

Sobre la construcción de un modelo teórico-metodológico para escribir Historias de Vida *

Josué Carantón Sánchez **

Recibido: 15 de julio de 2011

Aprobado: 18 de septiembre de 2011

RESUMEN

En este artículo, base del texto de sustentación de la tesis de grado de maestría en Historia del arte, *Rodrigo Callejas, historias de una vida. Un modelo teórico-metodológico*, se propone un modelo para la construcción de historias de vida que parte de la experiencia de aplicar diferentes propuestas, resultado del análisis de las teorías contemporáneas en antropología social y

del método propuesto por la microhistoria. Palabras e imágenes se convierten en el motivo del diálogo y la entrevista, que es presentada como texto literario, y cuya contextualización se construye con referentes a modo de hipertextos dentro de la puesta en escena a modo de trípico.

Palabras clave: microhistoria, dialógica, Rodrigo Callejas, historia de vida.

* Este trabajo es emanado de la tesis de grado: *Rodrigo Callejas, historias de una vida. Un modelo teórico-metodológico*, presentada por el autor y evaluada como sobresaliente en la Maestría en historia del arte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en el año 2007.

** Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, especialista en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia y magíster en Historia del Arte de esta misma universidad. Se desempeña como profesor de cátedra en la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Medellín y Profesional adscrito a la Dirección de Cultura Científica y Tecnológica del ITM. Correo electrónico: josue.caranton@gmail.com

On the construction of a theoretical and methodological model for writing Life Histories

ABSTRACT

This article, which is based on my thesis for an MA in History of Art entitled *Rodrigo Callejas, life histories. A theoretical-methodological model*, proposes a model for the construction of life histories that draws on the experience of applying various proposals as well as on the analysis of contemporary theories in social anthropology and the method proposed in micro-history. Words

and images become motivating reasons for the dialogue and the interview, which is presented as a literary text the contextualization of which is constructed with references in the form of hypertexts within the composition, similar in style to a triptych.

Key words: microhistory, dialogical, Rodrigo Callejas, life history.

Introducción

Al enfrentarnos a un trabajo investigativo lo primero que nos vincula es la selección del tema y el enfoque bajo el cual este se ha de desarrollar. Cuando llegué a este punto y decidí hacer historias de vida del maestro Rodrigo Callejas como tema central del trabajo de grado en la Maestría en Historia del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (Carantón, 2006), hablaba con antropólogos de lo interesante que sería poder desarrollar una investigación que partiera de las teorías contemporáneas en antropología y que se pudieran proyectar de manera explícita en la construcción de un modelo investigativo. Aquí es donde nace esta simbiosis, un ejercicio inter y transdisciplinario que conjuga el saber propio del campo artístico con las preguntas y los métodos de las ciencias sociales, y que toman forma en el trabajo que a continuación se presenta.

La estructuración de la idea

Las propuestas teórico-metodológicas que en forma paralela a las tradicionales buscan alternativas académicas suelen ser recibidas con sorpresa y en algunos casos con rechazo por algunos sectores académicos, de forma similar a lo ocurrido con el polémico texto *Historia doble de la Costa*, de Orlando Fals Borda (1981) o con la propuesta de Microhistoria hecha por Carlo Ginzburg (*Il Formaggio e i Vermi*, 1976). Pero han sido el tiempo y las necesidades académicas las que han librado de temores y validado para la academia estos ejercicios. Por ello, y como una manera de reconocer el trabajo realizado por estos y otros autores, se decide enfrentar la experiencia de la construcción literaria y se propone un formato o modelo para realizar la investigación. Los retos comenzaban desde el momento en que se permitía al entrevistado jugar con los recuerdos y su memoria, y no por medio de preguntas direccionadas; a su vez, el modelo ofrece con anticipación la información necesaria para que el lector entienda lo que está leyendo y no tenga que leer una cita al pie de página. Las imágenes que inician cada palabra ayudan a recrear el texto que se va a leer y le dan un valor distinto a la interpretación del lector.

Ser conscientes de las necesidades y búsquedas en torno a la definición de lo que debe ser un "aporte a la comunidad académica" remite a los tiempos que se están viviendo y a las experiencias adquiridas a través de los años. El aprender que la imaginación es vital en la construcción de una obra de arte es de gran importancia para descubrir o plantear miradas diferentes y divergentes; por ello me atreví a hacer unas miradas en las que su ser alterno se constituya en un aporte a esa comunidad académica y, a su vez, se convierta en elemento para el fortalecimiento y desarrollo de esta disciplina.

El aparente simplismo de su presentación no es causa del azar, sino el resultado de un profundo análisis en torno a la manera de tratar los temas y a una búsqueda de metodologías que le permitan al lector desprevenido y alejado acercarse y adentrarse en los círculos del mundo del arte y en el de “las miradas particulares de los artistas”, a su vez, para que estos trabajos no sean tema exclusivos para el entendido o erudito y no sólo queden circunscritos a los medios académicos.

