

Curso “Metodologías y Técnicas de la Investigación: revisión y aplicación de diversos paradigmas”

Apunte Nº 2 – Unidad Nº 1

En: Ginzburg, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia. Editorial Gedisa, España, 1989, pp. 138-175.

Indicios
Raíces de un paradigma de inferencias indiciales

Dios está en los detalles.

A. Warburg

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?

J. Johns

En estas páginas trataré de hacer ver cómo, hacia fines del siglo XIX, surgió silenciosamente en el ámbito de las ciencias humanas un modelo epistemológico (si así se prefiere, un paradigma **-1-**), al que no se le ha prestado aún la suficiente atención. Un análisis de tal paradigma, ampliamente empleado en la práctica, aunque no se haya teorizado explícitamente sobre él, tal vez pueda ayudarnos a sortear el tembladeral de la contraposición entre “racionalismo” e “irracionalismo”.

I

1. Entre 1874 y 1876 aparecieron en la *Zeitschrift für bildende Kunst* una serie de artículos sobre pintura italiana. Los firmaba un desconocido estudioso ruso, Iván Lermolieff; el traductor al almenán era un no menos desconocido Johannes Schwarze. Estos artículos proponían un nuevo método para la atribución de cuadros antiguos, que desató reacciones adversas, y vivaces discusiones entre los historiadores del arte. Sólo algunos años después el autor prescindiría de la doble máscara tras la cual había estado ocultándose: se trataba del italiano Giovanni Morelli, nombre del que Johannes Schwarze es un calco, y Lermolieff el anagrama, o poco menos. Aun hoy los historiadores del arte hablan corrientemente de “método morelliano”.

-2-

Veamos sucintamente en qué consistía el tal método. Los museos, sostenía Morelli, están colamods de cuadros atribuidos inexactamente. Pero devolver cada cuadro a su autor verdadero es dificultoso: muy a menudo hay que vérselas con obras no firmadas, repintadas a veces, o en mal estado de conservación. En tal situación, se hace indispensable poder distinguir, no hay que basarse como se hace habitualmente, en las características más evidentes, y por eso mismo fácilmente imitables, de los cuadros: los ojos alzados al cielo de los personajes del Perugino, la sonrisa de los de Leonardo, y así por el estilo. Por el contrario, se debe examinar los detalles menos trascendentes, y menos influidos por las características de la escuela pictórica a la que el pintor pertenecía: los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de manos y pies. De ese modo Morelli descubrió, y catalogó escrupulosamente, la forma de oreja característica de Botticelli, de Cosme Tura y demás; rasgos que se hallaban presentes en los originales, pero no en las copias. Valiéndose de este método, propuso decenas y decenas de nuevas atribuciones en algunos de los principales museos de Europa. Con frecuencia, se trataba de atribuciones sensacionales: en una Venus acostada, conservada en la pinacoteca de Dresde, que pasaba por ser una copia del Sassoferrato de una pintura perdida del Ticiano, Morelli identificó a una de las poquísimas obras seguramente autógrafas de Giorgone.

Pese a estos resultados, el método de Morelli fue muy criticado, aunque tal vez influyera en ello la casi arrogante seguridad con que lo proponía. Al fin, tildado de mecanicista y de burdo

positivista, cayó en descrédito -3- (Por otra parte, puede que muchos de los estudiosos que acostumbraban referirse en forma displicente a su método siguieran haciendo uso de él en forma tácita para sus atribuciones.) La renovación del interés por los trabajos de Morelli se la debemos a Wind, quien vio en ellos un ejemplo típico de la moderna actitud hacia la obra de arte -una actitud que lleva a gustar de los detalles, antes que del conjunto de la obra-. Según Wind, en Morelli se encuentra algo así como una exasperación del cura por la inmediatez del genio, que el estudioso italiano habría asimilado en su juventud, en contacto con los círculos románticos berlineses -4-. Es una interpretación poco convincente, puesto que Morelli no se planteaba problemas de orden estético (cosa que le sería reprochada) sino problemas previos, de orden filológico -5-. En realidad, las implicaciones del método que proponía Morelli eran distintas, y mucho más ricas. Ya verenos cómo el propio Wind estuvo a un paso de intuir las.

