un cadáver de pez, aquello «cadáver de un pájaro o de un cerdo»; y también que «el Falerno es zumo de uva», y «la toga, pretexta lana de oveja teñida con sangre de marisco»; y respecto a la relación sexual, «es una fricción del intestino y eyaculación de un moquillo acompañada de cierta convulsión». ¡Cómo, en efecto, estos conceptos (φαντασίαι) alcanzan sus objetos y penetran en su interior, de modo que se puede ver lo que son! De igual modo es preciso actuar a lo largo de la vida entera, y cuando las cosas te dan la impresión de ser dignas de crédito en exceso, desnúdalas y oberva su nulo valor, y despójalas de la ficción, por la cual se vanaglorian. (VI, 13)[10]

4. A un lector del siglo XX este extraordinario fragmento inevitablemente le parecerá un ejemplo precoz de extrañamiento. El término no parece injustificado. Tolstoi sentía una profunda admiración por Marco Aurelio. La antología de la sabiduría universal en forma de calendario que preparó Tolstoi en su vejez incluía más de cincuenta fragmentos extraídos de las meditaciones de Marco Aurelio.[11] Pero también la actitud radical de Tolstoi respecto del derecho, de la ambición, de la guerra o del amor estaba profundamente influenciada por las meditaciones de Marco Aurelio. Tolstoi miraba las convenciones y las instituciones humanas con la mirada de un caballo o de un niño: como fenómenos extraños y opacos vaciados de los significados que generalmente se les atribuye. A sus ojos, al tiempo apasionados y distanciados, las cosas se desvelaban—por utilizar las palabras de Marco Aurelio—«como realmente son».

Esta lectura de la obra de Marco Aurelio, que sigue la expuesta por

10. Marco Aurelio, *A se stesso*, ed. de E.V. Maltese, Milán, 1993.
11. Cfr. Tolstoi, *Für alle Tage*, ed. de E.H. Schmitt y A. Skarvan, Dresde, 1906-1907.

Pierre Hadot en dos ensayos memorables, añade una nueva dimensión al debate de Sklovski sobre el «arte como procedimiento». Además, confirma el paralelismo entre extrañamiento y adivinanzas sugerido por Sklovski. Cabe imaginar a Marco Aurelio en el acto de preguntarse, por ejemplo: «¿Qué es lana de oveja teñida con sangre de marisco?». Para atribuir su justo peso a honores humanos como el símbolo de la dignidad senatorial hemos de alejarnos de su objeto para buscar su principio causal, planteando una pregunta semejante a una adivinanza. La autoeducación moral exige sobre todo que se cancelen las representaciones erróneas, los postulados considerados obvios, los reconocimientos que nuestra costumbre perceptiva han hecho comunes y repetitivos. Para *ver* las cosas lo primero es mirarlas como si no tuvieran ningún sentido: como si fueran una adivinanza.

II

1. Las adivinanzas son un fenómeno presente en las culturas más dispares, y quizás en todas.[12] La posibilidad de que Marco Aurelio se inspirara en un género popular como las adivinanzas cuadra bien con una idea que me es querida: que entre cultura docta y cultura popular existe con frecuencia una relación circular. Circularidad que también surge, de modo que no creo que haya sido observado, en la singular fortuna póstuma de las meditaciones de Marco Aurelio. Para aclarar este punto tendré que hacer una digresión bastante larga que aclarará *de qué manera* leyó Tolstoi a Marco Aurelio. Como veremos, sus pensamientos reforzaron una actitud adoptada por Tolstoi en una fase anterior de su propio desarrollo intelectual y moral: de ahí el profundo eco que suscitaron.

La existencia de las meditaciones de Marco Aurelio fue conocida hasta la antigüedad tardía gracias a las citas y referencias de eruditos griegos y bizantinos. Su texto ha llegado hasta nosotros a través de sólo dos manuscritos más o menos completos, uno de los cuales (sobre el que se basó la *editio princeps*) se ha perdido. Tan exigua difusión se debe ciertamente al carácter insólito de la obra de Marco Aurelio: una serie de pensamientos dispersos escri-

12. A. Aarne, *Vergleichende Rätselforschungen*, FF Communications 26-28, Helsinki, 1918-1920. Sobre las adivinanzas en la cultura latina, cfr. Pauly-Wissowa, *Real-Enzyklopädie*, voz «Rätsel», especialmente 116-122 (Weissbach). Véase además A. Jolles, *Einfache Formen*, 1930; tr. fr., *Formers simples*, París, 1972, pp. 103-119, así como el penetrante ensayo de S. Levi Della Torre, *Ermeneutica Vinciana*, en «Achademia Leonardi da Vinci», 6 (1995), pp. 228-231.

tos en una lengua vivaz, veloz, quebrada.[13] Pero algunos decenios antes de la *editio princeps* (1558), la vida y las cartas de Marco Aurelio se habían hecho familiares al público culto europeo a través de la forma ficticia de un disfraz. El autor de esta falsedad era el franciscano fray Antonio de Guevara, arzobispo de Mondoñedo y predicador de la corte del emperador Carlos V. En el prefacio de la primera edición del *Libro del emperador Marco Aurelio con relox de príncipes*, aparecida en Valladolid en 1529, Guevara afirma haber recibido de Florencia un manuscrito griego de Marco Aurelio posteriormente traducido para él por algunos amigos. Pero el libro que Guevara afirmaba haber traducido no tenía relación alguna con el texto de las meditaciones de Marco Aurelio, que se darían por primera vez a la imprenta treinta años más tarde. Guevara mezcló un poco de historia con mucha imaginación inventando cartas escritas por Marco Aurelio, diálogos entre él y su mujer y así sucesivamente. Esta mezcolanza tuvo un éxito extraordinario. El *Libro áureo de Marco Aurelio*, como se le solía llamar, fue traducido a diversas lenguas, incluido el armenio (Venecia, 1738) y reimpreso durante décadas. En 1643 el filólogo inglés Meric Casaubon, al presentar su propia edición de las meditaciones de Marco Aurelio, observó desdeñosamente que el éxito de la impostura de Guevara sólo era comparable al de la Biblia.[14] Pero en aquel momento la fama de Guevara ya había entrado en una fase de rápido declive. El cortante artículo que le dedicó Bayle en el *Dictionnaire historique et critique* es el retrato de un falsario.[15] Sólo una parte minúscula del libro de Guevara estaba destinada a sobrevivir: la presunta arenga pronunciada por un campesino de la región del Danubio llamado Mileno ante Marco Aurelio y los sena-

13. Cfr. las observaciones de Joly en la introducción a su edición, en que por vez primera se utilizaba el ms. Vat. 1950 descubierto por Winckelmann (*Pansées de l'empereur Marc-Aurèle-Antonin ou leçon de vertu que ce Prince philosophe se faisoit à lui-même, nouvelle traduction du grec...*, París, 1770, p. XIX.

14. *Marci Antonini Imperatoris, de se ipso et ad ipsum libri XII, Guil. Xylander Augustanus graece et latine primus edidit, nunc vero [...] notas emendationes adjecit Mericus Casaubonus*, Londres 1643, prolegómenos.

