



Carlo Ginzburg, fotografia de Claude Truong-Ngoc (2013)

Historia y microhistoria

Carlo Ginzburg entrevistado por Mauro Boarelli

Entre finales de los años setenta y principios de los noventa se desarrolla una nueva dirección en la historiografía italiana que lleva el nombre de *microstoria*. El proyecto nace de las reflexiones de algunos estudiosos reunidos en torno a la revista *Quaderni storici* (Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Edoardo Grendi y Carlo Poni), y pronto cruza las fronteras italianas y europeas.

Microstoria se refiere no sólo al tamaño del objeto de investigación, sino también a la variación de la escala de observación. La reducción de la escala y el continuo movimiento de la lente permiten enfocar objetos que a menudo se encuentran en los márgenes de la historiografía, pero situándolos en relación con un contexto más amplio, no definido *a priori*. Este doble trabajo sobre la escala de observación implica una redefinición de la jerarquía de las relevancias que desafía los enfoques tradicionales de la investigación histórica, alentando la formulación de nuevas preguntas y el descubrimiento de nuevos campos de investigación.

Carlo Ginzburg fue uno de los principales protagonistas del proyecto. Profesor de la Universidad de Bolonia, luego de la University of California (Los Angeles) y, finalmente, de la Scuola Normale Superiore de Pisa, dirigió para la editorial Einaudi entre 1981 y 1991 –con Giovanni Levi– la colección *Microstorie*, un laboratorio editorial innovador que permitió experimentar sobre el terreno con las intuiciones metodológicas del proyecto. El diálogo con Carlo Ginzburg (transcrito por Andrea Durante) se desarrolló en torno a algunos aspectos cruciales: la relación entre individuo y poder, las implicaciones del cambio de perspectiva, la relación entre la dimensión *micro* y la dimensión *macro* y el problema de la generalización, las estrategias narrativas y el extrañamiento, la función cognitiva de la anomalía y de la transgresión y, finalmente, la relación entre la microhistoria y el cine. En la entrevista hay referencias recurrentes a tres estudios de Ginzburg publicados entre mediados de los años sesenta y finales de los setenta, que se pueden considerar anticipaciones de lo que luego sería un diseño más orgánico. El primer libro de Ginzburg, *I benandanti*,¹ ilumina una rica documentación sobre las creencias populares, asimiladas progresivamente a la brujería. El segundo texto es *Il formaggio e i vermi*,² la reconstrucción de la famosa historia del molinero Menocchio, condenado a muerte por la Inquisición, un volumen de gran importancia para el tema

de la lectura, las mediaciones culturales y las pautas interpretativas. Finalmente, «Spie».³ En este trabajo, después de documentar la relación entre los estudios de Sigmund Freud, la obra literaria de Arthur Conan Doyle y el método elaborado por Giovanni Morelli para la atribución de cuadros antiguos, Ginzburg muestra cómo las huellas (los síntomas en la práctica psiquiátrica, las pistas en la investigación de Sherlock Holmes, los signos pictóricos en el análisis de Morelli) permiten identificar realidades más profundas y fundan un paradigma indiciario, un método de interpretación que se centra en los descartes y en los datos marginales.

Algunos estudiosos han propuesto un acercamiento entre la microhistoria y el cine. En el ensayo «Microanalisi e costruzione del sociale», Jacques Revel ha sugerido un paralelismo con *Blow-Up*, la película de Michelangelo Antonioni.⁴ El protagonista de la película, el fotógrafo Thomas, impulsado por el misterioso comportamiento de una mujer que es fotografiada accidentalmente en un parque, aumenta la imagen de forma progresiva para localizar un aspecto invisible en la visión de conjunto, los detalles de un posible delito. En otro plano se encuentran las reflexiones de Siegfried Kracauer, quien utilizó el término microhistoria muchos años antes de ser adoptado por el proyecto historiográfico del cual estamos hablando. La cultura cinematográfica influye de una manera clara y reconocida en sus reflexiones sobre la historia. En el ensayo «La estructura del universo histórico»,⁵ Kracauer toma algunos conceptos de su *Teoría del cine*,⁶ en particular una cita del cineasta soviético Pudovkin: «Para recibir una impresión clara y definida de una manifestación, el observador debe efectuar ciertas acciones. En primer término, debe subir al tejado de la casa para obtener una visión de la comitiva desde arriba en su totalidad, y conocer su dimensión; luego debe bajar y contemplar desde la ventana del primer piso las pancartas que portan los manifestantes; por último, debe mezclarse con la muchedumbre para formarse una idea del aspecto exterior de los participantes».⁷ Me gustaría discutir contigo sobre estos enfoques, no sólo para verificar su validez desde el punto de vista metafórico, sino para indagar sobre las relaciones –conscientes o no– entre los orígenes de la microhistoria y las lecciones cinematográficas.

