

ANTONIO CHICHARRO
(Ed.)

PORQUE ERES, A LA PAR,
UNO Y DIVERSO

ESTUDIOS LITERARIOS Y TEATRALES
EN HOMENAJE AL PROFESOR
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

GRANADA
2015

© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Porque eres, a la par, uno y diverso. Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros

ISBN: 978-84-338-5749-1

Depósito legal: Gr./226-2015

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: M.ª José García Sanchis. Granada

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Porque has sido, a la par, uno y diverso

FRANCISCO VILLAESPESA

Todo ello significa que se debe provocar en el ser humano la autoconsciencia de sus limitaciones, de su carácter contradictorio, pluriforme, de su ser escindido, dividido, cuya realidad debe asumir para entenderse mejor a sí mismo, para entender a los demás y abandonar la voluntad de subordinación.

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

ÍNDICE

Parte preliminar

ANTONIO CHICHARRO, <i>Antonio Sánchez Trigueros, una clara pasión por la literatura y el teatro</i>	17
Currículum vitae abreviado de Antonio Sánchez Trigueros	49
Publicaciones de Antonio Sánchez Trigueros	51

Primera parte

ESTUDIOS SOBRE ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS Y SU TRAYECTORIA PROFESIONAL

ALANA GÓMEZ GRAY, <i>Francisco Ayala y Antonio Sánchez Trigueros: una relación sobresaliente</i>	75
María Ángeles GRANDE ROSALES, <i>La lección que contenía todas sus interpretaciones</i>	87
María José SÁNCHEZ MONTES, <i>La ostentación del cuerpo. El I Festival Internacional de Teatro de Granada</i>	117

Segunda parte

ESTUDIOS LITERARIOS Y TEATRALES

Francisco ABAD NEBOT, <i>Páginas del 27: D. Alonso; Lorca; José Díaz Fernández</i>	137
Francisco ÁLAMO FELICES, <i>Acerca de los conceptos 'realismo' y 'realismo socialista'. Presupuestos teórico-ideológicos. El caso español</i>	159
Tomás ALBALADEJO, <i>Literatura y conflicto-postconflicto: Los preventivos de Antonio Pereira</i>	173
Antonio ALÍAS y Blanca FERNÁNDEZ, <i>Con el pretexto de contar. Dos historias de la cultura al margen del texto</i>	187
Concepción ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, <i>Del fuego al vuelo: Lumbres apagadas, de Rosaura Álvarez</i>	197

Enrique BAENA, <i>Poética moderna y legado clásico (valores críticos en la obra de Alfonso Reyes)</i>	211
Inma BERLANGA, <i>La fascinación en el espectáculo. Análisis semiótico del musical Antígona tiene un plan</i>	225
Túa BLESÁ, <i>La oficina del arte / el arte en la oficina. Escritura y «escritura»: Ignacio Uriarte</i>	239
María del Carmen BOBES NAVES, <i>Texto y contexto de género. Textos de Valle Inclán</i>	257
Antonia CABANILLES, <i>Sobre voces, máscaras y rostros en Ayer de Nicole Brossard</i>	279
Fernando CABO ASEGUINOLAZA, <i>Compostela como espacio de representación: el Pórtico de la Gloria. Apuntes de filología espacial</i>	297
Richard A. CARDWELL, 'A la recherche du temps perdu': espejos y espacios en 'Días felices' de El jardín de las delicias de Francisco Ayala	313
Antonio CARVAJAL, <i>Soledad enésima (Para Antonio Sánchez Trigueros en su jubileo)</i>	325
Dámaso CHICHARRO, <i>Sobre el origen converso de san Juan de la Cruz: por fin la solución definitiva</i>	329
Amelina CORREA RAMÓN, <i>Alejandro Sawa y Barcelona: su relación con Mercurio. Revista comercial ibero-americana (Estudio y edición)</i>	355
Francisco Javier Díez DE REVENGA, <i>Jornadas murcianas de Salvador Rueda (1902)</i>	377
José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, <i>La productividad de la forma de la sextina en Antonio Carvajal</i>	391
Celia FERNÁNDEZ PRIETO, <i>La extrañeza del sujeto moderno: una lectura de los diarios de Kafka (1883-1924)</i>	399
Miguel Ángel GARCÍA, <i>Los inicios del modernismo en Hispanoamérica: ¿arte puro o literatura social?</i>	407
M. Carmen GARCÍA TEJERA, <i>La contradicción como recurso retórico persuasivo en los artículos periodísticos de Begoña García-Diego</i>	425
Azucena GONZÁLEZ BLANCO, <i>De Spinoza a Foucault: la ética del deseo</i> ..	445
Ioana GRUIA, <i>Cicatrices en la piel de la ciudad: Norman Manea y Juan Marsé</i> ..	457
M. Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, <i>Lo legible y lo sensible en el libro de artista: el ejemplo de las ediciones «Vigía»</i>	467
José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO, <i>Las divergencias entre las corrientes metafísicas y las sensualistas en la teoría de la literatura</i>	483
Florie KRASNIQI, <i>Una definición de la escritura epistolar según la teoría del transtexto</i>	503
Francisco LINARES ALÉS, <i>Salvador Rueda y Granada</i>	513
José ENRIQUE MARTÍNEZ, <i>Ficción y metafiction en la cuentística de José María Merino</i>	531
José Luis MARTÍNEZ-DUEÑAS, <i>La prosa de un gran poeta</i>	547
Bernard MCGUIRK, «Ah,»...	557