15. P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam 1720[3], II, pp. 1339-1340. Bayle rechazaba vigorosamente la respuesta escéptica de Guevara a las críticas que le dirigió el anticuario español Pedro de Rhua: sobre este intercambio epistolar, cfr. *Biblioteca de autores españoles*, t. XIII, Madrid 1872, pp. 229-250, exceptuando la voz *Roma, Pierre*, en P. Bayle, *Dictionnaire...*, cit. El libro de Guevara ya había sido considerado «mera ficción» por Fausto da Longiano en 1548; cfr. H. Vaganay, *Antonio de Guevara et son œuvre dans la littérature italienne*, en «La Bibliofilia», XVII (1915-1916), p. 339. El silencio de los grupos erasmistas fue interpretado como señal de condena por M. Bataillon, *Erasmo y España*, México-Buenos Aires 1950, II, p. 222.

dores romanos. Estas páginas, que más de un siglo después inspiraron una famosa poesía de La Fontaine (*Le paysan du Danube*), son, como se verá claramente gracias a una breve cita extraída de la edición impresa en Venecia por Francesco Portonaris en 1571, una elocuente denuncia del imperialismo romano:

Habéis sido tan codicioso de los bienes ajenos, y ha sido tan grande vuestra arrogancia de gobernar países extranjeros, que el mar no os ha podido saciar con su profundidad ni la tierra confortar con sus extensos campos [...] porque vosotros, romanos, no escucháis a los demás sino para turbar a las gentes tranquilas y aprovechar los sudores ajenos.[16]

Sabemos que a un lector del siglo XVI como Vasco de Quiroga no se le escapó el verdadero blanco de esta arenga: la conquista española del Nuevo Mundo. El *Libro áureo de Marco Aurelio* puede ser considerado un prolijo sermón dirigido por el predicador de la corte fray Antonio de Guevara al emperador Carlos V para criticar ásperamente los horrores de la conquista española. Esta definición todavía casa mejor con el grupo de capítulos que, antes de ser incluido en el libro, circuló en los ambientes de la corte de forma autónoma y bajo el título *El villano del Danubio*.[17] La arenga de Mileno contribuyó poderosamente al mito del buen salvaje, difundiéndolo por toda Europa:

Que digáis nosotros merecer ser esclavos a causa que no tenemos príncipe que nos mande, ni senado que nos gobierne, ni ejército que nos defienda; a esto respondo que pues no teníamos enemigo, no curábamos de ejércitos, y pues que era cada uno contento con su suerte, no teníamos necesidad de superbo senado que gobernase; que siendo como éramos, todos iguales, no consentíamos haber entre nosotros príncipes; porque el oficio de los príncipes es suprimir a los tiranos y conservar en paz los pueblos. Que digáis no haber en nuestra tierra república ni policía, sino que vivíamos como viven los brutos animales en una montaña, tampoco en esto, como en lo otro, tenéis razón; pero nosotros no consentíamos en nuestras tierras tratantes mentirosos ni bulliciosos, ni hombres que de otras tierras nos trujesen aparejos para ser

16. A. de Guevara, *Il terzo libro di Marco Aurelio con l'Horologio de' Principi*, Venecia, 1571, cc. 6v-7v.

17. Cfr. A. de Guevara, *El villano del Danubio y otros fragmentos*, introducción de A. Castro, Princeton, 1945, p. XV. Pero véanse las sugerentes críticas formuladas a la interpretación de A. Castro por L. Spitzer, *Sobre las ideas de Américo Castro a propósito de «El villano del Danubio» de Antonio de Guevara*, Bogotá, 1950. La obra de Guevara no se menciona en el importante libro de G. Gliozzi, *Adamo e il nouvo mondo*, Florencia, 1977.

viciosos y regalados; de manera que como en el vestir éramos honestos, y en el comer no preciábamos de sobrios, nos teníamos necesidad de muchos tratos.[18]

Como se reconoció ya hace mucho tiempo, esta descripción idílica estaba inspirada esencialmente en la *Germania* de Tácito. También el ataque contra los crímenes del imperialismo romano seguía una célebre página de Tácito: la enérgica arenga pronunciada por Calgacus, el jefe caledonio que en el *Agrícola* acusa a los romanos de «hacer un desierto y llamarlo paz» (*atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*). Pero Calgacus no es más que un nombre. Mientras que Mileno, el campesino del Danubio, es un ser muy concreto. Antonio de Guevara lo representó con estas palabras:

Tenía este villano la cara pequeña, los labios grandes y los ojos hundidos, el color adusto, el cabello erizado, la cabeza sin cobertura, los zapatos de cuero de puerco espín, el sayo de pelo de los de cabra, la cinta de juncos marinos y la barba larga y espesa, las cejas que le cubrían los ojos, los pechos y el cuello cubiertos de vello como un oso, y un dardo en la mano.[19]

«Cuando yo le vi entrar en el Senado, imaginé—comenta Marco Aurelio (es decir, Guevara)—que era algún animal en figura de hombre». Pero ¿quién es el campesino que tuvo el valor de denunciar los crímenes del Imperio Romano? En un escrito preliminar del texto de Guevara, que ha permanecido manuscrito, el campesino del Danubio no tenía barba: se ha supuesto que este detalle tenía la connotación de que se tratase de un indígena americano.[20] Pero su fisionomía monstruosa y animalesca también sugiere otro origen. Es un pariente cercano de Marcolfo, el campesino que, en el célebre texto medieval, se dirige audazmente al rey Salomón:

Marcolfo fue hombre pequeño pero de gran estatura; tenía una gran cabeza, la frente espaciosa, rubicunda y crespa, orejas velludas y colgantes hasta la mitad de la mandíbula; grandes ojos bizcos, el labio inferior colgante como el de los caballos, barba descuidada y provista de pelos grandes e híspidos como los cabrones, las manos cortas, los dedos cortos y gruesos, el aspecto de asno y la cabellera a modo de cabrón. Su calzado era sumamente rústico y su cuerpo estaba manchado por diversas manchas y salpicones de barro y lodo.[21]

18. A. de Guevara, *Il terzo libro di Marco Aurelio...*, cit., c. 9r. 19. Ib., c. 6r.

20. Véase al respecto A. Castro en A. de Guevara, *El villano del Danubio y otros fragmentos*, cit., p. XXIII.

21. Cfr. *El dyalogo de Salomon e Marcolpho* (Venecia, 1502), en G.C. Croce *Le sottilissime astuzie di Bertoldo. Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino*, ed. de P. Camporesi, Turín, 1978, p. 208.

