

INDICIOS

RAÍCES DE UN PARADIGMA DE INFERENCIAS INDICIALES

Carlo Ginzburg

(De: Ginzburg, C. – *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa, Barcelona, 2008, pp. 185 – 239).

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 alemán 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 era un calco, y Lermolieff el anagrama, o poco menos. Aún hoy los historiadores del arte hablan corrientemente de “método morelliano”².

Veamos sucintamente en qué consistía tal método. Los museos, sostenía Morelli, están colmados 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 los originales de las copias. Pero para ello, según sostenía Morelli, no hay que basarse, como se hace habitualmente, en las características más evidentes, y

por eso mismo más 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 Cosmé 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 Giorgione.

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 descrédito³. (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 culto por la inmediatez del genio, que el estudioso italiano habría asimilado en su juventud, en contacto con los círculos románticos berlineses⁴. 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 filológico⁵. En realidad, las implicaciones del método que proponía Morelli eran distintas, y mucho más ricas. Ya veremos 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 dedos 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 Castelnuovo, quien alinea el método de los rastros de Morelli al lado del que, casi por los mismos años, era atribuido a Sherlock Holmes por su creador, Arthur Conan Doyle⁷. El concedor 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 tan impasible como siempre⁸.

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 paralelo¹⁰. 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 cuidadosamente¹¹.

“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 estudiosos¹² 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 de anteriores atribuciones. Habían 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 coincidencia¹⁴. 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 del 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 arte¹⁵, 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 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 del 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 la obras de maestros italianos existentes en las pinacotecas de Munich, Dresde y Berlín¹⁹.

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 seudónimo²⁰. 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 septiembre 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. Studio 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 septiembre²¹. La única estada de Freud en Milán tuvo lugar en el otoño de 1898²². 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 *lapsus*: 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 de los frescos de la catedral de Orvieto, en Umbría. Ahora bien, tanto el 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 Morelli²³.

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, *horribile 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 inconsciente²⁷, 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 Freud²⁸. 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 permiten 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 diagnosticación³⁰. 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.

II

1. Durante milenios, el hombre fue cazador. La acumulación de innumerables actos de persecución de la presa le permitió aprender a reconstruir las formas y los movimientos de piezas de caza no visibles, por medio de huellas en el barro, ramas quebradas, estiércol, mechones de pelo, plumas, concentraciones de olores. Aprendió a olfatear, registrar, interpretar y clasificar rastros tan infinitesimales como, por ejemplo, los hilillos de baba. Aprendió a efectuar complejas operaciones mentales con rapidez fulmínea, en la espesura de un bosque o en un claro lleno de peligros.

Generaciones y generaciones de cazadores fueron enriqueciendo y transmitiendo todo ese patrimonio cognoscitivo. A falta de documentación verbal para agregar a las pinturas rupestres y a las manufacturas, podemos recurrir a los cuentos de hadas, que a veces nos transmiten un eco, si bien tardío y deformado, del conocimiento de aquellos remotos cazadores. Una fábula oriental, difundida entre quirguices, tártaros, hebreos, turcos...³¹, cuenta que tres hermanos se encuentran con un hombre que ha perdido un camello (en ciertas variantes, se trata de un caballo). Sin vacilar, lo describen: es blanco, tuerto, lleva dos odres en la grupa, uno lleno de vino y el otro de aceite. ¿Quiere decir que lo han visto? No, no lo vieron. Se los acusa de robo y son juzgados; pero los tres hermanos se imponen, pues demuestran al instante que, por medio de indicios mínimos, han podido reconstruir el aspecto de un animal que nunca han visto.

Es evidente que los tres hermanos son depositarios de un saber de tipo cinegético, por más que no se los describa como cazadores. Lo que caracteriza a este tipo de saber es su capacidad de remontarse desde datos experimentales aparentemente secundarios a una realidad compleja, no experimentada en forma directa. Podemos agregar que tales datos son dispuestos siempre por el observador de manera de dar lugar a una secuencia narrativa, cuya formulación más simple podría ser la de "alguien pasó por ahí". Tal vez la idea misma de narración (diferente de la de sortilegio,

encantamiento o invocación)³² haya nacido por primera vez en una sociedad de cazadores, de la experiencia del desciframiento de rastros. El hecho de que las figuras retóricas sobre las que aún hoy gira el lenguaje del descifrado, cinegética – la parte por el todo, el efecto por la causa – puedan ser reducibles al eje prosístico de la metonimia, con rigurosa exclusión de la metáfora³³, reforzaría esta hipótesis que es, obviamente, indemostrable. El cazador habría sido el primero en “contar una historia”, porque era el único que se hallaba en condiciones de leer, en los rastros mudos (cuando no imperceptibles) dejados por la presa, una serie coherente de acontecimientos.

“Descifrar” o “leer” los rastros de los animales son metáforas. No obstante, se siente la tentación de tomarlas al pie de la letra, como la condensación verbal de un proceso histórico que llevó, en un lapso tal vez prolongadísimo, a la invención de la escritura. Esa misma conexión ha sido formulada, en forma de mito etiológico, por la tradición china, que atribuía la invención de la escritura a un alto funcionario que había observado las huellas impresas por un ave sobre la ribera arenosa de un río³⁴. Por otra parte, si se abandona el mundo de los mitos y las hipótesis por el de la historia documentada, no pueden dejar de impresionarnos las innegables analogías existentes entre el paradigma cinegético que acabamos de delinear y el paradigma implícito en los textos adivinatorios mesopotámicos, redactados a partir del tercer milenio a.C.³⁵. Ambos presuponen el minucioso examen de una realidad tal vez ínfima, para descubrir los rastros de hechos no experimentables directamente por el observador. En un caso, estiércol, huellas, pelos, plumas; en el otro, vísceras de animales, gotas de aceite en el agua, astros, movimientos involuntarios del cuerpo y cosas por el estilo. Ciertamente, la segunda serie, a diferencia de la primera, era prácticamente ilimitada, en el sentido de que todo, o casi todo, podía convertirse para los adivinos mesopotámicos en objeto de adivinación. Pero la divergencia más importante a nuestros ojos es otra: la adivinación se dirigía al futuro, y el desciframiento cinegético al pasado (aunque fuera un pasado de un par de instantes, nada más). Con todo, la actitud cognoscitiva era, en ambos casos, muy similar; las operaciones intelectuales involucradas – análisis, comparaciones, clasificaciones – eran formalmente idénticas. Pero sólo formalmente, puesto que el contexto social era en todo sentido diferente. En particular, se ha subrayado³⁶ que la invención de la escritura moldeó profundamente la adivinación mesopotámica, ya que, en efecto, a las divinidades se les atribuía, junto con las demás prerrogativas de los soberanos, el poder de comunicarse con los súbditos por medio de mensajes “escritos” en los astros, en los cuerpos humanos o en cualquier otra parte. La función de los adivinos era descifrar esos mensajes, idea que estaba destinada a desembocar en la multimilenaria imagen del “libro de la naturaleza”. Y la identificación de la disciplina mántica con el desciframiento de los caracteres divinos inscriptos en la realidad se veía reforzada por las características pictográficas de la

escritura cuneiforme: también ella, como la adivinación, designaba cosas por medio de cosas³⁷.

Una huella representa a un animal que ha pasado por allí. En relación con la materialidad de la huella, del rastro materialmente entendido, el pictograma constituye ya un paso adelante por el camino de la abstracción intelectual, un paso de valor incalculable. Pero la capacidad de abstracción que la adopción de la escritura pictográfica supone es, a su vez, muy poca cosa en comparación con la capacidad de abstracción que requiere el paso a la escritura fonética. De hecho, en la escritura cuneiforme siguieron coexistiendo elementos pictográficos y fonéticos, así como, en la literatura adivinatoria mesopotámica, la paulatina intensificación de los rasgos apriorísticos y generalizantes no eliminó la tendencia fundamental a inferir las causas de los efectos³⁸. Esa actitud es la que explica, por un lado, la contaminación de la lengua adivinatoria mesopotámica con términos técnicos tomados del léxico jurídico y, por otra parte, la presencia de pasajes de fisionómica y de sintomatología médica de los tratados adivinatorios³⁹.

Tras un largo rodeo, volvemos pues a la sintomatología. La hallamos integrando una verdadera constelación de disciplinas (término éste que es evidentemente anacrónico) de aspecto singular. Podríamos incurrir en la tentación de contraponer dos pseudociencias, como la adivinación y la fisionómica, a dos ciencias como el derecho y la medicina, y atribuir la heterogeneidad de tal asimilación a nuestra distancia, espacial y temporal, de las sociedades de las que venimos hablando. Pero sería una conclusión superficial. Algo había que unía de verdad, en la antigua Mesopotamia, a estas diferentes formas de conocimiento (siempre que no incluyamos en tal grupo a la adivinación inspirada, que se fundaba en experiencias de tipo extático)⁴⁰. Había una actitud, orientada al análisis de casos individuales, reconstruibles sólo por medio de rastros, síntomas, indicios. Los propios textos de jurisprudencia mesopotámicos, en lugar de consistir en la recopilación de diferentes leyes u ordenanzas, se basaban en la discusión de una casuística muy concreta⁴¹. En resumen, es posible hablar de paradigma indicial o adivinatorio, que según las distintas formas del saber se dirigía al pasado, al presente o al futuro. Hacia el futuro, se contaba con la adivinación propiamente dicha. Hacia el pasado, el presente y el futuro, todo a un tiempo, se dispone de la sintomatología médica en su doble aspecto, diagnóstico y pronóstico. Hacia el pasado, se contaba con la jurisprudencia. Pero detrás de ese paradigma indicial o adivinatorio, se vislumbra el gesto tal vez más antiguo de la historia intelectual del género humano: el del cazador que, tendido sobre el barro, escudriña los rastros dejados por su presa.

2. Cuanto hasta aquí hemos dicho explica por qué era posible que un diagnóstico de trauma craneano, formulado en base a un estrabismo bilateral, hallara sitio en un tratado mesopotámico de adivinación⁴². Más genéricamente, ello explica el surgir, históricamente hablando, de una constelación de

disciplinas basadas en el desciframiento de señales de distinto género, desde los síntomas a la escritura. Si pasamos de la cultura mesopotámica a la griega, tal constelación cambia profundamente, al constituirse nuevas disciplinas como la historiografía y la filología, y a causa también de la obtención de una nueva autonomía social y epistemológica por parte de disciplinas antiguas, como la medicina. El cuerpo, el lenguaje y la historia de los hombres quedaron sometidos por primera vez a una búsqueda desprejuiciada, que excluía por principio la intervención divina. Es obvio que de tan decisiva mutación, que por cierto es lo que caracterizó la cultura de la *polis*, aún hoy somos los herederos. Menos obvio es el hecho de que en ese cambio tuvo papel preponderante un paradigma definible como sintomático o indicial⁴³. Ello se hace especialmente evidente en el caso de la medicina hipocrática, que definió sus métodos reflexionando sobre la noción decisiva de síntoma (*semejon*). Sólo observando atentamente y registrando con extremada minuciosidad todos los síntomas – afirmaban los hipocráticos – es posible elaborar "historias" precisas de las enfermedades individuales: *la enfermedad* es, de por sí, inaferrable. Esa insistencia en la naturaleza indicial de la medicina se inspiraba, con toda probabilidad, en la contraposición, enunciada por el médico pitagórico Alcmeón, entre la inmediatez del conocimiento divino y la conjeturalidad del humano⁴⁴. En esa negación de la transparencia de la realidad hallaba implícita legitimación un paradigma indicial que, de hecho, regía en esferas de actividad muy diferentes. Para los griegos, dentro del vasto territorio del saber conjetural estaban incluidos, entre muchos otros, los médicos, los historiadores, los políticos, los alfareros, los carpinteros, los marinos, los cazadores, los pescadores, las mujeres... Los límites de ese territorio, significativamente gobernado por una diosa como Metis, la primera esposa de Zeus, que personificaba la adivinación mediante el agua, estaban delimitados por términos tales como "conjetura", "conjeturar" (*tekmor, tekmairesthai*). Pero, como se ha dicho, este paradigma permaneció implícito, avasallado por el prestigioso (y socialmente más elevado) modelo de conocimiento elaborado por Platón⁴⁵.

3. El tono, defensivo a pesar de todo, de ciertos pasajes del "corpus" hipocrático⁴⁶ permite inferir que ya en el siglo V a.C. había empezado a manifestarse el cuestionamiento, que ha durado hasta nuestros días, a la inseguridad de la medicina. Semejante perpetuación se explica, por cierto, mediante el hecho de que las relaciones entre médico y paciente – que se caracterizan por la imposibilidad, para el segundo, de controlar el saber y el poder que el primero conserva – no han cambiado mucho desde los tiempos de Hipócrates. Sí cambiaron, por el contrario, en el curso de casi dos milenios y medio, los términos de esa polémica, en consonancia con las profundas transformaciones experimentadas por las nociones de "rigor" y de "ciencia". Como es obvio, el hiato decisivo en este sentido está constituido por el surgimiento de un paradigma científico, basado en la física galileana, si bien se

reveló más duradero que esta última. Por más que la física moderna, sin haber renegado de Galileo, no pueda definirse hoy como "galileana", el significado epistemológico y simbólico de Galileo para la ciencia en general ha permanecido intacto⁴⁷. Resulta claro, entonces, que el grupo de disciplinas que hemos denominado indiciales (incluida la medicina) no encuentre en modo alguno un lugar en los criterios de cientificidad deducibles del paradigma galileano. En efecto, se trata de disciplinas eminentemente cualitativas, que tienen por objeto casos, situaciones y documentos individuales, *en cuanto individuales*; y precisamente por eso alcanzan resultados que tienen un margen insuprimible de aleatoriedad; basta pensar en el peso de las conjeturas (el término mismo es de origen adivinatorio)⁴⁸ en la medicina o en la filología, además de en la mántica. Muy distinto carácter poseía la ciencia galileana, que hubiera podido hacer suya la máxima escolástica *individuum est ineffabile*, de lo individual no se puede hablar. El empleo de la matemática y del método experimental, en efecto, implicaban respectivamente la cuantificación y la reiterabilidad de los fenómenos, mientras el punto de vista individualizante excluía por definición la segunda, y admitía la primera con función solamente auxiliar. Todo ello explica por qué la historia nunca logró convertirse en una ciencia galileana. Más aún, fue precisamente en el transcurso del siglo XVII cuando la incorporación de los métodos del anticuariado al tronco de la historiografía llevó a la luz, indirectamente, los lejanos orígenes indiciales de esa última, que habían permanecido ocultos durante siglos. Este dato de base ha permanecido inmutable, a pesar de los vínculos cada vez más estrechos que unen a la historia con las ciencias sociales. La historia no ha dejado de ser una ciencia social *sui generis*, irremediablemente vinculada con lo concreto. Si bien el historiador no puede referirse, ni explícita ni implícitamente, a series de fenómenos comparables, su estrategia cognoscitiva, así como sus códigos expresivos, permanecen intrínsecamente individualizantes (aunque el "individuo" sea, dado el caso, un grupo social o toda una sociedad). En ese sentido, el historiador es como el médico, que utiliza los cuadros nosográficos para analizar la enfermedad específica de un paciente en particular. Y el conocimiento histórico, como el del médico, es indirecto, indicial y conjetural⁴⁹. Pero la contraposición que sugerimos es demasiado esquemática. En el marco de las disciplinas indiciales hay una - la filología y, más concretamente hablando, la crítica textual - que, desde su aparición ha constituido un caso en cierto modo atípico. En efecto, su objetivo ha llegado a establecerse por medio de una drástica selección - destinada a reducirse aún más - de sus correspondientes componentes. Este proceso interno de la disciplina filológica se desplegó en relación con dos hitos históricos decisivos: la invención de la escritura y la de la imprenta. Como es bien sabido, la crítica textual nació después del primero de esos hechos (es decir, en el momento en que se decide transcribir los poemas homéricos), y se consolidó tras el segundo (cuando las primeras y, con frecuencia, apresuradas ediciones de los clásicos fueron reemplazadas por otras ediciones más atendibles)⁵⁰. Se empezó a considerar

no pertinentes al texto todos los elementos vinculados con la oralidad y la gestualidad; después, se siguió igual criterio con los elementos relacionados con el aspecto material de la escritura. El resultado de esta doble operación fue la paulatina desmaterialización del texto, progresivamente depurado de toda referencia a lo sensible: si bien la existencia de algún tipo de relación sensible es indispensable para que el texto sobreviva, el texto en sí no se identifica con su base e sustentación⁵¹. Hoy todo esto nos resulta obvio, pero de ninguna manera lo es. Piénsese solamente en la decisiva función que cumple la entonación en las literaturas orales, o bien la caligrafía en la poesía china; ello nos permite percatarnos de que la noción de texto a que acabamos de aludir se vincula con una toma de posición cultural de incalculables consecuencias. Que la solución adoptada no fue determinada por la consolidación de los procesos de reproducción mecánica, en vez de manual, está demostrado por el muy significativo ejemplo de China, donde la invención de la imprenta no llevó a abandonar la vinculación entre texto literario y caligrafía. (Pronto veremos que el problema de los "textos" figurativos se planteó históricamente en muy distintos términos).