La posibilidad de adentrarse en las intimidades y en el mundo personal de un artista conlleva un acercamiento y un sutil tacto que permite, de manera tranquila y metódica, ir abordando y recorriendo los caminos por los que nos invitan a trasegar. Caminos que se pueden recorrer con la complacencia y complicidad de quien abre las puertas para que esos lugares sean traídos de nuevo a la memoria y al hoy, para compartirlos y de una manera u otra hacerlos públicos. Por ello, se hace necesario un especial agradecimiento al Maestro Rodrigo Callejas, quien de manera gentil puso todo a disposición para realizar el trabajo, no obstante la situación personal que estaba viviendo.

La transdisciplinariedad y la entrevista como herramientas teóricas y metodológicas

La entrevista y el diálogo se han tornado en una herramienta importante en el acercamiento al artista y en una forma de la crítica para acceder a reflexiones que antes denegaba o le parecían sin importancia. Prueba de ello es el libro de Diego Garzón *Otras voces, otro arte. Diez conversaciones con artistas colombianos* (2005), donde se profundiza sobre los alcances informativos de la crítica, a partir de las conversaciones con los artistas.

Los artistas actúan cada vez más como analistas sociales que presentan su obra valiéndose de estrategias propias de la antropología, la sociología o la política, en una especie de estrategia como defensa del estatus teórico y conceptual de su trabajo. Los etnógrafos, teóricos y críticos culturales, por su parte, se sienten particularmente inclinados a incorporar los modelos de exhibición del arte. De ahí que informar al público sobre el arte contemporáneo sea tremendamente difícil y que los ejemplos sean cada vez más insuficientes para explicarlo. (Giraldo, 2007).

También en el escenario crítico, cada vez es más evidente que los géneros literarios canónicos, asociados por tradición al hecho de comprender y valorar el arte, han cedido el paso a formas que intentan escapar a la rigidez. Así, el comentario, la glosa, la reseña y, sobre todo, el ensayo se manifiestan como formas secundarias de la declaración teórica, el análisis o la discusión estética de los artistas. Curiosamente, la evidente complejidad del arte actual pareciera demandar una simplificación de sus medios de transmisión.

Por otro lado, Ana María Guasch (2006) ha venido revisando y recogiendo diversos materiales que van desde catálogos de exposiciones y artículos, y en su libro *La Crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000 - 2006)*, habla de la pertinencia de la entrevista como una nueva forma de intermediación con el público, hecho que se ha convertido en uno de los problemas fundamentales del arte contemporáneo.

Estos hechos confirman la entrevista como un medio de transmisión de conocimientos y hacen que sea el propio artista quien a través de su poder crítico le dé a la misma una autoridad indiscutible, emanada de la sinceridad y de la espontaneidad, convirtiéndola, además, en la reina de la declaración contemporánea en el campo de las artes.

Más aún, cuando algunos artistas desde principios de los años noventa, “reinterpretan, reproducen y utilizan en sus proyectos lo que podríamos definir como productos culturales disponibles, y esto ha supuesto la inclusión en el ámbito del arte de formas anteriormente excluidas, ignoradas o simplemente despreciadas. Se han incorporado así al arte contemporáneo discursos adoptados de otras disciplinas o campos teóricos” (Dardanyá, 2006).

Ahora bien, los artistas visuales no pueden justificar sus proyectos sólo en función del tema que tratan, por el hecho de relacionar su trabajo con una comunidad o un grupo marginal cualquiera, puesto que esto no garantiza la calidad de los resultados, ni formales ni de contenido. Del mismo modo que los antropólogos han hecho un análisis crítico sobre el impacto de sus estudios acerca de las sociedades que estudiaban o que estudian, lo que ha supuesto cambios sustanciales en la disciplina, igualmente los artistas, la crítica y la historia del arte deberán hacer este ejercicio crítico con sus proyectos, siendo lo más escrupulosos posible a la hora de involucrar personas y/o comunidades que desconocen el contexto en que se utilizarán las imágenes o los documentos donde ellos son una parte protagonista.

[...] Debemos ser prudentes a la hora de definirlo como una tendencia, pero en todo caso debemos ser exigentes y críticos con los que se suman de manera rápida y sin hacer un análisis riguroso de las implicaciones necesarias en un cambio de enfoque de estas características. Hemos de exigir que la estética no disimule la ética indispensable que debe regir este tipo de trabajo, exigir que el acercamiento al territorio y a la comunidad se haga meticulosamente, teniendo en cuenta las opiniones y las voces de los protagonistas sin caer en el paternalismo, exigir la distancia necesaria que permita ser conscientes de la subjetividad implícita en este tipo de trabajo; eso sí, utilizando las herramientas de siempre, como la metonimia, la metáfora y, por qué no, la ironía. La compleja realidad se construye con estas herramientas. Pero, atención, hace falta saber aplicarlas cuando toca y con las dosis adecuadas y esto no es una cuestión de inspiración, sino que forma parte de un proceso de aprendizaje largo y riguroso” (Dardanyá, 2006, p. 68).

En este punto es bueno aclarar que el acercamiento hecho por las nuevas teorías antropológicas y los nuevos historiadores privilegia el papel de la en-

trevista como forma de conocimiento, muchas veces exaltada, del pensar y del sentir de los artistas, y del modo particular en el que conciben su mundo.

El nacimiento de la idea

Siempre que se comienza una nueva expedición académica nos enfrentamos a muchas dudas e inquietudes sobre lo que va a ser nuestro futuro en ella, también aparece el cuestionamiento de cuál va a ser el trabajo, de cuáles sus implicaciones y del cómo vamos a desarrollarlo.