Un detalle menor confirma la estrecha relación que liga los dos textos. La extraña referencia de Antonio de Guevara a los «zapatos de cuero de puerco espín» es fruto de una distracción que llevó a fundir dos fragmentos de la versión latina del *Diálogo de Salomón y Marcolfo*, en que se mencionan los zapatos inmediatamente después de una comparación entre la cabellera de Marcolfo y las agujas del puercoespín («capilli veluti sunt spinule ericiorum; calciamenta pedum...»).[22] La velada crítica que hace Guevara de la política española en el Nuevo Mundo se basaba, así pues, en una curiosa amalgama: por una parte Tácito, y por otra las «fabulosas narraciones populares», como las llamó en el siglo XII el historiador Guillermo de Tiro, «con que Marcolfo alternativamente resolvía las adivinanzas planteadas por Salomón y proponía otras nuevas».[23] Ambas tradiciones, la antigua y la medieval, podían utilizarse para lanzar un desafío a la autoridad.

En la tradición medieval popular, el rey era desafiado por un campesino, cuyo grotesco aspecto físico iba sorprendentemente acompañado de agudeza y sabiduría. En las *Sottilissime astuzie di Bertoldo*, de Giulio Cesare Croce, la reelaboración más famosa del *Diálogo de Salomón y Marcolfo*, el rey Alboino exclama con orgullo: «Mira cuántos señores y barones hay a mi alrededor para obedecerme y honrarme». «También las hormigas aladas están alrededor del árbol y le roen la corteza», replica con prontitud Bertoldo.[24]

22. Cfr. *Salomon e Marcolphus*, ed. de W. Benary, Heidelberg, 1914, pp. 1-2: «Statura itaque Marcolphi erat curta et grossa. Caput habebat grande; frontem latissimum, rubicundum et rugosum; aures pilosas et usque ad medium maxillarum pendentes; oculos grossos et lipposos; et labium subterius quasi caballinum; barbam sordidam et fetosam quasi hirci; manus truncas; digitos breves et grossos; pedes rotundos; nasum spissum et gibbosum; labia magna et grossa; faciem asininam; capillos veluti spinule ericiorum; calciamenta pedum eius rustica erant nimis; et cingebat renes eius dimidius gladius; vaginam quoque mediam habebat crepatam et in summo capite repalatam; capulum de tilia factum erat et cum cornu hircini ornatum». La confusión entre «erizo» y «puercoespín» presente en italiano (véanse ambas voces en el *Grande dizionario della lingua italiana* de Salvatore Battaglia, con citas de Vincenzo Maria de S. Caterina y Lazzaro Spallanzani) puede verificarse también en otras lenguas europeas.

23. «Et hic fortasse est quem fabulose popularium narrationes Marcolfum vocant, de quo dicitur quod Salomonis solvebat aenigmata et ei respondebat, aequipollenter et iterum solvenda proponens» (cfr. G. C. Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, cit., p. 169). Sobre los precedentes medievales, cfr. *The Poetical Dialogues of Solomon and Saturn*, al cuidado de R. J. Menner, Nueva York, 1941.

24. Cfr. G. C. Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, cit., p. 10. Sobre los ecos de *El villano del Danubio* en el *Bertoldo*, cfr. P. Camporesi, *Mostruosità e sapienza del villano*, en *Agostino Gallo nella cultura del Cinquecento*, al cuidado de M. Pegrari, pp. 193-214, y especialmente pp. 193-197.

Estas comparaciones animalescas expresan una tendencia a rebajar la autoridad del rey, tema analizado en profundidad por Bajtin en su gran libro sobre la cultura popular en el Renacimiento.[25] Desde un punto de vista subjetivo, la inocencia de los animales desvela la realidad oculta en las relaciones sociales, como en el caso de Kholstomer, el caballo que protagoniza el cuento de Tolstoi analizado por Sklovski. El campesino del Danubio, «animal de forma humana», destruye las pretensiones de la ideología imperial de los romanos (y de los españoles) comparándolos con los bandidos que roban y matan a poblaciones inocentes. El verdadero Marco Aurelio, el hombre más poderoso del mundo, llegó a una conclusión análoga tras haberse mirado a sí mismo por medio de una serie de comparaciones rebajadoras e incluso degradantes:

Una pequeña araña se enorgullece de haber cazado una mosca; otro, un lebrato; otro, una sardina en la red; otro, cochinillos; otro, osos; y otro, sármatas. ¿No son todos ellos unos bandidos si examinas atentamente sus principios? (x, 10)[26]

2. Al sostener que había tenido acceso a una traducción de las meditaciones de Marco Aurelio, probablemente Guevara no decía la verdad. De todos modos es innegable que en la falsificación por él confeccionada, Guevara recogía un débil eco del texto todavía inédito de Marco Aurelio. Que quede claro que no intento incluir a Guevara entre los precursores del extrañamiento. La conclusión de la arenga pronunciada por el campesino del Danubio—«el imperio no es sino robo»—se presenta como evidente; no surge de una fase preliminar de opacidad o de mala comprension. Pero el texto de Guevara dejó una señal indeleble en los posteriores desarrollos del extrañamiento como procedimiento literario. Desde este momento y en lo sucesivo, el salvaje, el campesino, el animal, aisladamente o combinados entre sí, proporcionarán un punto de vista desde el cual observar a la sociedad con ojos distanciados, extrañados, críticos.

25. Cfr. M. Bajtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevokovza i Renassansa*, Moscú, 1965 (tr. it., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Turín, 1979).

26. Cfr. Agustín, *De civitate Dei*, 4, citado por Tomás de Aquino, *De regimine principum*, Parma, 1578, l. II, cap. V, cc. 112r-v: «Remota iustitia quae sunt ipsa regna, nisi quaedam latrocinia? [...] introducit autem ad suum probandum intentum exemplum de quodam pyrata, qui vocabatur Dionides: qui cum fuisset captus ab Alexandro, quaesivit ab eo cur mare haberet infestum? Ipse libera contumacia respondit: Quid tibi, ut orbem terrarum? Sed quia ego exiguo navigio id facio, latro vocor, tu vero, quia magna classe, diceris imperator».

Me entretendré con algunos ejemplos, empezando por un célebre texto de Montaigne. Quien ciertamente conocía el *Marco Aurelio* de Guevara, que era uno de los libros favoritos de su padre.[27] En el ensayo *Sobre los caníbales*, Montaigne hablaba con incrédulo estupor de las informaciones sobre los indígenas brasileños, cuya vida pacífica e inocente parecía reavivar los antiguos mitos sobre la Edad de Oro. Pero el final del ensayo devuelve al lector bruscamente a Europa. Montaigne cuenta la historia de tres indígenas brasileños que habían sido llevados a Francia. Al preguntarles qué cosas les habían impresionado más, mencionaron dos hechos: principalmente que individuos adultos y armados (los guardias suizos) obedecieran a un niño (el rey de Francia) en vez de escoger a su propio jefe. Y en segundo lugar (tienen un modo de hablar, explica Montaigne, según el cual llaman hombres a la mitad de los demás):

> se habían dado cuenta de que entre nosotros había hombres que se atiborraban de todo tipo de delicias, mientras que la mitad se dedicaba a mendigar a las puertas de aquéllos, desmedrados por el hambre y la miseria; y les parecía extraño que la mitad necesitada tolerase semejante injusticia, y que no se les echaran a la garganta y prendieran fuego a sus casas. [28]

Los indígenas brasileños, incapaces de percibir lo obvio, habían visto algo que normalmente queda ocultado por la costumbre y por las convenciones. Esta incapacidad para dar por descontada la realidad hizo las delicias de Montaigne. Montaigne estaba dispuesto a preguntarse por todo de modo incesante, desde los fundamentos de la vida en sociedad hasta los menores detalles de la existencia cotidiana. La sorpresa de los indígenas brasileños demostraba hasta qué punto la sociedad europea, caracterizada por la desigualdad política y económica, estaba alejada de lo que Montaigne llamaba «ingenuidad originaria» (*naifveté originelle*).[29] «Naïf», *nativus*: el amor de Montaigne por esta palabra y su correspondiente desagrado por lo artificioso nos llevan al núcleo de la noción de extrañamiento. Comprender menos, ser ingenuo, quedarse estupefactos, son reacciones que pueden llevarnos a ver más, a alcanzar algo más profundo, más cercano a la naturaleza.

