

EL MANIERISMO DEL *HONNÊTE HOMME* MICHEL DE MONTAIGNE

Antonio Rodríguez J.

“yo deseo decir, sea lo que sean estas inepcias, que no he decidido ocultarlas, no más que un retrato de mi persona canoso y calvo donde hubiese el pintor plasmado no un rostro perfecto sino el mío”.

Montaigne

RESUMEN

¿Es la manera de *Les Essais* espontánea o artificiosa?, responder esta pregunta es el propósito de las siguientes reflexiones. Para su logro hago una caracterización del Manierismo confrontándolo con el estilo de Montaigne y establezco la distinción entre las escisiones manera-materia (usada por Montaigne) y forma-contenido (propia de la modernidad) que muchos lectores y críticos literarios parecen desconocer o manejar indistintamente. Parto de considerar que los referentes del Manierismo, consciente o inconscientemente interiorizados por Montaigne, marcan positiva y negativamente al autor de *Les Essais* haciendo de su manera un estilo inédito.

RÉSUMÉ

La *manière* des *Essais* est-elle spontanée ou artificielle? C'est le propos des réflexions suivantes que de répondre à cette question. Pour cela, je cherche à caractériser le Maniérisme confronté au style de Montaigne pour établir la distinction entre les scissions manière-matière (propre de Montaigne) et celle de forme-contenue (propre de la modernité) que plusieurs lecteurs et critiques littéraires paraissent méconnaître ou utiliser de façon indistincte. Je considère aussi que les éléments référents du Maniérisme consciemment ou non intériorisés par Montaigne le marquent de façon positive et négative, ce qui fait de sa *manière* un style inédit.

La problematización del estilo de *Les Essais* (puesto en cuestión por su propio autor: “... al menos si yo debo llamar estilo un hablar informe y sin regla, una jerga popular y un proceder sin definición, sin división, sin conclusión, confuso...”¹) ha desencadenado un debate, iniciado por los

¹ MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Edición de Pierre Villey, PUF., Paris, 1999, *De la praesumption*, II, XVII, p. C637. Todas nuestras citas de Montaigne remiten a esta

contemporáneos de Montaigne, como se deduce de sus palabras sobre la recepción de sus textos, y radicalizado en el siglo XIX. Dos tipos de lecturas se confrontan en este terreno: los “amigos de Montaigne” consideran la escritura de *Les Essais* desprevenida, espontánea y libre, y los expertos en crítica literaria la valoran como deliberada y artificiosa, dice Hatzfeld:

“...este estilo es manierístico. Esto no extrañará al historiador de la literatura que no espere otro fenómeno en el período de transición del Renacimiento al Clasicismo francés... podrá causar sorpresa a aquellos críticos que ven en Montaigne el “*causeur*” espontáneo, el precursor de Madame de Sévigné o del *monologue intérieur*...”²

El crítico literario, una página después, arremete con más fuerza en su condena a Montaigne:

“... es preciso calificarlo no sólo como genéricamente, sino también personalmente amanerado, siendo por consiguiente, uno de los ejemplos más típicos de manierismo. Porque el manierismo de Montaigne no es sólo un estilo de una época o estilo de la última generación renacentista; es al mismo tiempo la expresión de un género literario de vanidad...”³

64

Estas calificaciones –manierista, amanerado, vanidoso– nos provocan a examinar el estilo de la obra de Montaigne en comparación con el Manierismo francés. Si es cierto el juicio de Hatzfeld, queda en ruinas el proyecto filosófico de la pintura de sí mismo y sus correlatos; la obra sería más propia del psicoanálisis que de la filosofía. ¿Es la manera de *Les Essais* desprevenida o artificiosa?, si es artificiosa, como dice Hatzfeld, el autor mentiría sobre su espontaneidad y sobre la identidad libro-autor (“... todo el mundo me reconoce en mi libro, y a mi libro en mí”). Pero, si la manera de la obra es desprevenida y espontánea, ¿cómo dar cuenta del trasplante de más de un mil trescientas sentencias y frases clásicas en su texto, las casi innumerables figuras literarias que dan luminosidad al discurso, las frases de dos tiempos (al estilo de Séneca), las frases quitadas o agregadas en las diferentes reediciones que hizo el autor? Responder estas cuestiones es el propósito de este texto. Para su logro hago una caracterización del Manierismo confrontándolo con el estilo de Montaigne

edición. Usamos las iniciales PV., con la indicación del ensayo (en números romanos), de página (en números árabes) y con la letra A los textos correspondientes a la edición de 1580 y 1582; con la letra B los correspondientes a la edición de 1588; con la letra C, a las ediciones posteriores.

² HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*. Gredos, Madrid, 1973, pág. 359.

³ *Ibid.*, pág. 360.

y establezco la distinción entre las escisiones manera-materia y forma-contenido, que muchos lectores y críticos literarios parecen desconocer o manejar indistintamente. La distinción montaigniana de manera (ensayo del juicio, asistemático y variable)-materia (productos de los razonamientos, conocimiento de las cosas) no corresponde a la diferenciación moderna forma-contenido; Montaigne no accede conceptualmente a ella pero, matizando los caracteres de un Renacimiento pleno donde la separación forma y contenido no se aplica a las obras, lo hace de facto; la forma equivale a la prosa (corregida, manierista y afectada) y el contenido a la pintura de sí mismo (un sujeto cambiante e inestable) y a sus reflexiones. Los referentes del Manierismo, consciente o inconscientemente interiorizados, marcan positiva y negativamente al autor de *Les Essais*. Por Manierismo negativo entiendo la posición que ataca un referente manierista y que para su fin, consciente o inconscientemente, hace uso de lo mismo pero en sentido inverso. Estas consideraciones apuntalan la calificación de inédito para el manierismo de Montaigne.

El filósofo de *Les Essais*, con su “natural” y sus *humeurs*,⁴ está constituido por sus experiencias vividas y por su trasfondo histórico, es hijo de una época signada por las inseguridades y por las crisis (en el doble sentido de la palabra griega *krísis*: a la vez decisión y separación). Él se desplaza dando traspies sobre una línea tenue e irregular, una orilla límite del mar que no permite al *flâneur* de la vida dar pasos sin mojarse irregularmente sus pies:

“Yo sé bien que tomándolo al pie de la letra, este placer de viajar porta el testimonio de inquietud y de irresolución. Así son nuestras cualidades principales y predominantes. Sí, yo lo confieso, yo no veo nada, solamente en sueños y por deseo es donde yo me puedo tener. La sola variedad y la posesión de la diversidad me satisfacen, al menos si alguna cosa me satisface”.⁵

El siglo de Michel de Montaigne, Giorgio Vassari, Baldassare de Castiglione, Erasmo de Rotterdam, François Rabelais, Benvenuto Cellini, es la época del Renacimiento tardío o del estilo denominado con el problemático término de Manierismo. Expertos en historia del arte y en crítica literaria debaten desde fines del siglo XIX sobre la denominación y las características propias de este período: para unos, Barroco; para

⁴ Es difícil encontrar en español y aun en el francés contemporáneo un equivalente preciso de la palabra *humeur* con el sentido que se le otorgó en la segunda mitad del siglo XVI; el término puede ser equivalente a estado de ánimo, con este sentido usaré la palabra en el texto.

⁵ PV., *De mesnager sa volonté*, III, X, pág. C988.

otros, Manierismo; unos lo consideran como la transición entre el Renacimiento y el Barroco; otros, como un estilo con identidad propia; y no faltan los que lo designan peyorativamente, siguiendo las opiniones del siglo XVII, parece que aun las percepciones de los críticos contemporáneos quieren hacerle eco a la confusión de aquella época. Para los fines de nuestro trabajo asumiremos las perspectivas de Gombrich (crítico e historiador de arte) y Hatzfeld (crítico e historiador literario) cuyas concepciones no son disímiles. En el período que va del Renacimiento pleno hasta el Barroco, se distingue lo que se ha denominado variantes o estilos “generacionales”, como el Manierismo que se origina por el alargamiento y distorsión de las formas del último Renacimiento.⁶ El Manierismo es un Renacimiento tardío y se diferencia de un Barroco pleno que “... encarna... la combinación de elementos tangibles, realistas y psicológicos, más evocadores que descriptivos... (con) una sublime y estilizada, más bien que naturalista propensión a lo grandioso”⁷; la fusión que hace el Barroco de elementos realistas con estilizaciones abstractas es armónica sin dejar notar ajustes ni costuras como en la obra manierista donde los elementos realistas terminan perdiéndose en la ornamentación.

