

El archivo y el historiador: la mirada de Carlo Ginzburg

JUSTO SERNA Y ANACLET PONS

Justo Serna y Anacleto Pons son profesores de Historia Contemporánea de la Universitat de València.

“Non bisogna portare la cucina a tavola” ammoniva da qualche parte Lord Acton. Abbiamo cercato de trasgredire il più possibile questo precepto d’etichetta storiografica. Anziché un pollo arrosto con contorno di patate fritte il lettore si troverà sul piatto un pollo vivo e starnazzante, provvisto di penne e barbigli; fuor di metafora, non una recerca rifinita e compiuta ma gli andirivieni della ricerca, le false piste seguite e scartate prima di arrivare al risultato ritenuto accettabile. Ci auguriamo che tutto ciò no risulti “indigesto”.

CARLO GINZBURG Y ADRIANO PROSPERI, *Giochi di pazienza* (1975)

1.

Aquí y allá, en éste o en aquel país, hay un sinfín de historiadores. De entre todos ellos, algunos han alcanzado celebridad e incluso la gloria académica. Han destacado por su erudi-

ción documental, por su escritura correcta, por su aportación informativa, por sus análisis circunstanciados. La comunidad de los historiadores tiene, en efecto, a representantes significados de los que los lectores se sirven como referencia y como modelo. Esos investigadores serían el ejemplo a seguir, aquellos que mejor aplican y ejecutan las normas y la deontología de la profesión. Para decirlo rápidamente, son quienes con mayor fidelidad expresan los paradigmas dominantes: aquellos que saben hacer excelentemente la *ciencia normal* más allá del genio personal, de su estilo o de su capacidad evocadora, por emplear palabras de Thomas S. Kuhn. En efecto, el *historiador normal* no es un literato o un creador: es algo así como un científico que sabe evitar los excesos de la intuición, un experto que realiza investigaciones iguales a las que cualquier otro colega puede realizar si se atiene a las reglas de la profesión. Entre nosotros, los historiadores, lo común no es el genio de la escritura histórica, sino el sacrificio profesional dedicado con rendimiento y respeto a su tarea. Eso hace que muchas monografías sean previsibles, que su prosa sea transparente, que sus objetos sean identificables, que sus métodos sean comunes. El respeto de las normas es el lema de los investigadores. ¿Algo condenable? No necesariamente. Una absoluta libertad en los temas, en la escritura y en los procedimientos es un riesgo que algunos aprovechan para recrear fantasiosa y fraudulentamente el pasado, para negar el esfuerzo y los avances de la profesión, para mezclar la historia con la propaganda, con la ficción y con la invención.

Sin embargo, esos adelantos de la profesión no sólo se logran con el trabajo bien hecho del historiador común. También se consiguen con investigadores irrepetibles que, conociendo las reglas y sabiendo aplicarlas, las rebasan: se valen para ello de su genio particular, de su erudición, de su prosa persuasiva. Por decirlo con Roland Barthes, el historiador común sería un *escribiente*, mientras que el historiador irrepetible sería un *escritor*. O, en otros términos, el primero hace lo que la profesión espera de él, *metódicamente*; el segundo hace lo que su intuición educada le dicta, *inspiradamente*. Este último historiador sigue un curso *revolu-*

cionario, incluso solitario, que quiebra el sentido común de sus colegas al formular nuevas preguntas, nuevos modos expresivos, nuevos modelos de composición... Como en historiografía no hay un único paradigma, la *ciencia normal* no puede ni llega a excluir a esos inspirados que hacen avanzar el conocimiento a golpe de intuición y de genio y nunca llegan a ser completamente aceptados por el común de los investigadores. Tal es su particularidad irrepetible, insólita. Ahora bien, todos los colegas les reconocerán su influencia, su capacidad para incomodar y alterar el orden de lo previsible y normativo. Un autor o un historiador son influyentes no sólo por la cantidad y la calidad de sus seguidores, sino también por la resistencia que estimulan, por las respuestas que provocan. Aunque sean para negarlos... Entre quienes mejor encarnan ese papel está, sin duda, Carlo Ginzburg.