Esta noción profundamente abstracta de texto explica por qué la crítica textual, si bien seguía siendo ampliamente adivinatoria, poseía en sí misma aquellas posibilidades de desarrollo en sentido rigurosamente científico que madurarían en el transcurso del siglo XIX⁵². Mediante una decisión radical, esa crítica consideraba únicamente los elementos reproducibles (manualmente en un principio, y después, a consecuencia de Gutenberg, en forma mecánica) del texto. De esa manera, y aún asumiendo como objeto de su estudio casos individuales⁵³, la crítica había llegado a evitar el principal escollo de las ciencias humanas: lo cualitativo. No deja de ser sugestivo que Galileo, en el momento mismo en que fundaba, por medio de una reducción igualmente drástica, la moderna ciencia de la naturaleza, se remitiera a la filología. El adicional paralelo que en la Edad Media se trazaba entre el mundo y el libro estaba basado en la evidencia, en la inmediata legibilidad de ambos; Galileo, en cambio, subrayó que "la filosofía... escrita en este grandísimo libro que continuamente se nos aparece abierto ante nuestros ojos (yo me refiero al Universo)... *no puede entenderse si antes no se aprende a entender la lengua, y a conocer los caracteres en los que está escrito*", es decir, "triángulos, círculos y otras figuras geométricas"⁵⁴. Para el filósofo natural, como para el filólogo, el texto es una entidad profunda e invisible, que se debe reconstruir más allá de los datos de los sentidos: "las figuras, los números y los movimientos, pero no ya los olores, ni los sabores ni los sonidos, *los cuales fuera del animal viviente no creo que sean otra cosa que nombres*"⁵⁵.

Con esta frase, Galileo imprimía a la ciencia de la naturaleza un carácter de significado tendencialmente antiantropocéntrico y antiantropomórfico, que ya no perdería. En el mapa del saber se había producido una rasgadura, que estaba destinada a agrandarse cada vez más. Y por cierto que entre el físico

galileano, profesionalmente sordo a los sonidos e insensible a los sabores y los olores, y el médico de su misma época, que aventuraba diagnósticos aplicando el oído a pechos catarrosos, olfateando heces y probando el sabor de orinas, no podía existir mayor contraposición.

4. Uno de tales facultativos era Giulio Mancini, de Siena, protomédico del papa Urbano VIII. No hay pruebas de que conociera personalmente a Galileo, pero es muy probable que ambos se hayan tratado, puesto que frecuentaban en Roma los mismos círculos, desde la corte papal a la Accademia dei Lincei, y las mismas personas, como Federico Cesi, Giovanni Ciampoli o Giovanni Faber⁵⁶. Gian Vittorio Rossi delineó, bajo el seudónimo de Nicio Eritreo, un vivacísimo retrato de Mancini, de su ateísmo, de su extraordinaria capacidad diagnóstica (que es descripta mediante términos tomados del léxico adivinatorio) y de su falta de escrúpulos para hacerse regalar cuadros - en pintura era "intelligentissimus" - por sus clientes⁵⁷. Ciertamente Mancini había redactado una obra titulada *Alcune consideratione appartenenti alla pittura como di diletto di un gentiluomo nobile e come introduttione a quello si deve dire*, que circuló ampliamente en forma manuscrita (su primera impresión integral se remonta apenas a dos décadas atrás)⁵⁸. Ya desde el título, el libro muestra estar dirigido no a los pintores, sino a los nobles aficionados, a esos *virtuosi* que en cada vez mayor número concurrían a las exposiciones de cuadros antiguos y modernos que se realizaban cada año, el 19 de marzo, en el Panteón⁵⁹. Sin la existencia de ese mercado artístico, la parte tal vez más novedosa de las *Considerationi* de Mancini - es decir, la dedicada a la "recognition della pittura", a los métodos para reconocer las falsificaciones, para distinguir los originales de las copias y demás⁶⁰ - jamás habría sido escrita. El primer intento de fundación de la *connoisseurship* (como se la llamaría un siglo más tarde) se remonta pues a un médico célebre por sus fulmíneos diagnósticos, un hombre que, al tropezar con un enfermo, de una rápida ojeada "quem exitum morbus ille esset habiturus, *divinabat*"⁶¹. Se nos permitirá, en este punto, ver en la combinación ojo clínico/ojo de conocedor algo más que una vulgar coincidencia.

Antes de emprender la tarea de seguir las argumentaciones de Mancini, se debe hacer hincapié en un supuesto previo que es común a él, a ese *gentiluomo nobile* a quien estaba dirigida la obra y a nosotros. Se trata de un supuesto no explícito, porque erróneamente se lo consideraba obvio: el de que entre un cuadro de Rafael y la copia de ese cuadro (tanto si se trataba de una pintura como de un grabado u, hoy, de una fotografía), existe una diferencia insuprimible. Las implicaciones comerciales de tal supuesto - es decir, que una pintura, por definición, es un *unicum*, algo irrepetible⁶² - son evidentes. Con ellas se relaciona la aparición de una figura social como la del conocedor. Pero se trata de un supuesto que brota de una toma de decisión cultural de ninguna manera obligatoria, como lo demuestra el hecho de que la misma no se aplica a textos escritos. Nada tiene que ver aquí el supuesto carácter eterno de la

pintura y la literatura. Ya hemos visto a través de qué mutaciones históricas la noción de texto escrito se fue depurando de una serie de elementos considerados no pertinentes. En el caso de la pintura, tal depuración no se verificó, hasta ahora al menos. Es por eso que, a nuestros ojos, las copias manuscritas o las ediciones del *Orlando furioso* pueden reproducir exactamente el texto deseado por su autor, Ariosto; cosa que no pensamos jamás de las copias de un retrato de Rafael⁶³.

El diferente estatus de las copias en pintura y literatura explica por qué Mancini no podía hacer uso, en cuanto conocedor, de los métodos de la crítica textual, aún cuando estableciera, como principio, una analogía entre el acto de pintar y el de escribir⁶⁴. Pero partiendo precisamente de esa analogía, Mancini se volvió, en busca de ayuda, a otras disciplinas en proceso de formación.

El primer problema que se planteaba era el de la datación de las obras pictóricas. Para ese fin, afirmaba, hay que adquirir “cierta práctica en el conocimiento de la variedad de la pintura en cuanto a sus tiempos, como el que estos anticuarios y bibliotecarios poseen de los caracteres, por los cuales reconocen la época de una escritura”⁶⁵. La alusión al “conocimiento... de los caracteres” debe ser relacionada casi con seguridad con los métodos elaborados por los mismos años por Leone Allacci, bibliotecario de la gran Biblioteca Vaticana, para la datación de manuscritos griegos y latinos, métodos que medio siglo más tarde serían retomados y desarrollados por Mabillon, el fundador de la ciencia paleográfica⁶⁶. Pero “más allá de la propiedad común del siglo” – continuaba Mancini – existe “la propiedad propia e individual”, tal como “vemos que en los escritores se reconoce esta propiedad diferenciada”. El vínculo analógico entre pintura y escritura, sugerido en principio a escala macroscópica (“sus tiempos”, “el siglo”), venía a ser repropuesto, en consecuencia, a escala microscópica, individual. En ese marco, los métodos prepaleográficos de un Allacci no eran utilizables. Sin embargo, por los mismos años había habido un intento aislado de someter a análisis, desde un punto de vista no habitual, los escritos individuales. El médico Mancini, citando a Hipócrates, observaba que es posible remontarse de las “operaciones” a las “impresiones” del alma, que a su vez tienen raíces en la “propiedad” de los cuerpos aislados “por cuya suposición, y con la cual, como yo creo, algunos buenos ingenios de este nuestro siglo han escrito y querido dar regla de conocer el intelecto e ingenio ajeno con el modo de escribir y de la escritura de este o aquel hombre”. Uno de estos “buenos ingenios” era muy probablemente el médico boloñés Camillo Baldi, quien en su *Tratado de cómo por una carta misiva autógrafa se pueden conocer la naturaleza y cualidad del escritor* incluía un capítulo que puede ser considerado el más antiguo texto de grafología que haya visto la luz en Europa. Se trata del Capítulo VI del *Tratado*, intitulado: “Cuáles son las significaciones que de la figura del carácter se pueden tomar”; aquí “carácter” designaba a “la figura y el retrato de la letra, que elemento se llama, hecho con la pluma sobre el papel”⁶⁷. Con todo, y pese a las palabras

elogiosas ya recordadas, Mancini se desinteresó del objetivo declarado de la naciente grafología, la reconstrucción de la personalidad del que escribía por medio de un análisis que partiera del "carácter" gráfico trazado para llegar al "carácter" psicológico (se trata aquí de una sinonimia que una vez más nos remite a una única y remota matriz temática). En cambio, Mancini se detuvo en el supuesto básico de la nueva disciplina, el de que las distintas grafías individuales son diferentes y, más aún, inimitables. Si se aislaban en las obras pictóricas elementos igualmente inimitables, sería posible alcanzar el fin que Mancini se había prefijado: la elaboración de un método que permitiera distinguir las obras originales de las falsificaciones, los trabajos de los maestros de las copias, o de los productos de una misma escuela. Todo ello explicaba la exhortación a controlar si en las pinturas

se ve esa franqueza del maestro y, en particular, en esas partes que por necesidad se hacen de resolución y no se pueden bien hacer con la imitación, como son en especial el cabello, la barba, los ojos. Que el ensortijamiento de los cabellos, cuando se lo ha de imitar, se los hace con penuria, la que en la copia después aparece, y, si el copiadore no los quiere imitar, entonces no tienen la perfección del maestro. Y si esas partes, en la pintura, son como los tramos y grupos en la escritura, que piden esa franqueza y resolución del maestro. Aún lo mismo se debe observar en algunos espíritus y vasos de luz [*sic*], que de a poco por el maestro son hechos de un trazo y con una resolución por una no imitable pincelada; e igual en los pliegues de ropas y su luz, los cuales dependen más de la fantasía del maestro y su resolución que de la verdad de la cosa puesta en su ser⁶⁸.

Como se ve, el paralelo entre el acto de escribir y el de pintar, ya sugerido por Mancini en varios pasajes, es retomado aquí, desde un punto de vista nuevo y sin precedentes (si se exceptúa cierta fugaz alusión de Filaretos, que puede haber sido desconocida para Mancini)⁶⁹. La analogía se subraya por medio del uso de términos técnicos repetidamente citados en los tratados de pintura de la época, como "franqueza", "trazos", grupos"⁷⁰. Incluso la insistencia en la "velocidad" tiene el mismo origen: en una época de creciente desarrollo burocrático, las peculiaridades que aseguraban el éxito de una buena letra cursiva ministerial en el mercado escritural, por así decirlo, eran, además de la elegancia, la rapidez en el *ductus*⁷¹. En general, la importancia que Mancini atribuye a los elementos ornamentales atestigua una reflexión para nada superficial sobre las características de los modelos escriturales que prevalecían en Italia entre fines del siglo XVI y principios del XVII⁷². El estudio de la grafía de los "caracteres" demostraba que la identificación de la mano del maestro debía buscarse, de preferencia, en aquellos sectores de un cuadro que a) eran realizados más rápidamente y - en consecuencia - b) tendencialmente más disociados de la representación de lo real (disposición del tocado y la cabellera, pliegues de la vestimenta que "dependen más de la fantasía del maestro y su resolución que de la cosa puesta en su ser"). Ya tendremos ocasión de volver más adelante sobre la riqueza que ocultan estas mani-

festaciones, una riqueza que ni Mancini ni sus contemporáneos estaban en condiciones de develar.

5. "Caracteres". La misma palabra reaparece, en su sentido cabal o en forma analógica, hacia 1620, en los escritos del fundador de la física moderna, por un lado, y en los de los iniciadores de la paleografía, la grafología y la *connoisseurship*, respectivamente. Por supuesto que entre los "caracteres" inmateriales que Galileo leía con los ojos de su mente⁷³ en el libro de la naturaleza, y los que Allacci, Baldi o Mancini descifraban materialmente en papeles y pergaminos, telas o tablas, existía sólo un parentesco metafórico. Pero la identidad de términos pone de relieve aún más la heterogeneidad de las disciplinas que hemos situado en forma paralela. Su componente de cientificidad, en la acepción galileana del término, decrecía bruscamente, según se pasara de las "propiedades" universales de la geometría a las "propiedades comunes del siglo" de los escritos y, luego, a la "propiedad propia e individual" de las obras pictóricas o, sin más, de la caligrafía.

Esta escala decreciente confirma que el verdadero obstáculo para la aplicación del paradigma galileano era la existencia o no de una centralidad del elemento individual, en cada una de las disciplinas enunciadas. La posibilidad de un conocimiento científico riguroso iba desvaneciéndose en la misma medida que los rasgos individuales eran considerados de más en más pertinentes. Claro que la decisión previa de dejar de lado los rasgos individuales no garantizaba por sí misma la aplicabilidad de los métodos físico-matemáticos (sin la cual no se podía hablar de adopción del paradigma galileano propiamente dicho); pero al menos no la excluía.