66

El Manierismo rompe con los cánones clásicos, órdenes, normas, mediciones habitualmente en uso. Destaca Vassari, en su famoso libro *Historia de las vidas de famosos pintores escultores y arquitectos*, cómo los artistas le deben a Miguel Ángel (considerado como el padre del Manierismo) su liberación de los patrones establecidos;⁸ las rupturas son un llamado a la originalidad. Lo que dice el arquitecto Sebastiano Serlio (*Regle generali architettura*) sobre su trabajo, es propio con diversos matices de todo el arte manierista:

“Debo explicarte, honorable lector, por qué frecuentemente me he tomado tantas licencias. Sé que la mayoría de las personas gustan de las cosas nuevas, y que muchos desean, hasta en la obrita más pequeña que

⁶ Señala Hatzfeld la necesidad de diferenciar el término “amanerado” que se puede aplicar a cualquier obra particular de mal gusto, en cualquier época, con sentido peyorativo, del término Manierismo aplicado al estilo generacional de las últimas formas renacentistas. HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco. Op. Cit.*, pág. 54.

⁷ *Ibid.*, pág. 64.

⁸ “...por ello los artistas le deben gratitud infinita y eterna por haber quebrado los grilletes y cadenas que han forzado a los hombres a seguir constantemente el camino trillado”. VASSARI, Giorgio. *Historia de la vida de famosos pintores, escultores y arquitectos*, citado por GOMBRICH, E. H. *Textos escogidos sobre arte y literatura*. Debate, Madrid, 1997, pág. 407.

encargan, colocar inscripciones, escudos de armas, relieves retratos antiguos o modernos y cosas por el estilo”.⁹

La novedad no es extraña a Montaigne:

“... *yo soy el primero* en mostrarme completo como Michel de Montaigne, no como gramático o poeta... que jamás hombre alguno trató tema del que entendiese y supiese más que yo del que he emprendido, y que en él soy el hombre más sabio que existe”; “Madame, si no me salva la *extrañeza* y la *novedad*, que han acostumbrado a dar valor a las cosas, yo no salgo jamás con honor de esta empresa; mas es tan fantástica y tiene un aire tan alejado del uso común que quizá por ello podrá pasar... *Es libro único en el mundo de su especie, de propósito raro y extravagante*”.¹⁰

El Renacimiento italiano alcanza en el *Cinquecento* su esplendor clásico con sus fórmulas equilibradas y alejadas de tensiones, la plena armonía de lo suprapersonal habita el arte. Con esta concepción clásica rompe el Manierismo intentando introducir rasgos subjetivos, sugestivos y patéticos; la ruptura que hace este estilo generacional no expulsa lo clásico, lo inscribe con adecuaciones personales a través de la libertad individual del creador.¹¹ En las obras, se encuentran elementos estilizados con ornamentos afectados, ensambles y trasplantes. Las figuraciones disímiles y afectadas son escenario para el desarrollo de la libertad, el ingenio y la subjetividad del artista; el Manierismo “... sin duda fue un estilo posclásico parásito, en cierto sentido, de lo clásico”.¹² Dice Sebastiano Serlio:

⁹ SERLIO, Sebastiano. *Regle generali architettura*, citado por GOMBRICH, E. H. *Op. Cit.*, pág. 407.

¹⁰ PV., respectivamente: *De trois commerces*, III, III, p. C805; *De l'affection des pères aux enfans*, II, VIII, pág. ACA385, (las cursivas son mías). Con igual sentido se expresa Rabelais: “Pues hallad otro libro, en cualquier idioma, y sea de la disciplina o ciencia que sea, que tenga tales propiedades, virtudes y prerrogativas, y me comprometo a pagaros una buena cachupinada de vino con tripas. No, señores, no; es imposible discutir sobre eso. Mi obra no tiene par, es incomparable y carece de parangón; y esto lo sostendré donde fuere...” Francois Rabelais. *Gargantua y Pantagruel*. Plaza y Janes, Barcelona, 1981, prologo del autor, II, págs. 126-127.

¹¹ “El objetivo de los manieristas no es el equilibrio armónico, sino la agudeza ingeniosa y el efecto de sorpresa... por afán de originalidad no temen colocar directamente, unas junto a las otras, las formas constructivas más contradictorias, cambiar bruscamente... o deformar intencionalmente los órdenes clásicos de las columnas...” HATJE, Ursula. *Historia de los estilos artísticos*. Istmo, Madrid, 1979, T.II, pág. 30.

¹² GOMBRICH, E.H. “Arquitectura y retórica en el *Palazzo del Tè* de Giulio Romano”, en: *Textos escogidos sobre arte y literatura*, *Op. Cit.*, pág. 407. Un ejemplo del desbordante ingenio subjetivo y del patetismo manieristas, es el famoso salero que, para el rey francés Francisco I, hizo Benvenuto Cellini. Ver, CELLINI, Benvenuto.

“... interrumpiendo a veces un arquitrabe o un friso, o la cornisa, pero siempre apoyado en la autoridad de algunos edificios romanos... he dado un aire rústico a columnas y palabras, y a veces cortado los frisos... pero si suprimimos estos añadidos y volvemos a poner la cornisa donde quedaba interrumpida, o completamos las columnas incompletas, el diseño vuelve a quedar intacto, recuperando su forma prístina”.¹³

Este aire manierista se respira en *Les Essais* como una obra del siglo XVI, si se desmonta la “marquetería mal ensamblada” (se notan las costuras) encontramos el pensamiento de los escritores grecorromanos, amplia galería de los clásicos: Aristóteles, el justo medio en las acciones; Heráclito, el permanente fluir; Plutarco, historias de vidas; Virgilio, la poesía, el estilo; Séneca, el estoicismo, el estilo de las frases y metáforas de dos tiempos; Sexto Empírico, el escepticismo, los *tropos*, etc.:

“Que se vea esto que yo tomo prestado, si he sabido escoger de qué hacer mi propósito. No cuento mis préstamos, los peso: y si hubiera querido hacer valer el número, habría cargado con el doble. Todos son, o casi todos, de nombres tan famosos y antiguos que no necesitan presentación. De las razones e ideas que trasplanto a mi solar y que confundo con las mías, a veces he omitido a sabiendas el autor... Quiero que den en las narices a Plutarco a través mío y que escarmienten injuriando a Séneca en mí. He de ocultar mi debilidad tras esas celebridades”.¹⁴

En *Les Essais* la mezcla de lo clásico con las reflexiones de su autor, se corresponde con la situación existencial de Montaigne. Las diversas lecturas del pensador francés fueron prestando progresivamente su concurso a la obra, sin la implicación de que premeditadamente el autor estudió para hacer un libro con tales características:

“¿Qué me decís de estar más atento a los libros desde que los acecho por ver si podré ver algo con qué esmaltar y apuntalar lo mío? No estudié para hacer un libro; mas sí estudié algo porque lo había hecho, si a revoltear y pellizcar de aquí y de allá, ora un autor, ora otro, puede llamársele estudiar; en modo alguno para formar mis ideas; si para, una vez formadas, ayudarlas, secundarlas y servir las”.¹⁵

La vida de Benvenuto Cellini. Planeta, Barcelona, 1963, XXXVI, págs. 317-318 (las cursivas son mías).

¹³ SERLIO, Sebastiano. *Regle generali architettura*, citado por GOMBRICH, E. H. *Textos escogidos sobre arte y literatura*. Op. Cit.,pág. 407.

¹⁴ PV., *Des Livres*, II, X, C408.