2. Se le conoce sobre todo por *El queso y los gusanos*, la obra que dedicara a analizar la cosmogonía de Menocchio, un molinero del siglo XVI, un campesino lector, un vecino que transitaba por su comarca (la de Montereale, en el Friuli) tocando instrumentos musicales, hablando, comentando, tratando de cosas sagradas y profanas. Como consecuencia de esa actividad, sería encausado por la Inquisición: hasta tal punto eran raras y audaces sus andanzas, sus palabras imaginativas y metafóricas; hasta tal punto eran heréticas sus imágenes de un mundo sin Dios, sin origen providencial. Este caso es, ciertamente, irrepetible y al historiador le sirvió para reconstruir con intriga y detalle la persecución y la exclusión, pero también la capacidad creativa, materialista y atea de la cultura popular. Publicado originariamente en 1976, *Il formaggio e i vermi* provocó grandes efectos en el curso de la historiografía. Quizá lo más atractivo del libro sea su condición de relato erudito y conjetural: ¿por qué Menocchio decía lo que decía?, ¿qué sentido le daba a sus imágenes campesinas del mundo, las del mundo precisamente como un queso?, ¿de dónde procedían sus metáforas? En un contexto de historia social, de historia anónima y colectiva, de historia serial, la vicisitud del molinero podría parecer inclasificable. En cambio, conforme a una práctica microhistórica, se podía presentar el estudio de un caso como algo que si bien no serviría para generalizar, diría mucho y significativo sobre el pasado campesino y milenar. Ése era el modo en el que Ginzburg exhumaba a Menocchio y, desde entonces, el nombre de este molinero ha cobra-



do una celebridad inaudita que sobrepasa el ámbito académico. Por su parte, el apellido del historiador italiano se ha convertido en revelador y exponente de los avances *revolucionarios* de una nueva historia cultural.

En efecto, Ginzburg es un historiador *revolucionario* (en el sentido de Kuhn), un investigador que cada vez más se ha dejado llevar por su genio, por su intuición, por la manera de disponer la trama de sus narraciones, por el sentido de la intriga y del *suspense*. Desde antiguo, desde que empezara a estudiar el pasado, este autor italiano concibe la historia como una pesquisa en la que el dato es información y cifra, en la que el documento es presencia y ausencia. Los archivos son, idealmente, el lugar de un pasado inerte que el investigador actualiza y revive con su maña, con su discernimiento, con su erudición. O, mejor, el modo de obrar de Carlo Ginzburg se asemeja a la escena psicoanalítica. No es una arbitrariedad nuestra compararlo: el propio historiador reivindica a Sigmund Freud como ejemplo sobresaliente de la investigación abductiva, conjetural. Lo dijo en su ensayo *Indicios*, pero su diálogo con el austriaco ha sido constante, aunque no siempre explícito. Veamos esa analogía entre el psicoanálisis y la historia. Planteada con prudencia, quizá sirva para entender mejor qué hace Carlo Ginzburg.

El paciente habla, se expresa, por *asociación libre*, dejándose llevar por las chiripas del azar y el contagio verbal, por la vecindad de los temas. Una cosa lleva a la otra y al final de la sesión se obtiene una especie de archivo caótico, un repertorio de materiales heteróclitos que al parecer se suman sin congruencia. Cada dato, cada *lapsus*, cada silencio significa algo, algo que no es evidente ni inmediato para quien se expresa o calla. En efecto, la sesión es un muestrario de documentos abundantes y escasos a la vez, documentos que no siempre tienen coherencia y cuyo sentido en oca-

siones es indescifrable a simple vista, de primeras. Pero, en ese lugar, aparte del paciente, hay alguien más: está el analista que escucha y toma nota. Sería un error pensar en él como la figura del saber, como aquél que teniendo conocimientos que el analizado no tiene revelará el significado preciso de cada palabra o silencio, el sentido de lo concreto y de lo general. El analista tiene experiencia clínica, pero cada dato, cada relato, cada paciente forman un caso que en parte se aclara a la vez que se enuncia. Por tanto, el observador, en su labor de escucha, *reelabora* y *resignifica* de acuerdo con una secuencia cronológica, de acuerdo con una morfología documental y de acuerdo con las resonancias que cada registro provoca. Hay en el analista disciplina y audacia, pues no puede decir lo que se le antoje: ha de dejar hablar, callando lo que de buenas a primeras podría decir, y ha de ser sensible a las intuiciones que ese material le provoque, también de buenas a primeras. Sabe que todo se conecta con todo, pero debe trazar una relación osada y sensata a la vez...

