

Textos invisibles, imágenes visibles

Carlo Ginzburg¹

El artículo que aquí traducimos y publicamos apareció por primera vez en un volumen colectivo editado por Pasquale Gagliardi, Bruno Latour y Pedro Memelsdorff.² Nos ha parecido que el texto del profesor Ginzburg, historiador cultural de grande y merecida influencia en nuestro tiempo, coincide con los intereses y temas de esta revista. El autor revela hasta qué punto la recuperación y reubicación (virtuales en este caso) de obras de arte en los sitios para los que originalmente estuvieron destinadas sirven a la reflexión tanto histórica cuanto estética de los procesos de conservación de la memoria vinculados a aquellas prácticas. La persistencia, no solo material, sino culturalmente significativa de la obra de arte, mucho más allá del tiempo o de la época de su producción, instala con fuerza la posibilidad de una diacronía problemática en el campo de la narrativa histórica. La exploración de Ginzburg, acerca de los distintos momentos de la reproductibilidad de imágenes entre el Renacimiento y nuestros días, plantea con rigor y buenos argumentos, fundados en series verificables de los hechos pasados, el tema del anacronismo que sigue siendo, según Lucien Febvre nos ha enseñado, el escollo más peligroso para el trabajo del historiador. José Emilio Burucúa

Durante la fiesta que siguió a la ceremonia de presentación del facsímil³ de *Las bodas de Caná*, de Veronese, un periodista alemán preguntó, con una sonrisa pícaro: “¿Dónde está el original?”. Luego, mientras señalaba el enorme lienzo colgado en la pared del refectorio de Palladio, respondió: “¡Este es el original!”.

El comentario jocoso se hacía eco del título del catálogo publicado para la ocasión: *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione* (‘El milagro de Caná. La originalidad de la re-producción’). El mensaje era claro: el original estaba en el Louvre, pero su estatus se veía amenazado por el facsímil.⁴

¹ Agradecemos la generosa disposición del profesor Ginzburg y de la Fondazione Giorgio Cini, que han permitido la reproducción de su texto. La traducción estuvo a cargo de Nicolás Kwiatkowski.

² *Coping with the past. Creative perspectives on conservation and restoration*. Firenze, Fondazione Giorgio Cini & Leo S. Olschki, 2010.

³ Elegimos el término “facsímil”, y no “reproducción” o “copia”, tanto por ser el utilizado por el autor en el original cuanto porque la descripción técnica del proceso empleado para “devolver” la obra de Veronese al *Cenacolo* de Palladio tras 210 años de ausencia implica la “creación de un segundo original, o sea de un facsímil en escala 1:1”. Ver “Il miracolo di Cana. Il progetto Nozze di Cana a San Giorgio”, Fondazione Giorgio Cini, <http://www.cini.it/uploads/box/d70bd1f97d913a4ba-b9816e324e9c5cc.pdf>.

⁴ Dirk Schümer. “Die perfekte Fälschung”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 de septiembre de 2007, p. 39.

5 Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 138-175.

6 *Ibíd.*, p. 148 y ss. Hay un excelente ensayo sobre las copias de Veronese, B. L. Brown. "Replication and the Art of Veronese", en Kathleen Preciado (ed.): *Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*. Washington DC, National Gallery of Art, 1989, Studies in the History of Art, vol. 20, pp. 11-25.

Los tiempos están cambiando, las reacciones y comentarios generados por la presentación pueden ser considerados como síntomas de estos cambios. Abordaré la cuestión de manera oblicua, y me concentraré en la suposición que muchos observadores del facsímil han dado por sentada: una dicotomía silenciosa, que buscaré poner en perspectiva histórica (figuras 22 y 23).

2. Comenzaré por un argumento que propuse hace treinta años en un ensayo titulado "Spie", traducido al español como "Indicios".⁵ La invención de la escritura y, luego, la invención de la imprenta, escribí entonces, difundieron la noción del texto como entidad invisible. "Se empezó por considerar no pertinentes al texto todos los elementos vinculados con la oralidad y la gestualidad". Esto llevó a una "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 de sustentación". Luego agregué:

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.

Contrasté esta noción de un texto desmaterializado, invisible, con nuestra actitud hacia las imágenes, basada en una premisa que nunca se explicita porque se ha sostenido, equivocadamente, que es obvia: esto es, que hay una diferencia entre un lienzo de Rafael (o de Veronese) y una copia (sea una pintura, un grabado u, hoy, una fotografía), y que esa diferencia no puede eliminarse. Las consecuencias comerciales de esta suposición respecto de que una pintura es por definición única e imposible de ser reproducida son obvias. La premisa jamás declarada surge de una selección cultural, que es cualquier cosa menos predecible, tal como lo demuestra el hecho de que no se aplica a los textos escritos. Las supuestas características eternas de la pintura y la literatura no tienen nada que ver con esto. Hemos ya mencionado los desarrollos históricos a través de los cuales la noción de texto escrito fue purificada de los rasgos que no se consideraban pertinentes. Este refinamiento, todavía, no ha ocurrido en el caso de la pintura. A nuestros ojos, copias manuscritas o ediciones impresas del *Orlando Furioso* pueden reproducir el texto tal como Ariosto lo deseaba, pero copias de un retrato de Rafael (o facsímiles de *Las bodas de Caná* de Veronese) nunca pueden lograrlo.⁶

Me disculpo por la extensión de esta autocita, tanto como por su carácter inconcluyente. ¿Nunca o solo por ahora? En aquel entonces, no podía decidirme. Hoy, intentaré decir más sobre este tema, aunque no estoy seguro de poder alcanzar una conclusión definitiva.

3. Una tradición de investigación bien establecida se ocupa de las copias de artefactos visuales que tienen lugar en diversas sociedades en di-

7 Etienne Gilson. *Peinture et réalité*. Paris, J. Vrin, 1958, pp. 95-96. "Qu'on imprime Goethe en lettres gothiques ou latines, en caractères de divers modules ou de tailles diverses, le texte de *Faust* reste le même. Le style d'un écrivain ne dépend aucunement de la matérialité du livre; on le retrouverait intact et même en certain cas plus évident encore si, n'ayant été ni imprimée ni écrite, l'oeuvre était simplement récitée. Au contraire, le style d'un tableau est inséparable de sa technique, dont on a vu qu'elle même était inséparable de sa matière." En general, ver Hillel Schwartz. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Nueva York, Zone Books, 1996.