Rosa NAVARRO DURÁN, <i>¿Murió o no murió Celestina? El texto literario como desmentido</i>	563
Isabel NAVAS OCAÑA, <i>Gustavo Adolfo Bécquer y las escritoras del XIX</i>	581
Rafael NÚÑEZ RAMOS, <i>Poesía y ciberpoesía</i>	611
María Jesús OROZCO VERA, <i>La violencia verbal y gestual en el teatro de José Moreno Arenas</i>	633
Juan PAREDES, <i>Literatura y vida en el Quijote. A propósito de dos imágenes de Gonzalo de Berceo y el Arcipreste de Hita</i>	645
Isabel PARAÍSO, «La novità (...) che non fu mai pensata in alcun tempo». La sextina-canción de Dante	653
José María POZUELO YVANCOS, <i>Recuerdos y olvidos, autorretrato de Francisco Ayala</i>	673
Genara PULIDO TIRADO, <i>Reescritura de Brian W. Aldiss del Frankenstein de Mary Shelley</i>	683
José ROMERA CASTILLO, <i>Creadores jóvenes toman el relevo en el teatro español del siglo XXI</i>	699
Rosa ROMOJARO, <i>Tratamiento manierista del mito clásico en el Barroco</i> ..	723
José Manuel RUIZ MARTÍNEZ, <i>La desprestigiada herencia de Cervantes: poética de la novela de Milan Kundera</i>	749
Domingo SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, <i>Las cubiertas de Vila-Matas, el umbral de la intermedialidad</i>	765
Ricardo SENABRE, <i>Sobre la ciencia deductiva de Sherlock Holmes</i>	795
Andrés SORIA OLMEDO, <i>Entre cartas y poemas: la conferencia de García Lorca sobre Nueva York</i>	807
Enric SULLÀ, <i>El umbral de la narración</i>	821
Jenaro TALENS, <i>Políticas interpretativas en la cultura de la imagen</i>	839
Jorge URRUTIA, <i>El doble vínculo de la globalización</i>	857
José R. VALLES CALATRAVA, <i>Ideas sobre la narrativa de José María Eguren</i> ..	865
Manuel Ángel VÁZQUEZ MEDEL, <i>Francisco Ayala y José Ortega y Gasset (De la Revista de Occidente al exilio, los retornos y la vuelta a casa)</i>	875
Darío VILLANUEVA, <i>Ortega y Gasset en los años veinte: del ensayo carpetovetónico al ensayo global</i>	891
David VIÑAS PIQUER, <i>Tres géneros ¿literarios? de masas: best-sellers, libros de autoayuda y guías turísticas</i>	905

CON EL PRETEXTO DE CONTAR
DOS HISTORIAS DE LA CULTURA AL MARGEN DEL TEXTO

ANTONIO ALÍAS
Universidad de Granada

BLANCA FERNÁNDEZ
Universidad de Granada

1. PRETEXTO Y TRAUMA EN W. G. SEBALD: LA REESCRITURA DE *LUFTKRIEG UND LITERATUR*

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro.

Walter BENJAMIN

En la breve «Advertencia preliminar» de *Sobre la historia natural de la destrucción* (2010) Sebald da cuenta de una serie de modificaciones discursivas sobre el texto que presenta que, tras una primera lectura, sólo parece aportar informaciones en cuestiones de edición sin trascendencia alguna. «Las conferencias de Zurich contenidas en el presente volumen no aparecen exactamente de la misma forma en que fueron pronunciadas a finales de otoño de 1997» (Sebald, 2010: 7), justifica el escritor al comienzo de este ensayo sobre la guerra aérea durante la Segunda Guerra mundial en Alemania. Un aviso como tantos otros en los que el autor abre también, más allá del enunciado explicativo acerca del contenido del libro, un espacio para la franca comunicación con los lectores. En este sentido las páginas que anticipan al texto principal de Sebald, cumplen con la definición que Gérard Genette dio al término *paratexto*: un dispositivo pragmático de lectura que, por un lado, se asume como discurso auxiliar al servicio del texto y, por el otro, establece una fuerte predisposición del lector —en ocasiones sumamente instructivo— hacia la elaboración de un sentido final sobre la obra. Así, remata el teórico francés, estas palabras preliminares son por las que «un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público» (Genette, 2001: 7). Sin embargo, esta razón de ser intertextual, que vendría a configurar la práctica de la normativa editorial, no es otra cosa que el establecimiento de un vínculo subsidiario entre texto y paratexto; una limitación que acaba, en cierta manera, con las posibilidades hermenéuticas más allá del propio texto y, por tanto, con lo de sustantivo que las alteraciones anunciadas por Sebald puedan tener para el lector. Porque, ¿qué hay