6. En este punto se abrían dos caminos: o se sacrificaba el conocimiento del elemento individual a la generalización (más o menos rigurosa, más o menos formulable en lenguaje matemático), o bien se trataba de elaborar, si se quiere a tientas, un paradigma diferente, basado en el conocimiento científico, pero de una cientificidad aún completamente indefinida, de lo individual. El primero de esos caminos sería recorrido por las ciencias naturales, y sólo mucho tiempo después fue adoptado por las llamadas ciencias humanas; y la causa es evidente. La propensión a borrar los rasgos individuales de un objeto se halla en relación directamente proporcional con la distancia emotiva del observador. En una página del *Tratado de arquitectura*, Filaretos, tras afirmar que es imposible construir dos edificios exactamente idénticos (tal como, a pesar de las apariencias, las "jetas de los tártaros, que tienen todos el rostro de un mismo modo, o bien las de los de Etiopía, que son todos negros, si bien los miras, encontrarás que hay diferencias en los parecidos"), admite con todo que existen "muchos animales que son parecidos uno al otro, como ser moscas, hormigas, gusanos y ranas y muchos peces, que de esa especie no se reconoce uno del otro"⁷⁴. A los ojos de un arquitecto europeo, las diferencias, incluso mínimas, entre dos edificios (europeos) eran relevantes, en tanto que las que separaban a dos "jetas" tártaras o etíopes resultaban desdeñables, y las de los

gusanos o las hormigas directamente inexistentes. Un arquitecto tártaro, un etíope ignorante en temas de arquitectura o una hormiga habrían propuesto jerarquías diferentes. El conocimiento individualizante es siempre antropocéntrico, etnocéntrico y así por el estilo. Es claro: también los animales, los minerales o las plantas podían ser considerados desde una perspectiva individualizante, por ejemplo adivinatoria⁷⁵; y sobre todo, en el caso de ejemplares que estuvieran claramente fuera de la norma. Como se sabe, la teratología era una parte importante de la mántica. Pero en las primeras décadas del siglo XVII la influencia que, aún indirectamente, podía ejercer un paradigma como el galileano tendía a subordinar el estudio de los fenómenos anómalos a la búsqueda de la norma, la adivinación al conocimiento totalizador de la naturaleza. En abril de 1625 nació cerca de Roma un ternero de dos cabezas. Los naturalistas vinculados con la Accademia dei Lincei se interesaron por el caso, y en los jardines del Belvedere vaticano dos intelectuales estrechamente vinculados con Galileo, Giovanni Faber, secretario de la citada academia, y Ciampoli, discutieron el extraordinario suceso con Mancini, el cardenal Agostino Vegio y el papa Urbano VIII. El primer interrogante fue: el ternero bicéfalo, ¿debía ser considerado un animal, o dos? Para los médicos, el elemento que distinguía al individuo era el cerebro; para los émulos de Aristóteles, el corazón⁷⁶. En el resumen escrito al respecto por Faber, se adviene el presumible eco de la intervención de Mancini, el único médico presente en esa reunión. Vale decir que, a pesar de su interés por la astrología, Mancini⁷⁷ analizaba las características específicas del parto monstruoso, no para identificar auspicios en función del futuro, sino para llegar a una definición más concreta del individuo normal, aquel que - por pertenecer a una determinada especie - podía con todo derecho ser considerado repetible. Con igual atención que la que solía dedicar al examen de las obras pictóricas, Mancini debió escudriñar la anomalía del ternero bicéfalo. Pero la analogía con su actividad de *connoisseur* se detenía allí. En cierto sentido, precisamente un personaje como Mancini expresaba el punto de contacto entre el paradigma adivinatorio (el Mancini diagnosticador y *connoisseur*) y el paradigma totalizador (el Mancini anatomista y naturalista). El punto de contacto, pero también la diferencia. Pese a las apariencias, la muy precisa descripción de la autopsia del ternero, redactada por Faber, y los pequeñísimos grabados que la acompañaban, y que representaban los órganos internos del animal⁷⁸, no se proponían captar la "propiedad propia e individual" del objeto en cuanto tal, sino, más allá de dicha propiedad, las "propiedades comunes" (aquí, naturales, no históricas) de la especie. De esa forma, se retomaba y afinaba la tradición naturalista que reconocía por jefe a Aristóteles. La vista, simbolizada por la agudísima mirada del linco, el animal emblemático que figuraba en el escudo de la Accademia dei Lincei, de Federico Cesi, se transformaba en el órgano privilegiado de aquellas disciplinas a las que el ojo suprasensorial de la matemática les estaba vedado⁷⁹.

7. Entre esas ciencias se contaban, al menos en apariencia, las ciencias humanas (como las definiríamos hoy). Y en cierto sentido era una inclusión *a fortiori*, aunque más un fuera por el tenaz antropocentrismo de estas disciplinas, tan candorosamente expresado en la ya recordada página de Filaretos. Y sin embargo, hubo intentos de introducir el método matemático también en el estudio de los hechos humanos⁸⁰. Resulta comprensible que el primero y más logrado de esos intentos - el de los aritméticos políticos - asumiera como su objeto propio los gestos humanos más determinados desde el punto de vista biológico: el nacimiento, la procreación, la muerte. Esta drástica reducción permitía una investigación rigurosa y, al mismo tiempo, bastaba para los fines informativos, militares o fiscales de los estados absolutos, que dada la escala de sus operaciones se orientaban en sentido exclusivamente cuantitativo. Pero la indiferencia por lo cualitativo de los abanderados de la nueva ciencia, la estadística, no alcanzó a borrar por completo en vínculo de esta última disciplina con la esfera de las que hemos llamado indiciales. El cálculo de probabilidades, como lo proclama el título de la clásica obra de Bernouilli (*Ars conjectandi*) trataba de dar una formulación matemática rigurosa a los problemas que de manera absolutamente diferente ya habían sido afrontados por la adivinación⁸¹. Pero el conjunto de las ciencias humanas permaneció sólidamente unido a lo cualitativo; y no sin malestar, sobre todo en el caso de la medicina. A pesar de los progresos cumplidos, sus métodos aparecían inciertos, y sus resultados dudosos. Un escrito como *La certezza della medicina*, de Cabanis, aparecido a fines del siglo XVIII⁸², reconocía esta carencia de rigor, por más que a continuación se esforzara por reconocerle a la medicina, pese a todo, una científicidad *sui generis*. Las razones de la "incerteza" de la medicina parecían ser dos, fundamentalmente. En primer lugar, no bastaba catalogar las distintas enfermedades de manera de integrarlas a un esquema ordenado: en cada individuo, la enfermedad asumía características diferentes. En segundo término, el conocimiento de las enfermedades seguía siendo indirecto, indicial: el cuerpo viviente era, por definición, intangible. Por supuesto, era posible seccionarle cadáver, pero ¿cómo remontarse desde el cadáver, ya afectado por los procesos de la muerte, a las características del individuo vivo?⁸³ Ante esta doble dificultad, era inevitable reconocer que la eficacia misma de los procedimientos de la medicina era indemostrable. En conclusión, la imposibilidad para la medicina de alcanzar el rigor propio de las ciencias de la naturaleza derivaba de la imposibilidad de la planificación, como no fuera para funciones puramente auxiliares. La imposibilidad de la cuantificación se derivaba de la insuprimible presencia de lo cualitativo, de lo individual; y la presencia de lo individual dependía del hecho de que el ojo humano es más sensible a las diferencias (aunque sean marginales) entre los seres humanos que a las que se dan entre las rocas o las hojas. En las discusiones sobre la "incerteza" de la medicina, estaban formulados ya los futuros dilemas epistemológicos de las ciencias humanas.

8. En la citada obra de Cabanis podía leerse entre líneas una impaciencia muy comprensible. Pese a las más o menos justificadas objeciones que se le pudieran formular en el plano metodológico, la medicina seguía siempre siendo una ciencia plenamente reconocida desde el punto de vista social. Pero no todas las formas de conocimiento indicial se beneficiaban en ese período de un prestigio semejante. Algunas, como la *connoisseurship*, de origen relativamente reciente, ocupaban un lugar ambiguo, al margen de las disciplinas reconocidas. Otras, más vinculadas con la práctica cotidiana, estaban lisa y llanamente fuera de todo reconocimiento. La capacidad de reconocer un caballo defectuoso por la forma del corvejón, o de prevenir la llegada de un temporal por un cambio inesperado en la dirección del viento, o la intención hostil de una persona que adoptara una expresión ceñuda, no se aprendía por cierto en los tratados de veterinaria, meteorología o psicología. En cualquier caso, esas formas del saber eran más ricas que cualquier calificación escrita; no se transmitían por medio de libros, sino de viva voz, con gestos, mediante miradas; se fundaban en sutilezas que por cierto no eran susceptibles de formalización, que muy a menudo ni siquiera eran traducibles verbalmente; constituían el patrimonio, en parte unitario y en parte diversificado, de hombres y mujeres pertenecientes a todas las clases sociales. Estaban unidas por un sutil parentesco: todas ellas nacían de la experiencia, de la experiencia concreta. Este carácter concreto constituía la fuerza de tal tipo de saber, y también su límite, es decir, la incapacidad de servirse del instrumento poderoso y terrible de la abstracción⁸⁴.

Desde hacía ya tiempo, la cultura escrita había tratado de producir una formulación verbal concreta de ese *corpus* de saberes locales⁸⁵. En general, se había tratado de formulaciones chirles y empobrecidas. Piénsese, sin más, en el abismo que separaba a la esquemática rigidez de los tratados de fisionómica de la penetración fisiognómica flexible y rigurosa que podían ejercer un amante, un mercader de caballos o un jugador de cartas. Tal vez fuera sólo en el caso de la medicina donde la codificación escrita de un saber indicial había dado lugar a un verdadero enriquecimiento... pero la historia de los vínculos entre la medicina culta y la medicina popular aún está por escribirse. Durante el siglo XVIII la situación cambia. Existe una verdadera ofensiva cultural de la burguesía, que se apropia en gran parte del saber, indicial y no indicial, de artesanos y campesinos, codificándolo y, al mismo tiempo, intensificando un gigantesco proceso de aculturación, ya iniciado (como es obvio, con formas y contenidos muy diferentes) por la Contrarreforma. El símbolo y el instrumento central de esa ofensiva es, por supuesto, la *Encyclopédie*. Pero habría que analizar también ciertos episodios minúsculos pero reveladores, como la réplica de aquel no identificado oficial de albañil romano que le demuestra a Winckelmann, presumiblemente estupefacto, que ese “guijarro pequeño y chato” que podía reconocerse entre los dedos de la mano de una estatua descubierta en el puerto de Ancio era la “tapita de una vinagrera”.

La recopilación sistemática de esos “pequeños discernimientos”, como los llama Winckelmann en otra parte⁸⁶, alimentó entre los siglos XVIII y XIX la reformulación de saberes antiguos, desde la cocina a la hidrología o la veterinaria. Para un número cada vez mayor de lectores, el acceso a determinadas experiencias fue mediatizado más y más por las páginas de los libros. La novela llegó hasta a proporcionar a la burguesía un sustituto y al mismo tiempo una reformulación de los ritos de iniciación, o sea, el acceso a la experiencia en general⁸⁷. Y fue precisamente gracias a la literatura de ficción que el paradigma indicial conoció en este período un nuevo e inesperado éxito.

9. Ya hemos recordado, a propósito del remoto origen, presumiblemente cinegético, del paradigma indicial, la fábula o cuento oriental de los tres hermanos que, interpretando una serie de indicios, logran describir el aspecto de un animal que jamás han visto. Este relato hizo su primera aparición en Occidente en la recopilación de Sercambi⁸⁸. Luego regresaría, como marco de una recopilación de relatos mucho más amplia, presentada como traducción del persa al italiano por “Cristóbal armenio”, que apareció en Venecia, a mediados del siglo XVI, bajo el título de *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* (“Peregrinaje de tres jóvenes hijos del rey de Serendib”). Con estas características, el libro fue repetidas veces impreso y traducido: primero al alemán, luego, en el transcurso del siglo XVIII, a favor de la moda orientalizante de la época, a las principales lenguas europeas⁸⁹. El éxito de la historia de los hijos del rey de Serendib fue tan grande que Horace Walpole acuñó en 1754 el neologismo *serendipity*, para designar “los descubrimientos imprevistos, llevados a cabo gracias al azar y a la inteligencia”⁹⁰. Algunos años antes de esto, Voltaire había reelaborado, en el tercer capítulo de su *Zadig*, el primero de los relatos del *Peregrinaggio*, que había leído en traducción francesa. En esta reelaboración, el camello del original se había convertido en una perra y un caballo, que Zadig lograba describir minuciosamente descifrando las huellas dejadas por los animales en el terreno. Zadig, acusado de robo y conducido ante los jueces, se disculpaba, reproduciendo en alta voz el razonamiento mental que le había permitido trazar el retrato de dos animales que jamás había visto:

J’ai vu sur la sable les traces d’un animal, et j’ai jugé aisément que c’étaient celles d’un petit chien. Des sillons légers et longs, imprimés sur des petites éminences de sable entre les traces des pattes, m’ont fait connaître que c’était une chienne dont les mamelles étaient pendantes, et qu’ainsi elle avait fait des petits, il y a peu de jours...⁹¹

En esas líneas, y en las que seguían, se hallaba el embrión de la novela policial. En ellas se inspiraron Poe, Gaboriau, Conan Doyle; directamente los dos primeros, tal vez indirectamente el tercero⁹².

Las razones del extraordinario éxito de la novela policial son conocidas, y sobre algunas de ellas volveremos más adelante. De todos modos, cabe observar desde un principio que ese género novelístico se basaba en un

modelo cognoscitivo al mismo tiempo antiquísimo y moderno. Ya hemos referencia a su antigüedad, incluso inmemorial. En cuanto a su modernidad, basta citar la página en la que Cuvier exaltó los métodos, y los éxitos, de la nueva ciencia paleontológica:

... aujourd'hui, quelqu'un qui voit seulement la piste d'un pied fourchu peut en conclure que l'animal qui a laissé cet empreinte rumianit, et cette conclusion est tout aussi certaine qu'aucune autre en physique et en morale. Cette seule piste donne donc à celui qui l'observe, et la forme des dents, et la forme des mâchoires, et la forme des vertèbres, et la forme de tous les os des jambes, des cuises, des épaules et du bassin de l'animal qui vient de passer: c'est une marque plus sûre que toutes celles de Zadig⁹³.

Un indicio tal vez más seguro, aunque similar en el fondo: el nombre de Zadig se había vuelto hasta tal punto simbólico que en 1880 Thomas Huxley, en el ciclo de conferencias que pronunció para difundir los descubrimientos de Darwin, definió como “método de Zadig” al procedimiento que mancomunaba la historia, la arqueología, la geología, la astronomía física y la paleontología; es decir, la capacidad de hacer profecías retrospectivas. Disciplinas como éstas, profundamente impregnadas de diacronía, no podían sino estar referidas al paradigma indicial o adivinatorio (y Huxley hablaba en forma explícita de adivinación dirigida al pasado)⁹⁴, descartando el paradigma galileano. Cuando las causas no son reproducibles, sólo cabe inferirlas de los efectos.