27. Cfr. Michel de Montaigne, *Essais*, al cuidado de A. Thibaudet, París, 1950, p. 379 (II, II, *De l'yvrongnerie*) (*Saggi*, tr. it. de F. Garavini, Milán, 1992). Montaigne emitió un juicio negativo sobre las *Cartas* de Guevara (II, ensayo XLVIII, p. 330).

28. Ibídem, p. 253 (tr. it. cit., I, p. 284).

29. M. de Montaigne, *Essais*, cit. (tr. it. cit., p. 244). Y véase, en general, el prefacio de G. Celati a J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, Milán, 1997.

3. Los moralistas franceses del siglo XVII transformaron la forma del ensayo, tal como había sido desarrollada por Montaigne, en aforismos o fragmentos autónomos. En uno de estos fragmentos, incluido en la edición de 1689 de los *Caractères* de La Bruyère, se ve como surge con toda su plenitud la potencialidad corrosiva del extrañamiento:

> Se ve a ciertos animales feroces, machos y hembras, diseminados por el campo, negros, lívidos y todos quemados por el sol, atados a la tierra que hurgan y remueven con invencible tenacidad; tienen como una voz articulada, y cuando se ponen en pie muestran un rostro humano, y en efecto son hombres; de noche se retiran a sus cubiles, donde viven a base de pan negro, agua y raíces; así ahorran a los demás hombres el esfuerzo de sembrar, de labrar y de cosechar para vivir, por lo que merecen que no les falte el pan que han sembrado.[30]

Es un texto sorprendente tanto por su contenido, tan distinto de la habitual aceptación por La Bruyère de la ideología dominante, como por el modo en que está construido. Una mala comprensión inicial («ciertos animales feroces») viene seguida por una observación contradictoria veteada de perplejidad («tienen como una voz articulada»). A continuación relampaguea un estupor inesperado, parecido a la acción de quien resuelve una adivinanza: «cuando se ponen en pie muestran un rostro humano; y en efecto [*en effet*] son hombres».

Estas palabras («en efecto») introducen una descripción factual («de noche se retiran a sus cubiles», etcétera) que desemboca en la observación irónica «por lo que merecen que no les falte el pan que han sembrado». La presunta equidad social y moral de esta conclusión es implícitamente denunciada como hipocresía a la luz de lo que antes se ha dicho. «Ellos» merecen sobrevivir; y nada más. «Ellos» nunca son nombrados.

En los ejemplos antes analizados la comparación con los animales se re-

30. Cfr. J. de La Bruyère, *Les caractères* («De l'homme», 128), en id., *Œuvres complètes*, al cuidado de J. Benda, París, 1978, p. 333: «L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés de soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remouent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes; ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé». El pasaje es traducido y brevemente comentado por G. della Volpe, *Rousseau e Marx*, Roma, 1962, pp. 163-164 (páginas que suscitaron hace muchos años mi interés por el tema de que se trata).

fería al vértice de la escala social. Vemos aquí una comparación análoga pero referida a los escalones más bajos y con implicaciones igualmente degradantes. El lector podría esperar una afirmación directa del tipo «los campesinos viven como animales» o «los campesinos viven en condiciones inhumanas». Pero en vez de ello La Bruyère nos pone ante una serie de obstáculos: la mala comprensión inicial, el objeto innominado, la conclusión irónica. El lector se ve implicado en un esfuerzo cognoscitivo que transforma la conclusión implícita en una especie de premio. El efecto, sea artístico o retórico, es infinitamente más fuerte.

4. En 1765 Voltaire publicó, bajo un seudónimo fácilmente reconocible («l'abbé Bazin»), una breve *Filosofía de la historia*. Incluía un capítulo titulado «Des sauvages» («Sobre los salvajes») que empezaba con una larga pregunta retórica:

¿Entendéis por *salvajes* a villanos que viven en cabañas con sus hembras y con algunos animales, incesantemente expuestos a las inclemencias de las estaciones; que no conocen más que la tierra que les alimenta y el mercado al que van en ocasiones a vender sus productos para comprar algunas toscas vestimentas; que hablan una jerga que no se oye en las ciudades; que tienen pocas ideas, y por tanto pocas expresiones; sometidos, sin saber por qué, a un hombre de pluma al que llevan todos los años la mitad de lo que han ganado con el sudor de su frente; que se reúnen ciertos días en una especie de granero para celebrar ceremonias de las que no comprenden nada, escuchando a un hombre que viste distinto de ellos y al que no entienden; que en ocasiones dejan su aldea cuando redobla el tambor y van a hacerse matar a una tierra extranjera y a matar a sus semejantes por la cuarta parte de lo que pueden ganar en su casa trabajando?

Evidentemente, esta espléndida página estaba inspirada en el fragmento de La Bruyère que he analizado antes. En ambos casos nos hallamos ante una perífrasis que genera una tensión cognoscitiva que revela poco a poco las facetas imprevisiblemente *extrañas* de un objeto familiar. Pero hay una diferencia. La Bruyère no nombra el objeto de su discurso; mientras que Voltaire, con un golpe de genio, le da inicialmente un nombre equivocado que poco a poco resulta ser el justo. He aquí como responde Voltaire a su propia exigencia retórica:

Hay salvajes como éstos por toda Europa. Y hay que reconocer que los pueblos de Canadá y los cafres, a quien nos complacemos en llamar salvajes, son infinitamente

superiores a los nuestros. El hurón, el algonquino, el illinois, el cafre y el hotentote tienen el arte de fabricar por sí mismos todo lo que necesitan, arte del que carecen muchos villanos. Las poblaciones de América y de África son libres, mientras que nuestros salvajes ni siquiera tienen la idea de la libertad.