de significativo, entonces, en los avatares —más o menos anecdóticos— por los que el texto principal, *Luftkrieg und Literatur* («Guerra aérea y literatura»), ha pasado hasta alcanzar su realización crítica final? En principio nos ponen sobre la pista de una existencia discursiva anterior (la presentación oral en el marco de unas conferencias literarias en Zurich sobre los bombardeos a ciudades alemanas por parte de los Aliados) y un discurso de llegada, que es que el acompaña a esta explicación ya en su versión escrita. Atender a ese trayecto que va de un discurso a otro, de lo oral a lo escrito, repercutirá sobremanera en las funciones del paratexto, ahora convertido verdaderamente en un *pretexto* con el que poder relatar la historia de una doble escritura: por un lado, la del colectivo de escritores que, bajo el genérico *Trümmerliteratur* («Literatura de las ruinas»), crearon sus obras como sustento cultural de la nueva sociedad alemana que ya «parecía no tener ojos para los horrores» de la guerra (Sebald, 19); por otro, la escritura contemporánea del propio Sebald con la que, mediante la operación crítica realizada sobre las conferencias, pretende rescatar aquellos aspectos donde los daños materiales y emocionales producidos durante el conflicto, seguían hacinados en el los ocultos escombros del *Wirtschaftswunder* («milagro económico alemán»).

La peculiaridad de estas breves páginas reside, pues, en la significativa transgresión que su autor lleva a cabo desde los mismos márgenes del texto hacia una emancipación del relato, que señala a los aspectos culturales menos conocidos de la historia alemana. Porque partiendo de un testimonio editorial, el escritor consigue, además, singularizar un contexto cultural tras la reapertura del debate de memoria, pero en esta ocasión bajo criterios estéticos de los que su escritura literaria tampoco queda exenta. De esta manera Sebald asume la experiencia del trauma colectivo de la sociedad alemana sin ser testigo directo y, a su vez, cuestiona el papel de la literatura de aquellos escritores que conformaron un paradójico canon destructivo para la transmisión efectiva de lo entonces ocurrido. La culpa metodológica con la que el escritor plantea aquí el tópico «destrucción y guerra aérea», será acaso una crítica contra aquella literatura en tanto que un replanteamiento de las estrategias discursivas con las que hacer valer una poética personal sobre el desastre ante el peligro del olvido generacional.

1.1. Planteamiento y crítica: una querrela estética sobre las ruinas

Con la capitulación alemana en 1945 daba comienzo el período de posguerra en el que, más allá de la rápida recuperación económica, importaba una regeneración emocional con la que evitar la parálisis de una sociedad empobrecida y traumatizada. Es aquí donde Sebald incide críticamente al ubicar el epicentro artístico y literario en devastación material de las ciudades alemanas arrasadas por los bombardeos aéreos. Algunos escritores como Heinrich Böll, Hermann Kasack, Hans Erich Nossack, Wolfgang Borchert o Arno Schmidt convirtieron las ruinas y la precariedad en el discurso imperante entre los agentes culturales alemanes, si bien es cierto que, poco después y con el paulatino desvelamiento de las atrocida-

des ocurridas en Auschwitz y otros campos de exterminio nazi, las posibilidades de representación del Holocausto llegaron a convertirse en el aspecto traumático más urgente para una interesada redención de cara los organismos internacionales. Como consecuencia de este hecho, concreta Sebald, la atención sobre la destrucción material de las ciudades y pueblos de Alemania fue en detrimento hasta imponerse oficialmente como tabú, más aún —añade Andreas Huyssen— por estar vinculado a la frecuente victimización del país frente a las fuerzas aliadas y, ahondando en tales presupuestos reaccionarios, ante el peligro por conceder cierto crédito a las ideologías antisemitas que negaban el Holocausto, todo ello a pesar del testimonio de los supervivientes¹. Sin otra función, entonces, que la de ser escenario transitorio hacia la futura reconstrucción, los escombros fueron utilizados como resto simbólico de la catástrofe mundial, pero que sustituía a la prueba material deslavazada de los innumerables bombardeos que, calle a calle, obstruyeron todo el país. Lo que Sebald pretende denunciar es, precisamente, que en este gesto por aminorar u ocultar las consecuencias de la guerra aérea, las obras literarias de la *Trümmerliteratur* escritas durante los años cincuenta del siglo pasado, aunque sí repararon en algunos detalles de las acciones bélicas², dejaron de lado la experiencia de los bombardeos, así como el trauma social y el sufrimiento real que la destrucción material acarrea para una justa supervivencia. Desde esta banalización de la destrucción, precisamente, se plantea el reproche del escritor alemán:

Incluso la muy nombrada literatura de las ruinas que se había fijado programáticamente un sentido insobornable de la realidad [...], resulta ser, bien mirada, un instrumento ya afinado con la amnesia individual y colectiva, probablemente influido por una autocensura preconsciente, para ocultar un mundo del que era imposible hacerse ya una idea» (Sebald, 19).

Sobre este planteamiento y a lo largo del texto principal de su ensayo, Sebald emprende una dura acusación respecto a la incapacidad real de estos escritores para la realización de una reflexión moral y una memoria responsable del desastre. Esta posición claramente contraria a toda una escritura generacional, sin embargo, revela lo que, a ojos de Andreas Huyssen, es el verdadero motivo de Sebald —más allá de su queja— no es tanto la presencia real o la ausencia predeterminada de los hechos históricos sobre la guerra que en sus libros se contenían, como la forma en

1. «Sebald no preconiza la igualdad moral entre víctimas y victimarios y no puede ser leído según este viejo paradigma. Su ensayo más bien sugiere, aunque implícitamente, que la represión de la experiencia de los bombardeos y los grandes incendios estaba inevitablemente unida a la represión del Holocausto.» Huyssen, Andreas, «W. G. Sebald y la guerra aérea» en *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2011, págs. 163-164.

2. Acerca de la invención de una «estética de los escombros» por la *Trümmerliteratur* más detallada, consúltese Braese, Stephan, «Bombenkrieg und literarische Gegenwart. Zu W. G. Sebald und Dieter Forte» en *Mittelweg* 36, 11, no. 1 (2002/03), págs. 4-24.

la que ellos fueron escritos; es decir, en todo caso se trata de una cuestión narrativa. No resulta accesorio que Huyssen detecte un doble fondo en la crítica que Sebald dirige a la *Trümmerliteratur*, cuando es justamente a través de sus textos que el escritor obtiene conocimiento de una experiencia inaccesible debido, entonces, a su corta edad. Lo que interesa en el libro de Sebald,

no es el fenómeno que él se empeña en considerar como una represión más (la escasez de textos literarios sobre bombardeos). Lo que interesa, más bien, es el modo en que lee los textos sobre los bombardeos que existen realmente. Critica a autores como Kasack, De Mendelssohn y Schmidt por sus estrategias de escritura: demasiada abstracción, simbolismo, *pathos* y metafísica carente de realismo (Huyssen, 2011: 165).

No habría que ver, empero, en esta carencia estética un rechazo de la ficción literaria como fuente adecuada para la transmisión de la experiencia histórica concreta, sino ciertamente la legitimación de unas formas narrativas cercanas al reportaje documental, en las ya con anterioridad había depositado Brecht, con la escritura de su *Arbeitsjournal*, todas las esperanzas revolucionarias en contra de cualquier aspiración trascendental en el ámbito artístico. Así, Sebald hace una purga entre los escritores de la *Trümmerliteratur* hasta dar, entre otros, con Alexander Kluge, de cuyos relatos (y las imágenes insertas en ellos) el autor de *Austerlitz* hace distinción y modelo de escritura más apropiada para el recuerdo de los bombardeos. Es en dicha afinidad donde, a modo de reescritura, los primeros textos de Kluge se nos presentan, muchos años después, como la nueva escritura de Sebald a medio camino entre la ficción y la documentación.

1.2. Replanteamiento y autocrítica: hacia una poética de memoria

Para justificar el «giro documental» de su escritura original sobre el ensayo «Luftkrieg und Literatur», Sebald anticipa un hecho que llevará al lector, al menos, hacia una reflexión sobre los modos de proceder discursivos y los cambios que en ellos se producen, cuando se trata de darles un nuevo estatus. Porque esta «Advertencia preliminar», más que predisponer al lector hacia la crítica literaria que el texto principal despliega, relata el comparatismo dialéctico entre una historia minúscula y personal (Sebald en Zurich) y una historia mayúscula y universal (Alemania tras la Segunda Guerra mundial). Conviene aludir, no obstante, que en esta marginalidad discursiva —por tanto, histórica— el momento crítico adquiere, necesariamente, una forma menor, una pequeña intervención crítica sobre el texto literario de las conferencias de Zurich de cierto calado para la definición y legitimación de una poética de memoria en el escritor alemán. Así confiesa:

El que esa catástrofe, sin embargo, dejó rastros en mi memoria es lo que intenté mostrar mediante pasajes bastante largos tomados de mis propios trabajos literarios, cosa que en Zurich se justificaba, porque allí, en realidad, hubiera debido de tratarse de conferencias literarias. En la versión que aquí se presenta, evidentemente, las autocitas extensas hubieran sido inadecuadas. Por ello sólo he tomado algo de la primera conferen-

cia para una nota final en la que, por lo demás, se trata de las reacciones provocadas por las conferencias de Zurich y de las cartas que me llegaron posteriormente. [...] La queja formulada una y otra vez de que la gran epopeya alemana de la guerra y la posguerra había permanecido inédita hasta entonces tenía que ver con el fracaso (en cierto modo totalmente comprensible) ante la fuerza de la absoluta incertidumbre de nuestras cabezas maniáticas del orden. [...] Por eso, las obras de los escritores alemanes de después de la guerra están marcadas a menudo por una conciencia a medias o equivocadas de la necesidad de consolidar una posición sumamente precaria de quiénes escribían en una sociedad desacreditada moralmente casi por completo (Sebald, 7-8).

De la cita se desprende la urgente necesidad de adecuación para aquellas conferencias de Zurich, lo cual obliga al escritor alemán a realizar un serio reajuste expresivo sobre los mismos textos. Sin embargo, atendiendo a una lógica de *reescritura*, lo que en estas palabras se evidencia es el desmantelamiento por partes de un discurso «fracasado» —el literario, en alusión a las *inadecuadas* autocitas del autor— al no ofrecer referencias documentadas sobre la experiencia real de lo ocurrido durante los bombardeos a las ciudades alemanas entre los años de 1942 y 1945. Pero, sobre todo, la frustración inmediata por no haber estado a la altura de las exigencias del público asistente en Zurich que, aprovechando un acto cultural centrado en la literatura, reivindica en cambio una verdad política y una justicia social. Que la queja tuviera lugar en un acto público —aunque también hubo críticas a posteriori vía postal, según el escritor—, escenificaba la desconfianza por parte de la sociedad hacia la ficción, vista comúnmente como una verdad a medias, acerca de un sufrimiento que «nunca se había expresado verdaderamente con palabras» (Sebald, 8). Lo curioso es que, a partir de esta narración en la cual se *experimenta* una queja histórica, el autor responde performativamente con la extirpación de las citas literarias y, en un mismo acto, realizando un «pasaje de imitaciones» (Braese, 2002: 7) sobre la ficción documental de Kluge. Con esta tardía y discriminatoria reelaboración la responsabilidad moral se diluye en un ejercicio de creación poética, en la que el autor recupera y reescribe materiales ajenos, la escritura e imágenes de un Kluge pretérito, para una nueva experiencia de memoria.

El retoque discursivo que Sebald hace desde el presente es, sin duda, una cuestión de poética, pero también de memoria. Una poética crítica, pues, que construye un dispositivo artístico entre lo documental y lo ficcional; entre pasado y presente. La incidencia, otra vez, en el replanteamiento de la literatura frente a la producción —reproducción y difusión— cultural de otros medios, actualiza todos los debates teóricos en torno a la representación estética de la historia, aunque Sebald no se acomode en ninguna de las posiciones historiográficas radicalizadas. Su escritura entra, así, en un momento en que la interrelación entre estética, política y discurso social promulga un cambio necesario en el concepto de memoria, ahora más amplio y coherente, en detrimento de una verdad históricamente condicionada.

2. RECONSTRUIR LA HISTORIA: LAS HUELLAS DEL ARTE EN LA ESCRITURA DE CARLO GINZBURG

¿Es la historia una ciencia o un arte? [...] No hay menos belleza en una exacta ecuación que en una frase precisa. Pero cada ciencia tiene su propio lenguaje estético.

Marc Bloch

En esta obra póstuma de Marc Bloch, *Introducción a la historia*, se hace explícita una idea, en parte obvia en parte no, sobre el «lado escritural» implícito en la tarea del historiador. Con mucha ingenuidad tanto historiadores como lectores solían confundir la *historia rerum gestarum* (la indagación sobre las acciones de los hombres en el tiempo) con la *res gestae* (las acciones del pasado en sí mismas), como si los libros de historia fueran la realidad histórica. Sin embargo, el quehacer de los historiadores nos muestra cómo también ellos seleccionan y ensamblan aquellos elementos del pasado que son de interés en cada uno de sus textos. Bloch viene a recordar que los historiadores escriben, cuestión que ha ocupado las discusiones de gran parte de la historiografía del siglo XX. Una de las direcciones que toma esta discusión apunta a elucidar los recursos estéticos empleados en las obras históricas. El modo de escribir la historia, de seleccionar su objeto y de componerla, se acerca, según muchos teóricos de la historia, al de la ficción³. Tanto es así que, por citar un ejemplo, el tardío y singular historiador, Siegfried Kracauer, señalaba la necesidad, por inevitable, de un «abordaje estético» en la composición de la historia general⁴.