Por formación académica esta última opción era la que más se ajustaba a los intereses. Pero el qué y el cómo hacerlo fueron otra cosa. El trasegar por el campo de la antropología y la historia, la experiencia en el área de la gestión cultural y el trabajo con comunidades daba unos presupuestos válidos para explorar otros caminos. La etnografía y todas sus complejidades se habían convertido en los caminos a explorar y más cuando las frustraciones presentes en muchos trabajos de campo, y las experiencias de otros investigadores habían generado una serie de inquietudes, que no habían sido reflexionadas ni, mucho menos, despejadas las dudas.

Son muchas las casualidades que comienzan a conjugarse en estos momentos; si bien la premura del tiempo no era una de ellas, en el interior comenzaba a manifestarse un grado de ansiedad constante. En discusiones emanadas luego de las clases de la Maestría en Historia del Arte y en *El Ajuste*¹ generaron la pregunta sobre la vida de aquellos artistas que tuvieron que ver con mi formación plástica en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

Un encuentro fortuito en la inauguración de una exposición en el MAMM me puso frente a Rodrigo Callejas, quien había sido mi profesor de pintura VI en la Nacional; recuerdos, nostalgias y añoranzas que van y que vienen fueron la constante. Y justo allí le propuse que quería hacer un trabajo sobre su vida, no supe explicarle cómo, pues no lo tenía claro, pero me dijo que con mucho gusto me colaboraría, así que salí de allí con el tema de investigación.

Luego de pesquisas, búsquedas y visitas a bibliotecas me encontré con una realidad que en este campo nos aqueja y era que el material bibliográfico sobre su vida era poco, el libro de Félix Ángel *Nosotros, un trabajo sobre los artistas antioqueños* (1976) y uno que otro catálogo y comentario de prensa y nada más. El libro de Ángel, pionero de la entrevista a los artistas en Colombia, es un referente indispensable e importante no sólo para el arte local. Así que pensé que era con el propio artista, con sus percepciones, con sus sentimientos y con

¹ *El Ajuste*. Revueltería ubicada en las afueras de Ciudad Universitaria de la Universidad de Antioquia, cerca de la portería de Barranquilla.

sus ideas; unas entrevistas o unas charlas con el Maestro Callejas me darían los elementos necesarios para desarrollar la investigación.



Imagen 1. El Maestro Callejas frente a su obra.

Comencé a ver modelos de charlas y entrevistas en publicaciones, formatos de biografías y de memorias y en este recorrido llegué a los pocos documentos publicados en el medio hasta ese momento y entre ellos, los dos libros observados y analizados fueron los realizados sobre Justo Arosemena (Arosemena & Schnitter, 2002) y Ethel Gilmour (Ramírez, 1996). Pero el libro sobre *Justo Arosemena*, por su esquema y modelo, no fue de interés ni de motivación, y no llenó las expectativas, ya que los análisis sobre su obra, escritos por encargo, por los profesores Carlos Arturo Fernández y Darío Ruiz, no obstante ser complejos y profundos, tan sólo daban cuenta de la mirada que se hace desde el exterior y en retrospectiva, circunstancia que no ofrecía elementos para construir una visión desde el propio artista ni de sus verdaderas motivaciones frente a la obra.

En el libro sobre Arosemena lo que prima es la mirada desde el afuera. Es una mirada post mórtem. Es la ausencia del reconocimiento en vida. Es perder, quizá para siempre las reflexiones de un artista que aportó sensiblemente al desarrollo del arte antioqueño; es la memoria olvidada. En estos escritos son la historia del arte, las referencias, los paralelos, los escritores y las interpretaciones quienes hablan por el artista, pero el artista no está. Y las historias de vida no son las obras.

El segundo trabajo, sobre Ethel Gilmour, es el producto de una visita que da cuenta de la cotidianidad de la artista, y de los espacios de su casa. No obstante

lo interesante del formato y el texto, me permitió darme cuenta de qué era lo que no quería hacer, porque los objetivos, si bien eran parecidos, podrían caer en una repetición del formato y modelo usado.

Mi afición al cine me llevó a comprar las memorias de Marcello Mastroianni y justo allí encontré sin querer lo que pretendía, las memorias tituladas *Sí, ya me acuerdo...* (1997) fueron filmadas en el norte de Portugal, en septiembre de 1996, mientras Mastroianni rodaba una película. El libro es una transcripción de su voz.

Lo particular de este libro es que con el tema del cine se desarrolla una especie de entrevista, no cronológica, llena de detalles y momentos determinantes e importantes para la formación actoral de Mastroianni y que por su forma aparentemente simple nos lleva a hurgar en los rincones de un personaje respetado y con grandes cosas para aportar al ejercicio de la formación actoral.

Este detalle se ligaba con la idea de realizar un trabajo desde la Microhistoria, propuesta por Carlo Ginzburg (1976), y que se ajustaba a las condiciones y al interés de hacer un aporte académico para la historia del arte colombiano.

La microhistoria

La opción de la Microhistoria, como una especie de rompecabezas, encaja al ejercicio del saber humano en forma tentativa y provisional en la que operamos y optamos por lo que pensamos que es lo mejor. Nunca se sabe de antemano a dónde se va a llegar: toda investigación tiene unos virajes y unas formas rizomáticas que amplían el panorama y muchas veces lo desvían del camino.