Me gustaría empezar con una observación general. Durante todo el siglo xx y hasta la actualidad, el cine ha modelado la manera en que gran parte del género humano entra en contacto con la realidad. Esto me hace pensar en uno de los libros que fueron decisivos para mí, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* de Michael Baxandall, donde el autor habla de experiencias sociales compartidas, en un sentido muy amplio.⁸ El cine es asimismo una experiencia social compartida. Y a ello añado una observación de carácter personal: el cine, y sobre todo el montaje, fue un punto de referencia esencial en el momento en que empecé a escribir. Así que, para mí, la microhistoria configura un caso particular dentro de un

fenómeno más general. Me parece que la observación de Revel tiene un valor más metafórico que genético: me parece más interesante la propuesta de John Brewer.⁹ Brewer ha identificado una relación entre la microhistoria y el neorrealismo, en alusión a un terreno de cultivo específico de la microhistoria: un proyecto colectivo de estudiosos que pertenecían más o menos a la misma generación. Me refiero al grupo inicial, del cual he formado parte junto a con Giovanni Levi, Carlo Poni y Edoardo Grendi. No me cuesta imaginar que para estas personas el cine italiano, el llamado neorrealismo, fuera (como lo fue para mí) una experiencia fundacional. Recuerdo que uno de los momentos importantes de mi vida como espectador fue cuando vi a los diez años *Ladri di biciclette*, que acababa de estrenarse, o cuando vi *Paisà*. Aquí quiero introducir un aspecto que forma parte de la poética del neorrealismo. Cesare Zavattini habló de una «poética del coinquilino», y eso hace que me venga a la mente inmediatamente *Umberto D.*, de De Sica. Esta poética es casi una reflexión sobre *Umberto D.* La idea es la de generalizar la cohabitación, tan importante en aquella historia, la de mirar al personaje desde muy cerca. En el momento en que digo esto pienso también: sí, pero igualmente lo contrario, ver incluso desde muy lejos. En un ensayo que escribí hace muchos años sobre el cine, cité la última escena de *Paisà*, la escena en la que de repente hay una gran panorámica y allí, decía, tenemos un elemento épico, un distanciamiento, en el que a los hombres que mueren los observamos en un paisaje visto desde lejos.¹⁰ Esta mirada alejada la comparo con una imagen que creo que es una de las mejores que jamás se haya pintado, una imagen que me causó una gran impresión la primera vez que la tuve físicamente ante mis ojos. Es parte de la serie de los meses de Pieter Bruegel y se llama *Día oscuro* o *Jornada sombría*. En este día sombrío hay un bosque, dos hombres que arrastran un cerdo, otro hombre que orina contra un muro; y luego se ve a lo lejos el mar, un mar tormentoso y, si no me equivoco, un barco que está naufragando. Esta coexistencia, esta idea de la mirada desde la distancia que es la otra forma de presentar una mirada desde cerca, es un elemento que se encuentra en el proyecto de la microhistoria. Me reconozco, pues, en esta metáfora de la ampliación.

En cuanto a Kracauer, escribí un ensayo sobre él en el que retomaba ese mismo fragmento de Pudovkin que has citado.¹¹ En aquel texto hacía una comparación que me venía sugerida por un temprano reseñador de Flaubert. Porque Kracauer cita *La educación sentimental* de Flaubert, y este reseñador, Saint-René Taillandier, al criticar a Flaubert escribe que en su estilo «roto» se encuentra el estilo del historiador francés Jules Michelet. Traté de poner en paralelo algunas páginas de la *Historia de Francia* de Michelet con la idea de Pudovkin, con la intención de ver cómo la literatura, por decirlo así, anticipó el cine (que era la idea de Eisenstein). Hay libros que uno lee demasiado pronto y de los que queda marcado a fuego. Leí *Técnica del cine* de Eisenstein cuando tenía diez años;¹² no entendí nada, pero me impresionó muchísimo. Imaginaba películas que no había visto todavía. Ahí está ese fragmento extraordinario en el que Eisenstein transcribe, como si se

tratar de un guión, la página de Leonardo sobre el diluvio, que es la descripción de un cuadro imaginario, nunca realizado. Se puede releer la literatura a la luz del cine, pero también se puede escribir la historia como si se tratara de una secuencia organizada de un montaje, en el que hay un primer plano, un plano general, y así sucesivamente. Desde que empecé a escribir historia he venido utilizando recursos gráficos para crear efectos de montaje, en particular los párrafos numerados.