III

1. Los hilos que forman la trama de esta investigación podrían ser comparados con los que forman un tapiz. Llegados a esta altura, los vemos ya ordenados en una malla tupida y homogénea. La coherencia del diseño puede ser verificada recorriendo con la vista el tapiz en distintas direcciones. Si lo hacemos verticalmente, establecemos una secuencia del tipo Serendib-Zadig-Poe-Gaboriau-Conan Doyle. Si lo hacemos horizontalmente, nos encontramos, a comienzos del siglo XVIII, un Dubos, que cita una junto a otra, en orden decreciente de plausibilidad, la medicina, la *connoisseurship* y la identificación de la letra manuscrita⁹⁵. En fin, si lo hacemos en forma diagonal, saltamos de uno a otro contexto histórico, y en los orígenes de Monsieur Lecoq (el detective creado por Gaboriau, que recorre febrilmente un “terreno inculto, cubierto de nieve”, moteado por huellas de criminales, comparándolo con una “inmensa página en blanco, donde las personas que buscamos han dejado escritos no solamente sus movimientos y pasos, sino también sus pensamientos secretos, las esperanzas y las angustias que las agitaban”)⁹⁶, veremos perfilarse autores de tratados de fisionómica, adivinos babilónicos ocupados en descifrar los mensajes escritos por los dioses en las piedras y en los cielos, cazadores del Neolítico.

El tapiz es el paradigma que sucesivamente, según cada uno de los contextos, hemos ido llamando cinegético, adivinatorio, indicial o sintomático. Está claro que esos adjetivos no son sinónimos, aunque remitan a un modelo epistemológico común, estructurado en disciplinas diferentes, con frecuencia vinculadas entre sí por el préstamo mutuo de métodos, o de términos clave. Ahora, entre los siglos SVIII y XIX, con la aparición de las “ciencias humanas”, la constelación de las disciplinas indiciales cambia profundamente: surgen nuevos astros, destinados a un rápido eclipse, como la frenología⁹⁷, o a un extraordinario éxito, como la paleontología; pero sobre todo se afirma, por su prestigio epistemológico y social, la medicina. A ella se remiten, explícita o implícitamente, todas las “ciencias humanas”. Pero, ¿a qué porción de la medicina? A mediados del siglo XIX vemos perfilarse una alternativa: por un lado, el modelo anatómico; por el otro, el sintomático. La metáfora de la “anatomía de la sociedad”, usada hasta por Marx, en un pasaje crucial⁹⁸, expresa la aspiración a un conocimiento sistemático en una época que había visto ya derrumbarse el último gran sistema filosófico, el hegeliano. Pero a pesar del gran éxito del marxismo, las ciencias humanas han terminado por asumir cada vez más (con una relevante excepción, como veremos) el paradigma indicial de la sintomática. Y aquí nos reencontramos con la tríada Morelli-Freud-Conan Doyle, de la que habíamos partido.

2. Hasta ahora habíamos venido hablando de un paradigma indicial (y sus sinónimos) en sentido general. Es el momento de desarticularlo. Una cosa es analizar huellas, astros, heces (humanas y animales), catarros bronquiales, córneas, pulsaciones, terrenos nevados o cenizas de cigarrillos; otra, analizar grafías, obras pictóricas o razonamientos. La distinción entre naturaleza (inanimada o viva) y cultura es fundamental, mucho más, en verdad, que la distinción infinitamente más superficial y cambiante entre las distintas disciplinas. Ahora bien, Morelli se había propuesto rastrear, dentro de un sistema de signos culturalmente condicionados, como el sistema pictórico, las señales que poseían la involuntariedad de los síntomas y de la mayor parte de los indicios. Y no solamente eso: en esas señales involuntarias, en las “materiales pequeñeces” - un calígrafo las llamaría garabatos -”, comparables a las “palabras y frases favoritas” que “la mayor parte de los hombres, tanto al hablar como al escribir... introducen en su mensaje, a veces sin intención, o sea, sin darse cuenta”, Morelli reconocía el indicio más certero de la individualidad del artista⁹⁹. De ese modo, este estudioso retomaba (tal vez indirectamente)¹⁰⁰ y desarrollaba los principios metodológicos enunciados tanto tiempo atrás por su predecesor Giulio Mancini. No erra casual que esos principios hubieran llegado a la maduración después de tanto tiempo. Precisamente por entonces, estaba surgiendo una tendencia cada vez más decidida hacia un control cualitativo y capilar sobre la sociedad por parte del poder estatal, que utilizaba una noción de individuo basada también en rasgos mínimos e involuntarios.

3. Cada sociedad advierte la necesidad de distinguir los elementos que la componen, pero las formas de hacer frente a esta necesidad varían según los tiempos y los lugares¹⁰¹. Tenemos, ante todo, el nombre; pero cuanto más compleja sea la sociedad, tanto más insuficiente se nos aparece el nombre cuando se trata de circunscribir sin equívocos la identidad de un individuo. En el Egipto grecorromano, por ejemplo, si alguno se comprometía ante un notario a desposar una mujer o a llevar a cabo una transacción comercial, se registraban junto con su nombre unos pocos y sumarios datos físicos, unidos a la mención de cicatrices (si es que las tenía) u otras señas particulares¹⁰². En todo caso, las posibilidades de error o de sustitución dolosa de personas se mantenían elevadas. En comparación, el hecho de trazar una firma al pie de los contratos presentaba muchas ventajas: a fines del siglo XVII, el abate Lanzi, en un pasaje de su *Storia pittorica*, dedicado a los métodos de los *connoisseurs*, afirmaba que la no imitabilidad de la letra manuscrita individual había sido querida por la naturaleza para “seguridad” de la “sociedad civilizada” (burguesa)¹⁰³. Por supuesto, las firmas también se podían falsificar y, sobre todo, excluían de cualquier control a los no alfabetizados. Y a pesar de esos defectos, durante siglos y siglos las sociedades europeas no sintieron la necesidad de métodos más seguros y prácticos de comprobación de la identidad, ni siquiera cuando el nacimiento de la gran industria, la movilidad geográfica y social con ella vinculada y la vertiginosa conformación de gigantescas concentraciones urbanas cambiaron radicalmente los datos del problema. Y sin embargo, en sociedades de esas características, hacer desaparecer las propias huellas y reaparecer con una identidad cambiada era un juego de niños, no ya solamente en ciudades como Londres o París. Con todo, sólo en las últimas décadas del siglo XIX se propusieron, desde distintos sectores, y en competencia entre sí, nuevos sistemas de identificación. Era una exigencia que nacía de las alternativas de la contemporánea lucha de clases: la creación de una asociación internacional de trabajadores, la represión de la oposición obrera después del episodio de la Comuna de París, los cambios en la criminalidad.

La aparición de las relaciones de producción capitalistas había provocado – en Inglaterra desde 1720, aproximadamente¹⁰⁴, en el resto de Europa casi un siglo después con el Código Napoleón – una transformación de la legislación relacionada con el nuevo concepto burgués de propiedad, que llevó a aumentar el número de delitos punibles y la gravedad de las penas. La tendencia a la punición de la lucha de clases fue acompañada por la erección de un sistema carcelario basado en la detención prolongada¹⁰⁵. Pero la cárcel produce criminales. En Francia, el número de reincidentes, en continuo aumento a partir de 1870, alcanzó hacia fines del siglo un porcentaje cercano a la mitad de los sometidos a proceso¹⁰⁶. El problema de identificar a los reincidentes, planteado en esas décadas, constituyó en los hechos la cabeza

de puente de un proyecto general, más o menos consciente, de control generalizado y sutil sobre la sociedad.

Para la identificación de los reincidentes se hacía necesario probar: a) que un individuo había sido ya condenado, y b) que dicho individuo era el mismo que había sufrido la anterior condena¹⁰⁷. El primer punto quedó resuelto con la creación de los registros de policía. El segundo planteaba dificultades más graves. Las antiguas penas que señalaban para siempre a un condenado, marcándolo o mutilándolo, habían sido abolidas. El lirio impreso en la espalda de Milady había permitido a D'Artagnan reconocer en ella a una envenenadora ya castigada en el pasado por sus crímenes, mientras que dos evadidos como Edmond Dantés y Jean Valjean habían podido reaparecer en el escenario social bajo falsas y respetables personalidades (estos dos ejemplos bastarían para demostrar hasta qué punto la figura del criminal reincidente pesaba sobre la imaginación del siglo XIX)¹⁰⁸. La respetabilidad burguesa pedía signos de reconocimiento menos sanguinarios y humillantes que los que existían durante el *ancien régime*, pero igualmente indelebles.

La idea de un enorme archivo fotográfico criminal fue en un principio descartada, por los insolubles problemas de clasificación que planteaba: ¿cómo, en efecto, aislar elementos “discretos” en el *continuum* de las imágenes?¹⁰⁹ La variante de la cuantificación aparecía como más sencilla y más rigurosa. Desde 1879, un empleado de la prefectura de París, Alphonse Bertillon, elaboró un método antropométrico, que ilustraría en varios ensayos y memorias¹¹⁰, basado en minuciosas mediciones corporales, que confluían en una ficha personal. Está claro que una equivocación de pocos milímetros daba pie a un error judicial, pero el defecto principal del método antropométrico de Bertillon era otro: el de ser puramente negativo. Permitía, en el momento del reconocimiento, descartar a dos individuos disímiles, pero no permitía afirmar con seguridad que dos series idénticas de datos se refirieran a un solo individuo¹¹¹. La irreductible elusividad personal, puesta a la puerta por medio de la cuantificación, volvía a entrar por la ventana. Por ello, Bertillon propuso complementar el método antropométrico con el llamado “retrato hablado”, o sea con la descripción oral analítica de las unidades “discretas” (nariz, ojos, orejas, etcétera), cuya suma debería devolver la imagen del individuo, permitiendo en consecuencia el procedimiento de identificación. Las páginas de orejas exhibidas por Bertillon¹¹² nos recuerdan inevitablemente las ilustraciones que por los mismos años incluía Morelli en sus ensayos. Puede que no se tratara de una influencia directa, si bien impresiona ver cómo Bertillon, en su actividad de experto grafólogo, tomaba como indicios reveladores de una falsificación las particularidades o “idiotismos” del original que el falsificador no lograba reproducir, sino que los reemplazaba con los propios¹¹³.

Como se comprenderá, el método de Bertillon era increíblemente enredado. Al problema que planteaban las mediciones, nos hemos ya referido.

El “retrato hablado” empeoraba más las cosas. ¿Cómo distinguir, en el momento de la descripción, una nariz gibosa-arqueada de otra nariz arqueada-gibosa? ¿Cómo clasificar los matices de un ojo azul verdoso?

Ya desde su memoria de 1888, más tarde corregida y profundizada, Galton había propuesto un método de identificación mucho más sencillo, tanto por lo que se refería a la recopilación de datos como a su clasificación¹¹⁴. El método se basaba, como es sabido, en las huellas digitales. Pero el propio Galton reconocía con mucha honradez que otros lo habían precedido, teórica y prácticamente.

El análisis científico de las impresiones digitales fue iniciado ya en 1823 por el fundador de la histología, Purkyně, en su memoria *Commentatio de examine physiologico organi visus et systematis cutanei*¹¹⁵. Diferenció y describió nueve tipos fundamentales de líneas papilares, si bien afirmando al mismo tiempo que no existen dos individuos con impresiones digitales idénticas. Las posibilidades de aplicación práctica de ese descubrimiento eran ignoradas, a diferencia de sus implicaciones filosóficas, discutidas en el capítulo *De cognitione organismo individualis in genere*¹¹⁶. El conocimiento del individuo, decía Purkyně, es central en la medicina práctica, empezando por la diagnóstica: en individuos diferentes, los síntomas se presentan de maneras diferentes, y en consecuencia deben ser tratados de distinta forma. Por eso algunos modernos, que Purkyně no nombra, han definido a la medicina práctica como “*artem individualisandi (die Kunst des individualisirens)*”¹¹⁷. Pero los fundamentos de ese arte se encuentran en la fisiología del individuo. Aquí Purkyně, quien de joven había estudiado filosofía en Praga, reencontraba los temas más profundos del pensamiento de Leibniz. El individuo, “*ens omnimodo determinatum*”, es dueño de una peculiaridad, susceptible de ser hallada hasta en sus características imperceptibles, infinitesimales. Ni la casualidad, ni las influencias externas, bastan para explicarla. Hay que suponer la existencia de una norma o “*typus*” interno que mantiene la variedad de los organismos dentro de los límites de cada especie: el conocimiento de esta “norma” (afirmaba proféticamente Purkyně) “*franquearía el conocimiento escondido de la naturaleza individual*”¹¹⁸. El error de la ciencia fisionómica fue el de enfrentarse al problema de la variedad de individuos a la luz de opiniones preconcebidas y de conjeturas apresuradas: de tal modo, ha sido hasta ahora imposible echar las bases de una fisionómica descriptiva, científica. Abandonado el estudio de las líneas de la mano a la “vana ciencia” de los quiromantes, Purkyně concentraba su atención sobre un dato mucho menos llamativo: y en esas otras líneas impresas en las yemas de los dedos volvía a hallar la marca de la individualidad.

Dejemos Europa por un momento y vayamos a Asia. A diferencia de sus colegas europeos, y de manera completamente independiente, los adivinos chinos y japoneses también se habían interesado por esas líneas poco llamativas que surcan la epidermis de la mano. La costumbre, atestiguada en

China y, sobre todo, en Bengala, de estampar sobre cartas y documentos la yema de un dedo sucio de pez o de tinta¹¹⁹ tenía probablemente tras de sí una serie de reflexiones de carácter adivinatorio. Quienes estaban acostumbrados a descifrar misteriosos escritos en la venaduras de la piedra o de la madera, en las huellas dejadas por los pájaros o en los arabescos grabados en el lomo de las tortugas¹²⁰ debían llegar a concebir sin esfuerzos a las líneas dejadas por un dedo sucio sobre una superficie cualquiera como una escritura. En 1860, sir William Herschel, administrador en jefe del distrito de Hooghly, en Bengala, se percató de esta costumbre, difundida entre las poblaciones locales, apreció su utilidad y pensó en servirse de ella para el mejor funcionamiento de la administración británica. (Los aspectos teóricos de la cuestión no le interesaban; la memoria en latín de Purkyně, convertida en letra muerta durante medio siglo, le era absolutamente desconocida). En realidad, observó retrospectivamente Galton, se sentía gran necesidad de un instrumento de identificación eficaz, no solamente en la India, sino en todas las colonias británicas: los indígenas eran analfabetos, pleiteadores, astutos, embusteros y, a los ojos de un europeo, todos iguales entre sí. En 1880, Herschel anunció en *Nature* que, tras diecisiete años de pruebas, las impresiones digitales habían sido oficialmente introducidas en el distrito de Hooghly, donde estaban siendo usadas desde hacía tres años con excelentes resultados¹²¹. Los funcionarios imperiales se habían apropiado del saber indicial de los bengalíes y lo habían vuelto en contra de éstos.