¹⁵ PV., *Du démentir*, II, XVIII, págs. C665-C666. Una vez iniciada la escritura de *Les essais* (1571), Montaigne lee obras de diferente naturaleza, de manera especial las de

En el Manierismo la mezcla de elementos clásicos con elementos subjetivos produce en la obra efectos de asistematicidad e inacabamiento, muchas veces no espontáneos y nacidos de un plan preconcebido. En la obra de Montaigne la asistematicidad y el inacabamiento responden a la espontaneidad del pensamiento y la escritura, la génesis de *Les Essais* es un testimonio. Los primeros ensayos son muy cortos, se mueven entorno a una idea desarrollada con anécdotas históricas o del contexto de su autor (patetismo) y escasamente comentadas, con una prosa elemental que carece de las densas figuras literarias y de las frases que tanta iluminación y vigor dan a los ensayos después de 1576. En el comienzo de *Les Essais*, el autor francés no tiene el propósito de hacer un libro, sus escritos son reflexiones comprendidas en su ocio, libres y sin empresa (espontaneidad). En la medida en que progresa en la escritura, Montaigne interioriza las ideas que encuentra, los ensayos se hacen más densos y van perdiendo el carácter de comentario mientras el escritor aumenta su propia densidad. El acceso irrestricto al escepticismo va surgiendo espontáneamente con la escritura, igual génesis tiene la pintura de sí mismo y la ética de la que se provee para su “humano viaje”. Los ensayos escritos antes de 1578 no caen sobre el sí mismo como *scopos* (meta), son indirectamente el retrato de un Montaigne sin conciencia de la pintura que elabora. En el ensayo I, XXVIII, *De l’amitié*, escrita su primera parte aproximadamente en 1574, aparece por primera vez la idea –y su origen– de la pintura, del cuadro, aplicada inicialmente a la construcción del ensayo, y no al sí mismo del autor. Montaigne reconociendo la grandeza sin par de Esteban de la Boétie y la amistad que les unió, intenta hacer un texto al estilo de las obras manieristas: en el centro el vigor, la armonía y la belleza del pensamiento de su hermano de *alliance* (símil de lo sobrio y lo equilibrado del arte clásico) y a su alrededor sus pensamientos “vagos”, “grotescos” y sin orden (símil de la afectación, de la subjetividad y del ingenio). La idea surge cuando, dice el autor:

“Considerando la composición de una obra que yo tengo de un pintor, me ha dado envidia de seguirlo. Él escoge el lugar más bello en medio de cada muro para situar un cuadro elaborado con todo su talento; y, el vacío de alrededor, él lo llena de grotescos, que son pinturas fantásticas que no tienen más gracia que la variedad y extrañeza. En verdad, ¿qué hay aquí sino grotescos y cuerpos monstruosos recompuestos con

historia y las de los clásicos, por ejemplo: Séneca, Plutarco, Cicerón, Horacio, Virgilio, Tácito, Ovidio, Cátulo, Juvenal, Terencio, Martial, Sexto Empírico, San Agustín. Ver introducción a *Les essais* de P. Villey, PV., págs. XXXIII a XXXIX.

diversos miembros, sin forma determinada, sin otro orden seguido ni proporción que lo fortuito? / *Desinit in piscem mulier formosa superne (un bello cuerpo de mujer que acaba en pez).*/ Yo voy bien hasta este segundo punto con mi pintura, mas yo me quedo corto en el otro, la mejor parte: porque mi talento no va tan adelante que ose emprender un cuadro rico, pulido y según la forma del arte. Se me ha ocurrido tomar uno de Estienne de la Boitie...”.¹⁶

Montaigne a su escritura no le asignó una empresa que rebasara los límites del ocio y de la preocupación de sí mismo,¹⁷ pero la misma dinámica del ejercicio, por el azar tan caro a nuestro escritor, produjo varios resultados y relevantemente su transformación. Sólo después de casi un lustro de escritura Montaigne comprende la novedad de su tarea y decide publicar su obra con fines privados, aunque posteriormente la intención parece cambiar:

70 “Esto es para un rincón de la biblioteca, y para alegrar a un vecino, un pariente, un amigo que tendrá placer de recordarme y practicar con esta imagen. Los otros han tomado valor para hablar de ellos por haber encontrado un tema digno y rico; yo, al contrario, por haberle encontrado tan estéril y sin valor...”.¹⁸

El Manierismo inconsciente de Montaigne no se confunde con las preocupaciones conscientes de unas generaciones cortesanas movidas por los deseos de novedad y originalidad que, cubiertas frecuentemente con un desdén deliberado, sirven a sus propósitos. Los artistas quieren *mostrar* sus obras con naturalidad, para el logro de sus fines intentan adrede neutralizar el artificio para suscitar ciertas sensaciones de inacabamiento y despreocupación. En este sentido, de Giulio Romano, arquitecto del *Palazzo di Tè* (1527-34), dice Gombrich:

“Coincido con la opinión de los autores que sostienen que al utilizar liberalmente lo inacabado como forma de despreocupación, Giulio hizo de la necesidad virtud. Todo el procedimiento de construcción del palacio le obligaba a improvisar, y qué mejor solución que combinar la realidad de la improvisación con el fingimiento de un desdén deliberado por las reglas pedantes. Estas ideas no están en contradicción con las de Serbio, porque lo que en realidad significa el “desdén” es la virtud de la naturalidad por encima del artificio... con mucha más certidumbre puedo

¹⁶ PV., *De l'amitié*, I, XXVIII, pág. A183.

¹⁷ PV., *De l'oisiveté*, I, VIII, pág. A33 y la primera sentencia que Montaigne hizo grabar en su biblioteca en PV., pág. XXXIV.

¹⁸ PV., *Du démentir*, II, XVIII, pág. A664.

asegurar que Julio Romano conversó frecuentemente con Baldossare Castiglione. Al introducir Giulio en su obra la idea de lo “inacabado” desarrollaba a mi juicio, otra forma de despreocupación intencionada”.¹⁹

La preocupación por el desdén deliberado se inscribe en el contexto del siglo XVI como parte del *decorum* que conforma el *ethos* de la época. Este *decorum* renacentista se gestó desde los avatares del humanismo con la retórica. El humanismo, desde los clásicos latinos, fue construyendo un *ars dicendi* de acuerdo con lo conveniente a las circunstancias, marcando pautas al Renacimiento y favoreciendo el devenir manierista. Cicerón, en *El orador*, considera tres estilos, entre ellos el simple o ático que se caracteriza por la naturalidad, estilo que no recurre a los sofisticados recursos y figuras literarias. Si bien en la oratoria el arte debe evitar los *hiatus* y los *concursum* (colisión de vocales u otras disonancias), el estilo sencillo los admite porque dan una sensación de despreocupación y naturalidad: “... supone cierta relajación y ella indica una no desagradable despreocupación de una persona que mira más por el contenido que por la forma”.²⁰ El estilo ático puede ir acompañado de una despreocupación artificiosa, *sed quaedam negligentia est diligens*:

“Este estilo tiene más libertad, en lo demás el orador deberá tener cuidado. Efectivamente, esas frases apretadas y cortas no deben ser descuidadamente tratadas, sino que se exige incluso un cierto descuido cuidadoso... de la misma forma que se dice que a algunas mujeres desarregladas les va bien ese desarreglo, así este estilo sencillo gusta más incluso sin adornos –subtilis etiam incompta oratio delectat–: en ambos casos hay algo que produce gracia, pero sin que esté a la vista. Se rechazará, pues, todo adorno llamativo...”.²¹

Esta concepción trasladada al siglo XVI, está manifiesta en *El cortesano* de Baldassare de Castiglione, donde se recogen referentes

¹⁹ GOMBRICH, E. H. , T, “Arquitectura y retórica en el *Palazzo del Tè* de Giulio Romano”, en: *Textos escogidos sobre arte y literatura. Op. Cit.*, pág. 406. La idea de lo “inacabado”, del “desdén” en el arte, también está presente en *El cortesano* de Castiglione. Esta idea común entre Romano y Castiglione se ve reafirmada si se considera la estrecha amistad que los vinculó, Vassari lo confirma: “entre los muchos retratos que allí pueden verse (en el Palacio del Tè) hay uno del natural propio de Julio, del conde Baltasar de Castiglione, autor de *El cortesano, muy amigo suyo...*”, VASSARI, Giorgio. *Vidas de grandes artistas*. Porrúa, México, 1996, pág. 138. (Las cursivas son mías).