El paradigma indiciario lo encontramos desarrollado y expresado por Carlo Ginzburg en el libro *El signo de los tres, Dupin, Holmes y Peirce*, editado por Umberto Eco y por Thomas A. Sebeok (1989 pág. 136), en el capítulo IV, titulado *Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico*. Ginzburg parte su recorrido desde el llamado Método Morelli, médico italiano quien estableció un método para identificar la autenticidad de las obras de arte basado en los detalles menores, especialmente en los menos significativos del estilo típico de la escuela del pintor, como eran los lóbulos de las orejas, las uñas, la forma de los dedos de las manos y de los pies. El modelo no abordaba el problema estético sino un nivel más básico, cercano a la **filología**.

Según el texto de Ginzburg, Freud descubre el documento que había sido publicado en 1874, y llega a la conclusión de que el psicoanálisis acostumbra a deducir de rasgos poco estimados o inobservados del residuo de la observación, cosas secretas o encubiertas y vincula la intimidad individual con elementos sustraídos al control de la conciencia.

En *Morelli, Holmes y Freud*, a partir de unos detalles minúsculos, Ginzburg encuentra la clave para acceder a una realidad más profunda, inaccesible por otros métodos. Para Freud son síntomas, para Holmes pistas o indicios y para Morelli rasgos pictóricos. Este enfoque en **la interpretación de los indicios** llegó a tener una gran influencia en el campo de las ciencias humanas (Ginzburg, 1989).

Para la mayoría de los microhistoriadores, la microhistoria es un intento saludable de desembarazarse de las coerciones cognoscitivas y las ineficacias explicativas que la tradición política ha impuesto. La crisis del marxismo es una respuesta en el ámbito historiográfico a una constatación cultural-civilizadora que acontece entre finales de los setenta y los ochenta: la crisis de la razón. Identificada con la postmodernidad, la microhistoria permite compartir la certidumbre de una quiebra de paradigmas, los cuales tradicionalmente se han sostenido para explicar desde lo general una realidad que siempre es local y particular, y es desde allí, de donde los microhistoriadores tratan de formular algún nuevo “paradigma” bajo el cual puedan integrar sus investigaciones parciales y dejar de asumir una concepción positivista en el sentido de asumir **la narratividad en el discurso histórico**.

Haciendo un uso metafórico del cómo escribir una historia, la Microhistoria nos podría llevar, utilizando la metáfora del mosaico, a una reconstrucción de piezas o elementos que de forma indirecta ayuden a construir una memoria, que permita ser leída desde particularidades, muchas veces inconexas, pero que amplían el marco de percepción y análisis en torno al complejo desarrollo implícito en una obra.

Para ir más lejos y no quedarse cortos, es necesario ver que ciertos procesos historiográficos llevan a una “depuración”, manipulada en la información, la cual en su asepsia elimina detalles, muchas veces intrascendentes, que para un lector entrelíneas aportan más que lo comúnmente dicho. En este caso se puede usar el ejemplo del restaurador de una obra de arte, el cual se da a la tarea de lavar la superficie, retirar el barniz y eliminar el exceso de pintura para devolver al espectador el cuadro original, el mismo que tuvo el artista ante sus ojos.

No se debe olvidar que los presupuestos conceptuales de cada individuo también determinan los resultados y que como esta es una opción utilizada más frecuentemente desde la historia del arte, que desde las metodologías de las ciencias humanas, los resultados no se pueden medir bajo los criterios de una disciplina común.

La dialógica y la etnografía

Otro de los soportes conceptuales que se aplicaron a esta *investigación* hace referencia a Mijail Bajtín (Bubnova, 2006), fundador de la dialógica, concepción

que se opone a lo monológico del lenguaje, la cual separa las expresiones del contexto dialógico en el cual ocurren. Para Bajtín y según su dialógica, cualquier expresión, por completa o autónoma que parezca, no es otra cosa que un momento de un diálogo, un fragmento en el proceso continuo de la comunicación verbal o intertextual.

Si pensamos cómo es el funcionamiento de la entrevista desde el punto de vista de la situación comunicativa y sus participantes, la perspectiva de Mijaíl Bajtín resulta sumamente útil. Este teórico ruso, cuyos trabajos han tenido una influencia perdurable en la lingüística, la crítica literaria y otras disciplinas, ha desarrollado una reflexión tan profunda como abarcadora en torno de la enunciación y de su naturaleza interactiva, hasta el punto que su teoría suele denominarse «dialogismo» (Arfuch, 1995, p. 31).

A su vez, Bajtín empleó la metáfora de la polifonía, noción que originalmente hace referencia a una composición musical en la cual se superponen las voces, para oponer y caracterizar dos formas de literatura: una la dogmática, en la que domina la voz del autor, y otra, la polifónica o carnavalesca, de origen popular, en la que existen varios personajes que se presentan a sí mismos y donde el sentido global de la obra lo da la confrontación de los personajes.

Este intento por construir una confrontación entre las miradas particulares que hacen los individuos sobre su entorno y lo que se conoce, eso que siempre se ha dado por sentado o forma parte de la llamada historia tradicional, lleva a que la propuesta pueda hacer uso de otra de las herramientas que se tienen a disposición, y es el aprovechar la experiencia de la antropología y su método etnográfico.