Galton se basó en el artículo de Herschel para volver a pensar, y profundizar sistemáticamente, toda la cuestión. Lo que había posibilitado su investigación era la confluencia de tres elementos muy diferentes. El descubrimiento de un científico puro como Purkyně; el saber concreto, relacionado con la práctica cotidiana de las poblaciones bengalíes; la sagacidad política y administrativa de sir William Herschel, fiel funcionario de Su Majestad Británica. Galton rindió homenaje al primero y al tercero. Trató además de distinguir peculiaridades raciales en las impresiones digitales, pero sin resultado; se propuso, de todos modos, continuar sus investigaciones en algunas tribus indias, con la esperanza de hallar en ellas características “más próximas a las de los monos” (a more monkey-like pattern)¹²².

Además de dar una contribución decisiva al análisis de las impresiones digitales, Galton, como hemos dicho, había vislumbrado también sus implicaciones prácticas.

En muy breve lapso, el nuevo método fue adoptado en Inglaterra y de allí, poco a poco, se difundió por todo el mundo (uno de los últimos países en ceder fue Francia). De esa manera, cada ser humano – observó orgullosamente Galton, aplicándose a sí mismo el elogio vertido por un funcionario del ministerio francés del interior respecto de su competidor Bertillon – adquiriría una identidad, una individualidad sobre la cual podía hacerse hincapié de manera cierta y duradera¹²³.

Así, lo que a ojos de los administradores británicos había sido, hasta poco antes, una indistinta multitud de “jetas” bengalíes (para usar el despreciativo término de Filaretos) se convertía de repente en un serie de individuos, marcado cada uno de ellos por una señal biológica específica. Esa prodigiosa extensión de la noción de individualidad se producía de hecho a través de la relación con el estado, y con sus órganos burocráticos y policiales. Hasta el último habitante del más mísero villorrio de Asia o de Europa se volvía, gracias a las impresiones digitales, reconocible y controlable.

4. Pero el propio paradigma indicial usado para elaborar formas de control social cada vez más sutil y capilar puede convertirse en un instrumento para disipar las brumas de la ideología, que oscurecen cada vez más una estructura social compleja, como la del capitalismo maduro. Si las pretensiones de conocimiento sistemático aparecen cada vez más veleidosas, no por eso se debe abandonar la idea de totalidad.

Al contrario: la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas – pruebas, indicios – que permiten descifrarla.

Esta idea, que constituye la médula del paradigma indicial o sintomático, se ha venido abriendo camino en los más variados ámbitos cognoscitivos, y ha modelado en profundidad las ciencias humanas. Minúsculas singularidades paleográficas han sido usadas como rastros que permitían reconstruir intercambios y transformaciones culturales, en una remisión explícita a Morelli, que saldaba la deuda contraída por Mancini con Allacci casi tres siglos antes. La representación de los ropajes tremolantes en los pintores florentinos del siglo XV, los neologismos de Rabelais, la curación de los enfermos de escrofulosis por parte de los reyes de Francia e Inglaterra, son sólo algunos de los ejemplos de la manera en que ciertos mínimos indicios han sido asumidos una y otra vez como elementos reveladores de fenómenos más generales: la visión del mundo de una clase social o de un escritor, o de una sociedad entera¹²⁴. Una disciplina como el psicoanálisis se conformó, según hemos visto, alrededor de la hipótesis de que ciertos detalles aparentemente desdeñables podían revelar fenómenos profundos de notable amplitud. La decadencia del pensamiento sistemático fue acompañada por el éxito del pensamiento aforístico; dese Nietzsche pasamos a Adorno. El término mismo “aforístico” es revelador. (Es un indicio, un síntoma, un vestigio; no salimos del paradigma).

Aforismos era, efectivamente, el título de una obra de Hipócrates. En el siglo XVII empezaron a aparecer recopilaciones de “Aforismos políticos”¹²⁵. La literatura aforística es, por definición, una tentativa de formular juicios sobre el hombre y la sociedad en base a síntomas, a indicios; un hombre y una sociedad enfermos, en *crisis*. Y también “crisis” es un término médico,

hipocrático¹²⁶. Es fácil demostrar, por lo demás, que la más grande novela de nuestros tiempos - *À la recherche du temps perdu* - está construida según un riguroso paradigma indicial¹²⁷.

5. Ahora bien, ¿puede ser riguroso un paradigma indicial? La orientación cuantitativa y antropocéntrica de las ciencias de la naturaleza, desde Galileo en adelante, ha llevado a las ciencias humanas ante un desagradable dilema: o asumen un estatus científico débil, para llegar a resultados relevantes, o asumen un estatus científico fuerte, para llegar a resultados de escasa relevancia. Solamente la lingüística logró, durante este siglo, escapar al dilema, y por eso ha llegado a ser el modelo, más o menos logrado, inclusive para otras disciplinas.

Con todo, nos asalta la duda de si *este tipo* de rigor no será, no solamente inalcanzable, sino también indeseable para las formas del saber más estrechamente unidas a la experiencia cotidiana o, con más precisión, a todas las situaciones en las que la unicidad de los datos y la imposibilidad de su sustitución son, a ojos de las personas involucradas, decisivos. Alguien ha dicho que el enamoramiento es la sobrevaloración de las diferencias marginales que existen entre una mujer y otra (o entre un hombre y otro). Pero lo mismo podría decirse también de las obras de arte o de los caballos¹²⁸. En situaciones como éstas, el rigor elástico (perdónesenos el contrasentido) del paradigma indicial aparece como insuprimible. Se trata de formas del saber tendencialmente *mudas* - en el sentido de que, como ya dijimos, sus reglas no se prestan a ser formalizadas, y ni siquiera expresadas -. Nadie aprende el oficio de *connoisseur* o el de diagnosticador si se limita a poner en práctica reglas preexistentes. En este tipo de conocimiento entran en juego (se dice habitualmente) elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición.

Hasta aquí nos habíamos guardado escrupulosamente de hacer uso de este término, que es un verdadero campo minado. Pero si se quiere verdaderamente usarlo, como sinónimo de recapitulación fulmínea de procesos racionales, habrá que distinguir una intuición *baja* de otra *alta*.

La antigua fisionomística árabe estaba basada en la *firāsa*: noción compleja, que genéricamente designaba la capacidad de pasar en forma inmediata de lo conocido a lo desconocido, sobre la base de indicios¹²⁹. El término, sacado del vocabulario de los sufíes, se usaba para designar tanto las intuiciones místicas como las formas de la sagacidad y la penetración similares a las que se atribuían a los hijos del rey de Serendib¹³⁰. En esta segunda acepción, la *firāsa* no es otra cosa que el órgano del saber indicial¹³¹.

Esta "intuición baja" radica en los sentidos (si bien los supera) y, en cuanto tal, nada tiene que ver con la intuición supersensible de los distintos irracionalismos que se han venido sucediendo en los siglos XIX y XX. Está difundida por todo el mundo, sin límites geográficos, históricos, étnicos, sexuales o de clase, y en consecuencia se halla muy lejos de cualquier forma

de conocimiento superior, que es el privilegio de pocos elegidos. Es patrimonio de los bengalíes a quienes sir William Herschel expropiara su saber; de los cazadores; de los marinos; de las mujeres. Vincula estrechamente al animal hombre con las demás especies animales

¹NOTAS

Hago uso de este término en la acepción propuesta por T.S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Turín, 1969, con prescindencia de las aclaraciones y distinciones establecidas más tarde por el mismo autor (cfr. *Postscript* - en *The Structure of Scientific Revolutions*, 2ª ed. aumentada, Chicago, 1974, pág. 174 y siguientes)

² Respecto de Morelli, cfr. ante todo E. Wind, *Arte e anarchia*, Milán, 1972, págs. 52-75 y 166-168, y la bibliografía que aquí se cita. Consúltese también, para la biografía de Morelli, M. Ginooulhiac, *Giovanni Morelli. La vita*, en "Bergomum", xxxiv (1940), N° 2, págs. 51-74; recientemente han vuelto a ocuparse del método morelliano: R. Wollheim, *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, en *On Art and the Mind. Essays and Lectures*, Londres, 1973, págs. 177-201; H. Zerner, *Giovanni Morelli et la science de l'art*, en "Revue de l'art", 1978, N° 40-41, págs. 209-215, y G. Previtali, *À propos de Morelli*, en la misma publicación, 1978, N° 42, págs. 27-31. Otras aportaciones son citadas en la nota 12. Por desgracia carecemos de un estudio global sobre Morelli, que además de sus escritos de historia del arte analice su formación científica juvenil, sus relaciones con el medio alemán, su amistad con el gran crítico Francesco De Sanctis, véase la carta en la que Morelli lo proponía para la enseñanza de literatura italiana en el Colegio Politécnico de Zurich (F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio* [1853-1860], edición preparada por Benedetto Croce, Bari, 1938, págs. 34-38), y también los índices de los distintos tomos del *Epistolario* de De Sanctis (Turín, 1956-69, en 4 tomos). Respecto del compromiso político de Morelli, véanse por el momento las rápidas alusiones de G. Spini, *Risorgimento e protestanti*, Nápoles, 1956, págs. 114, 261, 335. Para la resonancia europea de los trabajos de Morelli, véaselo que escribía Morelli al líder de la derecha liberal italiana, Marco Minghetti, desde Basilea, el 22 de junio de 1882: "El viejo Jakob Burkhardt, a quien fui a ver anoche, me recibió con la más jovial acogida, y quiso pasar conmigo toda la velada. Es un hombre originalísimo, tanto en el actuar como en el pesar, y también te agradecería a ti, pero congeniaría ante todo con nuestra Doña Laura. Me habló del libro de Leimolieff como si se lo supiera de memoria, y se sirvió de ello para hacerme un mundo de preguntas, cosa que halagó no poco mi amor propio. Esta mañana volveré a encontrarme con él..." (Biblioteca Comunal, Bolonia [Archiginnasio], Papeles Minghetti, XXIII, 54).

³ Longhi consideraba a Morelli, en comparación con el "gran" Cavalcaselle, "menos grande, pero más notable", por más que enseguida hablara de "indicaciones ... materialistas", que hacían "presuntuosa y estéticamente inservible" su metodología (Cartella Tizianesca, en *Saggi e ricerche - 1925-1928*, Florencia, 1967, pág. 234); sobre las implicancias de este juicio de Longhi y otros similares del mismo autor, cfr. G. Contini, *Longhi prosatore*, en *Altri esercizi (1942-1971)*, Turín, 1972, pág. 117. La comparación con Cavalcaselle, en forma absolutamente desfavorable para Morelli, ha sido retomada, por ejemplo, por M. Fagiolo, en Giulio Carlo Argan y M. Fagiolo, *Guida alla storia dell'arte*, Florencia, 1974, págs. 97 y 101.

⁴ Cfr. Wind, *Arte ...*, cit., págs. 64 y 65. Croce, en cambio, habló de "sensualismo de los detalles inmediatos y desplegados" (*La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di método*, Bari, 1946, pág. 15).

⁵ Cfr. Lunghi, *Saggi ...*, cit., pág. 321: "... el sentido de la calidad, en Morelli tan poco desarrollado, por otra parte, o tan a menudo confundido por la prepotencia de los sencillos actos del 'reconocedor'..."; enseguida, Longhi define a Morelli nada menos que como un "mediocre y funesto crítico de Gorlaw" (Gorlaw es la "rusificación" de Gorle, aldea cercana a Bergamo, en la Lombardía, donde vivía el supuesto Lermolieff, es decir, Morelli).

⁶ Cfr. Wind, *Arte...*, cit., pág. 63.

⁷ Cfr. E. Castelnuovo, "Attribution", en *Encyclopaedia universalis*, tomo II, 1968, pág. 782. Más genéricamente, A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Turín, 1969, pág. 97, compara el método detectivesco de Freud con el de Morelli (cfr. nota 12).

⁸ Cfr. Arthur Conan Doyle, *The Cardboard Box*, en *The Complete Sherlock Holmes Short Stories*, Londres, 1976, págs. 923-947. El pasaje citado se encuentra en la página 932.

⁹ Cfr. id., *The Complete Sherlock Holmes...*, cit., págs. 937-938. *The Cardboard Box* apareció por primera vez en "The Strand Magazine", v, enero-junio 1893, págs. 61-73. Ahora bien, se ha señalado (cfr. *The Annotated Sherlock Holmes*, ed. preparada por W.S. Baring-Gould, Londres, 1968, tomo II, pág. 208), que en la misma revista, pocos meses después, apareció un artículo anónimo sobre las diferentes formas de la oreja humana (*Ears: A Chapter One*, en "The Strand Magazine", vi, junio-diciembre 1893, págs. 388-391 y 525-527). Según el anotador del *Annotated*

Sherlock Holmes (cit., pág. 208), el autor de ese artículo podría haber sido el propio Conan Doyle, que habría terminado por redactar la colaboración del Sherlock Holmes para el "Anthropological Journal" (confusión por "Journal of Anthropology"). Pero se trata, verosímilmente, de una suposición gratuita: el artículo sobre las orejas había sido precedido, en el mismo "Strand Magazine", v, enero-julio de 1893, págs. 119-123 y 295-301, por un artículo titulado *Hands*, firmado por Beckles Willson. De todos modos, la página del "Strand Magazine" que reproduce las distintas formas de orejas nos evoca en forma irresistible las ilustraciones que acompañan a los escritos de Morelli, lo que confirma que temas de la misma índole circulaban asiduamente en la cultura de esos años.

¹⁰ En todo caso, no se puede descartar la posibilidad de que se trate de algo más que un paralelismo. Un tío de Conan Doyle, Henry Doyle, pintor y crítico de arte, fue nombrado director de la National Art Gallery de Dublín en 1869 (cf. P. Nordon, *Sir Arthur Conan Doyle, L'Homme et l'oeuvre*, París, 1964, pág. 9). Morelli conoció a Henry Doyle en 1887, y a ese propósito escribió a su amigo Sir Henry Layard: "Ce que vous me dites de la Galerie de Dublin m'a beaucoup intéressé et d'autant plus que j'ai la chance à Londres de faire la connaissance personnelle de ce brave Monsieur Doyle, que m'a fait la meilleure des impressions ... hélas, au lieu des Doyle quels personnages trouvez vous ordinairement à la direction des GALeries en Europe?!" (British Museum, add. ms. 38965, Layard Papers, tomo XXXI, c. 120v). El conocimiento del método morelliano por Henry Doyle (obvio, entonces, para un historiador del arte), está probado por el *Catalogue of the Works of Art in the National Gallery of Ireland* (Dublin, 1890), redactado por él, que utiliza (véase, por ejemplo, pág. 87) el manual de Kugler, profundamente reelaborado por Layard en 1887 bajo la guía de Morelli. La primera traducción inglesa de los escritos de Morelli apareció en 1883 (véase la bibliografía en *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean-Paul Richter - 1876-1891* preparada por J. y G. Richter, BAden-Baden, 1960). La primera aventura de Holmes (*A Study in Scarlet*) vio la luz en 1887. De todo ello surge la posibilidad de un conocimiento directo del método morelliano por Conan Doyle, a través de su tío. Pero se trata de una suposición no imprescindible, en cuanto los escritos de Morelli no eran, por cierto, el único vehículo de ideas como las que hemos tratado de analizar.