3. Conforme ha ido desarrollando sus investigaciones y conforme ha ido asentando su influencia intelectual, Carlo Ginzburg se ha ido expresando con mayor libertad, saltándose ciertas barreras académicas. Como un observador audaz, sabe que el pasado nos llega mediante documentos que son presencia y ausencia. Por un lado, pregonan hechos que ya sucedieron y de los que no hay vestigio abundante o sobrante, hechos cuyo significado se nos resiste: significado oscuro, limitado o parcial. Por otro, esos documentos nos llegan en un soporte cuyas reglas de funcionamiento hay que aclarar, cuya retórica hay que detallar y cuyo género expresivo hay que precisar. En principio, el mundo siempre es el espacio de lo fragmentario y hermético, como lo es un archivo o una biblioteca inagotables. Es allí, en esos recintos que son metáfora del universo, en donde el historiador experimenta una dicha auténtica, justamente cuando halla documentos confusos, sesgados, o libros ilegibles que, a la postre, consigue descifrar. Un legajo lleva a otro legajo, un libro lleva a otro libro, y esos materiales acaban siempre contagiándose y fertilizándose: gracias a esos testimonios de otro tiempo reconstruimos una parte infinitesimal de un entero cuya totalidad ignoramos. Por tanto, más que un detalle de lo conocido, los documentos históricos son fragmentos o trozos de un conjunto que conjeturamos. Así obra Carlo Ginzburg y así lo ha admitido en sus últimos libros.

En efecto, tal vez, el mejor ejemplo de lo que decimos se refleje en sus volúmenes, propiamente de ensayos, recopilaciones de sus estudios breves, fragmentarios. No se trata sólo de reunir textos cortos, esas piezas efímeras que se publicaron en ésta o aquella revista, sino de darles coherencia, de imaginar retrospectivamente qué tenían en común estudios diferentes, estudios que arrojan luz sobre una parte siempre escasa. Imaginar retrospectivamente una coherencia no significa inventar o fantasear: quiere decir tantear un significado global a partir de la autoría, ensayar un hilo conductor que tenga que ver con ese historiador preocupado básicamente por los mismos temas, por los mismos enigmas históricos, por las mismas ignorancias. Uno puede cambiar de asunto o de cronología, pero el acicate suele repetirse y perdurar: aquello que se desconoce y que con obstinación tratamos de abordar y quizá de aclarar.

Ginzburg parte siempre de una certidumbre presuntamente trivial: la realidad es vasta, plural, multiforme y a ella se puede acceder a través de distintas vías. Insistimos: esa realidad es en sí misma algo cifrado o, al menos, algo cuyo significado no está dado de antemano. En los pliegues de dicha realidad —es decir, en sus manifestaciones materiales e intelectuales— no sólo hay algo bien visible, un acto que se materializa o produce, sino también esos ecos e influencias que tal vez fueron perceptibles para aquellos antepasados, pero que ya no lo son para nosotros. Esto significa que lo real siempre es enigmático en este sentido: en el sentido de que los contemporáneos, leemos o escuchamos superficialmente, limitadamente, con escasez informativa, con tosquedad significativa. El observador —es decir, el historiador o aquel analista...— reconoce, pues, la distancia que le separa del pasado, aventurándose en un mundo del que sólo quedan vestigios, y lo hace con una mirada sintomática, semiótica, detectivesca: explora los restos, los materiales, para trazar entre ellos una relación. Por supuesto, parte de una pregunta, pero esa inquisición necesita documentos que puedan relacionarse entre sí. La correspondencia que el historiador predique es una presunción intrépida y prudente a un tiempo: un observador atento, bien entrenado, bien informado, con múltiples referencias, es una especie de sensor. Insistimos: una cosa lleva a la otra, unas palabras recuerdan a otras, una forma reproduce parcial o totalmente otra. El historiador no es un tipo rutinario que aplica normativamente las reglas de la profesión: Ginzburg no obra así. En realidad, el investigador sería como un científico que aceptara la posibilidad de la *serendipia*, de la casualidad afortunada a partir de la cual es factible averiguar cosas insospechadas, inauditas. Más aún, un historiador agudo sería como un detective entrenado que percibiera con una sutileza mayor que la que otros colegas demuestran. No se conforma, no se consiente: un dato material es un fenómeno que convoca todo tipo de hipótesis y que provoca múltiples relaciones posibles.