²⁰ CICERÓN, Marco Tulio. *El orador*. Traducción de E Sánchez Salor, Alianza Editorial, Madrid, 2001, III, 77, pág. 62.

²¹ *Ibid.*, III, 78-79, pág. 62.

prototípicos del comportamiento renacentista y cortesano:

“Pero pensando yo mucho tiempo entre mí de dónde pueda proceder la gracia... la cual pienso que más que otra... es huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamada *afectación*; nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo propio, podremos llamarle *curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos*, del cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin haberlo pensado. De esto creo yo que nace harta parte de la gracia... por eso se puede muy bien decir que la mejor y la más verdadera arte es la que no parece arte”; “¿Y cómo vos no sabéis que eso que en miser Roberto llamáis descuido es el mayor cuidado y (por usar del vocablo propio) la más verdadera afectación de todas? ¿No veis vos claramente la demasiada diligencia que él pone en mostrarse descuidado? Y ese su no pensar en lo que hace es un pensar muy grande.”²²

72

Una de las estrategias para practicar el desdén deliberado es presentar al receptor de la obra un autor falto de competencias, un aficionado que está lejos de la maestría del arte, tanto por capacidades como por intenciones. En el siglo XVI, generalmente esta estrategia tiene por metas obtener mayores beneficios, menores objeciones; motivado por la presunción, un artista que se muestre con humildad será tratado con suavidad por la crítica y, si la obra resulta admirada, el triunfo tendrá un valor agregado:

“Porque en la misma hora creen los que están presentes que quien tan descuidadamente y si tan pena hace lo que hace, podría hacer mucho más si quisiese... si en ello pusiese diligencia y cuidado... También en la pintura una sola raya o un solo rasgo dado con el pincel diestramente y con livianeza, de manera que se muestre la mano, sin ser guiada por el arte, irse ella misma fácilmente de suyo al término conforme a la intención del pintor, manifiesta claramente ser bueno aquel maestro.”²³

He aquí la pasión social más detestada por Montaigne: la presunción. La simpleza con la que se presenta el *honnête homme* de Périgord inconscientemente se recarga para combatir la vanagloria:

²² CASTIGLIONE, Baldassare de. *El cortesano*. Traducción de Juan Boscán, Cátedra, Madrid, 1994, respectivamente págs. 144; 146.

²³ *Ibid.*, págs. 148-49.

“No hay descripción parecida en dificultad a la descripción de sí mismo, ni ciertamente de tanta utilidad, ora es necesario peinarse, ora es necesario ordenarse y colocarse, para salir en público. Por lo tanto yo me preparo sin cesar, porque yo me describo sin cesar. La costumbre ha hecho que el hablar de uno mismo sea reprehensible y prohíbelo con obstinación por odio a la vanagloria que parece acompañar siempre a los propios testimonios.”²⁴

La humildad es empleada inconscientemente por Montaigne para rechazar las prácticas de su época, pero forma parte de su *éthos*; el crónico menosprecio que este autor se profesa a sí mismo se despliega en varios ensayos y especialmente en el II, XVII, *De la praesumption*:

“Los otros se han tomado fuerza para hablar de ellos por tener y haber encontrado el tema digno y rico; yo, al contrario, por haberlo encontrado tan estéril y tan magro que él no puede escoger suposición de ostentación”; “mas por venir a mi caso particular, es bien difícil, esto de mostrarme, ningún otro se estima menos que yo, ver que ningún otro me estima menos de lo que yo me estimo... yo no tengo nada de lo mío de lo cual satisfaga a mi juicio.”²⁵

Montaigne se reconoció como un hombre común, sin atribuirse la autoría de alguna obra grande, su texto mismo lo percibe como “inepcias”, esta posición hace contraste con aquellas visiones que otorgan valía al hablar de sí mismo sólo a los grandes hombres, como lo expresa Cellini en el prefacio de su autobiografía:

“Todos los hombres de cualquier parte que hayan efectuado alguna cosa que sea virtuosa o que a la virtud se asemeje (talento, facultad, poder etc.), deberían, procurando ser verídicos y honrados, describir por su propia mano su vida...”²⁶

Otra estrategia manierista de desdén deliberado, complemento de la artificiosa humildad de los artistas en las prácticas cortesanas, es mostrar la obra como carente de importancia para manipular a los críticos; si el espectador no espera encontrar nada significativo en el trabajo, y la pieza resulta magra, se mengua la crítica, pero si despierta admiración, la sorpresa hará que el crítico hiperbolice la alabanza del trabajo. El *honnête*

²⁴ PV., *De l'exercitation*, II, VI, p. C378.

²⁵ PV., respectivamente: *Du démentir*, II, XVIII, pág. A664; *De la presumption*, II, XVII, pág. AC635..

²⁶ CELLINI, Benvenuto. *La vida de Benvenuto Cellini*. Planeta, Barcelona, 1963, I, pág. 17.

homme de Périgord, siendo un hijo de su época, no puede tener una relación de exterioridad con su siglo; si la presunción cortesana hace énfasis en la poca importancia de la obra como una estrategia, Montaigne al combatir la presunción derrota la maña, pero su conciencia lo lanza al extremo de no percibir la importancia de su trabajo y a considerarlo como una ineptia. El caballero de la Orden de san Miguel no puede evitar el mismo discurso; habla constantemente del tema porque le preocupa que se considere su obra como un monumento de egolatría o de presunción:

“Yo no levanto con esto una estatua para colocarla en cruce de caminos de una ciudad, o dentro de una iglesia, o en plaza pública... es para un rincón de la biblioteca y para divertir a un vecino, a un pariente, a un amigo que se entretendrá en descubrirme y compararme con esta imagen.”²⁷

La advertencia al lector que escribe Montaigne en su libro pocos días antes de su primera edición en 1580 y que permanecerá sin *Allongails* (agregados) en las ediciones siguientes, remite al mismo aspecto.

74

La naturaleza es también una preocupación del Manierismo; construcción de las obras desde una naturalización del arte o desde una artificialización de la naturaleza, tendencias con diferentes fines y con igual referente. Esta preocupación es signo de una época que se puede caracterizar con los epítetos y expresiones dados por Montaigne a sus escritos: “*essays*” (ensayos); “*rapsodie*” (rapsodia); “*fagotage de tant diverses pieces*” (acomodo sin gusto de diversas partes); “*cette bizarrerie*” (esta extravagancia); “*marqueterie mal jointe*” (marquetería mal ensamblada); “*fricassé*”, “*barbouillé*” (revoltillo, farfallo, pintarrajado).²⁸ Esta multiplicidad de *maniere* en la literatura es consecuencia de la prolongación, reducción o distorsión de las primeras formas del Renacimiento, pues “no hubo una *maniera* general única... La razón está en que el ideal común del humanismo renacentista se había perdido y las armazones vacías estaban expuestas a toda clase de modificaciones...”²⁹ La prosa manierista en Europa no es uniforme, pero existen algunos grandes rasgos comunes que permiten hablar de ella

²⁷ PV., *Du démentir*, II, XVIII, pág. A664.

²⁸ PV., respectivamente: *De la presumption*, II, XVIII, pág. C662; *Ceremonie de l'entreveuë des Roys*, I, XIII, pág. A48; *De la ressemblance des enfans aux peres*, II, XXXVII, pág. A758; *De l'affection des peres aux enfans*, II, VIII, pág. C385; *De la vanité*, III, IX, pág. C964; *De l'experience*, III, XIII, pág. B1079.