Una de las corrientes historiográficas más originales de este último siglo, la microhistoria italiana, más conocida por su característica reducción de escala⁵, ha

hecho de este oficio de escritor uno de sus rasgos distintivos. Sus trabajos muestran tal preocupación por la escritura, que hasta se verbaliza la propia reflexión sobre la misma; tanto por la cuidadosa, hasta literaria, redacción de los textos, como por la conciencia expresa de que los historiadores escriben. En sus obras, la escritura se asocia a la voluntad de *reconstruir* la historia, el pensamiento o las creencias de individuos pertenecientes en la mayoría de los casos a las clases bajas de la sociedad. Por esto, explicitar cada paso de la investigación contribuye a legitimar una historia tan esquivada como lo es la de esta clase social.

2.1. Fragmento y montaje: el ensamblaje estético de la microhistoria

Una de las obras emblemáticas de la microhistoria es *El queso y los gusanos* (1976) de Carlo Ginzburg. En ella se trata del «enfrentamiento» ideológico entre la cultura oficial de la Inquisición y la de un peculiar molinero de Módena, Domenico Scandella, conocido como Menocchio. Los dos procesos tuvieron lugar entre el año 1584 y el 1599 en que finalmente el molinero fue condenado a la hoguera. *El queso y los gusanos* trata de reconstruir, a partir de los diálogos de los juicios recogidos en las actas inquisitoriales, el pensamiento heterodoxo de Menocchio. No es difícil imaginar que tanto por las circunstancias coercitivas en las que el acusado se explica ante sus jueces, como por nuestra distancia con un campesino del siglo XVI, tales actas exigen una interpretación. El testimonio de Meocchio, en ciertos aspectos opaco, sorprendente en otros, pero también sesgado y aparentemente contradictorio incluso, necesita ser leído y explicado de una manera que facilite nuestra comprensión y nuestro acercamiento.

Es aquí donde entra en juego eso que sería la «escritura de la historia». *El queso y los gusanos*, concebido desde el punto de vista del exégeta que quiere reconstruir y acercar una realidad lejana, revela una sensibilidad especial. Señala Marc Bloch en su *Introducción a la historia* que

los hechos humanos son esencialmente fenómenos muy delicados y muchos de ellos escapan a la medida matemática. Para traducirlos bien y, por tanto, para comprenderlos bien (¿acaso es posible comprender perfectamente lo que no se sabe decir?) se necesita gran finura de lenguaje, un color adecuado en el tono verbal (Bloch, 1952: 35).

Las creencias de Menocchio y las lecturas a las que probablemente tuvo acceso, sus intervenciones en los juicios, las reacciones de los inquisidores ante sus audacias o los testimonios de sus conocidos y vecinos son plasmados en esta obra con la «finura del lenguaje» a la que aludía Bloch. «Finura» que, como explicaremos a continuación, el historiador va buscando en distintos modelos artísticos. Por un lado, mediante una narración bien construida en términos tradicionales, y por otro, mediante la experimentación con nuevas formas expresivas.

En un escrito muy posterior Ginzburg hace memoria de las lecturas bajo cuya influencia redactó *El queso y los gusanos*. La impresión causada por los *Exercises de style* de Raymond Queneau, dice, le sugirió la posibilidad de experimentar con

3. Esta tendencia a relacionar ficción e historia mediante la materialidad de los recursos del relato se hipostasía con el llamado «giro lingüístico», según el cual los relatos históricos no serían materialmente discernibles de los literarios, por lo que los valores de verdad de unos y otros vendrían a ser los mismos.

4. Esta toma de conciencia «estética» supone un acercamiento crítico a los textos de los historiadores desde el aspecto cognitivo de los modos de escritura. Baste la lectura del capítulo «Historia general y abordaje estético» en el que Kracauer disecciona ciertos momentos de relatos históricos en los que el historiador ponía mucho de su parte para dar la sensación de una historia o lineal o circular o con un hilo argumental lógico, e invertir de coherencia esos hechos históricos, dispersos o inconexos las más de las veces. Estos irían desde la búsqueda de motivos causales a la unificación mediante un tono que «emana de un estado de ánimo singular» como por ejemplo, Huijzinga en su *Otoño de la Edad Media* (Kracauer, 2010: 195-218).