Los presuntos salvajes de América [...] conocen el honor, del que nunca han oído hablar nuestros salvajes de Europa. Tienen una patria, la aman, la defienden; establecen tratados; se baten con valor y frecuentemente hablan con una energía heroica.[31]

Los jesuitas llamaban al campo europeo, teatro de sus iniciativas misioneras, las Indias «de por acá».[32] La apertura de los jesuitas a la confrontación con las culturas extraeuropeas es notoria. Voltaire, alumno de los jesuitas, al identificar a los verdaderos salvajes como los que viven en nuestro continente, siguió, llevándola a la paradoja, la actitud de sus propios maestros.[33] Voltaire observó la vida de los rústicos europeos desde una distancia infinita, como uno de los protagonistas de su relato *Micromegas*: un gigante llegado de Siria. Su mirada voluntariamente opaca y estupefacta transformó los im-

31. Voltaire, *Essai sur les moeurs*, al cuidado de R. Pomeau, París, 1963, pp. 22-23: «Entendez-vos par *sauvages* des rustres vivant dans des cabanes avec leurs femelles et quelques animaux, exposés sans cesse à toute l'intempérie des saisons; ne connaissant que la terre qui les nourrit, et le marché ou il vont quelquefois vendre leurs denrées pour y acheter quelques habillements grossiers; parlant un jargon qu'on n'entend pas dans les villes; ayant peu d'idées, et par conséquent peu d'expressions; soumis, sans qu'ils sachent pourquoy, à un homme de plume, auquel ils portent tous les ans la moitié de ce qu'ils ont gagné à la sueur de leur front; se rassemblant, certains jours, dans une espèce de grange pour célébrer des cérémonies où ils ne comprennent rien, écoutant un homme vêtu autrement qu'eux et qu'ils n'entendent point; quittant quelque fois leur chaumière lorsqu'on bat le tambour, et s'engageant à s'aller faire tuer dans une terre étrangère, et à tuer leurs semblables pour le quart de ce qu'ils peuvent gagner chez eux en travaillant? Il y a de ces sauvages-là dans toute l'Europe. Il faut convenir surtout que les peuples du Canada et les Cafres, qu'il nous a plu d'appeler sauvages, sont infiniment supérieurs aux nôtres. Le Huron, l'Algonquin, l'Illinois, le Cafre, le Hottentot ont l'art de fabriquer eux-mêmes tout ce dont ils ont besoin, et cet art manque à nos rustres. Les peuplades d'Amérique et d'Afrique sont libres, et nos sauvages n'ont pas même l'idée de la liberté.

Les prétendus sauvages d'Amérique [...] connaisent l'honneur, dont jamais nos sauvages d'Europe n'ont entendu parler. Ils ont une patrie, ils l'aiment, ils la défendent; ils font des traités; ils se battent avec courage, et parlent souvent avec une énergie héroïque».

32. Cfr. el importante ensayo de A. Prosperi, *«Otras Indias». Missionari della Controriforma tra contadini e selvaggi*, en id., *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, Florencia, 1980, pp. 205-234; véase, ahora, id., *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Turín, 1996, pp. 551 ss.

33. Cfr. C. Ginzburg, *Le voci degli altri. L'elemento dialogico nella storiografia gesuitica*, en «Ta Historika», 12, n. 22, junio 1995, pp. 3-22 (en griego).

puestos, la guerra y la misa en una serie de gestos insensatos, absurdos, carentes de legitimidad.

5. En un capítulo de *Una teoría de la prosa* que trata de la «construcción del relato y de la novela», Sklovski volvió a considerar la noción de extrañamiento, observando que presumiblemente Tolstoi la había sacado de la «literatura francesa, de *Le Huron dit le naïf* de Voltaire o de las descripciones de la corte francesa atribuidas por Chateaubriand a un salvaje».[34] Los textos que he citado en el curso de mi digresión pertenecen a una tradición más larga y muy admirada por Tolstoi.[35] La página *Sobre los salvajes* procedente de la *Filosofía de la historia* que Voltaire había dedicado anteriormente a Catalina II, emperatriz de todas las Rusias, y posteriormente reeditado como introducción (*Discours prèliminaire*) al *Essai sur les mœurs*, constituye un precedente especialmente cercano de las páginas de Tolstoi.[36] La denuncia de las costumbres «animalescas» de los seres humanos pronunciada por el caballo Kholstomer parece estar en la huella de la denuncia de los campesinos europeos como verdaderos salvajes pronunciada por Voltaire. La referencia genérica de Sklovski a la «literatura francesa» como precedente del extrañamiento de Tolstoi ha de ser precisada: se trata de la «literatura de la *Ilustración* francesa», empezando por Voltaire.[37] Para empezar, una perspec-

34. Cfr. V. Sklovski, *Una teoria della prosa*, cit., p. 87. «Para transformar a un individuo en un animal bastan un uniforme, la separación de la familia y un redoble de tambor», escribió en su diario el joven Tolstoi (cit. por R. F. Gustafson, *Leo Tolstoy Resident and Stranger*, Princeton 1986, p. 347): palabras que parecen referirse a la página de Voltaire antes citada.

35. Para un documento tardío (1907), véase la breve introducción de Tolstoi a una antología de pasajes de La Bruyère y de otros moralistas franceses preparada por su discípulo Rusanov (L. Tolstoj, *I Cannot Be Silent. Writings on Politics, Art and Religion*, ed. de N. Gareth Jones, Bristol 1989, pp. 200-201, que me ha señalado Pier Cesare Bori). Tolstoi enfrenta a los moralistas (entre ellos «el sorprendente Montaigne, cuyos escritos pertenecen en parte a este género literario») con los pensadores sistemáticos, expresando una preferencia evidente por los primeros.

36. Cfr. R. Pomeau, *Introducción* a Voltaire, *Essai sur les mœurs*, cit., I, p. LV: «Dans toute l'œuvre, ce fut cette *Philosophie de l'histoire*, si contestable, même à sa date, du point de vue de la science, qui exerça l'influence la plus marquée sur les imaginations révolutionnaires et romantiques».

37. En su *Illuminismo e retorica freudiana* (un libro del que he aprendido mucho), especialmente en la p. 163, F. Orlando opone netamente el extrañamiento ilustrado al de los siglos XIX y XX (considerando a Brecht una excepción parcial). El punto de vista que he bosquejado aquí sugiere más bien la existencia, por una parte, de una continuidad sustancial entre el extrañamiento preilustrado e ilustrado y el extrañamiento de Tolstoi, y, por otra, de una esencial discontinuidad entre este último y el extrañamiento de Proust.

tiva puramente formalista no puede captar qué sacó Tolstoi de Voltaire: el uso del extrañamiento como expediente deslegitimador a cualquier nivel: político, social y religioso. «Se reúnen ciertos días en una especie de granero para celebrar ceremonias de las que no comprenden nada, escuchando a un hombre que viste distinto de ellos y al que no entienden», escribió Voltaire. Tolstoi desarrolló este pasaje en la página de *Resurrección* sobre la misa, página que el sínodo ruso consideró prueba de la actitud blasfema de su autor, expulsándolo de la iglesia ortodoxa:

> El servicio divino consistía en lo siguiente: un sacerdote, vestido con una ropa de brocado especial, extraña e incomodísima, cortaba y disponía en un platillo muchos trocitos de pan y a continuación los mojaba en una taza de vino, pronunciando mientras tanto varios nombres y oraciones.[38]