Antes de retomar algunos de los frentes que has abierto con tu respuesta, me gustaría volver sobre Kracauer. En el ensayo del que partimos pones el acento en un tema crucial: la perspectiva y sus implicaciones. En tu opinión, el «macrohistoriador» no ve determinados objetos historiográficos por el simple hecho de que no puede verlos. La perspectiva desde la que observa hace que queden ocultos a su vista. El resultado, sin embargo, no es solo la marginación de ciertos sujetos, sino también el hecho de que, escribe Kracauer, «cuando la distancia respecto de los datos aumenta, aquellos se vuelven dispersos, y su densidad disminuye. La evidencia pierde, así, su poder vinculante, invitando a la menos comprometida subjetividad a tomar el control».¹³ Por tanto, el discurso sobre el método afecta al estatuto mismo de la disciplina. La tradición historiográfica dominante en los años en los que el autor escribía, y que en algunos aspectos nunca ha desaparecido, la de la «historia-síntesis» (para usar una de las etiquetas con las que se definió), carecería simplemente de lo que debería ser el punto central de la investigación histórica: la identificación y la argumentación de las pruebas.

Tal vez me equivoque, pero la idea de la prueba no apareció de inmediato en la discusión sobre la microhistoria. Llegué por un camino un tanto sinuoso, en parte por la emergencia del hipernarrativismo (por ejemplo, las teorías de Hayden White), y en parte por los avatares judiciales de Adriano Sofri. Paradójicamente, la microhistoria, y en particular mis trabajos, fueron interpretados al principio como casos de hipernarrativismo. Como una vez me comentó Perry Anderson, en mi polémica contra el hipernarrativismo también hay un elemento personal: me interesa asimismo (y no solo eso, por supuesto) combatir los posibles malentendidos de mi trabajo. El tema de la prueba se ha impuesto gradualmente como cuestión decisiva, asociada también a la idea de la escala. La idea era la siguiente: en una escala limitada –que, no obstante, se acompaña de la comparación– es posible experimentar. Lo que traté de decir es que una cosa es experimentar con la narración y otra es desinteresarse por las pruebas. Hay una gran diferencia.

En 1976 aparece *Il formaggio e i vermi*, donde se practicaba el enfoque microhistórico incluso antes de que este fuera tema de debate y de teorización. Muchos años más tarde, a propósito de este trabajo, escribiste que «reducir la escala

de observación significaba transformar en un libro lo que, para otro estudioso, hubiese podido ser una simple nota a pie de página». ¹⁴ Cuando leí esa afirmación inmediatamente pensé en el final de la novela de Elsa Morante *La Storia*, que había aparecido dos años antes. ¹⁵ El pequeño Useppe ha muerto, velado por su fiel perro y por su madre, enloquecida ante el cadáver de su hijo. Con un desplazamiento narrativo que produce desorientación en el lector, Morante nos hace ver en la misma escena narrada el día siguiente a través de las páginas de un periódico, donde queda reducido a un párrafo de unas pocas líneas en las noticias locales. Nos damos cuenta de repente de que la novela nos ha dicho lo que normalmente queda oculto y liquidado, y nos muestra los vínculos con la Historia, esa con H mayúscula que da título al libro. Con *Il formaggio e i vermi* aplicas en el plano historiográfico este cambio radical de la jerarquía de las relevancias. Me gustaría reconstruir el camino que te condujo a este cambio.

Elsa Morante fue muy amiga de mi madre, coincidí con ella un par de veces. Me dijo que había leído *I benandanti* y que le había gustado. Creo que fue ella la que se lo recomendó a Pasolini, que planeó hacer una película que nunca se materializó. Pero de esto me enteré más tarde, de manera indirecta. No creo que haya una relación directa entre la microhistoria y Elsa Morante. Yo hablaría de un *humus* muy profundo, en el que por supuesto también entra el neorrealismo. El neorrealismo es una categoría muy extraña. Recuerdo cuando Elsa Morante vino a nuestra casa a traer el manuscrito de *Menzogna e sortilegio*. ¹⁶ Yo era entonces un niño, leí el libro muchos años después. Einaudi lo publicó con una cubierta de Chagall. Lukács la calificó después como una gran novela realista. Einaudi la reeditó más tarde con una cubierta de Guttuso. No me gusta Guttuso, pero debo decir que tampoco me encanta Chagall. Pero es interesante reflexionar sobre esas dos propuestas editoriales, porque supongo que Elsa Morante las aprobó ambas. Dos malas portadas para una novela maravillosa. Si uno se olvida tanto de Guttuso como de Chagall, podría decirse que ambas lecturas son correctas. Morante contó una historia impregnada de referentes sociales específicos, pero en la novela se entrelazan los elementos fabulosos y los realistas. Señalo esto para indicar que en el llamado neorrealismo se mezclan cosas muy diferentes. De un flanco del neorrealismo procede incluso Fellini, para quien el elemento fabuloso es muy importante. No quiero establecer conexiones, pero el *humus* es eso. Y es un *humus* que implica una inversión de la escala. *Amarcord* involucra al espectador invirtiendo la escala. Recuerdo que hace unos años, en Alemania, se me ocurrió hablar de un libro sobre Italia; dije que me acordaba de algo que me había dicho mi madre sobre *Amarcord*, a saber, que la escena onírica en el que un chico y una chica caminan cogidos de la mano bajo un arco de rosas, vigilados por las facciones de Mussolini, era una escena que captaba un elemento profundo del fascismo. Y comenté: Berlusconi no es el fascismo, pero la infantilización es un elemento común en ambos. La infantilización: es el elemento profundo que Fellini había captado y había incluido en esa escena.