8 Etienne Gilson, *op. cit.*, p. 12.

9 Umberto Eco. *Il segno*. Milano, Iseidi, 1973. Debo esta referencia a Tullio Viola. Eco se refiere a Charles S. Peirce. *Collected Papers*, en Charles Hartshorne y Paul Weiss (eds.), Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935, II, pp. 244-246; IV, p. 537.

ferentes momentos de la historia. Mucha menos atención se ha prestado al surgimiento de esta idea de un texto invisible, desmaterializado. La relación entre ambas cuestiones se estudió pocas veces. Entre las contadas excepciones, no incluyo (aunque algunos esperarían que lo hiciera) el famoso ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproducción técnica. Benjamin, quien se ocupaba exclusivamente de obras de arte visuales (*Kunstwerke*), no dijo nada respecto de la asimetría entre imágenes y textos desde el punto de vista de su reproductibilidad. La cuestión fue explícitamente abordada por Etienne Gilson, el gran historiador de la filosofía medieval, en *Peinture et réalité*, una versión revisada y aumentada de sus *Mellon Lectures* de 1955. Gilson rechazaba tanto un abordaje de la pintura basado en categorías derivadas de la escritura y la misma posibilidad de *reproducir* una pintura (su blanco inmediato, explícito, era el *Musée imaginaire* de André Malraux). Una pintura, sostenía Gilson, es ante todo un objeto ubicado en un lugar específico; una reproducción debe ser otro objeto, en un lugar diferente. Esto no es cierto para el caso de un texto:

Ya sea que imprimamos a Goethe en letras góticas o latinas, usando caracteres de distintas proporciones o tamaños, el texto del *Fausto* sigue siendo el mismo. El estilo de un escritor no tiene conexión alguna con la materialidad del libro; seguiría siendo el mismo, y en algunos casos sería más evidente, si la obra nunca se hubiera impreso o escrito, sino que solamente se hubiera recitado. El estilo de una pintura, por el contrario, es inseparable de su técnica, la que, como hemos visto, es inseparable de su materia.⁷

Etienne Gilson estaba profundamente influido por Tomás de Aquino y por las lecturas que Aquino había hecho de Aristóteles. Al comienzo de *Peinture et réalité*, Gilson describió su propio abordaje de la pintura como "una vía media, más baja que la metafísica, más alta que la fenomenología".⁸ Pero esta vía media era profundamente ahistórica, una elección sorprendente para un historiador de la filosofía tan destacado e influyente. Tal como se ha visto, en el pasaje antes mencionado, Gilson no duda, sobre la base de las supuestas características intrínsecas de la pintura y la poesía, en combinar texto escrito y expresión oral, de manera que descarta tácitamente el giro dramático de la historia humana que Jack Goody llamó "la gran frontera".

4. Aunque los académicos rara vez han considerado textos e imágenes desde el punto de vista de su respectiva reproductibilidad, los estudios que existen no están mejor informados históricamente que los de Gilson. Un ejemplo proveniente del campo de la semiótica es típico. Sobre la base de las categorías de Charles Peirce, Umberto Eco ha distinguido entre signos replicables y únicos: entre los primeros, las palabras son réplicas materiales de un "tipo" que no existe; entre los segundos, las obras de arte son "cualisignos" en los cuales tipo abstracto y réplica coinciden.⁹ Distinciones contemporáneas, de sentido común, disfrazadas como categorías rigurosas, adquieren estatus ontológico.

10 Traducimos de esta forma la palabra inglesa *depiction*.

11 Nelson Goodman. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis, Bobbs-Merrill, 1968, p. 226.

12 W. J. T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, pp. 73-74 (sobre Goodman, ver pp. 53-74).

13 Simon Eliot. "Some Material Factors in Literary Culture. 2500 BCE-1900 CE", en Simon Eliot, Andrew Nash e Ian Wilson (eds.): *Literary Cultures and the Material Book*. London, British Library Publishing, 2007, p. 31. Los ensayos se basan en un simposio internacional de 2004.

14 John Scheid y Jesper Svenbro. *Le métier de Zeus*. Paris, Broché, 2003; Gregory Nagy. *Poetry as Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

La influyente visión de Nelson Goodman acerca de la oposición entre artes "autográficas" y "alográficas" (pintura y poesía, respectivamente) parece seguir el mismo camino. Un aspecto crucial de cualquier objeto autográfico es la historia de su producción; esto es mucho menos importante para objetos alográficos. Pero la oposición entre las dos clases se conecta, en última instancia, con la oposición entre discreto y *continuum*, un paso potencialmente fructífero. "Los sistemas no lingüísticos –sostiene Goodman– difieren de los lingüísticos, la presentación visual¹⁰ de la descripción, la forma representacional de la verbal, la pintura de los poemas, principalmente por la falta de diferenciación, de hecho, por la densidad (y la consecuente total ausencia de articulación) del sistema de símbolos".¹¹

La oposición entre sistemas densos y articulados, como, respectivamente, pinturas y poemas, afecta su reproductibilidad, al menos, entre occidentales. Es también, tal como Goodman, implícitamente, reconoció una oposición basada en factores históricos y no ontológicos. Tal como destacó W. J. T. Mitchell, "el abordaje ahistórico, funcionalista, que Goodman hace de los tipos de signos limpia el terreno para una comprensión positivamente histórica de los símbolos, pues hace evidente qué tipos de hábitos y elecciones se producen en la construcción de convenciones particulares".¹²

La noción de un texto invisible, reproducible, es una de esas convenciones. Pero alguien podría objetar a mi abordaje histórico el que tal noción es un anacronismo. En una colección de ensayos titulada *Literary Cultures and the Material Book*, publicada en 2007 por la Biblioteca Británica, Simon Eliot, el distinguido profesor de Historia del Libro de la Universidad de Londres, escribió:

Siglo tras siglo proveen una irresistible evidencia para sugerir que en el pasado la mayoría de los escritores, a diferencia de muchos críticos modernos, rara vez concebían sus creaciones como "textos" abstractos. Frecuentemente, quizás de manera generalizada, las pensaban como objetos materiales que ocupaban espacio, pesaban una cierta cantidad, costaban una suma específica.¹³

Sostener que la palabra "textos" (entre comillas) es con frecuencia una proyección contemporánea parece sorprendente, dada la aplicación, siglo tras siglo, de metáforas textiles a la escritura.¹⁴ Quizás el término que en verdad debería debatirse es el adjetivo, "abstracto". Pero ¿hay una incompatibilidad esencial entre la idea de un texto abstracto, invisible, y la idea del libro como un objeto palpable y visible? Mi boceto histórico se iniciará con una suposición inversa.