2. *“Los libros de Morelli -escribe Wind- presentan un aspecto bastante insólito comparados con los de los demás historiadores del arte, Están moteados de ilustraciones de deos y orejas, cuidadosos registros de las típicas minuciosidades que acusan la presencia de un artista determinado, de la misma forma en que un criminal es acusado por sus huellas digitales... Cualquier museo de arte, estudiado por Morelli, adquiere de inmediato el aspecto de un museo criminal...” -6-* La comparación de marras ha sido brillantemente desarrollada por Catelnuovo, quien alinea el método de los Rstros de Morelli al lado del que, casi pro los mismos años, era atribuido a Sherlock Holmes por su creador, Arthur Conan Doyle -7-. El conocedor de materias artísticas es comparable con el detective que descubre al autor del delito (el cuadro), por medio de indicios que a la mayoría le resultan imperceptibles. Como se sabe, son innumerables los ejemplos de la sagacidad puesta de manifiesto por Holmes al interpretar huellas en el barro, cenizas de cigarrillo y otros indicios parecidos. Para terminar de persuadirnos de la exactitud del paralelo trazado por Castelnuovo, veamos un cuento como *La aventura de la caja de cartón* (1892), en el que Sherlock Holmes se nos aparece, lisa y llanamente, como “morellófilo”. Justamente, el caso comienza con dos orejas mutiladas, que una inocente señorita recibe por correo. Y aquí vemos cómo el conocedor (Holmes) pone manos a la obra:

...Se interrumpió, y yo [Watson] quedé sorprendido, al mirarlo, de que observara fijamente, y con singular atención, el perfil de la señorita. Por un momento fue posible leer en su rostro expresivo sorpresa y satisfacción a la vez; aunque, cuando ella se volvió para descubrir el motivo de su repentino silencio, Holmes ya estaba impasible como siempre. -8-

Más adelante Holmes explica a Watson (y a los lectores) el camino seguido por su fulmínea elaboración mental:

No ignorará usted, Watson, en su condición de médico, que no hay parte alguna del cuerpo humano que presente mayores variantes que una oreja. Cada oreja posee características propias, y se diferencia de todas las demás. En la “Reseña antropológica” del año pasado, encontrará usted dos breves monografías sobre este tema, que son obra de mi pluma. De modo que examiné las orejas que venían en la caja con ojos de experto, y registré cuidadosamente sus características anatómicas. Imagínese cuál no sería mi sorpresa cuando, al detener mi mirada en la señorita Cushing, observé que su oreja correspondía en forma exacta a la oreja femenina que acababa de examinar. No era posible pensar en una coincidencia. En ambas existía el mismo acortamiento del pabellón, la misma amplia curva del lóbulo superior, igual circunvolución del cartílago interno. En todos los puntos esenciales se trataba de la misma oreja. Desde luego, enseguida comprendí la enorme importancia de semejante observación. Era evidente que la víctima debía ser una consanguínea, probablemente muy estrecha de la señorita... -9-

3. Muy pronto veremos las implicaciones de este paralelo -10-. Por ahora conviene tener en cuenta otra preciosa intuición de Wind:

A algunos de los críticos de Morelli les parecía extraña la afirmación de que “a la personalidad hay que buscarla allí donde el esfuerzo personal es menos intenso”. Pero en este punto la psicología moderna se pondría sin duda de parte de Morelli: nuestros pequeños gestos inconscientes revelan nuestro carácter en mayor grado que cualquier otra actitud formal, de las que solemos preparar cuidadosamente -11-.

“Nuestros pequeños gestos inconscientes”... La expresión genérica de “psicología moderna” podemos, sin más, sustituirla por el nombre de Freud. En efecto, las páginas de Wind sobre Morelli han atraído la atención de los estudiosos -12- hacia un pasaje largo tiempo olvidado del famoso ensayo de Freud *El Moisés de Miguel Ángel* (1914). En él escribía Freud, al comienzo del segundo párrafo:

Mucho antes de que pudiera yo haber oído hablar de psicoanálisis vine a enterarme de que un experto en arte, el ruso Iván Lermolieff, cuyos primeros ensayos se publicaron en alemán entre 1874 y 1876, había provocado una revolución en las pinacotecas de Europa, volviendo a poner en discusión la atribución de muchos cuadros a los diferentes pintores, enseñando a distinguir con seguridad entre imitaciones y originales, y edificando nuevas individualidades artísticas a partir de las obras que habían sido libradas a anteriores atribuciones. Había alcanzado ese resultado prescindiendo de la impresión general y de los rasgos fundamentales de la obra, subrayando en cambio la característica importancia de los detalles secundarios, de las peculiaridades insignificantes, como la conformación de las uñas, de los lóbulos auriculares, de la aureola de los santos y otros elementos que por lo común pasan inadvertidos, y que el copista no se cuida de imitar, en tanto que cada artista los realiza de una manera que le es propia. Más tarde, fue muy interesante para mí enterarme de que tras el seudónimo ruso se escondía un médico italiano apellidado Morelli. Nombrado senador del reino de Italia, Morelli murió en 1891. Yo creo que su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También ésta es capaz de penetrar cosas secretas y ocultas a base de elementos poco apreciados o inadvertidos, de detritos o “desperdicios” de nuestra observación (auch diese ist gewöhnt, aus gering geschätzten oder nicht beachteten Zügen, aus dem Abhub -dem “refuse”- der Beobachtung, Geheimes und Verborgenes zu erraten). -13-