Según Carlos Reynoso, en la introducción al libro *El surgimiento de la antropología posmoderna* (1996) en la que hace un examen a la antropología posmoderna, se podrían distinguir tres grandes líneas o corrientes, las cuales son aplicables a la Historia del Arte, este tríptico sería el siguiente (Reynoso, 1996, pp. 26-29):

- Una corriente que podría ser llamada “meta-etnográfica” o “meta-antropológica”, la cual se preocupa por analizar críticamente los recursos teóricos y “autoritarios” de la etnografía convencional y de tipificar nuevas alternativas de escritura etnográfica. Caracterizada como “antropología de la antropología”, su objeto de estudio no es ya la cultura etnográfica, sino la etnografía como género literario por un lado y el antropólogo como escritor por el otro.
- La segunda corriente se caracteriza por ser una “antropología experimental”, donde se redefinen las prácticas, o por lo menos las formas en que la praxis del trabajo de campo quedan plasmadas en las monografías etnográficas. Aquí se ubica una de las corrientes más claramente definidas, “la etnografía dialógica”, propuesta por el antropólogo Dennis Tedlock de la Universidad de Buffalo en Nueva York. En “Preguntas concernientes a la antropología dialógica”, un artículo de 1987 reproducido, por Carlos

Reynoso (1996), Tedlock vuelve a la carga; y esta vez, para ser coherente, una de las afirmaciones que prueban ese punto es la afirmación de que una de las señales del posmodernismo es una incredulidad hacia las metanarrativas en que se realizan intentos de totalización. En la medida en que un diálogo siempre está en proceso, ninguna metanarrativa es posible. Si los que participan de un diálogo alcanzaran un punto de completo acuerdo, ya no tendrían que dialogar mutuamente. En este sentido, el diálogo (como proceso dinámico) es posmoderno.

- La tercera corriente no se interesa ni por el análisis pormenorizado de la escritura antropológica tradicional ni por la renovación de la literatura etnográfica; su espíritu es disolvente, y proclama la caducidad de determinadas formas de escribir, y la crisis de ciencia en general. Esta "vanguardia", para usar un término artístico, está representada por Stephen Tyler y Michael Taussig (Reynoso 1997, pp. 40-43), donde el primero propone una epistemología irracionalista que reformula todo el proyecto científico desde la raíz, en términos todavía pragmáticos; y el segundo hizo estallar el género y la "autoridad etnográfica" mediante el uso simbólico del montaje y el collage. Taussig ha popularizado entre los antropólogos postmodernos la técnica literaria del montaje; en sus textos, que presumen de inacabados se suponen fragmentos estilísticamente disímiles que establecen paralelismos y contrapuntos, por ejemplo, la cura chamanística, las visiones inducidas por el uso de alucinógenos, entremezclado con frases, citas y reflexiones personales de sus autores favoritos.

Este tríptico se desarrolló en una línea que involucra primero la situación de la escritura etnográfica como problema, en nuestro caso la histórica-etnográfica, luego la práctica de nuevas escrituras o microhistorias, con transcripciones recreadas en forma literaria y, por último, el estallido de los géneros literarios académicos a través de la pérdida de la forma que hace Taussig y de la escritura que realiza Tyler. Para el caso de la historia del arte, lo apliqué en forma similar y me permitió construir un enfoque amplio emanado de la experiencia etnográfica y de antemano me multiplicó las posibilidades interpretativas; aunque entre las tres líneas existe cierta superposición, el ordenamiento realizado por Reynoso me facilita una visión panorámica.

Optar por la perspectiva formal de Taussig y no por la escritural de Tyler tuvo dos circunstancias determinantes: en primer lugar, que el desarrollo del trabajo de Taussig y su obra más significativa, *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, (2002) se realizó en Colombia entre los años 1969 y 1985, y en segundo lugar, porque su propuesta emana de una incursión en varios terrenos como la historia, la antropología, la medicina, la mitología y la magia, sólo por mencionar las que tienen nombre, según sus propias palabras, y dejar el resto en el punto en que los textos y las imágenes se expresan por sí mismos y en la misteriosa dialéctica del yo y el Otro.

Este es un ejemplo de los resultados con el maestro Callejas: en primer lugar, se muestra una imagen que hace referencia a lo que él está expresando, luego siguen unos links o hipertextos en dónde se encuentran los datos a los que irá a

hacer referencia en su comentario y posteriormente en forma literaria se expresa lo manifestado oralmente.



Imagen 2. Taller del Maestro Callejas.

- **Rafael Saenz**

Pertenece a la escuela paisajística de Antioquia, pero ha enfocado una variedad de temas en óleo y acuarela, con producción en la mitad del siglo XX. Nace en Rionegro en 1910 y muere en Medellín en 1998. Como muchos artistas de su generación, tenía como premisa fundamental de su trabajo plástico la expresión y la denuncia social; dejó varias obras en las cuales el bodegón es tratado de una manera muy personal e independiente. La historia conduce, entonces, a una sociedad con sabor más liberal, más laica, que se va desacralizando (años 40 y 50). Con Entierro campesino y Éxodo, enriquece el panorama. Su obra también está presente en el Cementerio de San Pedro en Medellín (Antioquia).