La precoz asimilación de la tradición ilustrada por parte de Tolstoi condicionó profundamente su posterior lectura de Marco Aurelio. Esta doble influencia explica por qué Tolstoi nunca utilizó el extrañamiento como una mera técnica literaria. Para él se trataba de un modo de alcanzar, como escribió Marco Aurelio, «las cosas mismas y *penetrarlas* totalmente hasta distinguir cuál sea su verdadera naturaleza», hasta «desnudarlas y observar a fondo su pequeñez y suprimir la búsqueda en virtud de la cual tanta importancia adquieren». Tanto para Marco Aurelio como para Tolstoi alcanzar «las cosas mismas» significaba liberarse de ideas y representaciones falsas; a fin de cuentas significaba aceptar la caducidad y la muerte. Una de las hijas de Tolstoi cuenta una anécdota reveladora. En una ocasión le dijo a una vieja campesina que le ayudaba en casa que estaba de mal humor. «Si lees a Marco Aurelio—le respondió la vieja—se te pasará toda la tristeza». «¿Qué Marco Aurelio, y por qué Marco Aurelio?», preguntó Alexandra Lvovna. «Seguro, seguro—le explicó la vieja—, es un libro que me dio el conde. En él está escrito que todos moriremos. Y si tenemos la muerte ante nosotros, tampoco valen nada nuestras tristezas. En cuanto pienses en la muerte, te sentirás más ligero. Yo, cuando tengo alguna pena en el corazón, siempre digo: "¡Eh, muchachos, leedme a Marco Aurelio!"».[39]

A Tolstoi esta anécdota le encantaba. E indudablemente le confirmó su

38. L. Tolstoi, *Resurrezione*, tr. it. de A. Villa, Florencia, 1965, p. 177.

39. Cfr. V. Bulgakov, *Leone Tolstoj nell'ultimo anno della sua vita*, Foligno, 1930, p. 431 (también este pasaje me ha sido señalado por Pier Cesare Bori).

profunda convicción de que los campesinos, al estar apartados de la sociedad moderna y de su artificiosidad, estaban más cerca de la verdad. La actitud de Montaigne (otro escritor profundamente admirado por Tolstoi) hacia los indígenas brasileños era de origen parecido. El populismo de Tolstoi no tenía nada de paternal: para él la vieja campesina era perfectamente capaz de comprender a Marco Aurelio. Y probablemente tenía razón: porque, además, ciertas meditaciones de Marco Aurelio se alimentaban de un género literario popular como las adivinanzas.

III

1. Con lo que, en apariencia, el círculo se cierra. Pero la reconstrucción que hasta aquí he presentado todavía está incompleta. Como he dicho, el capítulo de Sklovski sobre el «arte como procedimiento» no menciona la obra de Proust. Pero hay una noción distinta, explícitamente analizada por Proust bajo un nombre distinto, que en la *Recherche* tiene una función importante, si no crucial.

Uno de los más importantes personajes de la segunda novela del ciclo, *A la sombra de las muchachas en flor*, es la sobrina del narrador, queridísima por él. Como recordará todo lector de Proust, la sobrina siente pasión por las cartas de madame de Sévigné:

> Pero mi abuela [...] me había enseñado a amar las verdaderas bellezas [...]. Y éstas pronto habrían de sorprenderme, pues madame de Sévigné es una gran artista de la misma familia que un pintor a quien conocería yo en Balbec y que tuvo una profunda influencia sobre mi visión de las cosas, Elstir. En Balbec me percaté de que ella nos presenta las cosas del mismo modo que él, siguiendo el orden de nuestras percepciones, en vez de empezar explicando sus causas. Pero ya aquel mediodía, en aquel vagón, releyendo la carta en que figura el claro de luna: «No puedo resistirme a la tentación, me pongo todas las cofias y casacas que no eran necesarias y me voy por ese camino en que el aire es tan suave como el de mi habitación: encuentro allí mil extravagancias, *monjes blancos y negros, varias monjas grises y blancas, ropa tendida por doquier, hombres sepultados tiesos apoyados en los árboles*, etc.» me quedé encantado por lo que hubiera llamado yo mismo, algo más tarde (¿acaso no pinta ella los paisajes del mismo modo que él los caracteres?) el aspecto Dostoievski de la *Cartas* de madame de Sévigné.[40]

40. Cfr. M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, tr. it. de F. Calamandrei y N. Neri, Turín, 1978, pp. 247-248; *À la recherche du temps perdu*, I, ed. de P. Clarac y A. Ferré, París, 1960, pp. 653-654: «Mais ma grand-mère [...] m'avait appris à en aimer les vraies beautés [...]. Elles

¿Qué tienen en común madame de Sévigné, Elstir y Dostoievski? Esta pregunta surge, implícita o explícitamente, en cuatro fragmentos distintos de la *Recherche*, que si no me equivoco nunca han sido analizados juntos.[41] En el primero, que acabo de citar, se elogia a madame de Sévigné porque «nos presenta las cosas [...] siguiendo el orden de nuestras percepciones, en vez de empezar explicando sus causas». De inmediato se acuerda uno de la definición de extrañamiento de Tolstoi formulada por Sklovski pocos años después de la publicación de *Du côté de chez Swann*: describir las cosas como si se vieran por primera vez.[42] Pero un análisis más ceñido saca a la luz otra diferencia.

Como he intentado demostrar antes, la tradición intelectual seguida por Tolstoi puede relacionarse idealmente con la investigación, realizada precisamente por Marco Aurelio, del verdadero principio causal como antídoto contra las falsas representaciones. Así pues, describir a campesinos como si fueran animales o salvajes, como hicieron respectivamente La Bruyère y Voltaire, no es tan distinto de considerar los platos catados como si fueran (en palabras de Marco Aurelio) «el cadáver de un pescado, de un pájaro o de un cerdo». En el seno de esta tradición, el extrañamiento es un medio de superar las apariencias

41. Las penetrantes observaciones de Samuel Beckett (*Proust*, Londres, 1965, primera ed. 1931, pp. 85-87) fueron desestimadas por los críticos posteriroes; véase, por ejemplo, J.-L. Backés, *Le Dostoïevski du narrateur*, en «Cahiers Marcel Proust», n.s. 6, «Études Proustiennes», 1, 1973, pp. 95-107; A. Labat, *Proust's Mme de Sévigné*, en «L'Esprit créateur», xv (Spring-Summer 1975), nn. 1-2, pp. 271-285; M. Pejovic, *Proust et Dostoïevski. Étude d'une thématique commune*, París 1987.

42. Cfr. V. Sklovski, *Una teoria della prosa*, cit., p. 18. Cfr. también un pasaje de *Guerra y paz* (la descripción del príncipe Nesvitzky entrando en el campo de batalla) analizado por R.F. Gustafson, *Leo Tolstoy...*, cit., p. 248.