3. Tomemos un libro de Carlo Ginzburg, uno de los más extraños o menos previsibles. Nos referimos a *Occhiacci di legno* (1998), el primero de una serie en la que, además, se incluyen *Rapporti de forza* (2001), *Nessuna isola è un'isola* (2002), y *Il filo e le tracce* (2006). El primero y más difundido, un volumen que rinde homenaje a Pinocho, de cuyo relato propone un exergo: 'Occhiacci di legno, perchè mi guardate?' En *Occhiacci* podremos ver esas características que enunciábamos más arriba y que sintetizan dicho modo de ver la historia: podremos ver en qué se separa de los historiadores comunes y "metódicos". Imaginemos la escena. De repente, un ávido lector que deambula entre las novedades de una librería, repara en *Occhiacci*. Al hurgar entre los anaqueles en los que se yuxtaponen y multiplican los libros, no sería extraño que se interesara por un volumen de título tan ambiguo e inaudito: *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Colocado entre las obras catalogadas como de "no ficción", el curioso no acierta a entender el objeto y su razón. Quizá el subtítulo, quizá la contracubierta, quizá el índice le permitan averiguar que, en efecto, no es un texto común, que es una obra difícil de clasificar, una obra que exige de los libreros imaginación, competencia y experiencia para poder identificarla y etiquetarla. Para unos podría formar parte de la sec-

ción de historia, pues reconocerían en Ginzburg a un autor distinguido de esa disciplina; otros podrían incluirla en la de antropología, dado que su tema, el de la distancia, parece aludir al problema de la comunicación entre culturas y al de la comprensión del otro; y, en fin, habría quien podría tomar *Ojazos* por un texto de estética, atendiendo a algunos de los conceptos clave que allí se tratan, propios de la crítica literaria o del arte.

Probablemente —concluiría el librero avisado—, la mejor solución sea la de depositarlo en ese apartado inespecífico que denominamos ensayo y que recoge aquellos volúmenes incómodos y variopintos que rebasan los límites de las distintas disciplinas, aquellos volúmenes ambiguos que interpelan a especialistas de diversos géneros. Mayor razón para esta conclusión si, además, ese librero hipotético averigua que la traducción al castellano viene precedida por el dato trivial pero incontestable de haber sido una obra galardonada en Italia con dos célebres premios literarios en el apartado de ensayo. Como se sabe, este género permite un tratamiento más libre de ciertos temas y objetos de conocimiento, tanto por ser variados los referentes que se emplean, procedentes de disciplinas diversas, como por dejar el ensayista su impronta, una marca de subjetividad, que hace manifiesta de una manera explícita, sin cancelar su yo o al menos la expresión transfigurada de su yo. Así lo admitió Theodor W. Adorno y así lo repite expresamente Ginzburg en *Il filo e le tracce*.

Sin embargo, la peculiaridad de *Ojazos*, el dato que lo hace un ensayo *peculiar* —como sucede con otros del propio autor—, es la heterogeneidad de los asuntos tratados y la sutil coherencia retrospectiva que los hilvana. En realidad, el volumen es una recopilación de investigaciones, de las cuales tres son inéditas, escritas entre 1991 y 1996: artículos que tratan objetos tan dispares como los mitos, los símbolos, las imágenes, la iconografía cristiana; o artículos que abordan conceptos tales como los de extrañamiento o estilo. Cada uno de esos artículos, que a su vez son ensayos breves, es un trozo de sí mismo: costurones que el autor se ha arrancado tiempo atrás y que ahora ha puesto en relación. La vecindad que les da en este volumen es la de participar todos ellos del problema de la distancia, de la dificultad y necesidad del extrañamiento, de la dificultad de la observación. Es decir —y ésta podría ser la tesis subyacente del libro—, en cada uno de nosotros hay un forastero que se siente incómodo dentro de su propia identidad, un Pinocho que nos mira sin entender o un Pinocho al que miramos sin adivinar sus intenciones o su zozobra. Si el otro está dentro de nosotros (con resonancias polifónicas), al extraño, al diferente o al distante habrá que entenderlos como traslados de esa parte oscura de uno mismo. En Ginzburg, que ha leído con fruición y con aprovechamiento a Mijail Bajtín, no ha de extrañarnos semejante posición; en un historiador que ha frecuentado a Sigmund Freud como referente e inspirador de su perspectiva, no ha de sorprendernos que acepte como propia la tesis de la "inquietante extranjería" que anida en nuestro interior: lo siniestro.