- **Instituto de Bellas Artes**

El Instituto de Bellas Artes fue fundado como “escuela de música, pintura y escultura” el 26 de septiembre de 1910 por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, al aprobar una proposición presentada por don Gonzalo Escobar. Se dedica a la formación y a la labor educativa por y para el arte; con programas en: música, diseño y artes plásticas.

- **No me dejaban entrar**

Llegué a Bellas Artes a los 12 años a estudiar con Rafael Sáenz, con quien manteníamos una relación más de grupo de amigos que de profesor alumno.

En Bellas Artes se estudiaba bodegón, dibujo, acuarela, era una cosa muy académico; algo que me llamó la atención y marcó ciertos derroteros, fue el hecho de que los sábados se hacía desnudo, pero no me dejaban entrar, situación ante la cual miraba por la chapa, y de esta manera, realizaba mis dibujos detrás de la puerta. Con el paso del tiempo Rafael supo lo que yo hacía y por su mediación me dejaron, por fin, entrar. Para ese entonces ya tenía entre 13 o 14 años, allí comienza a alimentarse mi gusto por el erotismo y se amplía mi campo imaginativo, especialmente el nocturno (Carantón, 2006, pp. 58-60).

Por fuera de todo esto, dice Reynoso, existe un marco que se podría llamar postmodernismo antropológico genérico, el cual no se alimenta de los desarrollos específicamente disciplinares cuya dinámica ya está establecida, sino que abreva directamente en el pensamiento posmoderno no disciplinar, siguiendo algunas líneas como son la crisis de los metarrelatos, el colapso de la razón, la deconstrucción y el fin de la historia.

El modelo usado por el postmodernismo antropológico me ayudó a plantear ciertas preguntas en torno a la Historia del arte: ¿Somos partidarios de una concepción interpretativa de la disciplina? ¿Nos ha faltado conciencia en los modos de representación y de experimentar con ellos? ¿Podría incluirse la historia del arte en el género de la ficción? ¿Permite el modelo usado por la etnografía ser usado para la historia del arte, especialmente en la aplicación de la polifonía, la dialógica y la autoría dispersa?

En 1979, Dennis Tedlock, principal exponente de la antropología dialógica, publica el artículo "*La tradición analógica y el surgimiento de una antropología dialógica*", donde dice que si la antropología sociocultural estuviera basada solamente en la observación silenciosa, no habría nada que la distinguiera de las ciencias naturales, más aún, cuando el campo del estudio cultural se basa en el ámbito de la intersubjetividad humana, donde el diálogo antropológico crea una comprensión de las diferencias que existen entre quienes participan del diálogo al dar comienzo a una conversación. Pero, también afirma que cuando se prepara el texto sobre la experiencia, para su presentación, esta dimensión dialógica se pierde en beneficio de la tradición analógica (Reynoso, 1996, p. 39).

Como lo dominante en la tradición analógica es el monólogo, se pierde el diálogo y se disfraza de diálogo, haciendo que quien habla se pierda en el rol actoral de quien escribe. En el teatro, un monólogo es un diálogo en el que un orador tiene interlocutores que están ausentes o son imaginarios y cuando se escriben historias, difícilmente se deja que los demás digan algo, y se cita a otros para que hablen por ellos. Cuando se habla de diálogo en una novela o en una obra de teatro, no sólo se habla de dos personas, pues *día* en diálogo no significa "dos", significa "a través".

El diálogo es posmoderno en su esencia, en tanto se esté desarrollando. No es posible ninguna metanarrativa que lo abarque, y si lo hace, llegando a un punto de completo acuerdo, ya no dialogan. Todo lo que se dialoga sucedió en ocasiones anteriores, incluyendo ocasiones en las que no estábamos copresentes, por tanto, no se puede afirmar que lo que digamos en ese diálogo sea original, en el sentido de que nunca se ha dicho antes; lo que sí tendrá serán matices únicos de esa ocasión particular. Tampoco puede haber diálogo sin que haya actos de traducción, que rompan la copresencia, y ocasionando períodos de ausencia a lo largo del diálogo.

Luego del diálogo existe el acto de construir la traducción verdadera, la cual es imposible. Re-decir dentro de una lengua, lo que Jakobson llamó “traducción intralingual”, es una extensión adicional del discurso anterior, a través del presente y hacia el futuro, que a medida que se desarrolla toma algo de lo que se dijo antes y puede ganar algo nuevo en la medida que pierde algo de lo viejo. Algo que se reconoce permanece y nos lleva al “texto original”, es decir, a la fuente; pero ya no será como era antes.

El modelo propuesto

Hechas estas necesarias aclaraciones, el modelo propone después de las respectivas pesquisas bibliográficas, la elaboración de un listado de una serie de palabras (sin artículo) emanadas de la información recolectada, y no de preguntas, pues el uso de palabras permite dar cuenta de una información sin llegar a poner condiciones, que es lo que se hace cuando se formula una pregunta. La propuesta al poner palabras como tema buscaba ampliar la mirada de la respuesta, y no dirigirla. Además, si se mira que el diálogo se establece a través del otro, las preguntas no son consecuentes.