²⁹ HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco. Op. Cit.*, pág. 233.

como estilo, verbigracia, la abundancia de paradojas-*calembour* que “... no balbucean un misterio inescrutable, sino que rebelan una búsqueda de fantasías...”;³⁰ el juego, corto o largo, de palabras con semántica ambigua que forman asociaciones para otorgar sentidos diversos. De manera general se puede decir que:

“El manierismo fue un nominalismo literario. Como perdió contacto con la esencia del Renacimiento, se permitió la alusión y la designación críptica. Estas formas enigmáticas estaban acrecentadas fácilmente por el *suspense*, las metáforas, las metamorfosis, las oposiciones engañosas, los *nomina pendentia* predicativamente aislados y los hipérbatos. El resultado fue un laberinto de adivinanzas y emblemas.”³¹

Los *nomina* artificializados, tan de moda en la escritura del siglo XVI, le hacen “mover las orejas” a Montaigne: “escuchad decir metonimia, metáfora, alegoría y otros nombres tales de la gramática; ¿no parece que se habla alguna forma de lenguaje raro y peregrino? Son las palabras propias del parloteo de nuestra camarera”³². Desdén intencionado con “artistas humildes” y “obras sin importancia”, *nomina* soberbia de unos y servilismo de otros, triquiñuelas por doquier, no son manifestaciones exclusivas del comportamiento de los artistas. Estas actitudes son comunes en un siglo preocupado por la vanidad y la frívola opinión pública, se hacen evidentes en las conversaciones o en los escritos, en las reuniones sociales o políticas, en la academia o en el palacio, en los libros o en la iglesia. Montaigne, en el ensayo I, XL, *Consideration sur Ciceron*, como en tantos otros, rechaza estas prácticas cortesanas “vacías” e “hipócritas”:

“No creo tanto en ellos (afectación y servicio) y me desagrada decir algo que vaya más allá de aquello en lo que creo, costumbre que está muy lejos de la actual: pues jamás se dio tan abyecta y servil prostitución de presentaciones de cortesía; vida, alma, devoción... todas estas palabras son moneda tan corrientes y vulgares que cuando ellos quieren comunicar un deseo con más fuerza y respetuoso, no tienen la manera de expresarlo.”³³

El *honnête homme* de Périgord se protege a sí mismo refugiándose en la tranquilidad de su castillo, retirándose de la vida pública y

³⁰ *Ibid.*, pág. 227.

³¹ *Ibid.*, pág. 237.

³² PV., *De la vanité des paroles*, I, LI, pág. A307.

³³ PV., *Consideration sur Ciceron*, I, XL. págs. B252-B253.

conservando una manera para el trato y la escritura que resulta inconveniente para su época:

“... es inepta como todas las maneras de mi lenguaje: muy apretado, desordenado, cortado, personal; y no me entiendo con cartas ceremoniosas, que no tienen otra sustancia que un bello entretejido de palabras corteses. Yo no tengo ni la facultad ni el gusto de estos largos ofrecimientos de afectación y de servicio.”³⁴

Montaigne responde al servilismo de su época con unas formas de hablar y de saludar secas, directas y desdeñosas. La manera de escribir sus cartas, aun a grandes personajes, no es diferente a su estilo habitual: prefiere escribir de su mano, sin la ayuda de un secretario para no corregir; las empieza sin proyecto, la primera idea produce la segunda, tienen borrones y tachones, dice Montaigne:

“Las cartas de ahora se componen más de ribetes y prefacios que de materia. Al igual que prefiero escribir dos cartas que cerrar y doblar una; cuando la materia se acaba, encargaría gustosamente a alguien que añadiera esas largas arengas, esos ruegos y ofrecimientos que inventamos, y deseo que una nueva moda nos libre de ellos; como también he dejado de escribir a menudo en particular a gentes de la justicia y de las finanzas, por no equivocarme al llenarlas con toda una lista de títulos y dignidades. Tantos cambios de cargo, tan difícil dispensa y ordenanza de distintos nombres honorables que, al haber sido comprados tan caros, no pueden ser cambiados u olvidados sin ofensa. Igualmente considero de mal gusto recargar con ellos la portada y el frente de los libros que mandamos a imprimir.”³⁵

El contraste no se hace esperar, Montaigne añora a los grandes escritores:

“... no son cartas vacías y descarnadas, que no se sostienen más que por una delicada elección de palabras, ordenadas y colocadas con la justa cadencia, sino repletas y plenas de los razonamientos sabios, por los cuales uno no se vuelve más elocuente, sino más sabio, y que no nos enseñan a bien decir, mas sí a bien hacer; desdeñad la elocuencia que nos deja envidiosos de ella, no de las cosas...”³⁶

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, pág. A254. En la edición del 1588, Montaigne hace suprimir del texto sus títulos de nobleza.

³⁶ *Ibid.*, pág. CA252.

El rechazo a la cortesanía, a la escritura y a todos los saberes que funcionan como *ars*, sean filosofía, medicina, astrología, magia, religión, y una defensa irrestricta de lo natural –aun en el caso de su salud y su enfermedad– (ensayo II, XXXVII), se hace sentir en el pensamiento del filósofo de Périgord: “Yo desconfío de las invenciones de nuestro espíritu, de nuestra ciencia y arte, a favor del cual la hemos (la naturaleza) abandonado a ella y a sus reglas, sin saber tener moderación ni límite.”³⁷ Aun la ética de la que se provee Montaigne, está construida sobre el dejarse orientar por lo natural, defensa de los placeres y pasiones naturales, ataque a los placeres y pasiones sociales. El acceso de Montaigne al escepticismo le favorece el “desartificializarse” y el entregarse a la naturaleza; purga del *esprit* es el pirronismo.

En la escritura, el lenguaje que discurre con el ritmo natural de un pensamiento vigoroso es aplaudido por Montaigne: “Si yo fuera del oficio (escritor de profesión), naturalizaría el arte tanto como ellos artificializan la naturaleza. Dejemos allá a Bembo y a Equicola.”³⁸ Sin confundir el concepto arte con la manifestación exclusivamente estética que la modernidad le otorga, sino con el sentido del siglo XVI,³⁹ naturalizar el arte de la escritura es el *ars* signado por el manejo de un lenguaje natural, común, sin el rebuscamiento ni la afectación que llevan a hiperbólicos pensamientos y palabras. La dulzura y la belleza de la escritura se logra con un discurrir natural que evita hacer de la obra un texto recargado y extravagante; una primera mirada al escrito amanerado devela la artificialidad de lo hecho. La manera artificiosa brinca, revolotea, se desnaturaliza motivada por el deseo de ser bella, mas deviene extravagante. La admiración que profesa Montaigne a los antiguos es, a la vez, el rechazo a las maneras rebuscadas de su época:

³⁷ PV., *De la ressemblance des enfans aux peres*, II, XXXVII, pág. B766.

³⁸ PV., *Sur des vers de Virgile*, III, V, pág. BCB874. En la nota No. 14, pág. 874 Villey señala que en la edición de 1588, dice Montaigne: “yo trataría el arte lo más natural que yo pudiera”.

³⁹ En el siglo XVI la palabra griega *téchne* o la latina *ars* no se agotan ni designan una dimensión estética. Ellas dicen de un adiestramiento, de un conocimiento y los medios para hacer un oficio especializado. La palabra francesa *art*, derivada del latín *ars*, significó una forma especial de aprendizaje a través de los libros que podían ser de diferentes disciplinas como gramática, lógica, magia, astrología. La *téchne* o el *ars* encuentran su peso en el designar una producción controlada, dirigida por el conocimiento y para alguna persona que recibe un beneficio que le produce un determinado estado de ánimo. Sea *poietich* \square *techné*, *ars poetica* el carácter del concepto es igual. Ver BENJAMÍN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Taurus, Madrid, 1982, págs. 15 y ss.