Sin embargo, esa formulación explícita que nosotros detallamos es la expresión manifiesta de una tesis implícita a la que Ginzburg no se esfuerza en llegar. Justamente por eso, quizá al lector aún le queden dudas sobre la coherencia del volumen; quizá aún le pueda parecer de difícil acomodo que temas tan dife-

rentes permitan ser ensartados en ese hilo conductor. No obstante, esta forma de operar no es nueva en Carlo Ginzburg. Recordemos, por ejemplo, que algo semejante ocurría con su libro *Miti, emblemi, spie* (1986), en donde, pese a tratarse de piezas sueltas, el autor nos alertaba muy sucintamente sobre su congruencia: la de la morfología en la historia. Tal como la entendía entonces, y como reaparece en *Ojazos*, la morfología se refiere a los parentescos de familia —al modo de Ludwig Wittgenstein o de Vladimir Propp— que el observador percibe entre formas culturales distantes o diferentes. Por consiguiente, objetos diversos pueden tener una coherencia secreta y se puede descubrir una conexión entre fuentes históricas alejadas unas de otras. Por eso, tanto en éste como en sus otros volúmenes los derroteros que emprende son milenarios y, como él mismo nos advierte, “el camino que voy a seguir (será) aceptablemente tortuoso”. Un camino que puede llevar, por ejemplo, desde Cicerón hasta Feyerabend o desde el emperador Marco Aurelio al crítico ruso Victor Sklovski, “un camino fatigoso que requerirá cantidad de idas y venidas espaciales y temporales”. Un vaivén, pues.

Lo que abruma en Ginzburg es el despliegue de su extraordinaria erudición, las copiosas, las torrenciales referencias que parecen brotar simultáneamente y en competencia para hacerse un hueco en el relato; lo que deslumbra es ese continuo y *desordenado* vaivén que hace obligatoria la tutela del lector admirado y fatigado, un lector que precisa la guía y la mano firme de un autor que sabe dónde lo quiere llevar. Ésta, que es la mejor virtud de Ginzburg, es también el motivo principal de los reproches frecuentes que se le dirigen. En efecto, cuando el lector se aventura en un ensayo de Ginzburg —desde *Occhiacci* hasta *Il filo*— no sabe cuál es el objeto auténtico de la obra, porque, pese a su enunciado explícito —ya sea la distancia cultural, la literatura, la prueba o la verdad—, detrás siempre hay una meta implícita, un objeto escondido que justifica ese itinerario tortuoso que el autor ha empedrado a partir de los atisbos que va hallando y que, a modo de señales, le permiten ir avanzando. Y así, por ejemplo, Feyerabend, el célebre filósofo de la ciencia que se autoproclamara anarquista y contrario a las verdades instituidas autoritariamente por el saber institucional, aparece en el capítulo dedicado al estilo estético. ¿Con qué fines? ¿Por sus declaraciones a propósito de la inconmensurabilidad de las obras? En realidad, Feyerabend es evocado, analizado y finalmente denunciado por sus lamentables, por sus tibias afirmaciones, por sus olvidos y por no asumir en la vejez, en la autobiografía que escribiera poco antes de morir, la responsabilidad como oficial del ejército del Tercer Reich. ¿Cuál sería el objeto escondido de esa alusión de Ginzburg? No lo es Feyerabend propiamente, ni tampoco el concepto de estilo, es decir, lo explícito del ensayo, sino el paradigma relativista o el escepticismo epistemológico que, como él ha destacado en otras ocasiones, nos deja desprotegidos frente a la negación del Holocausto y de la verdad histórica.