La palabra como conductor de un diálogo no limita ni los recuerdos ni la posibilidad de soñar, todo lo contrario, los amplía, pues no existe la condición cronológica y, de paso, se respetan la memoria, los recuerdos y los sueños de quien está siendo nuestro interlocutor. Este tipo de charla abierta, a su vez, permite recomponer palabras a medida que se desarrolla.

En diálogo con el profesor Carlos Arturo Fernández me recordó el uso de un modelo similar al que se estaba proponiendo, y que apareció publicado en los primeros números de *Artes, la revista*; lejos de lo que se podría imaginar, el ejercicio, no obstante el uso de las palabras, se acompañaba con artículos que limitaban y determinaban la respuesta. Y como lo afirma la presentación del trabajo “no es en sentido estricto una entrevista sino un intento de aproximación a las motivaciones, intereses y conceptos de un artista a través de una serie de referencias culturales de amplio significado, planteadas de manera puntual” (Fernández, 2002, p. 84).

El análisis de este ejercicio me permitió la construcción y el fortalecimiento de la metodología para hacer la aproximación a la vida del maestro Rodrigo Callejas, pero sin limitar ni condicionar las respuestas.

Las grabaciones realizadas en los encuentros dieron la posibilidad de, al ser transcritas, seleccionar y escoger los comentarios y apreciaciones que de manera más completa y detallada dieran cuenta de los intereses plásticos y personales del artista, lo que no quiere decir que el resto del material sea desechado o no pueda ser útil. Aplicando este modelo, el número de los comentarios y apreciaciones se definen por el investigador y se deja el registro como una fuente inagotable de información.

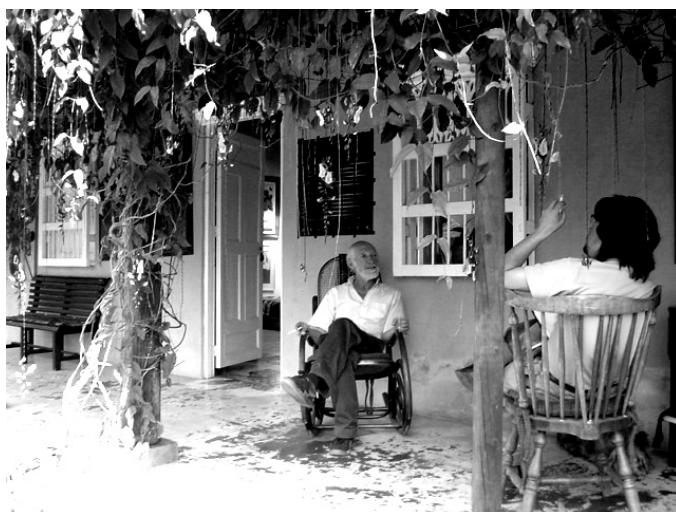


Imagen 3. El maestro Rodrigo Callejas y Josué Carantón.

Luego de la recolección de todos los datos y de hacer la transcripción de los diálogos, se realizó un ejercicio polifónico para ver la manera de presentar el resultado de la investigación.

Una vez construido el marco teórico arriba expuesto, los encuentros con Callejas se transcribieron y sus respuestas fueron recreadas en forma literaria.

El trabajo se presenta en dos grandes cuerpos, con dos motivaciones diferentes: las palabras y las imágenes.

Para la presentación del primer gran cuerpo se construye un tríptico en el que, a la derecha se presentan los diálogos con el maestro en color rojo oscuro y a la izquierda se construye el referente para su contextualización a partir de la consulta de fuentes bibliográficas diversas, y van en color azul oscuro. Como ayuda visual, cada fragmento forma un todo con una imagen de la obra o de las visitas, la cual le permite al lector recrear su imaginación.

Para la segunda parte de la aplicación se trabaja, ya no frente a palabras sino frente a una imagen, que se convierte en el eje del diálogo para, a partir de sus comentarios y apreciaciones, construir los referentes y los textos, como arriba se explica. Debido a las circunstancias personales que acompañaban al maestro Callejas, decidí retomar en los diálogos los comentarios sueltos que hacían referencia a las mismas y ser yo mismo el lector-espectador quien iría a construir unos textos que pretendían dar cuenta de lo expresado por él. Estas construcciones literarias intentaron abarcar miradas íntimas que de manera atrevida se convierten en una interpretación de las charlas sostenidas.

Según el Maestro Callejas:

Mi formación académica, Cézanne

La primera etapa en el Instituto de Bellas Artes no diría que hubiera sido clásica, y decir académica, lo tendríamos que decir entre comillas; porque más que eso, todo se relacionaba con una obsesión por la acuarela, existía allí una escuela de acuarelistas, que estaba liderada por Pedro Nel Gómez y por Rafael Sáenz.

Cuando afirmo que no era una formación clásica, lo digo, porque en lo que más profundizábamos en la pintura, era en el estudio de la obra de Cézanne, ya que para Rafael Sáenz, Cézanne fue muy importante dentro de su formación.

A partir de ahí, aprovechamos la circunstancia de vivir en el trópico y por el hecho de poseer una luz tan maravillosa y especial, aprendimos las enseñanzas de Cézanne, para lo cual él era el gran maestro, al igual que lo fue del Impresionismo. Eso era lo que más estudiábamos con influencia, claro está, de la historia del arte.