Uno puede preguntarse: cómo hacemos para relatar la llamada «gran historia» a través de las vidas individuales. Este es sin duda un problema, un problema cognitivo, narrativo, documental. Lo sentí intensamente trabajando en *Il formaggio e i vermi*. Detrás de la microhistoria había efectivamente un programa. Y lo más impresionante es el éxito de este programa. Si buscas *microhistory* en Google encontrarás una gran cantidad de referencias, las cuales delinearán una geografía muy interesante. Hay algo en este programa que se presta a ser traducible. Por supuesto traducibilidad también puede significar posibilidad de deformación. Ha habido, por así decirlo, centros concéntricos. El interés por la microhistoria se suscitó primero en Francia, los Estados Unidos y Alemania, luego en Dinamarca y en México, después en Islandia y en Corea del Sur. ¿Por qué? Porque uno ve la posibilidad de derrocar... has dicho una jerarquía, pero una jerarquía que, por supuesto, también es geopolítica. Recuerdo aquella broma, en el fondo muy estúpida, de Eugenio Montale, que era un hombre muy inteligente: ¿pero cómo se puede ser un gran poeta búlgaro? Y se podría parafrasear diciendo: ¿pero cómo se puede escribir un gran libro de historia sobre Islandia? Se puede. Entonces, ¿qué es lo que hay detrás? Está la antropología. Está Malinowski, según el cual lo importante no es tal o cual tribu, sino las preguntas que se plantean a esa tribu. Una ocurrencia similar fue pronunciada más o menos al mismo tiempo, a mediados de los años treinta, creo, por Marc Bloch, sobre la historia local. La cosa no es tan obvia. Si uno escribe un libro sobre la toma de la Bastilla no tiene que justificar la elección, tal vez tendrá que explicar por qué escribe otro más, pero el tema en sí es relevante. Pero, ¿y si alguien escribe un libro sobre un pueblo islandés? Esto cambia la relación con los lectores, la forma de escritura, y así sucesivamente.

Detengámonos en la estrategia narrativa de *Il formaggio e i vermi*. Has dicho en varias ocasiones que se trata de una estrategia que tiene una implicación de tipo cognoscitivo. Por un lado, el modo narrativo participa en la construcción del objeto de investigación; por otro, involucra al lector en la investigación del historiador mostrándole las preguntas, las pistas, las estrategias, haciendo que sea un espectador activo. Este aspecto se entrelaza con otra implicación, que yo llamaría comunicación histórica, si el término comunicación no estuviera contaminado hasta el punto de ser casi inservible. Me refiero a la preocupación de escribir un libro que no se dirija solo a los iniciados, a un ámbito exclusivamente académico, a un círculo limitado de lectores informados y cultivados.

Esa ambición la he tenido desde mi primer libro, *I benandanti*. La idea era dirigirme tanto a un público de iniciados como a un público más amplio, pero sin sacrificar en absoluto el rigor de la presentación. La apuesta es la siguiente. No tengo nada en contra de la divulgación científica, pero eso es otra cosa. No puedo

decir que siempre lo haya logrado en los libros posteriores. El mismo éxito de *Il formaggio e i vermi* respecto de *I benandanti* está vinculado al hecho de que hay un solo protagonista, y esto supone apresar inmediatamente al lector.

Leyendo tus libros, especialmente *Il formaggio e i vermi*, a menudo me encontré ante un efecto de distanciamiento, que es parte de tu estrategia narrativa.