---

devaient bientôt me frapper d'autant plus que Madame de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause. Mais déjà cet après-midi-là, dans ce wagon, en relisant la lettre où apparaît le clair de lune: "Je ne pus résister à la tentation, je mets toutes mes coiffes et casaques qui n'étaient pas nécessaires, je vais dans ce mail dont l'air est bon comme celui de ma chambre; je trouve mille coquecigrues, *des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jété par-ci par-là, des hommes ensevelis tous droits contre des arbres*, etc." je fus ravi par ce que j'eusse appelé, un peu plus tard (ne peint-elle pas les paysages de la même façon que lui, les caractères?) le côté Dostoïevsky des *Lettres de Madame de Sévigné*». La cita aducida por Proust es incompleta, hay que leer «du linge jété par-ci par-là, des hommes noirs, d'autres ensevelis, etc.»: cfr. Madame de Sévigné, *Correspondance*, II, ed. de R. Duchêne, París, 1974, p. 970 (12 junio 1680).

o de alcanzar una comprensión más profunda de la realidad. El objetivo de Proust parece en cierto sentido el opuesto, proteger la frescura de las apariencias de la intrusión de las ideas, presentando las cosas «en el orden de nuestras percepciones», todavía no contaminadas por explicaciones causales. El extrañamiento según Tolstoi podría ejemplificarse con el fragmento de La Bruyère sobre los campesinos; el extrañamiento según Proust, con la carta de madame de Sévigné sobre el claro de luna, escrita pocos años antes. En ambos casos estamos ante un intento de presentar las cosas como si hubieran sido vistas por primera vez. Pero el resultado es muy distinto: en el primer caso, una crítica moral y social; en el segundo, una inmediatez impresionista.

A favor de esta conclusión podría citarse, al parecer, el segundo fragmento de la *Recherche* que pretendo examinar: aquél en que Proust describe minuciosamente los cuadros de Elstir. Habitualmente Elstir es considerado una especie de retrato ideal en que se combinan referencias a varios pintores impresionistas o cercanos al impresionismo: en primer lugar Manet, y quizá Monet o Degas.[43] Aquí Proust aclara de modo implícito el paralelismo con madame de Sévigné señalado en el fragmento antes citado:

Ahora bien, a Elstir su esfuerzo por exponer las cosas no como sabía que eran, sino según las ilusiones ópticas con que se forma nuestra visión primera, le había llevado precisamente a sacar a la luz algunas de las leyes de la perspectiva, aún más sorprendentes entonces por ser el arte el primero en desvelarlas. Un río por la curvatura de su curso, un golfo por la aparente proximidad de las costas, parecían cavar en medio de la planicie o de los montes un lago completamente cerrado por todas partes. En un paisaje de Balbec pintado en un tórrido día veraniego, una entrada del mar cerrada entre muros de granito rosado no parecía el mar, que empezaba más lejos. La continuidad del océano sólo era sugerida por las gaviotas que, volando sobre lo que a los espectadores les parecía piedra, aspiraban la humedad de las aguas.[44]

43. Cfr. J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Ginebra-Lille, 1951, pp. 72-101 (diligente).

44. Cfr. M. Proust, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., p. 442; *À la recherche du temps perdu*, I, cit., pp. 838-839: «Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était première à les dévoiler. Un fleuve, à cause du tournant de son cours, un golfe, à cause du rapprochement apparent des falaises, avaient l'air de creuser au milieu de la plaine ou des montagnes un lac absolument fermé de toutes parties. Dans un tableau pris de Balbec dans une torride jornée d'été, un rentrant de la mer semblait, enfermé dans des murailles de granit rose, n'être pas la mer, laquelle commençait plus loin. La continuité de l'océan n'était suggérée que par des mouettes qui, tournoyant sur ce qui semblait au spectateur de la pierre, humaient au contraire l'humidité du flot».

Evidentemente estamos ante un experimento que se inserta en la antigua tradición del *ekphrasis*: un intento extremadamente elaborado de ofrecer una transcripción verbal de cuadros inexistentes, y sin embargo plausibles. Pero estas páginas de Proust también encierran una implicación teórica que fue desarrollada mucho después por Maurice Merleau-Ponty en su ensayo sobre Cézanne.[45] Elstir se esforzaba, dice Proust, «por exponer las cosas *no como sabía que eran...*», lo que es una observación relacionada con su usual valoración de la inteligencia, con su insistencia en la primacía de la experiencia vivida frente a las fórmulas prefabricadas, las costumbres endurecidas, el «saber».[46]

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.[47] 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.

Para Proust estos experimentos no se limitaban a la pintura. Al cabo de tres novelas y otros tantos centenares de páginas, Proust aclara el significado de la sorprendente referencia al «lado Dostoievski de madame de Sévigné». Explica el narrador a Albertine: «Sucede que madame de Sévigné, como Elstir, como Dostoievski, en vez de presentar las cosas siguiendo un orden lógico, es decir, empezando por su causa, nos muestra primero su efecto, la

45. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, París, 1948, «Le doute de Cézanne», pp. 27-44, especialmente p. 30: «Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nou nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. C'est pourquoi ces personnages sont étranges et comme vus par un être d'une autre espèce» (tr. it., *Senso e non senso*, Milán, 1962, pp. 27-44, en particular p. 35). En este ensayo Merleau-Ponty no menciona a Proust.

46. Cfr. el espléndido ensayo de F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, publicado como introducción a M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, Turín 1974.

47. Cfr. el brillante análisis de F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica del «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Turín, 1994.

ilusión que nos sorprende. Así es como Dostoievski presenta a sus personajes. Sus actos nos parecen tan engañosos como los efectos de Elstir en que el mar parece estar en el cielo».[48]

Naturalmente también Proust presenta a los personajes de este modo. Inmediatamente pensamos en una de sus creaciones más extraordinarias, el barón de Charlus. Durante largo tiempo se sitúa al lector ante los gestos y las palabras incomprensibles de Charlus sin disponer de una indicación (y menos que nunca de una explicación de tipo causal) que aclare su comportamiento. Pero en cierto sentido el propio narrador no dispone de estas indicaciones: él busca, como nosotros, descifrar a Charlus—una entidad misteriosa, como todos los seres humanos—por medio de lo que sabe (y de lo que no sabe) sobre él. Con frecuencia se ha subrayado que la persona que dice «yo» en la *Recherche* es y no es Marcel Proust.[49] En ocasiones, la identidad entre ambas voces se sugiere de modo implícito, como en el caso de la doble alusión al «lado Dostoievski de madame de Sévigné»: una primera vez en forma de comentario pronunciado por la voz neutra del narrador, y una segunda como comentario pronunciado por «yo» en una conversación con Albertine. Pero una identidad de este tipo es innegable. Sacándose a escena como personaje de su propia novela Proust sugiere que, a diferencia del Dios omnisciente con que podrían compararse la mayoría de los novelistas decimonónicos, él ignora, como nosotros, las motivaciones ocultas de sus propios personajes. Y aquí se halla la diferencia esencial entre el extrañamiento decimonónico *à la Tolstoi* y el extrañamiento de principios de siglo *à la Proust*. La solución de Proust, que supone una ambigüedad de la voz narradora, puede ser considerada un desarrollo estructural de la estrategia adoptada por Dostoievski en *Los demonios*: una historia contada por un personaje descolorido que es incapaz de comprender plenamente su significado. De hecho, hay una acentuada semejanza en el modo en que Stavrogin, el personaje principal de *Los demonios*, y el barón de Charlus son presentados al lector: por medio de una serie de fragmentos contradictorios que componen un rompecabezas o una adivinanza.