“No hay buen juez que no lamente la ausencia de los antiguos y que no admire más, sin comparación, la lisa elegancia y esa permanente dulzura y belleza floreciente de los Epigramas de Catulo con los que Marcial anima el final de los suyos.”⁴⁰

En el ensayo III, V, *Sur des vers de Virgile*, dice Montaigne, hablando de Lucrecio: “Cuando murmuro este “*rejicit*”, “*pascit*”, “*inhians*”... desprecio esos menudos puntos y alusiones verbales que nacen después.”⁴¹ Para el escritor francés los antiguos poetas no necesitan de agudas y sutiles ocurrencias en el juego de las palabras porque su lenguaje es fuerte, tiene constante vigor natural, todo su cuerpo es un epigrama que avanza con igual ritmo:

“Cuando yo veo estas bellas formas de expresarse, tan vivas, tan profundas, no digo que esto es buen decir, digo que esto es buen pensar... nuestras gentes llaman juicio, lenguaje; y bellas palabras a las plenas concepciones. Esta pintura es conducida no tanto por destreza de la mano como por tener el objeto más vivamente impreso en el alma.”⁴²

78 Las palabras de los grandes poetas habitan el almacén de su alma y de igual manera sus grandes pensamientos: “Dice Plutarco que ve el lenguaje latino por las cosas; igual aquí: el sentido alumbrado y produce las palabras; no más de viento, sino de carne y hueso. Significan más de lo que dicen.”⁴³ Las reflexiones sobre el estilo de los grandes escritores se corresponden con las preocupaciones por el estilo de la escritura de *Les essais*:

“Los débiles (los que no son grandes escritores) sienten alguna imagen de esto: pues, en Italia, yo decía lo que me placía con opiniones comunes; mas en los propósitos serios, yo no hubiese osado fiarme de un idioma que no podía plegar ni conducir más que por su lugar común. Yo deseo poder hacer algo de esto con el mío.”⁴⁴

Para Montaigne el realce de la lengua lo hacen las mentes brillantes: “No le aportan palabras, mas enriquecen las que tiene, dan peso y profundidad a su significado y a su empleo, enseñándole movimientos desacostumbrados...”⁴⁵ El escritor de Périgord encuentra en la lengua

⁴⁰ PV., *Des livres*, II, X, pág. A 412.

⁴¹ PV., *Sur des vers de Virgile*, III, V, págs. B872-B873.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ PV., *Sur des vers de Virgile*, III, V, pág. B873.

⁴⁵ *Ibid.*

francesa abundantes palabras y débiles formas, esta lengua dificulta el manejo vigoroso de la escritura a la manera de los antiguos grecorromanos; es necesario recurrir al latín:

“Él sucumbe (el francés) ordinariamente frente a una fuerte concepción. Si vais tenso, sentís frecuentemente que él languidece y flaquea bajo nuestro peso, y a su defecto, el latín,⁴⁶ le presta socorro, y el griego a otros.”⁴⁷

Esta consideración es uno de los argumentos que da cuenta del *trasplante* de más de mil trescientas frases sin traducir hecho por Montaigne; las frases en latín no sólo dan piso a las lucubraciones montaignianas, también les ofrecen el vigor para expresar con estilo fuerte lo que el francés les niega.

En el empeño vehemente de mostrar un lenguaje que corresponda al “natural” y “ordinario” modo del autor, y en la huida a los *nomina* pedantes y pendencieros de la época, la empresa lanza a Montaigne a intervenir su prosa hasta caer en un Manierismo negativo. Conocedor de Cicerón, Séneca y Castiglione, el pintor de sí mismo emplea en la redacción de su texto elementos considerados por los tres escritores, mas los propósitos de Montaigne son opuestos a los del autor de *El cortesano*. En la búsqueda de un lenguaje natural, el autor de *Les essais* cae en el rebuscamiento de expresiones y palabras populares:

“... mi lenguaje no tiene nada de fácil ni de pulido: él es áspero y desdeñoso, teniendo sus disposiciones libres y desordenadas; y me place así, si no por mi juicio, sí por mi inclinación. Mas yo siento bien que a veces me dejo llevar demasiado por ella y de que a fuerza de querer evitar el arte y la afectación, yo recaigo por el otro extremo.”⁴⁸

Montaigne con el uso no ingenuo de palabras y frases comunes busca también fijar la atención del lector en sus reflexiones, en la manera de su obra y no en la palabrería como es la costumbre de los escritores seguidores del Manierismo cortesano: “No somos más que ceremonia; la ceremonia nos arrastra y dejamos la sustancia de las cosas; nosotros

⁴⁶ No se puede desconocer que Montaigne aprendió primero latín que francés. Su padre, un humanista, no ahorró recursos para ofrecerle a su hijo una formación acorde con su pensamiento. Ver PV., *De la presumption*, II, XVII, pág. A639.

⁴⁷ PV., *Sur des vers de Virgile*, III, V, pág. B874.

⁴⁸ PV., *De la praesumption*, II, XVII, pág. CACA638. Idéntica cuestión se encuentra en CASTIGLIONE, Baldassare de. *EL cortesano*. *Op. Cit.*, pág. 145. Sobre el estilo no espontáneo de Montaigne ver: HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre El Barroco*. *Op. Cit.*, págs. 359 a 361.

nos tenemos de las ramas y abandonamos el tronco y el cuerpo.”⁴⁹ Es fácil imitar las palabras, llenar los folios de afeites buscando aquí y allá, pero de pensamientos vigorosos es difícil: “La fuerza y los nervios no se prestan; lo que nos adorna y el abrigo se prestan (*la force et les nerfs ne s'empruntent point; les atours et le manteau s'emprunte*).”⁵⁰ No es un rechazo al buen uso de la lengua, es una condena al amaneramiento tan en boga en la época del *honnête homme* de la escritura. Montaigne no pretende ser un lógico, ni un gramático ni un retórico sino un gentilhomme; de la formación “... vendrán las palabras y de sobra (y si no)... las arrastrará...”⁵¹ Los que dicen tener en la cabeza muchas cosas hermosas y no las pueden decir por falta de elocuencia, engañan; sólo tienen ideas vagas y enredadas, he ahí la causa de que no se puedan expresar, no se entienden ni ellos mismos:

“De mi parte, yo mantengo, y Sócrates lo asegura, que quien tiene en el espíritu una idea viva y clara, la expresará ya sea en bergamasco, sea con gestos si es mudo: *Verbaque praevisan rem non invita sequentur (si se discrimina con claridad el tema, las palabras saldrán sin falta.)*”⁵²

80

La gramática, la lógica, la retórica, como se practican en el contexto del siglo XVI, son vistas por Montaigne como artificios para entretener a un vulgo incapaz de tomar, “la carne más apretada y más firme.”⁵³ Las palabras valiosas para Montaigne son las que expresan con vigor y suculencia las ideas, la belleza es del pensamiento y no de los términos:

⁴⁹ PV., *De la praesumption*, II, XVII, A632. De igual manera encontramos a Rabelais con la misma empresa: “Y en el dolor y turbación de su entendimiento no acertaba a precisar si le convenía más llorar la muerte de su mujer o regocijarse por el nacimiento de su hijo. Numerosos argumentos sofisticos se le ocurrían, y aunque le sofocaban, porque sabía articularlos bien *in modo et figura*, pero no resolverlos. Y así, hallábase atrapado como ratón en la ratonera...”; “Y finalmente pereció de sed, lo que debió ser venganza divina, porque ya dijeron el filósofo y Aulio Gelio que conviene emplear el lenguaje usual; y también afirmaba Octavio Augusto que hemos de eludir las palabras absurdas.”; “...no hay duda que este galán quiere imitar la manera de hablar de los parisienses, y así imita en algo el latín y quiere pindarizar; y aun creo que debe ser gran orador en idioma francés, puesto que desdeña expresarse en lengua común”,...” RABELAIS, F. *Pantagruel y Gargantúa. Op. Cit.*, respectivamente: II, III, pág. 134; II, VI, pág. 142; II, VI, págs. 141-142.

⁵⁰ PV., *De l'institution des enfans*, I, XXVI, pág. C172.

⁵¹ *Ibid.*, pág. A169.

⁵² *Ibid.*, pág. ACA169.

⁵³ *Ibid.*, pág. C170. Montaigne sostiene una encarnizada y permanente pelea con esa retórica vacía que no se ocupa del pensamiento y sí del rebuscamiento exagerado de la fonética, de las palabras.