5. Una condensada explicación la encontramos en Fontana, *La historia de los hombres en el siglo XX*. Los historiadores de la microhistoria «intentaban buscar descripciones más realistas del comportamiento humano. Reduciendo la escala de la observación pretendían descubrir factores que escapaban a análisis más amplios y rectificar generalizaciones abusivas de las viejas interpretaciones globales de la historia social» (Fontana, 2010: 150). Los miembros de esta corriente de historia cultural, denominada por Serna y Pons, incluiría a historiadores como Carlo Levi, Nathalie Zemon Davis, Carlo Ginzburg, Robert Darnton o Roger Chartier (Serna, J. y Pons, A., 2006: 31).

la historia de Menocchio disponiéndola como un conjunto de relatos breves escritos en diversos tonos a la manera de los ejercicios de Queneau. Lo trágico de la historia, la responsabilidad frente a Menocchio, cuya libertad de pensamiento lo condujo a la hoguera, frenó este arranque experimental (Ginzburg, 2006: 351-394). Dejó sin embargo la puerta abierta a la ampliación de las formas de narrar que terminó por perfilar este libro.

En el capítulo antes mencionado «Historia general y abordaje estético» señalaba Kracauer cómo el enfoque estético de los historiadores de la primera mitad del siglo XX había ignorado los cambios narrativos descubiertos por los «pioneros de la novela moderna», Marcel Proust, Virginia Woolf o James Joyce, que

ya no se preocupan por suministrar desarrollos biográficos o secuencias cronológicas a la manera de la novela anterior; por el contrario, descomponen resueltamente la (ficticia) continuidad del tiempo. [...] Como sostiene Erich Auerbach, estos escritores modernos «que prefieren agotar episodios cotidianos cualesquiera, desarrollados en el espacio de pocas horas o pocos días, a la representación cronológica y total de un curso de cosas externo [...] les inspira la idea de que es tiempo perdido pretender ser realmente completo dentro de un determinado curso de cosas externo, tratando de obtener por este procedimiento una percepción de lo esencial, y [...], por otra parte, temen imponer a la vida y a su tema una ordenación que no ofrezcan ellos mismos». En otras palabras, ellos buscan y encuentran la realidad en acontecimientos semejantes a átomos, cada uno de los cuales es pensado como un centro de enormes energías (Kracauer: 211-212).

Siguiendo los apuntes de Kracauer, Ginzburg no sólo se hace eco del rechazo a la engañosa uniformidad de la narrativa histórica tradicional, sino que también elige esos objetos atomizados que señala Auerbach. En la reconstrucción de la mentalidad de Menocchio, Ginzburg descompone en fragmentos la linealidad de la historia dejando de seguir a partir del segundo proceso un orden cronológico. Esto le permite elegir motivos micro, como por ejemplo al que hace referencia el propio título del libro «el queso y los gusanos» que alude a la curiosa idea de Menocchio sobre la creación del mundo.

Pero a esta opción narrativa, deudora del lenguaje de la novela del siglo XX, podemos añadirle otra influencia. El carácter «micro» fácilmente pudo haberse inspirado en el lenguaje artístico más característico del siglo pasado, el cine sobre el que tanto había teorizado Kracauer, y su facultad de jugar con los acercamientos de la cámara al objeto filmado. En cada uno de estos fragmentos se nos pintan con todo color recreaciones de las distintas escenas y discusiones de los juicios, reconstrucciones de la realidad social, política, económica y cultural de la época en la región de Udine y en el pueblo en el que vivió Menocchio, Montereale. Estos fragmentos funcionan como las miles de caras de un prisma con respecto al todo.

Si elige esta estructura fragmentaria, también del cine tomará la técnica de unión de esos fragmentos: el montaje. Cada fragmento va completando y ayudando a perfilar a sus compañeros, igual que los distintos planos dialogan, dándose sig-

nificado entre sí, en el rollo de una película. La «finura del lenguaje» se corporeiza en la unión de estos fragmentos, en la manera en la que el lenguaje se orienta hacia el montaje contándonos una historia mediante la yuxtaposición de acercamientos con lupa, panoramas generales, paréntesis y digresiones. Así, los lenguajes artísticos del pasado siglo, el cine y la novela moderna, ofrecen vías de experimentación cuyas cualidades cognitivas se incorporan al relato histórico.

El resultado es un texto con varios niveles de lectura. En un nivel más sencillo, la narración es una sugerente composición de la mentalidad de un excéntrico molinero friulano del siglo XVI y del mundo en el cual vivió. En otro plano, supone además una especie de «manifiesto» de un modo de hacer historia, la microhistoria. Un lector aun más especializado en historia cultural observará cómo la investigación se posiciona en el debate disciplinar de manera muy precisa. Sin embargo, esta última visión no parece evidenciarse tras la sola lectura del texto en sí. En cierto modo, las intenciones «críticas» del autor no son lo suficientemente explícitas en el relato vivo sobre Menocchio y su peripecia ante el tribunal de la Inquisición. Para suplir esta «carencia» del texto propiamente dicho, la crítica se verbaliza en el prefacio.