¹¹ Cfr. Wind, *Arte...*, cit., pág. 62.

¹² Véase, además de la específica alusión de Hauser (*Le teorie dell'arte...*, cit., pág. 97; el original de esa obra es de 1959); J.J. Spector, *Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne*, en "Diogenes", 1969, N° 66, págs. 77-101; H. Damisch, *La partie et le tout*, en "Revue d'Esthétique", 2, 1970, págs. 168-188; id. *Le gardien de l'interprétation*, en "Tel Quel", N° 44, invierno 1971, págs. 70-96; R. Wollheim, *Freud and the Understanding of the Art*, en *On Art and the Mind*, cit., págs. 209-210.

¹³ Cfr. Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo*, en *Gesammelte Werke*, tomo X, pág. 185. Por su parte, R. Bremer, *Freud and Michelangelo's Moses*, en "American Imago", 33, 1976, págs. 60-75, discute la interpretación del Moisés propuesta por Freud, sin ocuparse de Morelli. No he podido consultar K. Victorius, "*Der Moses des Michelangelo*" von Sigmund Freud, en *Entfaltung der Psychoanalyse*, ed. preparada por A. Mitscherlich, Stuttgart, 1956, págs. 1-10.

¹⁴ Cfr. S. Kofman, *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, 1975, págs. 19 y 27; Damisch, *Le gardien...*, cit., pág. 70 y sigs.; Wollheim, *On Art and the Mind...*, cit., pág. 210.

¹⁵ En este aspecto, el excelente ensayo de Spector constituye una excepción, si bien niega la existencia de una verdadera vinculación entre el método de Morelli y el de Freud (*Les méthodes...*, cit., págs. 82 y 83).

¹⁶ Cfr. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (ed. italiana, *L'interpretazione dei sogni*, Turín, 1976, pág. 289, nota; en la nota de la pág. 107 se indican dos escritos consecutivos de Freud sobre sus relaciones con "Lynkeus").

¹⁷ Cfr. M. Robert, *La rivoluzione psicoanalítica. La vita e l'opera di Freud*. Turín, 1967, pág. 84.

¹⁸ Cfr. E.H. Gombrich, *Freud e l'arte*, en *Freud e la psicologia dell'arte*, Turín, 1967, pág. 14. Es curioso que Gombrich, en este ensayo, no mencione el pasaje de Freud sobre Morelli.

¹⁹ I. Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig, 1880.

²⁰ G. Morelli (I. Lermolieff), *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden and Berlin*, traducción del alemán por L.M. Richter, Londres, 1883.

²¹ Cfr. H. Trosman y R.D. Simmons, *The Freud Library*, en "Journal of the American Psychoanalytic Association", 21, 1973, pág. 672 (agradezco infinitamente a Pier Cesare Bori haberme sugerido esta obra).

²² Cfr. E. Jones, *Vita e opere di Freud*, tomo I, Milán, 1964, pág. 404.

²³ Cfr. Robert, *La rivoluzione...*, cit., pág. 144; Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana...*, cit., págs. 88 y 89.

²⁴ *Ibíd.*, pág. 4.

²⁵ La elección de Freud de ese verso de Virgilio ha sido interpretada de distintas formas: véase W. Schoenau, *Sigmund Freud Prosa. Literarische: Elemente seines Stils*, Stuttgart, 1968, págs. 61-73. La explicación más consistente es a mi entender la de E. Simon (pág. 72), según la cual el citado epígrafe pretende significar que la parte oculta, invisible, de la realidad, no es menos importante que la parte visible. En cuanto a las posibles implicancias políticas del mismo epígrafe, que ya había sido usado por Lassalle, consúltese el buen ensayo de C.E. Schorske, *Politique et parricide dans l' "Interpretation des rêves" de Freud*, en "Annales ESC", 28, 1973, págs. 309-328 (en particular, pág. 325 y siguientes).

²⁶ Cfr. Morelli (I. Lermolieff), *Della pittura italiana...*, cit., pág. 7.

²⁷ Cfr. el artículo necrológico sobre Morelli, redactado por Richter (*ibíd.*, pág. xviii): "...esos particulares indicios [descubiertos por Morelli]... que un determinado artista suele colocar por costumbre, y casi inconscientemente...".

²⁸ Cfr. su introducción a A. Conan Doyle, *The Adventures of Sherlock Holmes. A facsimile of the stories as they were first published in the Strand Magazine*, Nueva York, 1976, págs. x-xi. Véase además la bibliografía incluida al final de N. Mayer, *La soluzione se ve per cento*, Milán, 1976, pág. 214 (se trata de una novela basada en Holmes y Freud, que ha gozado de un injustificado éxito).

²⁹ Cfr. *The Wolf-Man by the Wolf-Man*, ed. preparada por M. Gardiner, Nueva York, 1971, pág. 146; T. Reik, *Il rito religioso*, 1949, pág. 24. Para la diferenciación entre síntomas e indicios, véase C. Segre, *La gerarchia dei segni*, en *Psicanalisi e semiotica*, ed. preparada por A. Verdiglione, Milán 1975, pág. 33; A.T. Sebeck, *Contributions to the Doctrine of Signs*, Bloomington, Indiana, 1976.

³⁰ Cfr. Conan Doyle, *The Annotated Sherlock Holmes...*, cit., tomo I, introducción (*Two doctors and a detective: sir Arthur Conan Doyle, John A. Watson, M.D., and Mr. Sherlock Holmes of Baker Street*), págs. 7 y sigs., a propósito de John Bell, el médico que inspiró el personaje de Holmes. Cfr. también a Conan Doyle, *Memories and Adventures*, Londres, 1924, págs. 25-26 y 74-75.

³¹ Cfr. A. Wesselofsky, *Eine Märchengruppe* en "Archiv für slavische Philologie", 9, 1886, págs. 308-309, con bibliografía. Para la repercusión posterior de esta fábula, véase más adelante.

³² Cfr. A. Seppilli, *Poesia e magia*, Turín, 1962.

³³ Cfr. el famoso ensayo de Roman Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, en *Saggi di linguística generale*, ed. preparada por L. Heilmann, Milán, 1966, sobre todo las págs. 41 y 42.

³⁴ Cfr. E. Cazade y C. Thomas, "Alfabeto", en *Enciclopedia Einaudi*, tomo I, Turín, 1977, pág. 289 (véase también Etiemble, *La scrittura*, Milán 1962, págs. 22 y 23, donde se afirma también, con eficaz paradoja, que el hombre aprendió primero a leer y después a escribir). En forma general, véanse sobre estos temas las páginas de W. Benjamin *Sulla facoltà mimetica*, en *Angelus novus*, Turín, 1962, sobre todo las páginas 70 y 71.

³⁵ Me sirvo del excelente ensayo de J. Bottéro, *Symptôme, signes, écritures*, en aa.vv. *Divination et rationalité*, París, 1974, págs. 70-197.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 154 y siguientes.

³⁷ *Ibíd.*, pág. 157. Respecto de la vinculación entre escritura y adivinación en China, véase J. Gemet, *La Chine: aspects et fonctions psychologiques de l'écriture*, en aa.vv., *L'écriture et la psychologie des peuples*, París, 1963, sobre todo las págs. 33-38.

³⁸ Se trata de la inferencia de Peirce llamó "presuntiva" o "abductiva", distinguiéndola de la inducción simple: cfr. C.S. Peirce, *Deduzione, induzione e ipotesi*, en *Caso, amore e lógica*, Turín, 1956, págs. 95-110, y *La lógica dell'abduzione*, en *Scritti di filosofia*, Bolonia, 1978, págs. 289-305. Opuestamente, Bottéro, en su citado ensayo, insiste constantemente en las características "deductivas" ("faute de mieux", como las define: véase *Symptômes*, cit., pág. 89) de la adivinación mesopotámica. Es una definición que simplifica incorrectamente, al punto de deformarla, la complicada trayectoria tan bien reconstruida por el propio Bottéro (cfr. *ibíd.*, pág. 168 y sigs.). Dicha simplificación aparece dictada por una definición estrecha y unilateral de "ciencia" (pág. 190), desmentida en los hechos por la significativa analogía propuesta en determinado momento entre la adivinación y una disciplina tan poco deductiva como la medicina

(pág. 132). El paralelismo propuesto más atrás en este trabajo, respecto de la adivinación mesopotámica en relación con el carácter mixto de la escritura cuneiforme, desarrolla algunas de las observaciones de Bottéro (págs. 154-157).

³⁹ *Ibíd.*, págs. 191 y 192.

⁴⁰ *Ibíd.*, págs. 89 y sigs.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 172.

⁴² *Ibíd.*, pág. 192.

⁴³ Cfr. el ensayo de H. Diller en "Hermes", 67, 1932, págs. 14-42, y sobre todo págs. 20 y sigs. La oposición allí propuesta entre método analógico y método sintomático deberá corregirse, interpretando a este último como un "uso empírico de la analogía": véase E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bolonia, 1968, págs. 25 y sigs. La afirmación de J.-P. Vernant, *Parole et signes muets*, en *Divination...*, cit., pág. 19, según la cual "el progreso político, histórico, médico filosófico y científico consagra la ruptura con la mentalidad adivinatoria", parece identificar a esta última exclusivamente con la adivinación inspirada (pero véase también lo que dice el propio Vernant, en la pág. 11, sobre el irresuelto problema de la coexistencia, incluso en Grecia, de las dos formas de adivinación, la inspirada y la analítica). Una implícita desvalorización de la sintomatología hipocrática se transparenta en la pág. 24 (opuestamente, véase Melandri, *La linea...*, cit., pág. 251, y sobre todo el libro del propio Vernant y de Détiene que citamos en la nota 45).

⁴⁴ Cfr. la introducción de M. Vegetti e Hipócrates, *Opere*, págs. 22-23. Para el fragmento del Alcmeón, véase *Pitagorici, Testimonianze e frammenti*, ed. preparada por M. Timpanaro Cardini, tomo I, Florencia 1958, págs. 146 y siguientes.

⁴⁵ Sobre estos temas véase la investigación, muy rica, de M. Détiene y J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, París, 1974. Las características adivinatorias de Metis están mencionadas en la pág. 104 y sigs.; en todo caso, para la vinculación entre los tipos de saber enumerados y la adivinación, véase también las págs. 145-149 (a propósito de los marinos), y 20 y sigs. Sobre la medicina, véase págs. 197 y sigs.; sobre la relación entre los hipocráticos y Tucídides, véase la introducción citada de Vegetti, pág. 59 (pero agregándole Diller, artículo cit., págs. 22 y 23). Por otra parte, habría que investigar en sentido inverso la vinculación entre medicina e historiografía; véase al respecto los estudios sobre la "autopsia" recordados por A. Momigliano en *Storiografia greca*, en "Rivista Storica Italiana", lxxxviii (1975), pág. 45. La presencia de las mujeres en el ámbito dominado por la *metis* (cfr. Détiene-Vernant, *Les ruses...*, cit., págs. 20 y 267) plantea problemas, que serán tratados en la versión definitiva de este trabajo.

⁴⁶ Cfr. Hipócrates, *Opere...*, cit., págs. 143 y 144.

⁴⁷ Cfr. P.K. Feyerabend, *I problemi dell'empirismo*, Milán, 1971, págs. 105 y sigs.; e ídem, *Contro il metodo*, Milán 1973, *passim*, además de las puntualizaciones polémicas de P. Rossi, *Imagini della scienza*, Roma, 1977, págs. 149-150.

⁴⁸ En efecto, *conietor* es el vate. Aquí, como en otras partes, retomo algunas observaciones de S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Florencia, 1974, si bien dando vuelta, podría decir, su significado. En pocas palabras (y simplificando): mientras para Timpanaro el psicoanálisis es deleznable porque se halla intrínsecamente cerca de la magia, yo trato de demostrar que no solamente el psicoanálisis sino la mayor parte de las llamadas ciencias humanas se inspira en una epistemología de tipo adivinatorio (respecto de las implicancias de ello, véase la última parte de este ensayo). A las explicaciones individualizantes de la magia, y a las características individualizantes de dos ciencias como la medicina y la filología, había ya aludido Timpanaro, *El lapsus...*, cit. págs. 71-73.

⁴⁹ Sobre el carácter "probable" del conocimiento histórico ha escrito páginas memorables M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere dello storico*, Turín, 1969, págs. 110-122. En sus características de conocimiento indirecto, basado en indicios, ha insistido K. Pomian, *L'histoire des sciences, et l'histoire de l'histoire*, en "Annales ESC", 30, 1975, págs. 935-952, quien retoma en forma implícita (págs. 949-950) las consideraciones de Bloch sobre la importancia del método crítico elaborado por Maurini (cfr. *Apologia...*, cit. pág. 81 y sigs.). El trabajo de Pomian, rico en agudas observaciones, finaliza con una rápida alusión a las diferencias entre "historia" y "ciencia"; entre ellas no se menciona la actitud más o menos individualizante de los distintos tipos de saber (cfr. *L'histoire...*, cit., págs. 951-952). Sobre la vinculación entre medicina y conocimiento histórico, véase M. Foucault, *Microfísica del potere. Interventi politici*, Turín, 1977, pág. 45 (y aquí, véase nota 44). Desde un punto diferente, véase también G.-G. Granger, *Pensée formelle et sciences de l'homme*, París, 1967, pág. 206 y sigs. La insistencia en las características individualizantes del

conocimiento histórico resulta sospechosa, porque muy a menudo se la ha asociado con el intento de fundar esta última sobre la *empatía*, o sobre la identificación entre la historia y el arte, y así por el estilo. Es evidente que estas páginas han sido escritas desde una perspectiva completamente diferente.

⁵⁰ Sobre las repercusiones de la invención de la escritura, cfr. J. Goody e I. Watt, *The Consequences of Literacy*, en "Comparative Studies in Society and History", v (1962-63), págs. 304-305 (y ahora, J. Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, 1977). Véase también E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, 1973. Sobre la historia de la crítica textual después de la invención de la imprenta, véase E.J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of Printed Books*, Berkeley, California, 1974.

⁵¹ La distinción propuesta por Croce entre "expresión" y "extrinsecación" artística *capta*, si bien en términos mistificados, el proceso histórico de depuración de la noción de texto que se ha tratado de delinear aquí. La extensión de esa distinción al arte en general (obvia desde el punto de vista de Croce) es insostenible.

⁵² Cfr. S. Timpanaro, *La genesi del metodo Lachmann*, Florencia, 1963. En la página 1 se presenta la creación de la *recensio* como el elemento que convirtió en científica a una disciplina que antes del siglo XIX era un "arte" antes que una "ciencia", pues se identificaba con la *emendatio* o arte conjetural.

⁵³ Cfr. el aforismo de J. Bidez recordado por Timpanaro, *Il lapsus...*, cit., pág. 72.