“Más dispuesto estoy a retorcer una buena frase para remendarla sobre lo mío que a retorcer el hilo que llevaba por ir a buscarla. Por el contrario, es misión de las palabras servir y seguir, y ¡consígalos el gascón si no lo consigue el francés! Quiero que las palabras se superen y que colmen de tal manera la imaginación del que escucha, que no tenga éste recuerdo alguno de las palabras. EL lenguaje que me place es un lenguaje sencillo y natural, igual sobre el papel que en la boca; un lenguaje suculento y nervioso, corto y apretado; no tanto delicado y pulido como vehemente y brusco: *Haec demun sapiet dictio, quae feriet (la única buena expresión, es la expresión que conmueve)*, antes difícil que tedioso, alejado de toda afectación, desordenado, deshilvanado y atrevido; que cada trozo tenga cuerpo; ni pedante ni frailuno ni leguleyo sino más bien soldadesco, como llama Suetonio al de Julio César...”⁵⁴

Los aspectos considerados hasta aquí sobre el manierismo negativo e inédito de Montaigne se recogen en la naturaleza de su prosa no lírica y sí evocativa. El estilo de la prosa montaigniana permite una concreción de orden a toda la obra y responde adecuadamente a las preocupaciones filosóficas, existenciales y escépticas de su autor. La evocación se corresponde con el espíritu de *Les essais* (el ensayo del juicio del autor, la pintura de sí mismo y no una autobiografía ni las memorias de un hombre retirado de la vida pública), y al estilo de las frases que construye Montaigne, después de 1576, le presta su bondad. La mayor parte de la prosa de *Les essais* (después de 1576) se constituye de frases que están generalmente elaboradas siguiendo el estilo senequiano de dos tiempos y alejándose de la complejidad de las ciceronianas: “...mi inclinación me lleva más a la imitación del hablar de Séneca...”⁵⁵ Si comparamos las frases del escritor romano con las del escritor francés la similitud es sorprendente, escribe Séneca: “Aquellos no ofrecen una luz por medio de la que la agudeza de la mente sea dirigida hacia la verdad; éstos me sacan los ojos”;⁵⁶ “Además esa elocuencia tiene mucho de vanidad e

⁵⁴ PV., *De l'institution des enfans*, I, XXVI, págs. CAC171- A172. Sobre la cuestión de la fuerza del pensamiento expresado con bellas palabras y no de las palabras bellas expresadas sin pensamiento ver: PV., *Sur des vers de Virgile*, III, V, págs. BCB872 a 875; *Des Livres*, II, X, págs. ABC 412 a 415; *De l'institution des enfans*, I, XXVI, págs. ABC 169-173.

⁵⁵ PV., *De la praesumption*, II, XVII, pág. A638. Dice Hetzfeld: “...muchos pequeños anillos pictóricos de la concatenación orgánica de las ideas eran un corolario de la repulsa del período ciceroniano y del paso a la forma discursiva de Séneca, en su fácil proceder. Las metáforas en su sustancia y en su estructura, en armonía con los pensamientos coordinados con ellas... aparecen a menudo como sobrepuestas al pensamiento”, HETZFELD, H. *Estudios sobre el Barroco. Op. Cit.*, pág. 354.

⁵⁶ SÉNECA, Lucio Anneo. *Cartas a Lucilio*. Traducción de Vicente López Toro, Juventud, Barcelona, 1982, Carta LXXXVIII, 45 Pág. 288.

impostura, hace más ruido que valor tiene.”⁵⁷ Con igual estilo escribe Montaigne:

“La fuerza y los nervios no se prestan; los adornos y la capa se prestan”(la *force et les nerfs ne s'empruntent point; les atours et le manteau s'emprunte*); “La mayor parte de los que me tratan hablan como *Les essais*; mas yo no sé si ellos piensan igual”(la *plus part de ceux qui me hantent, parlent de mesmes les Essais; mais je ne sçay s'ils pensent de mesmes*);⁵⁸ “todo hormiguero de comentarios; de autores, hay gran carestía” (*tout fourmille de commentaires; d'auteurs, il en est grand cherté*).⁵⁹

La prosa montaigniana tiene abundantes proposiciones afirmativas que se emparejan con proposiciones interrogativas usando la misma luminosidad de las frases senequianas para otorgar sentidos fuertes e irónicos, logrando su propósito al aprovechar la sorpresa que causa el inesperado contraste, verbigracia: “Yo pienso tener las opiniones buenas y sanas; mas ¿quién no cree otro tanto de las suyas?” (“*je pense avoir les opinions bonnes et saines; mais qui n'en croit autant des siennes?*”)⁶⁰ En las frases manieristas de Montaigne hay uso frecuente de la anáfora que al recargar las frases dan ciertos aires de rima y esencialidad, por ejemplo, el uso de pronombres, adverbios y conjunciones, pequeñas partículas con fines ornamentales favorecidas por el genio de la lengua francesa, verbigracia: “*moy, je replie ma veue au dedans, je la plante, je l'amuse là*”.

Es necesario al autor de *Les Essais* recurrir permanentemente a las imágenes, como señala Séneca,⁶¹ y a las metáforas para poder dar a las expresiones el vigor que le demandan sus pensamientos:

⁵⁷ *Ibid.*, carta XL, 5, pág. 109.

⁵⁸ PV., *De l'institution des enfans*, I, XXVI, pág. C172.

⁵⁹ PV., *De l'experience*, III, XIII, pág. C1069. Dice Hetzfeld: “...las imágenes de Montaigne constituyen el interior “*lopin*” evocativo entre los más grandes “*lopin*” de su estilo; son condensadas porque deben adherirse al modelo rítmico sintáctico de corto aliento de la frase senequiana de dos tiempos”, HETZFELD, H. *Estudios sobre el Barroco*. *Op. Cit.*, pág. 356.

⁶⁰ PV., *De la praesumption*, II, XVII, pág. C 657.

⁶¹ “Ellos, que hablan sencillamente y para demostrar su asunto, están plagados de comparaciones o imágenes que las creo necesarias, no por la misma razón que para los poetas, sino para que sean pequeñas ayudas para nuestra debilidad, para que sitúen bien al que habla y al que escucha en el asunto de que se trata”, SENECA, Lucio Anneo. *Cartas a Lucilio*. *Op. Cit.*, carta LIX, 6 pág. 156.

“En cuanto al núcleo central del estilo de Montaigne, las imágenes, Gilbert Mayer quedó sorprendido ante el número relativamente exiguo de similitudes homéricas o anecdóticas comparado con el fluir de las metáforas verbales de Montaigne... se insinúan hasta en los distintos sustantivos creando alegorías y rechazan de su esfera los nombres abstractos...”⁶²

Las abundantes metáforas montaignianas son siempre vigorosas y nunca extensas ni poéticas:

“Y los reyes y los filósofos cagan, y las damas también”, (*et les roys et les philosophes fientent, et les dames aussi*); “y en el más elevado trono del mundo todavía no estamos sentados más que sobre nuestro culo” (*et au plus eslevé throne du monde si ne sommes assis que sus nostre cul.*)”⁶³

Los verbos mismos son manejados metafóricamente en un despliegue de genialidad producida por el vigor de un pensamiento que juega simultáneamente en una misma frase con lo concreto y lo abstracto para descargar su fuerza sobre el sí mismo, blanco de la obra:

“Yo ruedo sobre mí mismo” (*moy je me roule en moy mesme*); “el mundo mira siempre frente a frente; yo repliego mi vista en el interior, yo la planto, yo la ocupo allá” (*le monde regarde tousjour vis à vis; moy, je replie ma veue au dedans, je la plante, je l’amuse là*); “yo me estudio más que otro tema. Esto es mi metafísica, esto es mi física” (*je m’étudie plus qu’autre subject. C’est ma metaphisique, c’est ma phisique*); “cuando yo danzo, yo danzo; cuando yo duermo, yo duermo” (*Quand je dance, je dance; quand je dors, je dors*); “y me paseo por pasearme” (*et me proumeine pour me proumener*).⁶⁴

Aun hay figuras más cortas con densidad inversa a su extensión, por ejemplo, los epítetos dados a la obra, más que ser un nombre dan cuenta de su definición y su naturaleza:

⁶² HETZFELD, H. *Estudios sobre el Barroco. Op. Cit.*, pág. 354.

⁶³ PV., *De l’experience*, III, XIII, respectivamente: pág. B1085; pág. C1115.

⁶⁴ PV., respectivamente: *De la praesumption*, II, XVII, pág. A658; *ibid.*, pág. A657; *De l’experience*, III, XIII B1072; *Ibid.*, pág. B1107; *De la vanité*, III, IX, pág. C977.