El hilo conductor de todo mi trabajo es el rechazo de la inmediatez. En el prefacio de *I benandanti* escribí que de las fuentes nos llegan voces que nos parecen inmediatas, cuando en realidad los inquisidores están en medio. En el análisis mostré la brecha existente entre los inquisidores y los benandanti, la no comprensión de los benandanti por parte de los inquisidores. Lo que parece inmediato en las voces de los benandanti realmente no es inmediato, es el resultado de una elaboración crítica. El rechazo de la inmediatez constituye un elemento de continuidad en todas las cosas que he hecho, a pesar de la diversidad de temas. Seguramente también tenía en mente a Brecht. Brecht dijo: «colgar en la sala carteles con letreros como: no ponga esos ojos tan románticos». ¿Qué quería decir? Volviendo al cine, tomaré el ejemplo de Chaplin, gran maestro del extrañamiento. En *Luces de la ciudad*, Charlie Chaplin vagabundea, se encuentra con la florista ciega, de pronto se enamora de ella y, en un determinado momento, la florista toma un vaso lleno de agua y se lo arroja a la cara. Una escena maravillosa, un ejemplo sublime de extrañamiento. Sí, ese sentimiento es verdadero, «pero no ponga esos ojos tan románticos». Chaplin no sabe de Brecht; Brecht, por supuesto, sabe de Chaplin (la relación con el millonario en *El señor Puntilla* es una cita de *Luces de la ciudad*). El extrañamiento significa romper la inmediatez, demostrar que la inmediatez no está ahí, que nuestra relación con la realidad está filtrada, que la identificación es imposible. Detesto la palabra empatía, es una mentira. La empatía no es posible, es posible la compasión, que es algo totalmente diferente. Y esto, por supuesto, nos lleva a la conciencia de la documentación como parte de la narración. En la introducción a *Occhiacci di legno* escribí –incluso a la luz de mi experiencia docente en Los Angeles– que la afirmación «tutto il mondo è paese» no quiere decir que todos seamos iguales, sino que todos estamos perplejos ante alguien o algo.¹⁷ El desplazamiento debe venir acompañado del acercamiento, que es una categoría que Ernesto de Martino desarrolló en aquellas notas riquísimas para un libro proyectado e inconcluso sobre el fin del mundo.¹⁸ El acercamiento es la necesidad de hacer familiar una realidad desconocida. Hay un viejo ensayo de De Martino sobre una población nómada australiana que utiliza un bastón de forma ritual, clavándolo en la tierra en los lugares en donde se detiene: aquello representa el centro del mundo, el acercamiento.¹⁹ El desplazamiento es también un objetivo crítico. Es necesario reconocer la profunda necesidad del acercamiento, pero precisamente porque existe tal necesidad es necesario introducir una distancia crítica.

En 1979 se publica «Spie», un ensayo muy importante y muy discutido, subtítulo «Radici di un paradigma indiziario». Para el proyecto de la microhistoria, ¿en qué momento resultó fructífero ese paradigma?

De aquel ensayo aparecieron diferentes versiones. Coetánea de la incluida en el libro *Crisi della ragione* apareció una versión sin notas que me pidió Goffredo Fofi para la revista *Ombre Rosse*.²⁰ Hace unos años hubo un seminario en Lille sobre ese ensayo; las actas, editadas por Denis Thouard, también incluyen una breve reflexión mía, realizada con veinticinco años de distancia.²¹ Ese ensayo fue importante para mí cuando lo escribí, fuera como una lectura retrospectiva de lo que había hecho hasta entonces, fuera como una prospectiva. Ha tenido un gran éxito, ha sido traducido a muchos idiomas y leído en un sinnúmero de maneras diferentes. Cada uno ha encontrado cosas distintas. Recientemente, a la microhistoria se la ha relacionado con el redescubrimiento de la casuística. Uno de los elementos que han contribuido a esta reevaluación es la bioética, es decir, una reflexión sobre las decisiones relacionadas con casos concretos. Hay un volumen editado por Jacques Revel y Jean-Claude Passeron sobre la casuística,²² en el que –a través de una referencia a mi ensayo «Spie»– se coloca a la microhistoria dentro de un interés más general por la casuística. De la casuística medieval me ocupé hace años en un ensayo sobre Maquiavelo que me es muy querido.²³ Poco después escribí otro ensayo titulado «Un experimento de microhistoria»,²⁴ donde parto de Erich Auerbach. Para mí, la conexión entre él y la microhistoria es importantísima, por su idea de ver la literatura europea a través de primeros planos muy cercanos. En mi ensayo, he tratado de superar la división entre las dos supuestas tendencias de la microhistoria: una microhistoria «cultural» y una microhistoria «social». Me interesaba hacer ver cómo, a través del estudio de un caso, la microhistoria y la historia mundial no son incompatibles.

En torno a «Spie» hubo un gran debate. Una intervención muy interesante fue la de Italo Calvino. Calvino plantea una objeción al contraste que lee en su ensayo entre el paradigma indiciario y la ciencia galileana, «basada en la generalización, la cuantificación y la repetición de los fenómenos». Estableciendo un paralelismo entre este método y el arte de quienes cuentan relatos, Calvino escribe que «la narración (...) propone a la vez singularidad y geometría: se da la narración cuando la singularidad de los datos se compone en un esquema, ya sea rígido o flexible. Toda nueva narración es una victoria de la singularidad sobre el esquema ya osificado, hasta que un conjunto de excepciones al esquema se configura también como esquemas».²⁵ Tengo la impresión de que, cuando habla de «narración», Calvino no piensa solo en su propio oficio, sino también en el del historiador. La suya es una reflexión que introduce un tema reiteradamente debatido por los protagonistas de la microhistoria, y que también ha sido utilizado por sus detractores. La cuestión es la representatividad

de los campos de investigación microhistórica y la capacidad de generalizar sus conclusiones a una escala más amplia. Edoardo Grendi acuñó un feliz oxímoron para identificar el objeto de investigación a escala microhistórica: excepcional normal.²⁶ Jugando con este oxímoron, y releído a través de las palabras de Calvino, me pregunto qué excepciones se han convertido en nuevos esquemas interpretativos a través de la microhistoria.