5. Para comprender la aparición de textos como entidades invisibles, desmaterializadas, reproducibles, propongo considerar el evento trascendente que tuvo lugar en Atenas en el siglo VI a. C.: la transcripción de los poemas homéricos, que hasta entonces habían circulado únicamente en forma oral, cantados por profesionales conocidos como rapsodas.

15 Milman Parry. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse Making. I. Homer and Homeric Style", *Harvard Studies in Classical Philology*, Volumen 41, 1930, pp. 73-147; M. Parry. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse Making. II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry", *Harvard Studies in Classical Philology*, Volumen 43, 1932, pp. 1-50. Adam Parry. *The Making of Homeric Verse*. Oxford, Oxford University Press, 1971. Albert B. Lord. Cambridge, Harvard University Press, 1960.

16 Ver Jack Goody. "Africa, Greece, and Oral Poetry", en: *The Interface between the Written and the Oral*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 78-109, especialmente, p. 80.

17 Georges Charbonnier. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris, Plon Julliard, 1961.

18 Bernard Cerquiglini. *Éloge de la variante*. Paris, Seuil, 1989.

19 Gregory Nagy. *Poetry as Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Durante décadas, una serie de estudios brillantes exploraron este tema. Gracias a textos seminales de Milman Parry, Adam Parry y Albert Lord, quien se inspiró en la poesía oral que todavía podía encontrarse en los Balcanes durante el siglo pasado, se volvió evidente que los poemas homéricos podían analizarse de manera fructífera desde una perspectiva comparada.¹⁵

Jack Goody señaló que algunas sociedades africanas, aisladas completamente de la influencia de la escritura, podrían funcionar, mejor que los Balcanes, como modelos para la Grecia preletrada. "En África –escribe Goody– todavía encontramos largos recitados en la práctica, no congelados en las páginas de un manuscrito ni relegados al café, sino pronunciados en contextos centrales de la vida cultural".¹⁶ La metáfora térmica ("congelados en las páginas de un manuscrito"), en la que resuena la distinción famosa de Claude Lévi-Strauss entre sociedades calientes y frías, efectivamente, expresa el paso de un medio caliente a uno frío, de la fluidez a la fijación, de la oralidad a la escritura.¹⁷ Goody, de manera implícita, nos recuerda que un pasaje fundamental de la *performance* a la transcripción tiene como consecuencia necesaria una pérdida: un punto que fácilmente puede olvidarse en una perspectiva teleológica obsesionada con el progreso que habría traído la invención de la escritura. Una pérdida o, más precisamente, pérdidas de gestos, entonaciones, incluso palabras, pues la transcripción de la poesía oral ha borrado siempre las variaciones innumerables que ocurren de *performance* en *performance*. En su provocador libro *Éloge de la variante*, Bernard Cerquiglini exploró las consecuencias de este fenómeno para la poesía oral medieval, para la filología textual medieval y para las prácticas relacionadas con ella.¹⁸ En ese dominio, concluye Cerquiglini, el uso del método de Karl Lachmann, que busca reconstruir un texto tan fielmente como sea posible al original, sería por completo engañoso. Influida por Cerquiglini, Gregory Nagy sostuvo que todas las variaciones de la transmisión oral de los poemas homéricos tienen igual valor.¹⁹ Pero incluso el abordaje poco convencional de Nagy a la transición de poesía oral a poesía escrita no se concentra en el surgimiento de los textos como entidades invisibles y repetibles.

6. Se necesita un abordaje más amplio y contextual de esta cuestión. En sociedades africanas, señala Goody, la poesía oral es pronunciada "en contextos centrales de la vida cultural". Una suposición similar, aunque independiente, inspiró la obra de Jesper Svenbro sobre los orígenes de la poesía griega y el pasaje de una cultura oral a una escrita en el siglo VI a. C. en Atenas.

"Los poemas homéricos –escribió Svenbro–, tras haber sido transcritos, se desconectaron del contexto práctico que había conformado su estructura interna. Tan pronto como se convierte en texto, el poema se desarraiga". "Textualidad es de hecho una condición necesaria para este desarraigo. Mientras la poesía oral mantenga su polimorfismo sociológico, no puede ser transplantada a un campo social que sería diferente de aquel en el que surgió: cada campo social necesita su propia versión. Una

20 Jesper Svenbro. *La parola e il marmo*. Torino, Boringhieri, 1984, traducción corregida y revisada por el autor, p. 116. "Fissati per iscritto, i canti omerici si separano dalla pratica che determinava la loro struttura interna. In un senso molto particolare, anch'essi partecipano della situazione appena delineata: divenuto testo, il canto è sradicato. La testualità è infatti la condizione necessaria di questo sradicamento. Finché il canto rimane multiforme in senso sociologico, esso non può essere trapiantato in un campo sociale che non l'abbia strutturato: ogni campo sociale esige la sua propria versione. Una volta fissato per iscritto, il canto si trova presto fuori posto, nella polis, dove i rapsodi garantiscono la sua riproduzione meccanica. Si tratta ormai di un geroglifico sociale, il cui senso oggettivo non è più immediatamente decifrabile".

21 Para una idea similar, formulada de modo independiente en otro contexto, ver Cesare Garboli. "Restaursi Pascoliani", *Paragone/Letteratura* N° 354, agosto de 1979, especialmente pp. 8-9. Ver Carlo Ginzburg. *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*. Empoli, 2007.

22 Jean Piaget. *Problèmes de psychologie génétique*. Paris, Denoël, 1972.

23 Jesper Svenbro. *La parola e il marmo*. 1984, cap. III, par. 3, pp. 91-93. Ver también mi referencia a G. Bateson en mi ensayo sobre el mito en Carlo Ginzburg, *Ojazos de madera*. Madrid, Península, 2000.