⁵⁴ Cfr. Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, ed. preparada por L. Sosio, Milán, 1965, pág. 38. Cfr. E. Garin, *La nuova scienza e il simbolo del "libro"*, en *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Florencia, 1961, págs. 452-465, quien cuestiona la interpretación propuesta por E.R. Curtius de éste y de otros pasajes galileanos desde un punto de vista cercano al que aquí se propone.

⁵⁵ Galilei, *Il Saggiatore*, cit., p. 264. Cfr. también, sobre este punto, J.A. Martínez, *Galileo on Primary and Secondary Qualities*, en "Journal of the History of Behavioral Sciences", 10, 1974, págs. 160-169. En los pasajes galileanos, las cursivas son mías.

⁵⁶ Para Ciampoli y Cesi, véase más adelante; para Faber, cfr. G. Galilei, *Opere*, tomo XIII, Florencia, 1935, pág. 207.

⁵⁷ Cfr. J.N. Eritreo (G.V. Rossi), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum...*, Leipzig, 1692, tomo II, págs. 79-82. Al igual que Rossi, también Naudé juzgaba a Mancini "grand et parfait Athée" (cfr. R. Pintard, *Le libertinaje érudit dans la première moitié du XVII^e siècle*, tomo I, París, 1943, págs. 261-262).

⁵⁸ Cfr. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. preparada por A. Marucchi, 2 tomos, Roma, 1956-57. Sobre la importancia de Mancini en cuanto "conocedor" ha insistido D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947, pág. 279 y sigs. Rico en informaciones, pero excesivamente reduccionista en sus juicios es J. Hesse, *Note manciniane*, en "Münchener jahrbuch der bildenden Kunst", serie III, xix (1968), págs. 103-120.

⁵⁹ Cfr. F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Nueva York, 1971, pág. 126; véase también el capítulo *The Private Patrons* (pág. 94 y siguientes).

⁶⁰ Cfr. Mancini, *Considerazioni...*, cit. Tomo I, pág. 133 y siguientes.

⁶¹ Cfr. Eritreo, *Pinacotheca...*, cit. Págs. 80-81 (las cursivas son mías). Poco más adelante (pág. 82), otro de los diagnósticos de Mancini que se revelarían exactos (el paciente era Urbano VIII), es definido "seu vaticinado, seu praedictio".

⁶² El problema que plantean los grabados es diferente, evidentemente, del de las pinturas. En general, puede observarse que hoy existe una tendencia a erosionar la unicidad de la obra de arte figurativa (piénsese en los "múltiplos"); pero también se manifiestan tendencias opuestas, que hacen hincapié en la irrepetibilidad (de la performance, antes que de la obra: *body art*, *land art*).

⁶³ Desde luego que toda esta línea de argumentación proviene de W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Turín, 1974, si bien ese trabajo se ocupa sólo de las obras de arte plásticas. La unicidad de éstas - y en especial la de los cuadros - es contrapuesta a la reproducibilidad mecánica de los textos literarios por E. Gilson, *Peinture et réalité*, París, 1958, pág. 93 y, sobre todo, 95-96 (debo a la amabilidad de Renato Turci la indicación de la importancia de este texto). No obstante, para Gilson se trata de una contraposición intrínseca, no de carácter histórico, como aquí se ha intentado demostrar. Un caso como el de las "falsificaciones de autor" de Giorgio De Chirico, demuestra que la moderna noción de absoluta singularidad de la obra de arte tiende a prescindir hasta de la unidad biológica del individuo-artista.

⁶⁴ Cfr. una alusión de L. Salerno en Mancini, *Considerazioni...*, cit., tomo II, p. xxiv, nota 55.

⁶⁵ Cfr. ibíd., tomo I, pág. 134 (hacia el final de la cita corrijo el original "pintura" por "escritura", tal como lo requiere el texto).

⁶⁶ El nombre de Allacci es propuesto por las siguientes razones. En un pasaje anterior, similar al que se cita, Mancini habla de "bibliotecarios, y en particular de la Vaticana", capaces de datar escrituras antiguas, tanto griegas como latinas (ibíd., pág. 106). Ninguno de los dos pasajes está incluido en la redacción breve, el llamado *Discorso di pittura*, terminado por Mancini antes del 13 de noviembre de 1619 (cfr. ibíd., pág. xxx; el texto del *Discorso* en la pág. 291 y sigs.; la parte sobre "reconocimiento de las pinturas" en las págs. 327-330). Ahora bien, Allacci fue designado "scriptor" de la Biblioteca Vaticana hacia mediados de 1619 (cfr. J. Bignami Odier, *La bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI...*, Ciudad del Vaticano, 1973, pág. 129; estudios recientes sobre Allacci son enumerados en las págs. 128-131). Por otra parte, en la Roma de esos años, nadie, fuera de Allacci poseía la idoneidad paleográfica griega y latina que menciona Mancini. Respecto de la importancia de las ideas paleográficas de Allacci, véase E. Casamassima, *Per una storia delle dottrine paleografiche dall'Umanesimo a Jean Mabillon*, en "Studi medievali", serie III, v, (1964), pág. 532, nota 9, quien propone también la vinculación Allacci-Mabillon, remitiendo para la comprobación documental de sus afirmaciones a la continuación de ese ensayo, que por desgracia nunca apareció. Del epistolario de Allacci que se conserva en la Biblioteca Vallicelliana de Roma no surgen rastros de relaciones con Mancini; de todos modos, ambos formaban parte del mismo ambiente intelectual, como lo demuestra la común amistad con G.V. Rossi (cfr. Pintard, *Le libertinaje...*, cit., pág. 259). Véase, respecto de las buenas relaciones entre Allacci y Maffeo Barberini antes del pontificado de éste último, G. Mercati, *Note per la storia di alcune biblioteche romane nei secoli XVI-XIX*, Ciudad del Vaticano, 1952, pág. 26, nota 1 (como ya se ha dicho, Mancini fue protomédico de Urbano VIII).

⁶⁷ Cfr. Mancini, *Considerazioni...*, cit., pág. 107; C. Baldi, *Trattato...*, Capri, 1622, pags. 17, 18 y sigs. Respecto de Baldi, que escribió también sobre fisionomía y adivinación, véanse las informaciones bibliográficas que recoge en el correspondiente artículo el *Dizionario biografico degli italiani* (5, Roma, 1963, págs. 465-467; el artículo sobre Baldi fue redactado por M. Tronti (quien lo finaliza haciendo suyo el despreciativo juicio de Moréri: "on peut bien le mettre dans le catalogue de ceux qui ont écrit sur des sujets de néant"). Es de hacer notar que en el *Discorso di pittura*, terminado antes del 13 de noviembre de 1619 (véase más atrás, nota 66), escribía Mancini: "... sobre la propiedad individual del escribir trató ese noble espíritu, el cual, en el librito suyo que anda en manos de los hombres, ha tratado de demostrar y decir las causas de esa propiedad, al igual que, sobre el modo de escribir, ha tratado de dar preceptos sobre el temple y costumbres del que ha escrito, cosa curiosa y bella, pero un si es no es estrecha" (Cfr. *Considerazioni...*, cit., págs. 306-307; corrijo "abstracta" por "estrecha", en base a la lectura que proporciona el manuscrito 1698 (60) de la Biblioteca universitaria de Bolonia, c. 34r). [Respectivamente, en italiano, *astratta* (abstracta) y *astretta*, es decir, restringida, constreñida, T.]. El pasaje plantea dos dificultades para la identificación con Baldi que he sugerido más atrás: a) la primera edición impresa del *Trattato* de este último apareció en Capri en 1622 (es decir que en 1619, o poco antes, no podía circular como "librito suyo que anda en manos de los hombres"); b) Mancini, en el *Discorso*, habla de "noble espíritu", en las *Considerazioni* de "bellos ingenios". Pero ambas dificultades se desvanecen a la luz de la advertencia a los lectores que el impresor coloca al comienzo de la primera edición del *Trattato*, de Baldi: "El autor d este tratadito, cuando lo hizo, no alentó jamás la idea de que se lo viera en público; pero ya que un individuo, que actuaba de secretario, con muchas escrituras, cartas y composiciones ajenas lo había dado bajo su nombre a la prensa, he creído que fuese propio de hombre de bien actuar para que la verdad aparezca, y se dé lo suyo a quien es debido". Está claro que Mancini trabó conocimiento, en principio, con el "librito" del "secretario" (al cual no he podido identificar), y más tarde también con el *Trattato* de Baldi, que de todos modos circuló manuscrito en una redacción ligeramente diferente de la que luego se daría a la prensa (puede consultárselo, con otros escritos de Baldi, en el manuscrito 142 de la Biblioteca Classense de Ravena).

⁶⁸ Cfr. Mancini, *Considerazioni...*, cit.

⁶⁹ Cfr. Averlino, llamado Filaretos, *Trattato di architettura*, ed. preparada por A.M. Finoli y L. Grassi, Milán 1972, tomo I, pág. 28 (ver de todos modos, en general, las págs. 25-28). El pasaje es indicado, como antecedente del método "morelliano", en J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica*, Florencia, 1977, pág. 160.

⁷⁰ Véase por ejemplo M. Scalzini, *Il segretario...*, Venecia, 1585, pág. 20: "el que se acostumbra a escribir en ella, en cortísimo tiempo pierde la velocidad y franqueza natural de la mano..."; G.F. Cresci, *L'idea...*, cit., Milán, 1622, pág. 84: "... no ha de creerse, no obstante, que esos rasgos, que aquéllos se han jactado en sus obras de hacer de un solo trazo de pluma con muchos nudos...", etcétera.

⁷¹ Cfr. Scalzini, *Il segretario*, cit., págs. 77 y 78: "Pero digan por favor estos tales que con regla y tintas cómodamente escriben, si estuvieran al servicio de algún Príncipe o Señor, a quien hiciere falta, como ordinariamente suelen, escribir en cuatro y 5 horas 40 y 50 largas cartas, y si fueran llamados a escribir en la cámara de tal, en cuánto tiempo cumplirían tal servicio" (la polémica está dirigida contra ciertos innominados "maestros jactanciosos", acusados de difundir un trabajo de cancillería tan lento como fatigoso).

⁷² Cfr. E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milán, 1966, págs. 75-76.

⁷³ "... Este grandísimo libro, que la naturaleza continuamente mantiene abierto ante aquellos que poseen ojos en la frente y el cerebro" (citado y comentado por E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi"*, Turín, 1974, págs. 23 y 24).

⁷⁴ Cfr. Filaretos, *Trattato...*, cit., págs. 26 y 27.

⁷⁵ Cfr. Bottéro, *Symptômes...*, cit., pág. 101, quien sin embargo atribuye la menor frecuencia de la adivinación en base a minerales, vegetales y, en cierta medida, animales, a una presunta "pauvreté formelle" de estos elementos antes que, sencillamente, a una perspectiva antropocéntrica.

⁷⁶ Cfr. *Refum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus seu plantarum animalium mineralium Mexicanorum Historia ex Francisci Hernández Novi orbis medici primarii relationibus in ipsa Mexicana urbe conscriptis a Nardo Antonio Reccho... collecta ac in ordinem digesta a Ioanne Terrentio Lynceo... notis illustrata*, Roma, 1651, pág. 599 y sigs. (estas páginas forman parte de la sección redactada por Giovanni Faber, cosa que no resulta de la falsa portada). Sobre este volumen ha escrito, subrayando justamente su importancia, algunas hermosas páginas, Raimondi, *Il romanzo...*, cit. pág. 25 y siguientes.

⁷⁷ Cfr. Mancini, *Considerazioni...*, cit., tomo I, pág. 107, donde se alude, remitiendo a un escrito de Francesco Giuntino, al horóscopo de Durero (el editor de las *Considerazioni*, II, pág. 60, nota 483, no especifica de qué escrito se trata; véase en cambio F. Giuntino, *Speculum astrologiae*, Lyon, 1573, pág. 269v).

⁷⁸ Cfr. *Rerum medicarum...*, cit. págs. 600-627. Fue el propio Urbano VIII quien insistió en que la descripción ilustrada fuera dada a la prensa: véase ibíd., pág. 599. Sobre el interés de ese ambiente por la pintura de paisajes, cfr. A. Ottani Cavina, *On the Theme of Landscape, II: Elsheimer and Galileo*, en "The Burlington Magazine", 1976, págs. 139-144.

⁷⁹ Cfr. el muy sugestivo ensayo *Verso il realismo*, en Raimondi, *Il romanzo...*, cit., pág. 3 y sigs, si bien este autor, en la línea de Whitehead (págs. 18-19), tiende a atemperar en exceso la oposición entre ambos paradigmas, el abstracto-matemático y el concreto-descriptivo. Sobre la oposición entre ciencias clásicas y ciencias baconianas, cfr. T.S. Kuhn, *Tradition mathématique et tradition expérimentale dans le développement de la physique*, en "Annales ESC", 30, 1975, págs. 975-998.

⁸⁰ Cfr. por ejemplo *Craig's Rules of Historical Evidence*, 1699, en "History and Theory", Beiheft 4°, 1964.

⁸¹ Sobre este tema, que aquí ni siquiera rozamos, cfr. el libro muy rico de I. Hacking, *The Emergence of Probability. A Philosophical Study of Early Ideas About Probability, Induction and Statistical Inference*, Cambridge, 1975.

⁸² Cfr. P.-J. y G. Cabanis, *La certezza nella medicina*, ed. preparada por S. Moravia, Bari, 1974.

⁸³ Cfr. sobre este tema M. Foucault, *Nascita della clinica*, Turín, 1969; e íd. *Microfísica...*, cit., págs. 192-193.

⁸⁴ Cfr. también, del que esto escribe, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín, 1976, págs. 69-70.

⁸⁵ Retomo aquí, en un sentido algo diferente, algunas consideraciones de Foucault, *Microfísica...*, cit., págs. 167-169.

⁸⁶ Cfr. J.J. Winckelmann, *Briefe*, ed. preparada por H. Diepolder y W. Rehm, tomo II, Berlín, 1954, pág. 316 (carta del 30 de abril de 1763 a G.L. Bianconi, desde Roma) y nota de pág. 498. La alusión al "pequeño discernimiento" se halla en *Briefe*, tomo I, Berlín, 1952, pág. 391.

⁸⁷ Esto vale no sólo para los *Bildungsromanen*. Desde este punto de vista, la novela es la verdadera heredera de la fábula (cfr. V.I. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Turín, 1949).

⁸⁸ Cfr. E. Cerulli, *Una raccolta persiana di novelle tradotte a Venezia nel 1557*, en "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", ccclxxii (1975), Memorias de la clase de ciencias morales, etc., serie VIII, tomo XVII, legajo 4, Roma, 1975 (acerca de Sercambi, pág. 347 y sigs.). El ensayo de Cerulli sobre las fuentes y la difusión del *Peregrinaggio* deberá ser también considerado, en lo que respecta a los orígenes orientales del relato (véase más atrás, nota 31) y su éxito indirecto - a través de Zadig - en la novela policial (véase más adelante).