He hablado varias veces sobre el oxímoron de Grendi, y en cierta ocasión mencioné una anécdota que me es muy querida, porque se la escuché a Gianfranco Contini durante un seminario celebrado en Pisa.²⁷ Había dos filólogos franceses. Uno tenía una larga barba, y le apasionaban las anomalías morfológicas y sintácticas. Se acariciaba la barba y decía: «C'est bizarre». El otro, de otra mente cartesiana, lúcido por dentro y por fuera (era calvo) trataba de reducir todas las anomalías a una regla. Cuando lo conseguía se frotaba las manos y decía: «satisfaisant c'est pour l'esprit». Escuché este relato y me identifiqué inmediatamente con el filólogo barbado. Sólo años más tarde me di cuenta de que era más complicado, no solo porque lo que me interesa no es la rareza en sí misma, sino porque me di cuenta de que –desde el punto de vista cognitivo– la anomalía es más rica que la regla, ya que la incluye. La norma no puede incluir todas las anomalías, todas las transgresiones; en cambio, toda anomalía incluye por definición la norma. Así pues, la anomalía tiene una riqueza cognitiva de la que conviene partir. Hace años un historiador brasileño amigo mío, Henrique Espada Lima, que escribió un libro sobre la microhistoria italiana,²⁸ me hizo ver que en ese argumento resuena el del «teólogo protestante» (Kierkegaard), citado por Carl Schmitt en su *Teología política*.²⁹ Aquí hay algo que se me escapa: creo que leí esa página de Schmitt posteriormente. En cualquier caso, hay que aprender del enemigo. Por supuesto, el propósito de la microhistoria es llegar a generalizaciones. Lo cual conduce al problema de la representatividad. Para el historiador, la representatividad estadística no puede ser un punto de llegada. Se parte de la generalización para investigar un caso, que a su vez puede cuestionar la generalización precedente. Tomemos *Il formaggio e i vermi*. De los archivos de la Inquisición resulta que en un pequeño pueblo del Friuli, Montereale, circulan libros y hay un molinero que los lee de una manera determinada. Frente a generalizaciones tales como «el noventa por ciento de la población no sabe leer», tenemos que mirar mejor las cosas. La historia de la lectura se plantea diferentes cuestiones, entre ellas la de la calidad de la lectura, cuando se da cuenta de que los modos en que se lee son también hechos históricos. Me acuerdo de una frase burlona de Edward P. Thompson que me gusta mucho: «el grosero impresionismo del ordenador». Pero el ordenador se puede utilizar de muchas maneras (es un tema que me fascina mucho).

El cambio de perspectiva ha contribuido a una tener una visión diferente sobre el individuo en la historia. Esto significa también ver de un modo distinto la relación y el conflicto entre el individuo y el poder. ¿Qué papel ha desempeñado la microhistoria en cuestionar nociones absolutas –y ciertos aspectos abstractos– como Estado, mercado, clase?

Tal vez sea el momento de hablar un poco menos del poder con P mayúscula. A este respecto, es interesante el caso de Foucault. Foucault fue un hombre de gran talento, aunque decir esto es una perogrullada; pero también creo que fue muy sobrevalorado, y esto es quizás menos obvio. El problema no es «olvidar a Foucault», como alguien escribió, sino usarlo.³⁰ Creo que Foucault hizo todo lo posible para no ser utilizado de una manera crítica. En su mayor parte lo logró, pero quizá sea posible reabrir la cuestión. Entre las cosas que sin duda se utilizan está la metáfora de la microfísica del poder. Foucault no la desarrolló, pero otros podrían hacerlo en una perspectiva analítica. Sin embargo, el análisis de la relación entre los distintos niveles de poder en tanto relación que no se da *a priori*, no comienza con Foucault, sino con Kracauer, cuando dice que entre los diversos niveles de la realidad no hay homogeneidad. Por tanto, se trata de reconstruir los nexos.

Edoardo Grendi escribió que «el microanálisis ha sido una especie de ‘vía italiana’ hacia la historiografía social más avanzada (teóricamente guiada), en una situación relativamente bloqueada en términos de ortodoxia jerárquica de relevancias históricas y de clausura de las ciencias sociales».³¹ Me gustaría reflexionar sobre esto, sobre las razones que llevaron a madurar el enfoque microhistórico en aquella época concreta, a finales de los años setenta y principios de los ochenta.