24 Jack Goody. *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 53-54.

25 Debo este comentario a Giulio Lepschy.

26 Roman Jakobson. "Language in Operation", en: *Mélanges Alexandre Koyré*, II, *L'aventure de l'esprit*. Paris, Hermann, 1964, p. 273.

vez transcrita, el poema se encuentra desplazado hacia la polis, donde los rapsodas se ocupan de su reproducción mecánica. Se ha convertido en un jeroglífico social cuyo significado objetivo ya no es descifrable de inmediato".²⁰

"Desconectado", "desarraigado", "desplazado", "ya no descifrable de inmediato": el pasaje de oralidad a escritura se presenta en términos negativos, como un fenómeno puramente destructivo. En otro pasaje, Svenbro comparó la eliminación de las características orales y gestuales, un proceso que transformó el poema oralmente pronunciado en texto, con un "procedimiento quirúrgico".²¹ Pero, de este proceso negativo, emergió un elemento nuevo: "textualidad", una condición que removía las características materiales relacionadas con la *performance* poética, y la transformaba en una entidad invisible que podía ser reproducida y transplantada a contextos completamente diferentes del original. Esto no era, según lo destacó Svenbro, un fenómeno aislado. A una vaga alusión a la polis como el lugar en el que este cambio histórico ocurrió, seguía de inmediato un comentario de un pasaje de *Problèmes de psychologie génétique* de Jean Piaget. Confiado en el principio recurrente, y muy dudoso, de que "la ontogénesis recapitula la filogénesis", Piaget había sugerido un paralelo entre adolescentes, que usaban "operaciones proposicionales" para distanciarse de situaciones concretas, y sociedades en un estado relativamente avanzado de desarrollo histórico.²² Svenbro, imaginativamente, comparaba fenómenos como la moneda, los mapas y la votación, todos usados de manera extensa en la polis, con operaciones proposicionales, por cuanto implicaban un meta nivel, una referencia mediada a la realidad.²³

7. Monedas, mapas, *ostraka* (fragmentos de cerámica usados para votar en la Atenas antigua), textos, todos objetos que se asociaban con una serie de muy diferentes prácticas sociales. ¿Tenían también algo en común? La respuesta es obvia: todos ellos implicaban una correspondencia biunívoca, basada en signos, señales y demás, entre una realidad rica y compleja y un modelo abstracto, convencional y empobrecido. Un texto escrito, un mapa, una moneda, transmiten menos información que una *performance* oral, un paisaje, una masa amorfa de mercancías. Pero menos es más: la abstracción funciona y tiene gran eficacia.

Textos, mapas y monedas implican abstracción. ¿Coincidió la abstracción con el surgimiento de prácticas sociales que involucraban textos, mapas y monedas? En un comentario sobre los objetos usados como una forma de moneda en sociedades africanas, Goody sugirió una respuesta diferente: "el uso de estas formas de representación abstracta es intrínseco a la naturaleza humana".²⁴ Esta conclusión parece inevitable, pues la representación abstracta es probablemente coextensiva con el lenguaje.²⁵ Como lo ha notado Roman Jakobson, "el discurso interior es en esencia un diálogo, y... todo discurso indirecto es *apropiado* y remodelado por quien cita, ya sea que se trate de una cita de un *alter* o de una fase anterior del *ego* (*yo dije*)".²⁶ Para decirlo de otra manera, el metalenguaje, que

27 Ignace Gelb. *A study of Writing*. Chicago, University of Chicago, 1963; John Baines. "Theories and Universals of Representation-Heinrich Schäfer and Egyptian Art", *Art History*, Volumen 8, 1985, pp. 1-25; Jack Goody. *the Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 51-55.

28 Denise Schmandt-Besserat. "The Earliest Precursor of Writing", *Scientific American*, 1978, pp. 38-47. Ver también Denise Schmandt-Besserat. "An Archaic Recording System in the Uruk-Jemdet Nasr Period", *American Journal of Archaeology*, Volumen 83, 1979, pp. 19-48; Denise Schmandt-Besserat. *Before Writing*. Austin, University of Texas Press, 1992.

29 Ver Giovanni Buffa. *Fra numeri e dita. Dal conteggio sulle dita alla nascita del numero*. Bologna, Zanichelli, 1986.

30 Galileo Galilei. *Il saggiatore*. L. Sosio (ed.). Milano, 1965, p. 38, "La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola: senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto".

31 Alexandre Koyre. "Galilée et la révolution scientifique au XVIIe siècle", en: *Études d'histoire de la pensée scientifique*. Paris, Gallimard, 1973, pp. 196-212; Stillman Drake. *Galileo at Work: His Scientific Biography*. Chicago, Chicago University Press, 1978, p. 285.

32 *Timeo*, 53c-54b.

33 Lucrecio. *De rerum natura*, II, 688 ff. "Quin etiam passim nostris in versibus ipsis / multa elementa vides multis communia verbis, / cum tamen inter se versus ac verba necesse est 690 / confiteare alia ex aliis constare elementis; / non quo multa parum communis

implica distanciamiento y por ende abstracción, está entrelazado con el lenguaje. Pero el surgimiento de convenciones basadas en abstracciones socialmente aceptadas, como la moneda, los mapas o los textos, es un fenómeno histórico definido.

Se ha sugerido que la evidencia más temprana de este tipo de abstracción se relaciona con contar. En una serie de artículos y libros admirables, la arqueóloga franco-americana Denise Schmandt-Besserat sostuvo que la escritura se desarrolló en el Cercano Oriente a partir de un sistema contable basado en *tokens* como estos, provenientes de Uruk, una ciudad-Estado súmera (figura 24).²⁷

Los ejemplos más tempranos de escritura en Mesopotamia [escribió en 1978] pueden no ser el resultado de la pura invención, como muchos han supuesto. Por el contrario, parecen ser una nueva aplicación, al final del cuarto milenio a. C., de sistemas de registro locales del Asia occidental, existentes desde el neolítico temprano. Desde este punto de vista, la aparición de la escritura en Mesopotamia representa un paso lógico en la evolución de un sistema de registro que se originó hace unos once mil años.²⁸

Puede proponerse una conjetura más, que conecta este temprano sistema de registro con un bien conocido fenómeno transcultural: el uso de los dedos para contar.²⁹ El cuerpo humano podría haber provisto el apoyo para este temprano salto hacia el dominio de la abstracción, una conclusión hasta cierto punto paradójica.

8. De acuerdo con esta hipótesis, contar podría haber abierto el dominio de la abstracción, que en última instancia llevó al surgimiento de textos como entidades invisibles. Sospecho que el atractivo de esta conjetura histórica reside, parcialmente, en que replica, invertida, la famosa afirmación, frecuentemente considerada un manifiesto de la temprana ciencia moderna. Leemos en *Il saggiatore* de Galileo, que la filosofía:

Está escrita en este grandísimo libro que continuamente está abierto ante los ojos (me refiero al universo), pero no se lo puede entender si antes no se aprende a entender la lengua, y a conocer los caracteres, en los cuales está escrito. Está escrito en lengua matemática, y los caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas; sin estos medios es imposible entender humanamente palabra alguna, sin estos es un circular en vano por un laberinto oscuro.³⁰

Algunos han detectado resonancias platónicas en este pasaje, mientras que otros han oído ecos del atomismo griego.³¹ Estas hipótesis no se excluyen mutuamente. Por un lado, tenemos a Platón, quien sostiene en su *Timeo* que "el fuego y la tierra y el agua y el aire son cuerpos. Y cada tipo de cuerpo posee volumen, y cada volumen debe necesariamente estar limitado por superficies, y cada superficie rectilínea se compone de triángulos".³² Por otro lado, tenemos a Lucrecio, quien compara las combinaciones de letras (*elementa*) en su poema y las combinaciones de átomos (*elementa*) en la naturaleza.³³ Los dos pasajes, el de Platón y el de Lucrecio,

littera currat / aut nulla inter se
duo sint ex omnibus isdem, / sed
quia non volgo paria omnibus
omnia constant. / sic aliis in rebus
item communia multa / 695 mul-
tarum rerum cum sint, primordia
rerum / dissimili tamen inter se
consistere summa / possunt; ut
merito ex aliis constare feratur
/ humanum genus et fruges
arbutque laeta".