En un primer momento, el ensayo sobre el *Moisés de Miguel Ángel* apareció anónimo: Freud reconoció la paternidad de ese escrito sólo en el momento de incluirlo en sus obras completas. Se ha llegado a suponer que la tendencia de Morelli de borrar su personalidad de autor, ocultándola tras seudónimos, puede haber contagiado, en cierta forma, también al propio Freud; y hasta se han formulado conjeturas, más o menos aceptables, sobre el significado de esta coincidencia -14-. Lo concreto es que, envuelto en los velos del anonimato, Freud declaró de manera a un tiempo explícita y reticente, la considerable influencia intelectual que sobre él ejerció Morelli en un período muy anterior al descubrimiento del psicoanálisis (“lange bevor ich etwas von der Psychoanalyse hören konnte...”). Reducir tal influencia, como se ha pretendido, al ensayo sobre el *Moisés* únicamente, o en forma más genérica a sus ensayos sobre temas relacionados con la historia del arte -15-, significa limitar indebidamente el alcance de las palabras de Freud: “Yo creo que su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico”. En realidad, toda la declaración de Freud que acabamos de citar asegura a Giovanni Morelli un lugar especial en la historia de la formación del psicoanálisis. Se trata, en efecto, de una vinculación documentada, no conjetural, como en el caso de la mayor parte de los “precursores” y “antecesores” de Freud. Para mejor, su toma de conocimiento de los escritos de Morelli, como ya hemos dicho, sucedió en el período “preanalítico” de Freud. Debemos vérnoslas, pues, con un elemento que contribuyó de manera directa a la concreción del psicoanálisis, y no (como en el caso de la página sobre el sueño de J. Popper, “Lynkeus”, recordada en las reediciones de la *Traumdeutung* -16-) con una coincidencia señalada a posteriori, una vez producido el descubrimiento.

4. Antes de tratar de entender qué pudo haber tomado Freud de la lectura de los escritos de Morelli, conviene fijar con precisión el momento en que tuvo lugar tal lectura, Mejor dicho, los

momentos, puesto que Freud habla de dos diferentes encuentros: “Mucho antes de que pudiera yo haber oído hablar de psicoanálisis vine a enterarme de que un experto en arte, el ruso Iván Lermolieff---”; “más tarde, fue muy interesante para mí enterarme de que tras el seudónimo ruso se escondía un médico italiano apellidado Morelli...”

La primera afirmación sólo es datable conjeturalmente. Como *terminus ante quem* podemos establecer el año 1895 (fecha de publicación de los *Estudios sobre la histeria*, de Freud y Breuer), o el de 1896 (en el que Freud utilizó por primera vez el término “psicoanálisis”) -17-. Como *terminus post quem*, el año 1883. En efecto, en diciembre de ese año Freud relató, en una larga carta a su novia, el “descubrimiento de la pintura” que realizó durante una visita a la pinacoteca de Dresde. Antes, la pintura no había llegado a interesarle; ahora, escribía, “me despojé de mi barbarie y he empezado a admirar” -18-. Es difícil suponer que antes de esta última fecha Freud se sintiera atraído por los escritos de un desconocido historiador de arte; en cambio, resulta perfectamente plausible que emprendiera su lectura poco después de la carta a su novia sobre la pinacoteca de Dresde, en vista de que los primeros ensayos de Morelli recogidos en volumen (Leipzig, 1880) estaban referidos a las obras de maestros italianos existentes en las pinacotecas de Munich, Dresde y Berlín -19-.