Me inclino a pensar que la génesis de la microhistoria no debe circunscribirse a la coyuntura de finales de los años setenta, sino a la década anterior. Es posible que esto sea el resultado de una proyección autobiográfica: en mi opinión, una inversión de la escala ya estaba en mi primer libro, *I benandanti*, que apareció en 1966. Pero entonces no se hablaba de la microhistoria, y yo no tenía las herramientas para teorizarla. Por supuesto, solo a finales de los años setenta, y también gracias a las reflexiones de Grendi, fue posible aquel ensayo que escribí con Carlo Poni,³² en el que levantamos acta del final de los proyectos revolucionarios y de la idea de progreso tecnológico sin límites. Era el 89 antes del 89, pero no era necesario esperar tanto para darse cuenta de que el experimento de los regímenes socialistas había fracasado.

Junto con Giovanni Levi diseñó y dirigió la serie «Microstorie» para la editorial Einaudi, con la colaboración de Simona Cerutti. ¿Cómo surgió y cuál fue el método de trabajo?

La serie fue inaugurada en 1981.³³ Presenté el proyecto en una de las reuniones que la editorial organizaba todos los años en Rhême, en el Valle de Aosta, y al principio me encontré con considerables resistencias. Pero era normal, entonces se discutía de verdad. Debo señalar que la Einaudi de entonces no tenía nada que ver con la editorial de hoy. Tal vez existía la idea, por supuesto plausible, de que era más útil publicar estos libros en la colección dedicada a la historia que crear otra nueva. Claro que en la editorial les apasionaba la *collanologia*, como la llamaba Giulio Einaudi, y creían que las colecciones eran importantes, pues enviaban una señal al lector. Me parece que la serie «Microstorie» enviaba una señal de ese tipo. Se trabajaba sobre los manuscritos. Además de las traducciones, la idea era intervenir en los textos, no tomarlos como algo cerrado. Recuerdo discusiones y discusiones, redacciones y más redacciones sobre la mayoría de los títulos que aparecieron en la serie. Recuerdo, por ejemplo, las discusiones con Alain Boureau sobre *La papessa Giovanna*, discusiones apasionantes. Y también sobre *Faide e parentele* de Osvaldo Raggio y *Terre e telai* de Franco Ramella, dos libros con cuyos autores discutimos obsesivamente y de los que se escribieron innumerables versiones, ya que –hay que admitirlo– éramos insaciables.³⁴ Era un auténtico trabajo editorial, y creo que había pocos precedentes entre las colecciones dedicadas a la historia. Un ejemplo, aunque muy diferente, es Elio Vittorini y su colección «I gettoni».³⁵ Por supuesto que no teníamos su autoridad. Pero había una sensación de que el juego valía la pena. Tengo maravillosos recuerdos de ese período. Y Simona Cerutti fue muy valiente: en el interior de la editorial seguía estos libros magníficamente. Sin duda fue una colección con una gran visibilidad (diríamos hoy). Pero publicar en la serie «Microstorie» no era un salvoconducto en el mundo académico italiano: al contrario. De hecho, cuando se inauguró la colección, llegaron ataques desde varias partes (recuerdo uno, significativo, de Furio Diaz). Hubo una fuerte reacción, por suerte. Siempre he dicho que la idea de complacer a todo el mundo es deletérea. Y eso no sucedió.

Traducción de Anaclet Pons

La presente entrevista apareció originalmente como:
Carlo Ginzburg, «Storia e microstoria: incontro con Mauro Boarelli»,
Lo Straniero, núm. 154 (abril de 2013):

<http://www.lostraniero.net/archivio-2013/151-aprile-2013-n-154/799-storia-e-microstoria.html>