34 Vyacheslav V. Ivanov. "On the Etymology of Latin *Elementa*", *Elementa*, Volumen 1, 1993, pp. 1-5; Wilhelm Vollgraf. "Elementum", *Mnemosyne*, Volumen 4, 1949, pp. 89-115.

35 "Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? Parlare con quelli che son nell'Indie, parlare a quelli che non sono ancora nati né saranno se non di qua a mille e dieci mila anni? E con qual facilità? Con i vari accozzamenti di venti caratteruzzi sopra una carta". G. Galilei. *Dialogo sopra i due massimi sistemi*. L. Sosio (ed.). Torino, Einaudi, 1970, p. 130.

36 Jesper Svenbro. *La parola e il marmo*. 1984, p. 116.

37 Carlo Ginzburg. "Ein Plädoyer für den Kasus", en J. Süßman, S. Scholz y G. Engel (eds.): *Fallstudien: Theorie-Geschichte-Methode*. Berlin, Trafo Verlag, 2007, pp. 29-48.

38 Jack Goody. "Africa, Greece, and Oral Poetry", en: *The Interface between the Written and the Oral*. New York, Cambridge University Press, 1987, p. 80: "Hay un sentido significativo en el que todas las formas 'letradas' se componen oralmente, si incluimos el uso de la voz silenciosa, el oído interior".

39 Agustín. *Confesiones*. VI, III, 3, "Sed cum legebatur, oculi ducebantur per paginas et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingua quiescebant".

pueden haber interactuado en la mente de Galileo con el título del libro de Euclides, *Elementa*, y allanado así el camino hacia el libro de la naturaleza escrito en caracteres matemáticos.³⁴ La fascinación perdurable de Galileo con la combinación de letras se comprueba en otro pasaje famoso. En la conclusión del primer día de su *Dialoghi sopra i due massimi sistemi*, ensalza las invenciones humanas, desde la escultura hasta la pintura, desde la música hasta la navegación:

Pero sobre todas las invenciones estupendas, ¿qué eminenza de la mente fue la de quien se imaginó encontrar el modo de comunicar sus más recónditos pensamientos a cualquier otra persona que quisiera, aunque estuviera distante por un larguísimo intervalo de espacio y tiempo? ¿Hablar con los que están en las Indias, hablar con los que no han nacido todavía ni existirán de aquí a mil y diez mil años? ¿Y con qué facilidad? Con las varias combinaciones de veinte caracteres sobre un papel.³⁵

El elogio que Galileo hace de la escritura es, más precisamente, un elogio de los textos como entidades invisibles, reproducibles. Un fenómeno que la transcripción de los poemas homéricos hizo posible. Permítaseme citar una vez más la afirmación de Svenbro:

Una vez transcripto, el poema se encuentra desplazado a la polis, donde los rapsodas se ocupan de su reproducción mecánica. Se ha convertido en un jeroglífico social cuyo significado objetivo ya no es descifrable de inmediato.³⁶

Esta pérdida innegable creó las premisas para el extraordinario progreso que Galileo elogió con tanta elocuencia. Textos invisibles, reproducibles, eran capaces de sobreponerse a distancias geográficas y cronológicas. Más aun, la opacidad de los textos, desarraigados de su contexto original, generaba, por un lado, la necesidad de acomodar el texto a un nuevo contexto y, por el otro, el desarrollo de técnicas orientadas a la recuperación del contexto original.³⁷ Glosas, comentarios y la filología habrían sido imposibles sin la revolución silenciosa e invisible de la que estoy hablando.

9. Tal como hemos visto, la contabilidad, a pesar de su carácter silencioso, invisible y esquivo, estuvo seguida tras unos pocos milenios por la escritura y, por ello, se la considera un prerrequisito necesario para el surgimiento de textos como entidades desmaterializadas, ya que abrió el camino de lo invisible y de lo reproducible. Pero esta era una condición necesaria, no suficiente: un texto escrito que necesita ser pronunciado, para alcanzar su estatus total, puede compararse con una partitura musical. Para probar que los textos de una sociedad dada son concebidos como entidades abstractas, invisibles, reproducibles, debemos buscar un indicio inequívoco, una prueba de tornasol. Quisiera proponer que la única evidencia inequívoca de esa revolución silenciosa es la lectura en silencio.³⁸

En un famoso pasaje de sus *Confesiones*, un Agustín maduro recordaba su asombro cuando, como un hombre joven, vio a Ambrosio, el obispo de Milán, leer en silencio.³⁹ Este pasaje y sus consecuencias han

40 Bernard M. W. Knox. "Silent Reading in Antiquity", en: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Volumen 9. Watertown, Easton Press, 1968, pp. 421-435.

41 Bernard M. W. Knox. "Silent Reading in Antiquity", en: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 1968, pp. 432-433, donde citaba a E. G. Turner, según quien el ejemplo "había sido recordado por el profesor Webster".

42 María Luisa Catoni. *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 216-217. Ver también Aidan Liddle (ed.). *Arrian: Periplus Ponti Euxini*. London, Bristol Classical Press, 2003; N. A. Greenberg. "The use of Poema and Poiesis", *Harvard Studies in Classical Philology*, Volumen 65, 1961, pp. 263-289.