El segundo encuentro de Freud con los escritos de Morelli es datable con aproximación tal vez mayor. El verdadero nombre de Iván Lermolieff se hizo público por primera vez en la portada de la traducción inglesa, aparecida en 1883, de los ensayos que recordamos; en las reediciones y traducciones posteriores a 1891 (año de la muerte de Morelli) figuran siempre tanto el nombre como el seudónimo -20-. No se excluye la posibilidad de que alguno de esos volúmenes fuera a dar tarde o temprano a manos de Freud, aunque, probablemente, su conocimiento de la identidad de Iván Lermolieff tuvo tal vez lugar por pura casualidad, en setiembre de 1898, mientras curioseaba en una librería de Milán.

En la biblioteca de Freud que se conserva en Londres figura, en efecto, un ejemplar del libro de Giovanni Morelli (Iván Lermolieff), *Della pittura italiana. Studii storico critici. -Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milán, 1897. En la falsa portada del libro está manuscrita la fecha de compra: Milán, 14 de setiembre -21-. La única estada de Freud en Milán tuvo lugar en el otoño de 1898 -22-. En ese momento, por otra parte, el libro de Morelli revestía para Freud un motivo adicional de interés. Desde hacía algunos meses, Freud se venía ocupando de los *lapses*: poco antes, en Dalmacia, había tenido lugar el episodio, analizado más tarde en *Psicopatología de la vida cotidiana*, de su fallido intento por recordar el nombre del autor real de los frescos (Signorelli), como los que erróneamente había creído recordar Freud en un primer momento (Botticelli, Boltraffio), eran mencionados en el libro de Morelli -23-.

Pero, ¿qué podía representar para Freud -el Freud de la juventud, muy lejos aún del psicoanálisis- la lectura de los ensayos de Morelli? Es el propio Freud quien lo señala: la postulación de un método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores. Así, los detalles que habitualmente se consideran poco importantes, o sencillamente triviales, “bajos”, proporcionaban la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano: “*Mis adversarios*”, escribía irónicamente Morelli, con una ironía muy a propósito para el gusto de Freud, “se complacen en caracterizarme como un individuo que no sabe ver el significado espiritual de una obra de arte, y que por eso les da una importancia especial a medios exteriores, como las formas de la mano, de la oreja, y hasta, horrible dictu, de tan antipático objeto como son las uñas” -24-. También Morelli podría haber hecho suya la máxima virgiliana cara a Freud, escogida como epígrafe a la *Interpretación de los sueños*: “Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo” -25-. Por añadidura, para Morelli esos datos marginales eran reveladores, porque constituían los momentos en los que el control del artista, vinculado con la tradición cultural, se relajaba, y cedía su lugar a impulsos puramente individuales “que se le escapan sin que él se dé cuenta” -26-. Más todavía que la alusión, no excepcional por esa época, a una actividad inconsciente -27-, nos impresiona la identificación del núcleo íntimo de la individualidad artística con los elementos que escapan al control de la conciencia.

5. Hemos visto delinearse, pues, una analogía entre el método de Morelli, el de Holmes y el de Freud. Ya nos hemos referido al vínculo Morelli-Holmes, lo mismo que al que llegó a entablarse entre Morelli-Freud. Por su parte, S. Marcus ha hablado de la singular convergencia entre los procedimientos de Holmes y los de Freud **-28-**. El propio Freud, por lo demás, manifestó a un paciente (el "hombre de los lobos") su interés por las aventuras de Sherlock Holmes. Pero a un colega (T. Reik) que establecía un paralelo entre el método psicoanalítico y el de Holmes, le habló en forma más bien admirativa, en la primavera de 1913, de las técnicas atributivas de Morelli. En los tres casos, se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que permitan captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable. Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en el caso de Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en el caso de Morelli) **-29-**.

¿Cómo se explica esta triple analogía? A primera vista, la respuesta es muy sencilla. Freud era médico; Morelli tenía un diploma en medicina; Conan Doyle había ejercido la profesión antes de dedicarse a la literatura. En los tres casos se presiente la aplicación del modelo de la sintomatología, o semiótica médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa por medio de síntomas superficiales, a veces irrelevantes a ojos del profano (un doctor Watson, pongamos por caso). A propósito, puede observarse que la dupla Holmes-Watson, el detective agudísimo y el médico obtuso, representa el desdoblamiento de una figura real: uno de los profesores del joven Conan Doyle, conocido por su extraordinaria capacidad de diagnosticación **-30-**.

Pero no es cuestión de simples coincidencias biográficas; hacia fines del siglo XIX, y con más precisión en la década 1870-80, comenzó a afirmarse en las ciencias humanas un paradigma de indicios que tenía como base, precisamente, la sintomatología, aunque sus raíces fueran mucho más antiguas.