Llegados a este punto, el lector puede muy bien preguntarse qué asunto aborda realmente Ginzburg en estas obras. La respuesta, ahora y en sus libros anteriores, es siempre la misma. Hay distintos objetos yuxtapuestos, asociados, subordinados, tratados con suficiente aparato documental y, a la vez, con medida ambigüedad y estudiada imprecisión. En realidad, si todo

gran autor tiene una única obra cuya urdimbre va tejiendo con los hilos de sus diversos trabajos, en el caso de Ginzburg eso también se hace evidente. Esos objetos yuxtapuestos, esos temas y las preocupaciones que le mueven, son recurrentes y varían de acuerdo con el énfasis que pone en cada momento o de acuerdo con los modos de presentación. Por eso mismo, las obras de Ginzburg ni se modifican ni se corrigen ni se actualizan, dado que son ensayos cerrados en donde el autor ha arrancado una parte de sí mismo volcándola en la escritura. Son retratos de cada una de las épocas del propio autor que no consienten retoques.

No significa eso que cada uno de esos volúmenes sea equivalente, sino que a través de textos distintos exponen formas diversas de plantear ideas y preocupaciones recurrentes: la distancia, la retórica, la prueba, la verdad, la ficción, etc. Aunque, eso sí, en cada libro uno de estos aspectos aparece con mayor claridad, aunque no se desentienda de los otros, pues todos ellos forman parte de la obra de Ginzburg. En el caso, por ejemplo, de *Il filo e le tracce*, Ginzburg plantea sobre todo el rechazo a quienes difuminan los límites entre los relatos de ficción y las narraciones históricas. De nuevo, como en anteriores ocasiones, trata de explorar la relación existente entre verdad histórica, ficción y falsedad a través de una serie de casos, de auténticas miniaturas en muchos capítulos: los protocolos de Sión, la conversión de unos hebreos en Mallorca, Stendhal, unos caníbales brasileños, la Inquisición, etc. Es la misma crítica que podemos hallar en *Ojazos de madera o Rapporti di forza*, y ello porque en la última década Ginzburg ha querido significarse como un antirrelativista: como alguien que, frente a Nietzsche, aún cree en la verdad (en mayúsculas), siendo al tiempo consciente de que han pasado los tiempos del positivismo ingenuo. Así que se enfrenta con coraje a los textos, a las fuentes, y a las múltiples maneras de leerlos. Porque, ¿qué es una fuente? ¿Cuándo decimos que contiene la verdad? Si resulta falsa, ¿la descartamos? Según señala Ginzburg, “nessuno penserà che sia inutile studiare false leggende, falsi eventi, falsi documenti: ma una presa di posizione preliminare sulla loro falsità e autenticità e, di volta in volta, indispensabile”.

Ésta es la dualidad metodológica que Ginzburg considera necesaria. Enfrentémonos abiertamente, pues, a cualquier fuente, observemos la existencia de múltiples voces, mostremos incluso la pugna por representar la realidad. De ese modo, escarbando en los textos, incluso contra la intención de quienes los produjeron, uno puede hacer emerger voces incontroladas: como las de aquellos hombres y mujeres que se sustraían a los estereotipos judiciales en los procesos de brujería, como Menocchio. Es decir, realidad, imaginación y falsificación se entrecruzan a menudo, unas veces en contraposición, otras alimentándose mutuamente. En fin, el hilo es lo que deseamos decir y demostrar, los indicios nos remiten a algo opaco, a esos elementos incontrolados, a silencios incluso, que todo texto ofrece y que el historiador ha de tener en cuenta. Naturalmente, la verdad es el punto de llegada, no el de partida. Como concluye Ginzburg, “gli storici, scrisse Aristotele parlano di quello che è stato (del vero), i poeti di quello che avrebbe potuto essere (del possibile). Ma naturalmente il vero è un punto di arrivo, non di partenza. Gli storici (e in modo diverso i poeti) fanno per mestiere qualcosa che è parte della vita di tutti: districare l'intreccio di vero, falso, finto che è la trama del nostro stare al mondo”.

