



REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Ginzburg, Carlo: *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milán, Adelphi, 2015.

Nicolás Kwiatkowski

Universidad Nacional de San Martín / CONICET

nkiako@unsam.edu.ar

Fecha de recepción: 08/11/2016

Fecha de aprobación: 23/11/2016

Originalidad, variedad de temas y argumentos e intereses teóricos firmes son algunas de las características que hacen de Carlo Ginzburg uno de los historiadores más destacados de su generación. Explorador incansable de archivos ignotos, museos y bibliotecas; descubridor de personajes singulares y de cuánto pueden enseñarnos de tiempos lejanos, pensador sagaz sobre los dilemas de la historiografía pasada y presente, polemista agudo, capaz de encontrar genealogías reveladoras en las formulaciones de sus adversarios, descubridor de transposiciones posibles entre diversas teorías de la historia, las ciencias sociales y las humanidades, Ginzburg es, también, un intelectual que ha pretendido indagar las pasiones y las ideas de los hombres del pueblo y de las élites, de Domenico Scandella a Dante Alighieri, sin eludir la toma de partido pública en las discusiones contemporáneas sobre temas tan diversos como procesos judiciales, acceso a los archivos o verdad. En el marco de objetivos e intereses tan amplios, poco sorprende que su último libro, publicado en italiano en Milán en 2015, sea también un libro global: los cinco ensayos que lo integran habían aparecido antes en revistas académicas, cuatro de

ellos se habían publicado en francés en 2013¹, los cinco en español (en México) en 2014² y el prefacio se editó como parte de la muy interesante obra conjunta *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo* (con ensayos de M. L. Catoni, L. Giuliani y S. Settis)³.

En *Paura, reverenza, terrore*, Ginzburg retoma el abordaje de las imágenes como vías de acceso al pasado, un objeto que concita su interés al menos desde que publicó en italiano, en 1981, *Pesquisa sobre Piero*⁴. En particular, se trata de ensayos de iconografía política. El autor se lanza a la aventura con herramientas provistas por los estudios de Aby Warburg, a los que se aproximó en el instituto de Londres (fue *fellow* allí en la década de 1960) y analizó en su célebre *Mitos, emblemas, indicios*⁵. En este caso, la palabra clave es *Pathosformel*, una “fórmula de *pathos* arqueológicamente auténtica” que, para el historiador del arte alemán, el Renacimiento había tomado de la Antigüedad como “modelos de una gestualidad patética intensificada” (p. 12). El concepto interesa a Ginzburg por varios motivos. En primer término, porque en la modernidad temprana algunas de esas fórmulas reemergen con un significado opuesto al antiguo, de modo que la misma forma puede expresar pasiones opuestas. En segundo lugar, porque esa misma tensión, vinculada igualmente con la transmisión filogenética de las expresiones, un tema que Warburg hallaba particularmente interesante en la obra de Charles Darwin, expresa ambiciones intelectuales finalmente contradictorias: indagar la expresión de las emociones es la tarea de la morfología, que la descubre como resultado de un proceso evolutivo que exhibe aquello que hombres y animales tienen en común, mientras que la investigación de lazos específicos de transmisión cultural es labor historiográfica. La transmisión de las *Pathosformeln* depende del tiempo breve de las contingencias históricas, mientras que las reacciones humanas a las fórmulas provienen del tiempo larguísimo de la evolución de las especies. De acuerdo con el autor, en el último Warburg, finalmente la morfología se impone sobre la historia. En este libro, como en otros de Ginzburg, ambos métodos se encuentran

1 Ginzburg, Carlo: *Peur révérence terreur: quatre essais d'iconographie politique*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

2 Ginzburg, Carlo: *Miedo, reverencia, terror: cinco ensayos de iconografía política*, México, Contrahistorias, 2014.

3 Catoni, María Luisa (ed.): *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milán, Feltrinelli, 2013.

4 Ginzburg, Carlo: *Indagini su Piero. Indagini su Piero. Il Battesimo. Il ciclo di Arezzo. La flagellazione di Urbino*, Turín, Einaudi, 1981. Traducción española: Ginzburg, Carlo: *Pesquisa sobre Piero. El bautismo. El ciclo de Arezzo. La flagelación de Urbino*, Barcelona, Muchnik, 1984.