⁸⁹ Cerulli menciona traducciones en alemán, francés, inglés (del francés), holandés (del francés), danés (del alemán). Esta lista podrá completarse eventualmente sobre la base de un libro que no he podido consultar, *Serendipity and the Three Princes From the Peregrinaggio of 1557*, ed. preparada por T.G. Remer, Norman, Oklahoma, 1965, que enumera las ediciones y traducciones en las págs. 184-190 (cfr. W.S. Heckscher, *Petites perceptions: an Account of Sortes Warburgianae*, en "The Journal of Medieval and Renaissance Studies", 4, 1974, pág. 131, nota 46).

⁹⁰ Cfr. *Ibid.*, págs. 130-131, que desarrolla una alusión de *íd.*, *The Genesis of Iconology*, en *Stil and Ueberlieferung in der Kunst des Abendlandes*, tomo III, Berlín, 1967 (*Akten des XXI. Internationale Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*, 1964), pág. 245, nota 11. Estos dos ensayos de Heckscher, riquísimos en ideas y sugerencias, examinan la génesis del método de Aby Warburg desde un punto de vista que coincide en parte con el adoptado en el presente trabajo. En una versión posterior me propongo, entre otras cosas, seguir la pista leibniziana indicada por Heckscher.

⁹¹ "Vi sobre la arena las huellas de un animal y comprendí fácilmente que eran las de un perro pequeño. Los surcos leves y largos marcados sobre pequeños montículos de arena entre las huellas de sus patas me hicieron comprender que se trataba de una perra de mamas colgantes, y que había dado a luz cachorros, pocos días antes..." Cfr. Voltaire, *Zadig ou la destinée*, en *Romans et contes*, ed. preparada por R. Pomeau, París, 1966, pág. 36.

⁹² Cfr. en forma general R. Méssac, *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, París, 1939 (excelente, si bien hoy en día está ya, en parte, envejecido). Acerca de la relación entre el *Peregrinaggio* y *Zadig*, cfr. pág. 17 y sigs., y también 211-212.

⁹³ "... Hoy, quienquiera que vea tan solo la huella de un pie hendido puede sacar en conclusión que el animal que ha dejado ese rastro rumiaba, y esta conclusión es tan cierta como cualquier otra de física o de moral. Esta única huella proporciona, pues, a quien la observa la forma de los dientes, la forma de las mandíbulas, la de las vértebras, la de todos los huesos de las patas, de los muslos, de los hombros y de la cavidad sacra del animal que acaba de pasar: es una señal más segura que todas las de Zadig"). *Ibid.*, pág. 34-35 (de G. Cuvier), *Recherches sur les ossements fossiles...*, tomo I, París, 1834, pág. 185).

⁹⁴ Cfr. T. Huxley, *On the Method of Zadig: Retrospective Prophecy as a Function of Science*, en *Science and Culture*, Londres, 1881, págs. 128-148 (se trata de una conferencia que Huxley pronunció el año anterior; Méssac fue quien llamó la atención sobre este texto, en *Le "detective novel"...*, cit., pág. 37). En la pág. 132, Huxley explicaba que "even in the restricted sense of 'divination', it is obvious that the essence of the prophetic operation does not lie in its backward or forward relation to the course of time, but in the fact that it is the apprehension of that which lies out of the sphere of immediate knowledge; the seeing of that which to the natural sense of the seer is invisible". Véase también E.H. Gombrich, *The Evidence of Images*, en *Interpretation*, ed. preparada por C.S. Singleton, Baltimore, 1969, pag. 35 y sigs.).

⁹⁵ Cfr. (J.-B. Dubos), *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, tomo II, París, 1729, págs. 362-365 (citado en parte por Zerner, *Giovanni Morelli*, cit., pág. 215, nota).

⁹⁶ Cfr. E. Gaboriau, *Monsieur Lecoq*, tomo I: *L'enquête*, París, 1877, pág. 44. En la pág. 25, la "jeune théorie" del joven Lecoq es contrapuesta a la "vieille pratique" del viejo policía Gévrol, "champion de la police positiviste" (pág. 20), quien se detiene en las apariencias y, por eso, no logra ver nada...

⁹⁷ Sobre el prolongado éxito popular de la frenología en Inglaterra, cuando ya la ciencia oficial la miraba con suficiencia, véase D. De Giustino, *Conquest of Mind. Phrenology and Victorian Social Thought*, Londres, 1975.

⁹⁸ "Mi investigación llegó a la conclusión... de que la anatomía de la sociedad civilizada debe buscarse en la economía política" (K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, 1957, pág. 10; se trata de un pasaje del prólogo de 1859).

⁹⁹ Cfr. Morelli, *Della pittura...*, cit., pág. 71. Zerner (*Giovanni Morelli...*, cit.) ha sostenido, sobre la base de este pasaje, que Morelli distinguía tres niveles: a) las características generales de la escuela; b) las características individuales, reveladas por las manos, las orejas, etcétera...; c) los

amaneramientos introducidos “sin intención”. En realidad, b) y c) se identifican: véase la alusión de Morelli a la “excesivamente destacada yema del pulgar en las manos masculinas”, recurrente en los cuadros del Ticiano, “error” que un copista habría evitado (*Le opere dei maestri...*, cit., pág. 174).

¹⁰⁰ Un eco de las páginas de Mancini antes analizadas puede haber llegado a Morelli por intermedio de F. Baldinucci, *Lettera... nella quale risponde ad alcuni quesiti in materia di pittura*, Roma, 1681, págs. 7-8, y Lanzi (véase mención a este autor en nota 103). Hasta donde he visto, Morelli no cita nunca las *Considerazioni*, de Mancini.

¹⁰¹ Cfr. aa.vv., *L'identité, Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude L'évi-Strauss*, París, 1977.

¹⁰² Cfr. A. Caldara, *L'indicazione dei connotati nei documenti papiracei dell'Egitto greco-romano*, Milán, 1924.

¹⁰³ Cfr. L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia...*, ed. preparada por M. Capucci, Florencia, 1968, tomo I, pág. 15.

¹⁰⁴ Cfr. E.P. Thompson, *Whigs and Hunters, The Origin of the Black Act*, Londres, 1975.

¹⁰⁵ Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, 1975.

¹⁰⁶ Cfr. M. Perrot, *Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX siècle*, en “*Annales ESC*”, 30, 1975, págs. 67-91, y especialmente pág. 68.

¹⁰⁷ Cfr. A. Bertillon, *L'identité des récidivistes et la loi de relegation*, París, 1883 (extracto de los “*Annales de démographie internationale*”, pág. 24); E. Locard, *L'identification des récidivistes*, París, 1909. La ley Waldeck-Rousseau, que decretaba la prisión para los “plurirreincidentes” y la expulsión de los individuos considerados “irrecuperables” es de 1885. Cfr. Perrot, *D'élinquance...*, cit., pág. 68.

¹⁰⁸ La pena de las marcas infamantes fue abolida en Francia en 1832. *El conde de Montecristo* es del año 1844, al igual que *Los tres mosqueteros*; *Los miserables*, de 1869. La lista de ex presidiarios que pueblan la literatura francesa de ese período podría continuar, con Vautrin y otros. Véase genéricamente L. Chevalier, *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, Bari, 1976, págs. 94 y 95.

¹⁰⁹ Cfr. las dificultades planteadas por Bertillon, *L'identité...*, cit., pág. 10.

¹¹⁰ Sobre él, véase A. Lacassagne, *Alphonse Bertillon, l'homme, le savant, la pensée philosophique*; E. Locard, *L'œuvre d'Alphons Bertillon*, Lyon, 1914 (extracto de los “*Archives d'anthropologie criminelle, de médecine légale et de psychologie normale et pathologique*”, pág. 28).

¹¹¹ Cfr. ibíd., pág. 11.

¹¹² Cfr. A. Bertillon, *Identification anthropométrique. Instruction signalétique*, nueva ed., Melun, 1893, pág. xlviii: “... Mais là où les merites transcendants de l'oreille pour l'identification apparaissent le plus nettement, c'est quand il s'agit d'affirmer solennellement en justice que telle ancienne photographie ‘est bien et dûment applicable à tel sujet ici présent’ [...] il est imposible de trouver deux oreilles semblables et [...] l'identité de son modelé est une condition necessaire et suffisante pour confirmer l'identité individuelle”, excepto en el caso de los gemelos. Cfr. íd., *Album*, Melun, 1893 (que acompaña la obra anteriormente citada), lámina 60b. Sobre la admiración de Sherlock Holmes por Bertillon, cfr. F. Lacassin, *Mithologie du roman policier*, tomo I, París, 1974, pág. 93 (que cita asimismo el pasaje sobre las orejas, reproducido por nosotros más atrás, en nota 8).

¹¹³ Cfr. Locard, *L'œuvre...*, cit., pág. 27. Por su competencia en materia grafológica, Bertillon fue interrogado, en tiempos del *affaire Dreyfus*, sobre la autenticidad del famoso *bordereau*. Por haberse pronunciado claramente a favor de la culpabilidad de Dreyfus vio perjudicada su carrera, según la polémica afirmación de sus biógrafos: véase Lacassagne, *Alphonse Bertillon...*, cit., pág. 4.

¹¹⁴ Cfr. F. Galton, *Finger Prints*, Londres, 1892, con una lista de publicaciones precedentes.

¹¹⁵ Cfr. J.E. Purkyně, *Opera selecta*, Praga, 1948, 29-56.

¹¹⁶ Ibíd., pág. 30-32.

¹¹⁷ Ibíd., pág. 31.

¹¹⁸ Ibíd., págs. 31-32.

¹¹⁹ Cfr. Galton, *Finger Prints...*, cit., pág. 24 y siguientes.

¹²⁰ Cfr. L. Vamdermeersch, *De la tortue à l'achillée*, en aa.vv., *Divination...*, cit., pág. 29 y sigs.; Gemet, *Petits écarts et grands écarts*, ibíd., pág. 52 y sigs.

¹²¹ Cfr. Galton, *Finger Prints...*, cit., págs. 27 y 28 (véase también el agradecimiento de la pág. 4). En las páginas 26 y 27 se menciona un precedente que no tuvo desarrollo práctico alguno (el de un fotógrafo de San Francisco que había pensado identificar a los integrantes de la comunidad

china mediante las impresiones digitales).

¹²² *Ibíd.*, págs. 17-18.

¹²³ *Ibíd.*, pág. 169. Para la observación que sigue, cfr. Foucault, *Microfísica...*, cit. pág. 158.

¹²⁴ Aquí la remisión es a L. Traube, *Geschichte der Paläographie en zür Paläographie und Handschriftenkunde*, preparada por P. Lehmann, tomo I, Munich, 1965 (reimpr. en facsímil de la edición de 1909) (sobre este pasaje ha llamado la atención A. Campana, *Paleografia oggi. Rapporti, problema e prospettive di una "coraggiosa disciplina"*, en "Studi urbinati", xli (1967), sin mención de editor. B., *Studi in onore di Arturo Massolo*, tomo II, pág. 1028. A Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Florencia, 1966 (el primer ensayo es de 1893); Leo Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais*, Halle, 1910; M. Bloch, *I re taumaturghi. Studi sul carattere sovranaturale attribuito alla potenza dei re particolarmente in Francia e in Inghilterra*, Turín, 1973 (la edición original es de 1924). Se trata de una ejemplificación que podría extenderse; cfr. G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, en "Settanta", julio-septiembre de 1975, pág. 15 (donde se cita a Warburg y Spitzer; en la pág. 10 se menciona también a Traube).

¹²⁵ Además de los *Aforismi politici* de Campanella, originariamente aparecidos en traducción latina, como parte de la *Realis philosophia (De política in aphorismos digesta)*, cfr. G. Canini, *Aforismi politici cavati dall'Historia d'Itlia di M. Francesco Guicciardini*, Venecia, 1625 (véase T. Bozza, *Scrittori politici italiani dal 1550 al 1650*, Roma, 1949, págs. 141-143, 151-152). Véase también el artículo "aphorisme" en el *Dictionnaire* de Littré.

¹²⁶ Si bien la acepción originaria era jurídica; para una rápida historia del término *crisis* véase R. Koselleck, *Critica iluminista e crisi della società borghese*, Bolonia, 1972, págs. 161-163.

¹²⁷ Sobre este punto volveré con amplitud en la versión definitiva del presente trabajo.

¹²⁸ Cfr. Stendhal, *Ricordi di egotismo*, Turín, 1977, pág. 37: "Victor [Jacquemont] me parece un hombre excepcional: como un conocedor (perdónenme esta palabra) consigue ver un buen caballo en un potrillo de cuatro meses, con las patas todavía torpes" (cfr. *Souvenirs d'egotisme*, ed. preparada por H. Martineau, París, 1948, págs. 51-52). Stendhal se disculpa con el lector por haberse servido de una palabra de origen francés como *connoisseur* en la acepción que había adquirido en Inglaterra. Véase la observación de Zemer, *Giovanni Morelli...*, cit., pág. 215, nota 4, de que ahora mismo no existe todavía en francés una palabra equivalente a *connoisseurship*.

¹²⁹ Cfr. el libro, muy rico y penetrante, de Y. Mourad, *La physiognomonie árabe et la "Kitab Al-Firāsa"* de Fakhr Al-Din Al-Razi, París, 1939, págs. 1 y 2.

¹³⁰ Cfr. el extraordinario episodio atribuido a Al-Snafi'i (siglo XI de la era cristiana), *ibíd.*, págs. 60-61, que realmente parece sacado de un relato de Borges. El vínculo entre la *firāsa* y las proezas de los hijos del rey de Serendib ha sido puntualmente señalado por Méssac, *Le "detective novel"...*, citado.

¹³¹ Cfr. Mourad, *La physiognomonie...*, cit., pág. 29, clasifica de la siguiente forma los distintos géneros de la fisionómica, según el tratado de Tashköprü Zadeh (año 1560 de la era cristiana): "1) ciencia de los lunares; 2) quiromancia; 3) escapulomancia; 4) adivinación mediante huellas; 5) ciencia genealógica mediante la inspección de los miembros y de la piel; 6) arte de orientarse en los desiertos; 7) arte de descubrir manantiales; 8) arte de descubrir los lugares donde hay metales; 9) arte de predecir la lluvia; 10) predicción mediante hechos pasados y presentes; 11) predicción mediante movimientos involuntarios del cuerpo". En la pág. 15 y sigs. Mourad propone un paralelo muy sugestivo, que se deberá desarrollar, entre la fisionómica árabe y las investigaciones de los psicólogos de la *Gestalt* acerca de la percepción de la individualidad.

[Estas páginas suscitaron numerosos aportes, entre los que se destaca uno de Italo Calvino en "La Republica" del 21 de enero de 1980; sería superfluo citarlos a todos. Solamente remito a "Quaderni di storia", vi, N° 11, enero-junio de 1980, págs. 3-18 (con escritos de A. Carandini y M. Vegetti); en la misma publicación, N° 12, julio-diciembre de 1980, págs. 3-54 (colaboraciones varias, con una réplica de quien esto escribe): "Freibeuter", 1980, N° 5, Marisa Dalai "me hizo notar que tendría que haber citado, a propósito de Morelli, el aguado juicio de J. von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, en "Mitteilungen des Oesterreichischen Instituts für Geschichtsforschung", Ergänzungs-Band XIII, N° 2, Innsbruck, 1934, pág. 165 y siguientes].