43 John R. Spencer. "Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* N° 20, 1957, pp. 26-44.

44 Erwin Panofsky. *Idea*. Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

sido el tema de un largo, a veces acalorado, debate, finalmente resuelto por el conocido artículo de Bernard Knox, que probó que la lectura silenciosa existía en la Atenas del siglo V y el siglo IV a. C.⁴⁰ Entre las evidencias que Knox mencionaba, está un acertijo en *Safô*, una comedia de Antífanos, poeta que vivió en Atenas en el cuarto siglo a. C. El acertijo dice lo siguiente: "¿Qué es aquello que es femenino en naturaleza y tiene hijos bajo los pliegues de sus ropas, y estos hijos, aunque no tienen voz, pueden lanzar un grito sonoro... a aquellos mortales que lo desean, pero que otros, incluso estando presentes, no pueden oír?". La respuesta es "una carta" (*epistolé*): un sustantivo femenino, cuyos hijos son las letras del alfabeto griego. "Aunque no tienen voz, hablan a quienes están lejos, a quienes lo desean, pero para cualquiera que esté cerca del hombre que lee, son inaudibles".⁴¹

Creo que la lectura en silencio es un indicio que marca el cambio histórico de una *performance* oral no repetible a un texto desmaterializado y reproducible que no necesita ser pronunciado públicamente. ¿Este cambio afectó el estatus y la percepción de las imágenes? ¿Cuándo y dónde podemos ubicar el surgimiento del fenómeno que fue nuestro punto de partida, la asimetría entre textos reproducibles e imágenes no reproducibles?

10. No tengo una respuesta definitiva a estas preguntas, aunque puede asumirse que, durante largo tiempo, esta asimetría no se percibía y, en consecuencia, no existía. La sensación de contigüidad puede haber durado un largo tiempo: fue articulada en el siglo VI a. C. por Simónides, quien habló de la poesía como una pintura vocal y de la pintura como una poesía silenciosa. Más tarde, la emergencia de textos como entidades desmaterializadas sugirió la posibilidad de aislar un núcleo reproducible también en las imágenes. Un ejemplo de esta actitud fue mencionado por María Luisa Catoni en su innovador libro *Schemata: Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. En el siglo II d. C., Arriano, en su *Periplus del Pontus*, habló de una estatua de Adriano, el emperador romano, y elogió su *schema* (una palabra compleja, equivalente quizás a "concepción general"), pero criticó su *ergasia*, o ejecución.⁴² Tales distinciones fueron luego articuladas sobre la base de las categorías retóricas de Cicerón, traducidas del griego al latín: un vocabulario que hizo posible el análisis no solamente de textos y discursos, sino también de imágenes, desde *Della pittura* de Leon Battista Alberti en adelante.⁴³ El impacto de largo plazo de las categorías de Cicerón es visible en las abreviaturas "inv." y "del." que siguen a los nombres inscriptos en los márgenes inferiores de las copias de pinturas y esculturas famosas, hechas en el período moderno. Trazan un límite claro entre el artista, que produjo la concepción general en su mente, y el grabador, que "delineavit", esto es, ejecutaba el trabajo más mecánico de transformar una pintura o una escultura en dibujo.

Esta jerarquía, tanto estética cuanto social, estaba en consonancia con ideales clasicistas antiguos, más o menos explícitamente inspirados por Platón.⁴⁴ En su introducción a una colección de conferencias dictadas

45 "Comme l'instruction et le plaisir qu'on reçoit des ouvrages des Peintres et des Sculpteurs ne vient pas seulement de la science du dessein, de la beauté des couleurs, ni du prix de la matière, mais de la grandeur des pensées, et de la parfaite connoissance qu'ont les Peintres et les Sculpteurs des choses qu'ils représentent, il est donc vrai qu'il y a un Art tout particulier qui est détaché de la matière et de la main de l'Artisan, par lequel il doit d'abord former les Tableaux dans son esprit, et sans quoi un Peintre ne peut faire avec le peinceau seul un ouvrage parfait, n'étant pas de cet Art comme de ceux où l'industrie et l'adresse de la main suffisent pour donner de la beauté" (el texto de las *Conférences* aparece reproducido en este libro muy útil: J. Held. *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*. Berlin, Reimer, 2001, pp. 247-248 y pp. 308-309).

46 Roger de Piles. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, Chez Nicolas Langlois, Gêneve, 1793, p. 40 y ss. "Descendons présentement dans le détail des parties de la Peinture... Ces parties sont, l'Invention, la Disposition, le Dessein, & le Coloris".

47 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le duc d'Orleans, et dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres, et une description historique de chaque tableau, tome premier, contenant l'école romaine*. Paris, dans l'imprimerie Royale, 1729, II, 1742. He consultado la copia de la Biblioteca Nazionale (Roma, 68. Banc. II. 8-10), actualmente en el catálogo como *Recueil*.

48 Francis Haskell. *The Painful Birth of the Art Book*. London, Thames & Hudson, 1987.

49 Benedict Leca. "An Art Book and Its Viewers: The *Recueil Crozat* and the Use of Reproductive Engraving". *Eighteenth Century Studies*, Volumen 38, pp. 623-649,

por varios autores en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture en 1667, André Félibien escribió:

Como la instrucción y el placer que puede derivarse de las obras de pintura y de escultura no proviene solamente de la ciencia del dibujo, de la belleza de los colores, ni del precio de la materia, sino de la grandeza de los pensamientos y del perfecto conocimiento que tienen los pintores y los escultores de las cosas que ellos representan, es entonces verdad que tienen un arte totalmente particular que está separado de la materia y de la mano del artesano, por el cual deben desde el inicio dar forma a los cuadros en su espíritu, sin lo cual un pintor no puede hacer con el pincel una obra perfecta, pues su arte es diferente de aquellos en los cuales la industriosidad y la habilidad son suficientes para producir la belleza.⁴⁵

La habilidad de los pintores para concebir una pintura en sus mentes contribuyó al mejoramiento de su estatus social, pues se alzaron por encima de los artesanos dedicados a actividades de poca importancia. Este argumento, que estaba lejos de ser nuevo, justificaba la idea de que las *stampe di traduzione* (grabados de traducción) podían transmitir lo esencial, el núcleo intelectual de pinturas originales. En el núcleo estaban la "invención" y la "disposición", dos categorías tomadas de la retórica ciceroniana que Roger de Piles mencionaba, junto con el dibujo y el color, como componentes de la pintura en su muy influyente *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, publicada en 1681.⁴⁶

En el temprano siglo XVIII, un proyecto original y trascendente volvió a la distinción entre partes esenciales y menos esenciales de la pintura. Pierre Crozat, un banquero increíblemente rico y gran coleccionista de pinturas y dibujos, planeó el encargo de grabados de pinturas famosas, propiedad de la familia real francesa. En 1729, se publicó el primer volumen, un lujoso y enorme folio, del *Recueil d'estampes* de Crozat. Estaba dedicado a la escuela romana (el segundo volumen, sobre la escuela veneciana, apareció en 1742).⁴⁷ El grandioso e innovador proyecto de Crozat fue analizado por Francis Haskell en un librito brillante titulado *The Painful Birth of the Art Book*.⁴⁸ Pero la introducción sin firma de la obra de Crozat, escrita por el gran *connoisseur* y coleccionista Pierre Jean Mariette, merece una inspección más detallada.⁴⁹