5 Ginzburg, Carlo: *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989.

en una tensión que se intenta aprovechar en la exploración de cuestiones que permanecerían fuera del alcance de cada una de esas tradiciones si se mantuvieran separadas.

El primer ensayo trata sobre una copa de plata grabada, producida en Amberes en torno a 1530, conservada hoy en Múnich. En ella, se retrata una escena primitiva de hombres desnudos que cazan animales y golpean a figuras míticas (como los cinocéfalos, humanos con cabeza de canes). Para Ginzburg, se trata de un híbrido en más de un sentido. Ante todo, porque el vaso original se rompió y recibió una capa decorativa en la reparación. Pero además, y de la mayor importancia, porque en la escena de pueblos primitivos, que probablemente refiera al mundo americano recién encontrado por los europeos, se insertan otras de aspecto antiguo, con figuras humanas y criaturas extraídas de la mitología grecorromana. Hallamos allí, nuevamente, las *Pathosformeln*, utilizadas para expresar una gama de emociones violentas. Pero, al mismo tiempo, el recurso a esas formas antiguas permite la creación de una distancia para la intelección, que Warburg llamaba *Denkraum*, y que, mediante el uso de la memoria, habría permitido separar la contemplación reflexiva del abandono a las pasiones. De acuerdo con Ginzburg, la memoria cultural se usaba efectivamente para sobreponerse a la distancia geográfica. Eso permitía percibir el Nuevo Mundo mediante el lenguaje del Viejo, que actuaba como un dispositivo de distanciamiento, proyectando la realidad horripilante de la conquista sobre un mundo mitológico y remoto. Pero el dispositivo mediante el que se lograba ese efecto se basaba en un conjunto de fórmulas que exaltaban esas mismas pasiones, de manera que la memoria podía hacer que el pasado se acercase o se distanciase, de una manera ambivalente y paradójica que parecería ser una característica crucial del mundo de la iconografía.

El segundo capítulo trata de Hobbes, particularmente del *Leviatán*, su portada, y el terror. La hipótesis hobbesiana propone que el estado surge de un pacto que, a su turno, nace del miedo. En el contexto europeo de las guerras de religión, y particularmente en el inglés de la guerra civil, la paz era el bien supremo y merecía cualquier sacrificio. Para Hobbes, tal pacto es válido incluso si proviene de una situación de miedo. Ginzburg rastrea esa idea hasta la juvenil traducción que Hobbes hiciera de la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides. En el libro II, capítulo 53, el análisis de las consecuencias de la peste del 429 a. C. incluye la ausencia de ley y el fin del temor ante

las leyes y los dioses: es la disolución del cuerpo político, que se asemeja al estado de naturaleza. Nuestro autor vincula el uso del término “awe” (reverencia, terror, sujeción) en ese pasaje con los capítulos XI y XII del *Leviatán*, sobre la diversidad de las costumbres y la religión. Para Hobbes, el origen de la religión se encuentra en el miedo nacido de la ignorancia de las causas naturales, sustituidas con potencias invisibles. El filósofo inglés limita esa idea a los dioses paganos pues, según sostiene, el descubrimiento del Dios único surge menos del miedo del futuro que de la curiosidad por las causas. Para Ginzburg, se trata de una declaración prudente y mentirosa: si bien Hobbes no quería destruir la religión en cuanto imaginación, quería comprender cómo aquella, fruto del miedo, podía operar políticamente. De igual modo, en el capítulo XXVII del *Leviatán*, el pacto de sujeción entre los hombres es artificial y, para que exista, es necesario un poder común que tenga a los hombres en un estado de sujeción (nuevamente, awe) y conducir sus acciones al bien común. Ginzburg concluye que, para Hobbes, en el origen de la religión y en el del estado encontramos al miedo y, como consecuencia, a la sujeción. El *Leviatán* es una creación artificial que se eleva ante quienes lo crearon mediante un pacto como un objeto que impone la sujeción. Es por eso que, en el frontispicio de la obra, el monstruo está hecho de las personas que lo hicieron:

Por medio de esta autoridad de la que ha sido investido por cada hombre particular del estado, el *Leviatán* puede usar el poder y la fuerza que le fueron conferidos hasta el punto de que somete la voluntad de todos con terror y puede dirigir la voluntad de cada uno al mantenimiento de la paz interna y a la asistencia recíproca contra enemigos externos (cap. XVII)⁶.

Al final del capítulo, Ginzburg afirma que, en el siglo XXI, el terror tecnológico crea sumisión, y encuentra posible que la degradación del medio ambiente aumente hasta el extremo de amenazar la vida, por lo que el control global y capilar del mundo y sus habitantes se volvería inevitable. La supervivencia del género humano impondría un pacto hobbessiano, un futuro hipotético y distópico, que el autor espera jamás enfrentar.

El siguiente apartado se ocupa de los usos políticos del cuerpo muerto de Jean-Paul Marat, a partir del célebre cuadro pintado por Jacques-Louis David, *Marat à son dernier soupir* (1793). Ginz-

6 “For by this authority, given him by every particular man in the Commonwealth, he hath the use of so much power and strength conferred on him that, by terror thereof, he is enabled to form the wills of them all, to peace at home, and mutual aid against their enemies abroad”. Hobbes, Thomas: *Leviathan*, ed. Crawford Brough Macpherson, Harmondsworth, Penguin, 1974, pp. 227-228. Traducción propia.

burg traza las semejanzas y diferencias con otro cuadro de David, de otro mártir revolucionario, el noble Michel Le Peletier de Saint-Fargeau, pero también describe la genealogía de ambas imágenes. Reaparece aquí el *topos* warburguiano de las relaciones entre mundo antiguo y mundo moderno, particularmente tensionadas por los desequilibrios entre el paganismo clásico y el cristianismo renacentista. Resuenan también los ecos de *Mimesis*, de Auerbach, por el argumento de la jerarquía estilística heredada de la antigüedad subvertida por el cristianismo⁷. Para Ginzburg, el *Marat* de David habla una lengua clásica con acento cristiano, lo que se transforma en un acuciante problema político por las fricciones entre la descristianización revolucionaria y el culto republicano de Marat tras su muerte. El microhistoriador italiano sustenta su interpretación en indicios procedentes de testimonios contemporáneos, pero también en las reseñas de la pintura que escribieron personajes tan célebres como John Constable (quien odiaba el cuadro) y Charles Baudelaire (quien describía al Marat retratado como un ser divino y a la herida que lo mató como sacrílega). La conclusión es inevitable y cuestiona la simplicidad de la secularización moderna: la república, nacida del fin de la monarquía por derecho divino, buscaba una legitimidad suplementaria e invadía la esfera de lo sagrado, históricamente monopolizada por la religión.

El cuarto estudio de *Paura, reverenza, terrore* fue escrito originalmente como homenaje a Raphael Samuel. Se ocupa de uno de los más grandes íconos de la publicidad del siglo XX, incansablemente citado, reproducido, reutilizado, parodiado y subvertido: la imagen creada por Alfred Leete en 1914, en la que Lord Kitchener, ministro de Guerra de Gran Bretaña, apuntaba con el índice al espectador y le espetaba la necesidad que la patria tenía de él. Una vez más, Ginzburg interpreta el éxito del afiche y su vida póstuma a partir de un argumento warburguiano. Existía una fórmula antigua, cargada de energía social, presente en la pintura clásica perdida y conservada en descripciones de Plinio, en la que el protagonista poderoso apuntaba con el dedo al observador. Durante el medioevo, sigue el argumento, los impulsos elementales del arte clásico fueron prohibidos por motivos religiosos. Pero la fórmula era una fuerza disponible para ser reutilizada, y los artistas del Renacimiento recuperaron aquellos viejos gestos, aunque invirtiendo su significado.