Pues bien, si volvemos de nuevo a *Ojazos de madera*, hallaremos algo semejante, aunque planteado de modo diferente, porque lo importante ahora no es (sólo) el relativismo, sino (también) la distancia. Y para mostrarlo podemos hacer como el propio Ginzburg, utilizar un indicio, el título del libro, un título connotativo, de consecuencias varias y que no cumple sólo una función ornamental. A pesar de todo, a pesar de las pistas que ya hemos dado, no deja de ser un rótulo sorprendente, oscuro, ambiguo. Parece extraño que haya tomado como título las primeras palabras que Gepetto le dirige a su muñeco de madera cuando observa que los ojos que le acaba de tallar se mueven y le miran. Y, sin embargo, utilizar a Pinocho también tiene su sentido. ¿Cuál? Si la propia figura de Pinocho ha sido objeto de innumerables interpretaciones, la referencia literaria de la que Ginzburg se apropia también entrañaría ambigüedad e incluso un conflicto de interpretaciones. El propio Ginzburg deja sin aclarar el sentido que cabe atribuirle y sólo por inferencia contextual puede el lector conjeturar su significado metafórico.

Los ojos de madera son los de un muñeco en fase de creación, que después, al final, será humano; los ojos que provocan la desazón y la extrañeza en su autor, en Gepetto. El carpintero se siente incómodo ante la mirada de un extraño, un extraño que está fabricando a su imagen y semejanza, que tiene una vida propia que él no le ha dado. Desde este punto de vista, la frase de Gepetto puede ser tomada, en efecto, como una alusión metafórica del extrañamiento, de la distancia que nos separa a los humanos, de los atributos que nos hacen diferentes. El carpintero sería, en este caso, como aquel historiador que solicitado por un extraño emprendiera con esfuerzo la comprensión del otro. A la vez, si miramos como Pinocho, lo haremos sin dar nada por sentado, como un salvaje, como un niño, con una mirada ingenua, examinando “la sociedad con ojos distanciados, extrañados, críticos”, que es a lo que Ginzburg parece aspirar explícitamente.

¿No será ésta una defensa del historiador inocente? ¿Pero es posible hacer esta apología implícitamente rousseauiana de alguien que es poseedor de una mirada culturalmente saturada y de la que no podría predicarse la ingenuidad? ¿O es que acaso esa cultura errática y universal de la que es portador —aquello que mejor define su linaje hebreo— es lo que le facilita para comprender la ingenuidad y lo extraño? Más aún, no sabemos si éste, el de la inocencia, es el sentido real de la metáfora, si resume el objeto explícito y escondido de este libro y de los que le han seguido. Dueño de un significante poderoso, señor de la connotación, el historiador Carlo Ginzburg no se pronuncia y, al no pronunciarse sobre su obra, al no aclarar el sentido que le atribuye, se comporta como un *écrivain*, por emplear nuevamente las palabras de Roland Barthes.

BIBLIOGRAFÍA

- R. BARTHES, *Ensayos críticos*, trad. de C. Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- , *El susurro del lenguaje*, trad. de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1994.
- U. ECO *et al.*, *Interpretación y sobreinterpretación*, trad. de J. G. López Guix, Madrid, Cambridge University Press, 1997.
- P. K. FEYERABEND, *Matando el tiempo*, traducción de F. Chueca, Debate, Madrid, 1995.

C. GINZBURG, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Turín, 1976. Hay edición en catalán de A. Pons y J. Serna, PUV, Valencia, 2006.

—, *Miti, emblema, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Turín, 1986.

—, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milán, 1998.

—, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milán, 2000.

—, *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Feltrinelli, Milán, 2002.

—, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milán, 2006

C. GINZBURG Y A. PROSPERI, *Giochi di pazienza*, Einaudi, Turín, 1975.

T. S. KUHN, *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. de A. Contin, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1975.

J. SERNA, ‘Por qué hay que regresar a Sigmund Freud’, *Levante-EMV, Posdata*, 5/5/2006. Cf. Sociedad de Psiquiatría de la Comunidad Valenciana: http://www.spcv.org/index.php?option=com_content&task=view&id=150&Itemid=85

J. SERNA Y ANACLET PONS, *Cómo se escribe la microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Cátedra-Universitat de València, Madrid, 2000.

—, ‘Apología de la historia metódica’, en *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, núm. 16 (2005), págs. 128-136.

—, *La historia cultural*, Akal, Madrid, 2005.

L. WITTGENSTEIN, *Observaciones a ‘La rama dorada’ de Frazer*, trad. de J. Sádaba, Tecnos, Madrid, 1992.