NOTAS

1. *I benandanti. Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Turín, Einaudi, 1966 [*Los benandanti. Brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII*, Guadalajara–Jalisco, Universidad de Guadalajara, 2005; *Els Benandanti. Bruixeria i cultes agraris als segles XVI i XVII*, Valencia, PUV, 2011].
2. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín, Einaudi, 1976 [*El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik, 1981; *El formatge i els cucs. El cosmos d'un moliner del segle XVI*, Valencia, PUV, 2006].
3. Se menciona la versión de 1979, incluida en Aldo Gargani (ed.), *Crisi della Ragione*, Turín, Einaudi, 1979, págs. 59-106 [«Señales. Raíces de un paradigma indiciario», en Aldo Gargani (comp.), *Crisi de la razón. Nuevos modelos en la relación entre saber y actividades humanas*, México, Siglo XXI, 1983, págs. 55-99].
4. Aparecido en *Quaderni storici*, núm. 86 (1994), págs. 549-575 [«Microanálisis y construcción de lo social», *Entrepassados*, núm. 10 (1996), págs. 141-160].
5. Se incluye en Siegfried Kracauer, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
6. Siegfried Kracauer, *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, págs. 78-79.
7. Siegfried Kracauer, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010, pág. 157.
8. La versión original es de 1972. La primera italiana es seguramente la que publicó Einaudi en 1978; la inicial en español es *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
9. «Microhistory and the Histories of Everyday Life», *CAS eSeries*, n. 5 (2010): <http://www.cas.uni-muenchen.de/publikationen/e_series/cas-eseries_nr5.pdf> (consultado el 19/12/2013).
10. Se refiere al texto de 1982 «De todos los regalos que le traigo al Kaisère... Interpretar la película, escribir la historia», recopilado en Carlo Ginzburg, *Tentativas*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, págs. 197-215, en particular págs. 213-215.
11. «Particolari, primi piani, microanalisi. In margine a un libro di Siegfried Kracauer», en *Il filo e le tracce*, Milán, Feltrinelli 2006, págs. 225-240 [«Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer», en *El hilo y las huellas*, Buenos Aires, FCE, 2010, págs. 327-349].
12. Sergei M. Eisenstein, *Técnica del cinema*, Turín, Einaudi, 1950.
13. Siegfried Kracauer, *Historia. Las últimas cosas...*, op. cit., pág. 158.
14. «Microstoria: due o tre cose che so di lei», en *Il filo e le tracce*, op. cit., pág. 255 [«Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella», *Manuscripts*, núm. 12 (1994), pág. 29].
15. *La Storia*, Turín, Einaudi, 1974 [*La Historia*. Madrid, Gadir, 2008].
16. *Menzogna e sortilegio*, Turín, Einaudi, 1948 [*Mentira y sortilegio*, Barcelona, Lumen, 2012].
17. *Occhiacci di legno: nove riflessioni sulla distanza*, Milán, Feltrinelli, 1998 [«Que el país de uno sea todo el mundo no quiere decir que todo sea igual», en *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000, pág. 11].
18. Ernesto De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turín, Einaudi, 1977.
19. Seguramente se refiere a: «Crisi della presenza e reintegrazione religiosa», *Aut Aut*, núm. 31 (1956), págs. 17-38.
20. Amén de la versión ya citada: «Spie. Radici di un paradigma indiziario», *Ombre rosse*, núm. 29 (1979), págs. 80-107.
21. Carlo Ginzburg, «Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après», en Denis Thouard (ed.), *L'interprétation des indices: enquête sur le paradigme indiciario*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, págs. 37-47.
22. *Penser par cas*, París, Éditions EHESS, 2005.
23. Ginzburg ha escrito diversos textos sobre Maquiavelo. Entre ellos: «Macchiavelli, l'eccezione e la regola. Linee di una ricerca in corso», *Quaderni storici*, vol. 1 (2003), págs. 195-213 [«Maquiavelo, la excepción y la regla. Líneas de una investigación en curso», *Ingenium*, núm. 4 (2010), págs. 5-28].
24. «Latitude, Slaves, and the Bible. An Experiment in Microhistory», *Critical Inquiry*, núm. 31 (2005), págs. 665-683 [«Latitud, esclaus i la Bíblia. Un experiment de microhistòria», *Afers. Fulls de Recerca i Pensament*, núm. 57 (2007), págs. 355-373].
25. «Carlo Ginzburg. Spie. Radici di un paradigma indiziario», ahora recogida en *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milán, Mondadori, 2002, págs. 244-250 [«Carlo Ginzburg. Espías: raíces de un paradigma indiciario», *Mundo escrito y mundo no escrito*. Madrid, Siruela, 2006, págs. 201 y 203].

26. «Micro-analisi e storia sociale», *Quaderni Storici*, núm. 35 (1977), págs. 506-520.
27. «Brujas y chamanes», en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, FCE, 2010, págs. 413-432, en particular las págs. 423-424.
28. Henrique Espada Lima, *Micro-história: Escalas, indícios e singularidades*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.
29. Carl Schmitt, *Teología política*, Madrid, Trotta, 2009.
30. Jean Baudrillard, *Olvidar a Foucault*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
31. «Ripensare la microstoria?», *Quaderni storici*, núm. 86 (1994), págs. 539-549.
32. «Il nome e il come. Scambio ineguale e mercato storiografico», en *Quaderni storici*, núm. 40 (1979), págs. 181-190 [«El nombre y el cómo: intercambio desigual y mercado historiográfico», *Historia social*, núm. 10 (1991), págs. 63-70].
33. La colección se inauguró con su libro *Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Turín, Einaudi, 1981 [Pesquisa sobre Piero, Barcelona, Muchnick, 1984].
34. Las fechas de aparición de los citados son: Franco Ramella, *Terra e telai: sistemi di parentela e manifattura nel Biellese dell'Ottocento* (1983); Osvaldo Raggio, *Faide e parentele: lo Stato genovese visto dalla Fontanabuona* (1990), y Alain Boureau, *La papessa Giovanna* (1991).
35. La colección que Elio Vittorini dirigió para Giulio Einaudi Editore duró desde 1951 hasta 1958. Véase: Vito Camerano, Raffaele Crovi y Giuseppe Grasso (eds.), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Turín, Nino Aragno Editore, 2007.