En él se sitúa al lector frente al enfoque del objeto de estudio y sus implicaciones disciplinares. La historia sobre el proceso del molinero se enmarca dentro de la historia cultural, corriente historiográfica que se ocupaba de la cultura popular y que ya, en 1976, había conquistado la aceptación de la academia. Aceptación tanto más difícil cuánto que el específico objeto de estudio, la cultura de las clases populares, no había sido nunca atendida por la disciplina histórica tradicional. Los problemas inherentes a estas investigaciones y las soluciones que hasta el momento habían sido propuestas por los investigadores, antropólogos, historiadores o sociólogos, son puestos en tela de juicio a lo largo del paratexto que nos ocupa. Su opción, la de una reconstrucción de las creencias populares en cuanto tales, polemiza con los estudiosos que, como Foucault, venían a sostener que la cultura popular «no existe fuera del gesto que la suprime» (Ginzburg, 2010:19). También muestra su desacuerdo con las opciones que, como la de Furet, no veían otro modo de acercamiento a la historia de las clases subalternas que en términos «del número y del anonimato» (Ginzburg, 23). O contra las que no contemplan la interacción circular entre alta y baja cultura, que Ginzburg defiende apoyándose en los estudios de Bajtin sobre Rabelais (18). Los problemas con las fuentes, indirectas en su mayoría (no olvidemos que la cultura popular, eminentemente oral, no deja textos escritos) y su utilidad es también otro de los temas que desfila por este prólogo.

2.2. Prefacio y responsabilidad metodológica

Como vemos, el prefacio cumple una función informativa o aclarativa sobre la concepción de la obra y las decisiones tomadas a lo largo de la investigación y, sobre todo, la sitúa en el contexto disciplinar en el que se inscribe. Pero también, aunque no de forma explícita, nos habla de las circunstancias de su redacción. Tal

y como lo vemos, el texto en sí, con su escritura deudora de la estética del cine y de la novela moderna, puede dejar cabos sueltos a una mala interpretación. Dada la gravedad de la materia, como ya dijimos, a Menocchio lo condenan a la hoguera, la posibilidad de «frivolizar», siquiera con la experimentación a *la Queneau*, fue rechazada de antemano. Para evitar toda lectura en clave ficcional, la historia no es ficción aunque pueda tomar de esta recursos con valores cognitivos y expresivos, el prólogo es un gesto con el que se quiere subsanar cualquier malentendido derivado de esta peculiar metodología. Un especie de aviso mediante el cual se quiere poner «orden» tras el énfasis estético de la escritura del texto. La recuperación de la narración en los años 70 tiene mucho de reacción contra la historiografía de la primera mitad del siglo XX y sus empeños cientifistas. Frente a ella, la «debilidad» de esta opción, que reconoce los valores cognitivos de un acercamiento sensible, necesita apoyarse en la más «científica» redacción de un prólogo.

Esta interpretación que proponemos aquí, hecha más de treinta años después de la publicación de *El queso y los gusanos*, se puede corroborar en los trabajos llevados a cabo por el historiador a partir de los años 80. En ellos, la causa contra el relativismo del «giro lingüístico», explicitará aun más su visión de la escritura y de la estética como recursos altamente cognitivos, por lo mismo quizá más eficaces a la hora de llevar a cabo la *reconstrucción* de la historia. En este sentido, Ginzburg concuerda con Kracauer en la supeditación del arte a la Historia:

El arte entonces, cumple una función indispensable cuando no es tanto una meta como una consecuencia de las búsquedas del historiador. La misma naturaleza de sus exploraciones puede imponerle un lenguaje estéticamente atractivo; sin embargo, su peculiar belleza denota solo la profundidad de su comprensión; es un subproducto, no un objetivo puesto con antelación. En la medida que el historiador produce arte, él no es un artista sino un perfecto historiador (Kracauer, 206).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCH, M. (1952) *Introducción a la historia*, México, FCE.
- BRAESE, S. (2002/03), «Bombenkrieg und literarische Gegenwart. Zu W. G. Sebald und Dieter Forte», en *Mittelweg* 36, 11, no. 1, págs. 4-24.
- FONTANA, J. (2010) *La historia de los hombres en el siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- GENETTE, G. (2001), *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- GINZBURG, C. (2010) «Microhistoria: dos o tres cosas que se de ella», *El hilo y las huellas*, Buenos Aires, FCE.
- (2009) *El queso y los gusanos*, Madrid, Península.
- HUYSEN, A. (2011), *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- KRACAUER, S. (2010), «La historia general y el abordaje estético», *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las cuarenta, págs. 195-218.
- SEBALD, W. G. (2010), *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama.
- SERNA, J. y PONS, A. (2006), *La historia cultural*, Madrid, Akal.