7 Auerbach, Erich: *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna, Francke, 1945. Traducción española: Auerbach, Erich: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

Así, el Alejandro de Apeles se vuelve el Cristo *salvator mundi*, y todos ellos comparten el dedo índice que apunta al espectador en un escorzo. Ginzburg reconoce que faltan los eslabones intermedios para probar que el dedo de Kitchener es una versión secularizada del gesto de Jesús. En cualquier caso, sostiene, si eso fuera cierto, permitiría probar la hipótesis que Warburg enunció, de forma manuscrita, el 27 de agosto de 1890: “la obra de arte tiene que ver con algo hostil que se mueve hacia el observador” (p. 149).

La quinta y última indagación de la obra es una lectura del *Guernica* (1937) de Picasso, una de las pinturas más estudiadas y documentadas de la historia del arte occidental. El mural se exhibió por primera vez en la Exposición Internacional de París de aquel año, en la que el pabellón soviético, con la célebre escultura de Vera Mukhina como estandarte, se enfrentaba literalmente con el edificio nazi, diseñado por Albert Speer y ubicado en la margen opuesta del Sena. Siguiendo diversas tradiciones de análisis, de Otto Werckmeister a Carl Einstein y George Bataille, a las que suma una documentación rigurosa y sólida, Ginzburg propone que la obra de Picasso habría sido tanto un hecho de propaganda antifascista cuanto una reivindicación del arte moderno. Si en las décadas de 1920 y 1930 la izquierda no comunista criticaba el neoclasicismo como un estilo cargado de implicancias políticas reaccionarias, la solución propuesta por Einstein y Bataille consistía en arrebatarse al fascismo el monopolio del mito, de manera tal de combatirlo en su propio terreno y disputarle las emociones de las masas. Eso explica que en el *Guernica*, cuadro antifascista por excelencia, el enemigo está ausente y sea sustituido por una comunidad de seres humanos y de animales, parte de una mitología personal de Picasso, ligados todos ellos por la tragedia y por la muerte.

Paura, reverenza, terrore puede pensarse como una selección de la tarea desenvuelta durante diez años por un intelectual de primer nivel en el campo del análisis de la iconografía política. Ginzburg despliega una erudición notable y una sensibilidad profunda para tratar con materiales diversos, en contextos amplios y temporalidades extendidas. Tal vez esta avidez por explicar el hecho particular en la larga duración sea una de las claves centrales para comprender buena parte de la producción historiográfica del autor desde sus primeros trabajos. Su insistencia en la factibilidad de construir un discurso veraz sobre el pasado a partir de indicios convertidos en pruebas enfrenta, en ocasiones, la dificultad impuesta por las lagunas en los restos sobrevivientes. En lugar de contentarse con el silencio, Ginzburg recurre entonces a otra estrategia, aunque siempre

con dos precauciones: distinguir entre lo que la evidencia disponible permite afirmar respecto de la realidad pasada y las conjeturas arriesgadas sobre determinados puntos oscuros, y optar por el encadenamiento de hipótesis y hechos en lugar del riesgo de basar una presunción sobre otra. Las interpretaciones se construyen, entonces, a partir de la tensión y el enlace entre historia y morfología. Cada una de las explicaciones globales ofrecidas puede resultar más o menos convincente, pero el método tiene la ventaja de combinar fundamentos sólidos con posibilidades de elucidación histórica novedosa.