Mariette comenzó con un tema bien conocido: la desaparición de la pintura antigua y la supervivencia de la escultura antigua. Incluso la invención de la pintura al óleo, destacaba Mariette, hizo poco para mitigar la fragilidad intrínseca de la pintura: "Uno se entristece al pensar que el tiempo destruirá no solo algunos paneles de roble y cedro, sino también las placas de cobre y plata sobre las que nuestros pintores ejecutaron sus pensamientos". Felizmente, el siglo XV había producido una técnica mucho más eficiente: "un arte que es capaz de dar a las obras maestras de los pintores la misma inmortalidad que la imprenta proveyó a la *Jerusalem* de Tasso y a las tragedias de Corneille".

Al considerar textos e imágenes desde el punto de vista de su reproducción, Mariette negó rotundamente cualquier diferencia entre ellos.

especialmente p. 624 y ss. Para un contexto más amplio, ver Ann Jensen Adams. "Reproduction and Authenticity in Bernard Picart's *Impostures Innocentes*", en Lynn Hunt, Margaret Jacob y Wijnand Mijnhardt (eds.): *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*. Los Angeles, Getty Publications, 2005, pp. 75-104.

50 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. 1, "Le temps, il est triste de le penser, sçaura bien venir à bout de quelques planches de chesne, de cedre, et même des lames de cuivre et d'argent sur les quelles nos peintres ont executées leurs pensées (...). C'est donc un bonheur pour eux, qu'on ait trouvé dans le quinzième siècle un Art capable de donner à leurs chefs-d'oeuvre la même immortalité que l'Art de l'Imprimerie assure à la Jerusalem delivrée du Tasse, et aux Tragedies de Corneille. L'Art de Graveure dont j'entends parler icy, peut faire passer dans tous les pais de la terre, et transmettre aux siècles à venir ce qu'il y a de plus precieux et de plus divin dans les ouvrages des peintures excellents..."

51 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. III: "Il estoit réservé à Rubens, a qui son vaste génie donnoit des vûës que n'avoient point eue's ceux qui l'avoient précédé, des prescrire des nouvelles regles aux Graveurs, et leur enseigner qu'avec le blanc et le noir seuls, ils pouvoient imiter parfaitement tous les effets du clair-obscur, et rendre les différents tons de la couleur".

52 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. V: "et on l'a fait avec la plus scrupuleuse exactitude, c'est-à-dire, sans y rien obmettre, et sans y rien changer. Ainsi les Deseins à la plume ou au crayon ont esté gravez à l'eau-forte dans l'esprit des originaux, dont l'on a suivi les moindres traits, persuadé qu'il valoit mieux les faire paroistre avec certaines negligenceances qui échappent aux Peintres les plus habiles..." (citado de F. Haskell. *The Painful Birth of the Art Book*, 1987, p. 32).

53 Pierre Crozat. *Recueil d'estampes...*, 1729, I, p. II: "Comme on ne sçaurroit concevoir

Pero sigue de inmediato una salvedad:

El arte del grabado del que hablo puede extenderse a todos los países del mundo, y transmitir a los siglos por venir, lo que es más preciado y más divino [ce qu'il y a de plus precieux et de plus divin] en las obras de los más excelentes pintores.⁵⁰

Al proveer nuevas pautas para los grabadores, explicaba Mariette, el propio Rubens les había enseñado que "con nada más que blanco y negro es posible imitar todos los efectos del claroscuro y transmitir los diferentes matices de color".⁵¹ Mejoras técnicas permitieron la reproducción perfecta de las pinturas:

Nada se ha omitido, nada ha cambiado. Los dibujos hechos con pluma y tinta, y con tiza, han sido grabados en el espíritu de los originales, y todas las características de éstos se han seguido, pues estamos convencidos de que es más útil reproducir también los ejemplos de descuido encontrados incluso en la obra de los más hábiles pintores (figuras 25 y 26).⁵²

Tales dibujos, sostenía Mariette, tienen una importancia fundamental para la apreciación crítica de una pintura:

Tal como sería imposible visualizar con precisión la ubicación y las divisiones de un reino a partir de la descripción de un viajero sin mirar un mapa, también me parece imposible obtener una idea clara y precisa de una pintura sin, al menos, mirar un boceto.⁵³

La analogía con los mapas es significativa, por cuanto implica abstracción. Del mismo modo, la traducción de una pintura en una reproducción grabada implicaba borrar una serie de rasgos que pertenecían al original: color, textura, pincelada, soporte de lienzo o madera, tamaño. Mariette habría objetado que estos rasgos (salvo el tamaño) aparecían transmitidos por una serie de equivalentes que preservaban "el espíritu de los originales": una expresión en consonancia con la noción de grabados de traducción (*stampe di traduzione*).⁵⁴ Dado que dos medios, dos lenguajes visuales, formaban parte del proceso, una traducción literal era imposible.

11. El elogio que Mariette ofrecía a las copias de traducción en su introducción sin firma al *Recueil* de Crozat tuvo un impacto de largo alcance. Un eco se deja oír en el pasaje del artículo sobre "copias" en la *Encyclopédie*: "los grabados pueden dividirse en copias y originales, aquellos basados directamente en las pinturas son llamados originales, mientras que los basados en otros grabados son copias".⁵⁵

Pero finalmente este intento de difuminar la frontera entre originales y copias fracasó. Todo estudiante de pintura y escultura siguió trabajando a partir de copias y produciéndolas, pero nunca hubo ninguna duda de que en la mayoría de los casos había una inferioridad de estas respecto de los originales. A fines del siglo XVIII, Francesco Milizia escribió:

bien distinctement ce que les voyageurs écrivent touchant la situation et la division d'un Royaume, sans en voir la Carte géographique, de même on ne sçaurait se faire une idée claire et précise d'un Tableau, que du moins on n'en ait vû le dessein".

54 Hay algunas indicaciones útiles en Giulio C. Argan. "Il valore critico della stampa di traduzione", *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, 1970, pp. 157-165.