⁶⁵ PV., respectivamente: *De la presumption*, II, XVII, p. C662; *Cereminie de l’entreveuë des Roys*, I, XIII, pág. A48; *De la ressemblance des enfans aux peres*, II, XXXVII, pág. A758; *De l’affection des peres aux enfans*, II, VIII, pág. C385; *De la vanité*, III, IX, pág. C964; *De l’experience*, III, XIII, pág. B1079; *De la ressemblance des enfans aux peres*, II, XXXVII, pág. A783.

“Ensayos” (“*Essays*”); “rapsodia” (“*rapsodie*”); “simplezas sin gusto de tan diversas piezas” (“*fagotage de tant diverses pieces*”); “extravagancia” (“*bizarrierie*”); “marquetería mal ensamblada” (“*marqueterie mal jointe*”); “revoltillo que yo garabateo” (“*fricassé que je barbouille*”); “inepcias” (“*inepties*”).⁶⁵

Maestro también es este escritor francés en la construcción de mosaicos con piezas clásicas (pasan de trece centenares las citas trasplantadas que forman la galería de la obra) que sacadas de sus contextos originales y superpuestas en la prosa se funden en un mismo pensamiento, por ejemplo:

“Yo no quiero en absoluto un tejido donde las uniones y las costuras aparecen; tanto como que en un hermoso cuerpo no se ha de poder contar los huesos y las venas. ‘el discurso que está al servicio de la verdad debe ser simple y sin artificio’” (“*je n’ayme point de tissure où les liaisons et les coutures paroissent, tout ainsi qu’en un beau corps, il ne faut qu’on y puisse compter les os et les veines. ‘quae veritati operam dat oratio, incomposita sit et simplex*”).⁶⁶

84

La gran capacidad inventiva de Montaigne está articulada inextricablemente a la fuerza de su pensamiento filosófico comprometido existencialmente. La metáfora quiere capturar la carne y el hueso de los pensamientos, mas no el aderezo; pensamiento e imagen dicen lo mismo en la prosa montaigniana. La naturaleza de una prosa como la de Montaigne sólo la puede lograr un escritor a través de gran trabajo y frecuentes correcciones de las figuras, la redacción, la puntuación. En el ensayo III, IX, *De la vanité*, el autor dice no ocuparse de la ortografía ni la puntuación, en las que es poco experto, sólo se deja llevar por la de los antiguos (alejándose de la moda de su época) y cuando rompen el sentido no le causan pena, pero cuando terminan sustituyendo lo verdadero por lo falso de sus lucubraciones, como hacen frecuentemente, lo extravían de su concepción y lo arruinan (“*...mais où ils substituent un faux, comme ils font si souvent, et me destournent à leur conception, ils me ruynent*”). El dejarse llevar por la ortografía y la puntuación de los antiguos no demanda ningún esfuerzo para Montaigne y lo hace con maestría, es su discursar “natural” y “ordinario”; su padre de formación humanista se las ingenió para darle por lengua materna el latín antiguo y no el francés. La ortografía y la puntuación no son relevantes para el escritor de Périgord, salvo que por sus efectos resulten falsos los trazos

⁶⁶ PV., *De l’institution des enfans*, I, XXVI, pág. AC172.

de la pintura de sí mismo, “*ils me ruynent*”. Perteneciente a un “país salvaje”, a una nación rezagada frente a los desarrollos renacentistas italianos, y con un modo imitador de corte manierista, el escritor francés encuentra conveniente escribir en su tierra donde nadie le ayuda ni lo altera; si escribiera en otro lugar, tal vez, *Les essais* gozarían de una mejor escritura por la intervención de otros, pero la obra habría perdido el carácter del autor: “Yo lo hubiese hecho mejor en otro lugar, mas la obra hubiese sido menos mía; y su fin principal y perfección es ser exactamente mía”.⁶⁷

Más allá de los “errores accidentales”⁶⁸ y de la incapacidad de escribir una carta sin tachones ni borrones, la construcción de la prosa montaigniana no es espontánea, las frases son trabajadas y corregidas en las diferentes ediciones hechas por su autor para lograr que respondan con pertinencia y brillo a la densidad del pensamiento, a sus preocupaciones existenciales y a las batallas emprendidas contra su época para liberarse de las modas cortesanas; la prosa de Michel de Montaigne es propia de un clásico de la filosofía y la literatura. Estos reconocimientos no han de llevar a un extremo arbitrario que colme de imposturas –con aire de deshonestidad– el trabajo del pensador francés. No compartimos las conclusiones a las que llega Hetzfeld, después de analizar la escritura de Montaigne y de poner al servicio de sus conclusiones varios comentaristas de *Les essais*:

“... este estilo es manierístico... podrá causar sorpresa a aquellos críticos que ven en Montaigne el “*causeur*” espontáneo, el precursor de Madame de Sèvine o del *monologue intérieur*... Hugo Friederich advierte en el estilo de Montaigne una habilidad retórica ... André Gide en su antología de Montaigne habló de..“*etiquettes de sirop sur des bouteilles de whisky*”... por eso es preciso calificarlo no sólo como genéricamente, sino también personalmente amanerado, siendo por consiguiente, uno de los ejemplos más típicos de manierismo. Porque el manierismo de Montaigne no es sólo un estilo de una época o estilo de la última generación renacentista; es al mismo tiempo la expresión de un género literario de vanidad...”⁶⁹

⁶⁷ PV., *Sur des vers de Virgile*, III, V, pág. B875.

⁶⁸ “... yo no corrijo mis primeras imaginaciones por las segundas; a decir verdad puede ser que cambie *alguna palabra*, mas por diversificar, no por ostentar”; “*Yo corregiría bien un error accidental, de lo cual yo estoy pleno*, pues corro inadvertidamente; mas las imperfecciones que son en mí ordinarias y constantes, sería traición quitarlas”. PV., respectivamente: *De la ressemblance des enfans aux peres*, II, XXXVII, pág. AC758; *Sur des vers de Virgile*, III, V, pág. B875. (Las cursivas son mías).

⁶⁹ HETZFELD, H. *Estudios sobre el Barroco. Op. Cit.*, respectivamente: págs. 359-360.

Hetzfeld desconoce la distinción montaigniana manera-materia confundiendo con la escisión moderna forma-contenido donde el primer elemento es agotado en la prosa, ignora la genealogía de los ensayos (conocida gracias al gran trabajo de Villey) y el sentido de la pintura de sí mismo. Estos descuidos en el análisis le permiten lanzarse temerariamente a calificar a Montaigne de amanerado y vanidoso. Reconocer la construcción no espontánea y las permanentes correcciones de la prosa del pensador de Périgord, no implica negar la naturalidad y la espontaneidad con que se presenta la manera del uso del juicio en una obra que se juega sus mayores bondades filosóficas en los trazos de los *Humeurs* de su autor. La pintura de sí mismo tiene el talante de los ensayos del juicio que hace Montaigne sobre sí mismo y la condición humana, las correcciones nunca alteraron los primeros pensamientos consignados:

86

“Yo pinto principalmente mis pensamientos, sujeto informe, que no puede reducirse a un producto artesanal. A duras penas puedo meter en este cuerpo aéreo de la palabra... yo me expongo por entero: esto es un *skeleton* dónde se ve las venas, los músculos, los tendones, cada pieza en su lugar.. esto que yo escribo no son mis acciones, esto soy yo, esto es mi esencia”;⁷⁰ “sea como sea, yo deseo decir, sea lo que sean estas inepticias (*Los ensayos*), que no he decidido ocultarlas, no más que un retrato de mi persona canoso y calvo donde hubiese el pintor plasmado no un rostro perfecto sino el mío. Pues aquí están mi carácter y temperamento y opiniones; yo los doy en tanto que constituyen lo que yo creo, no porque deban ser creídos. Yo no veo aquí más que el descubrirme a mi mismo...”⁷¹

⁷⁰ PV., *De l'exercitation*, II, VI, pág. C379.

⁷¹ PV., *De l'institution des enfans*; I, XXVI, pág. A148.