48. Cfr. M. Proust, *La prigionera*, tr. it. de P. Serini (ligeramente modificada), Turín 1970, p. 371; *À la recherche du temps perdu*, III, cit., *La prisonnière*, p. 378: «Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevsky, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous monstre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevsky présente ses personnages. Leurs actions nous paraissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel».

49. Cfr. L. Spitzer, *Sullo stile di Proust*, en id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Turín, 1959, pp. 309 ss.; B.G. Rogers, *Proust's Narrative Techniques*, Ginebra, 1965, pp. 160 ss.

2. Ahora bien, ¿qué interés puede tener todo esto—podría preguntarse alguien—para los historiadores, para estudiosos que trabajan con documentos de archivo, con actas notariales y demás? ¿Por qué habrían de perder tiempo con el extrañamiento y conceptos semejantes elaborados por los teóricos de la literatura?

Una cuarta cita de Proust, procedente de *El tiempo recobrado*, la novela que cierra la *Recherche*, quizá sugiera una respuesta a estas preguntas. El narrador está hablando de Robert de Saint-Loup, el amigo muerto poco ha en la Primera Guerra Mundial, con la mujer del mismo, Gilberte. Dice el narrador:

> Hay un aspecto de la guerra que creo que él empezaba a percibir, le dije, que es humana, que se vive como un amor o un odio, que podría ser narrada como una novela y que, por consiguiente, si uno u otro va repitiendo que la estrategia es una ciencia, no ayuda nada a comprender la guerra, porque la guerra no es estratégica. El enemigo no conoce nuestros planes, del mismo modo que nosotros desconocemos el objetivo de la mujer a la que amamos, y quizá ni nosotros mismos comprendamos esos planes. ¿En la ofensiva de marzo de 1918 tenían por objetivo los alemanes tomar Amiens? No tenemos ni idea. Quizá tampoco lo supieran ellos mismos, y tal fue el elemento, su progresión por el oeste hacia Amiens, que determinó su proyecto. Si supusiéramos que la guerra fuera científica, aún habría que pintarla como Elstir pintaba el mar [...].[50]

Una vez más Proust asocia a Elstir con Dostoievski, si no implícitamente, por medio de su «lado Dostoievski», con madame de Sévigné. Pero esta vez Proust investiga las intenciones humanas, añadiendo así una nueva dimensión a la habitual oposición entre impresiones inmediatas y causalidad. Desviando su atención de los cuadros y novelas hacia el mejor modo de analizar un gran acontecimiento histórico, Proust desvela las implicaciones epistemológicas de las observaciones hasta aquí consideradas.

50. M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit., p. 295; *Le temps retrouvé*, cit., pp. 982-983: «Il y a un côté de la guerre qui'il commençait, je crois, à apercevoir, lui dis-je, c'est qu'elle est humaine, se vit comme un amour ou comme une haine, pourrait être rancontée comme un roman, et que par conséquent, si tel ou tel va répétant que la stratégie est une science, cela ne l'aide en rien à comprendre la guerre, parce que la guerre n'est pas stratégique. L'ennemi ne connaît pas plus nos plans que nous ne savons le but poursuivi par la femme que nous aimons, et ces plans peut-être ne les savons pas nous-mêmes. Les Allemands, dans l'offensive de mars 1918, avaient-ils pour but de prendre Amiens? Nous n'en savons rien. Peut-être ne le savaient-ils pas eux-mêmes, et est-ce l'événement, leur progression à l'ouest vers Amiens, qui détermina leur projet. À supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevsy raconterait une vie».

Es fácil imaginar el entusiasmo del autor de *Guerra y paz* frente al rechazo, vigorosamente expresado por Proust, de la estrategia militar, considerada como encarnación de la absurda idea de que la existencia humana es previsible; de que la guerra, el amor, el odio y el arte puedan ser considerados sobre la base de prescripciones inmediatas; de que conocer signifique, en vez de apropiarse de la realidad, poner un esquema sobre ella. Hay en Proust un «lado Tolstoi» expresado por la palabra *naturel*, «natural», amadísima por la abuela del narrador: una palabra con implicaciones morales y al mismo tiempo estéticas. Pero también hay en Proust un «lado Dostoievski», ligado sea al modo de presentar a los personajes por medio de una serie de correcciones y ajustes, sea a la fascinación por el crimen.[51]

La aclaración de este último punto me llevaría lejos. Prefiero considerar otro más cercano a mi oficio. Creo que el extrañamiento es un antídoto eficaz contra un riesgo al que todos estamos expuestos: el de dar por descontada la realidad (incluidos nosotros mismos). Las implicaciones antipositivistas de esta observación son obvias. Pero al subrayar las implicaciones cognoscitivas del extrañamiento quisiera también oponerme con la mayor claridad posible a las teorías de moda que tienden a difuminar, hasta hacerlas indistinguibles, las fronteras entre historia y ficción. Esta confusión hubiera sido rechazada por el mismo Proust. Cuando decía que la guerra no puede ser narrada como una novela, de hecho Proust no quería exaltar la novela histórica; por el contrario, quería sugerir que tanto los historiadores como los novelistas (o los pintores) tienen en común un fin cognoscitivo. Punto de vista este que comparto plenamente. Para describir el proyecto historiográfico en el que personalmente me reconozco, me serviría, con un pequeño cambio, de una frase de Proust procedente del fragmento antes citado: «Si supusiéramos que la guerra fuera científica, aún habría que pintarla como Elstir pintaba el mar».

51. Cfr. M. Proust, *La prisonnière*, cit., p. 379, y *Sentiments filiaux d'un Parricide*, publicado en «Le Figaro», 1 febrero 1907, que he leído en id., *Scritti mondani e letterari*, ed. de M. Bongiovanni Bertini, Turín, 1984, pp. 205-214. La identificación medio escondida de Proust con Henri de Blarenberghe, el joven que había matado a su propia madre, queda particularmente expuesta en la conclusión censurada del artículo (p. 694). En un pasaje anterior Proust se refería a sus propios sentimientos de culpabilidad por los sufrimientos infligidos a su propia madre. Puede suceder, además, que a un nivel más profundo su actitud fuera más ambivalente y más próxima a las tendencias sádicas proyectadas en la gran escena «auprès de Montjouvain». Es significativo que esta última termine con una frase claramente autobiográfica, que remite al pasaje ya mencionado de *Sentiments filiaux d'un Parricide*: «Cette indifférence aux souffrances qu'on cause et qui, quelques autres noms qu'on lui donne, est la forme terrible et permanente de la cruauté» (*Du côté de chez Swann*, cit., p. 165).