55 *Encyclopédie*, IV, artículo "Copies", IV, París, 1754, reedición de Milán, 1977, vol. 14, "On distingue aussi les estampes en copies et en originales; celles qui sont faites d'après les tableaux sont appellées originales, et celles qui sont faites d'après d'autres estampes, copies".

56 "Le buone copie, benché prive delle finezze dell'originale, e delle grazie della mano maestra, conservan però la composizione, il gusto generale del chiaroscuro, del colore, e del disegno; onde sono pregevoli. Sono pregiatissime dagli Amatori, se le hanno per originali, e rigettate subito con isdegno, dacché sono avvertiti essere copie" (F. Milizia (1797), citado en L. Grassi y M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, artículo "Copia", I, Torino, UTET, 1978, p. 129).

57 Erwin Panofsky. *Idea, op. cit.*

58 Giulio Mancini. *Considerazioni sulla pittura*. A. Marucchi y L. Salerno (eds.). Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

59 Adam Lowe. "Il facsimile delle Nozze di Cana di Paolo Veronese", en: *Il miracolo di Cana*, pp. 104-133: 113.

Buenas copias, aunque carecen de las sutilezas del original, como de las bellezas de la mano del maestro, pueden conservar la composición, el gusto general del claroscuro, del color y del dibujo, por lo que son apreciadas. Los *connoisseurs* las aprecian, si las creen originales. Tan pronto descubren que son copias, las desprecian de inmediato.⁵⁶

El gusto irónico de la última frase es claro: según Milizia, los *connoisseurs* que no podían distinguir un original de una copia también eran incapaces de comprender el valor de una buena copia. ¿Pero cómo distinguir un original de una copia?

12. A comienzos del siglo XVII, el destacado coleccionista y mecenas marqués Vincenzo Giustiniani hizo una distinción, que obviamente tenía ecos sociales, entre "copie libere e meccaniche" (traducción libre, "copias libres y serviles"), pero ubicó a ambas al final de su jerarquía de géneros pictóricos.⁵⁷ Su contemporáneo, el médico papal Giulio Mancini, amaba tener copias hechas de las pinturas en su colección. Pero en sus *Considerazioni sulla pittura*, una obra póstuma, Mancini enfatizó la diferencia entre copias y originales, y sugirió que estas últimas podían identificarse sobre la base de indicios: ropas, bucles de cabello, etcétera.⁵⁸

El brillante argumento de Mancini, desarrollado dos siglos más tarde por otro *connoisseur* famoso, Giovanni Morelli, se concentró en una serie de rasgos pictóricos que él comparaba con la escritura: un núcleo gestual, muscular, tan profundamente enraizado en la especificidad del cuerpo del pintor que ninguna copia podría imitarlo.

Es tentador oponer dos tradiciones pictóricas en el arte occidental, basadas, respectivamente, en la universalidad del intelecto y en la especificidad del cuerpo (o, como Etienne Gilson diría, siguiendo al Aquinate, de la *materia signata*). Copiar una obra de la primera tradición sería mucho más fácil que intentar imitar un ejemplo de la segunda. Pero la tecnología contemporánea puede procurar la superación de las dificultades presentadas por la tradición gestual, tal cual lo muestra el objeto del que partí, el facsímil que Adam Lowe produjo de *Las bodas de Caná* de Veronese.

El resultado sorprende, pero inevitablemente deja afuera el componente corpóreo, una característica prominente de la pintura de Veronese. Una mente retorcida podría sostener que el facsímil de Lowe es, en última instancia, un ejemplo de arte conceptual: una variante tecnológica del lema de Leonardo de que la pintura es una cosa mental (*la pittura è cosa mentale*).

Debe reconocerse a Adam Lowe el que no haya usado este argumento. Justificó su experimento de otro modo: "En un mundo de modificación genética", escribió, "las nociones de originalidad pueden no ser tan obvias como antes parecían. Es cada vez más claro que la originalidad no existe en una noción cuasi religiosa de 'aura', sino que reside en cosas más físicas. Reside en las cualidades intrínsecas de un objeto. No está fija y puede ser conferida y retirada".⁵⁹

Hace doscientos años, Pierre Jean Mariette consideró a los grabados como un remedio contra la fragilidad de la pintura. Hoy, la preocupación de Mariette ha adquirido resonancias más amenazadoras. El facsímil de *Las bodas de Caná* de Veronese puede ser considerado como un síntoma de (y como una respuesta a) la creciente fragilidad de nuestro legado cultural, biológico y ambiental (figuras 27 y 22).



22 Paolo Veronese, *Las bodas de Caná*, facsímil, en el refectorio de la iglesia de San Giorgio, obra de Andrea Palladio, Venecia.

23 Andrea Palladio, *Refectorio de la iglesia de San Giorgio*, Venecia.

24 Tokens de las ciudades de Uruk y Susa.



22



23



24



25

25 Estudio para la Escuela de Atenas, en Pierre Crozat: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...*, p. 44.

26 Estudio para el tapiz La entrega de las llaves a San Pedro, en Pierre Crozat: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux...*, p. 40.

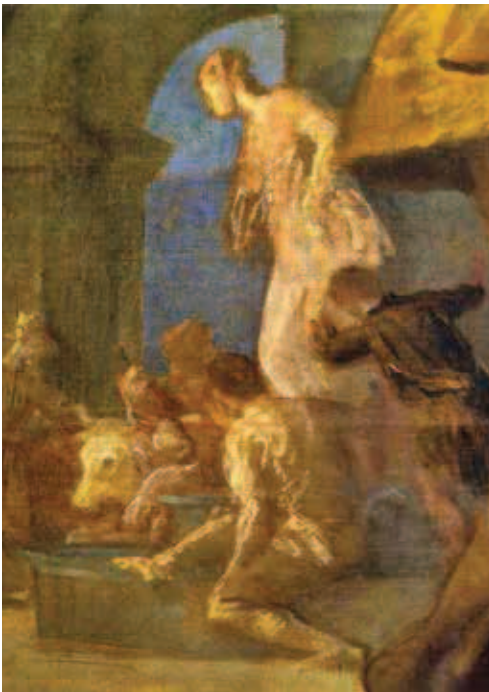
27 Paolo Veronese, *Martirio y última comunión de Santa Lucía*, detalle, ca. 1542, Washington, National Gallery of Art.



JESUS CHRIST DONNANT LES CLEFS A SAINT PIERRE.

D'après le Tableau de Raphaël à Urbain, qui est dans le Cabinet de Monsieur de Harlay, à Orléans.
Gravé de la main de Louis Boucher par P. A. Motet, pour le Baron de Breteuil, et de l'usage de son cabinet par J. B. de la Roche.

26



27