Los bodegones eran armados como los armaba Cézanne, incluso armábamos bodegones de muestra, copiados de alguna reproducción. Un trapo, una botella de vino, todo eso, en resumen la formación académica mía, es Cézanne.

Cerámica erótica y eterna

La cerámica la inicié al lado de Carlos Martínez. Luego llega Argemiro Gómez, un amigo que estaba estudiando en Italia cerámica, con él nos encarretamos a trabajar con la cerámica, incluso se hicieron todos los salones en el Museo de Zea que tienen su historia y son reconocidos. La dejé mucho tiempo y la retomé con el paso de los años, incluso con ella gané premios en los Festivales de Arte de Cali. Por allá en el año sesenta y cuatro hice una olla que se llamaba Cráter en Venus, una figura de inspiración precolombina con muchas bocas, pieza con la que gané el segundo premio y en 1965 gané el primer premio con la obra que tengo aquí, que es como una urna, y la hice cuando mataron al padre Camilo.

Luego la cerámica se torna erótica. Pues no solo son las vasijas sino también el mismo barro el que se torna sensual, su textura, su contacto y su manipulación. Debido a que tuve tanto éxito luego de los premios, me dediqué a ella de lleno, incluso los animales que tengo en la casa, son vasijas, que no tienen un diseño pensado y analizado, simplemente me pongo a hacerlos, van saliendo y salen.

Para mí la cerámica se volvió totalmente sensual, simbólica, erótica, eterna, tiene una cantidad de cosas dentro de ella que la hace especial. Imagínese que lo único que no destruye el tiempo es un pedazo de tiesto de barro quemado, los metales se corroen y a través de los siglos el barro enterrado, está perfecto, no se corroe que es una cosa extraña, es decir, se vuelve eterno (Carantón, 2006, pp. 40-47).

Estas reflexiones se construyeron más desde una esquizo-mirada que desde un análisis plástico o estético de las mismas, pues para mí era necesaria una catarsis que reflejara la complejidad de los comentarios y opiniones de los diálogos, ya que en muchos de ellos, el maestro no deseaba comprometer sus opiniones.

Como anexos se transcribieron textualmente, entrevistas, comentarios y opiniones aparecidas en catálogos, revistas y libros y las referencias de las imágenes, este material se constituye en apoyo para quien desee establecer otro tipo de análisis y mirada frente a la obra del maestro Rodrigo Callejas.

Conclusiones

La experiencia teórica de unir varias disciplinas en torno a unas temáticas aparentemente contradictorias, permitió tipificar nuevas alternativas en la escritura de la Historia del Arte y ayudó a redefinir la práctica que subyace en los trabajos de campo. Con la aplicación dialógica que propuso Taussig y con el uso simbólico del *collage* o montaje, se generaron alternativas de presentación de la información bastante singulares y particulares, y se puede constituir en herramienta que permita dar cuenta de los intereses de un artista y de las historias detrás del proceso plástico; generando de esta manera una dialéctica compleja.

Partir del paradigma indiciario deja abiertas muchas puertas como potencial para acercarse a los documentos y comprenderlos desde su perspectiva personal, pero sobre todo para ver el contexto en el cual están inmersos autores (escritor y entrevistado) y lector. Y parafraseando a Ginzburg, la realidad se torna opaca pero existen ciertos puntos de observación privilegiados que nos permiten descifrarla.

En el contexto del arte, las formas de saber tienden a ser mudas, y sus reglas formales no se prestan con facilidad a ser articuladas, ni aún a ser expresadas; por ello en este tipo de saber entran en juego factores y elementos clave que no pueden medirse como el sentido de la vista y la intuición.

El trabajo parte de las verdades de un ser, verdades que se involucran en el ser social de la verdad, no como una realidad de los hechos sino como una interpretación y representación de los mismos, tal vez libre de la historia que Walter Benjamín señala como el narcótico más poderoso, la historia que cuenta “cómo realmente sucedieron las cosas”.

Con el deseo de alterar la imaginaria y los rituales académicos de carácter explicativo y sus promesas alquímicas de orden, se usaron e incorporaron los principios de montaje, ensamble, mezcla e hipertexto que reflejan las búsquedas del hombre contemporáneo al cual sus discusiones y comentarios le surgen de su imposibilidad de pensar en términos académicos.

Disciplinas como el psicoanálisis y el trabajo social, que se basan en la hipótesis de que detalles aparentemente insignificantes pueden revelar fenómenos profundos y significativos, tendrían en este modelo alternativas para ampliar sus campos de acción e investigación, ya que les permitiría dar respuesta a necesidades y problemas no expresados en forma directa.

La omisión de citas dentro del texto desarrollado a partir del diálogo generó una alternativa de lectura que fue el planteamiento de presentar la información de antemano paralela, y en forma de hipertexto, transcrito textualmente de las fuentes, y con las referencias para profundizar si el lector lo desea, mas no como una razón de ser del texto.

El abordaje de imágenes y no de obras posibilitó una reflexión en torno a la historia de las imágenes que permitió tener acercamientos, encuentros y desencuentros con ellas, muchas veces ni imaginados. Esta circunstancia amplía la percepción por el grado de complejidad e, incluso, simpleza, con el que algunas de ellas fueron realizadas, planteadas o resueltas y, a su vez, me llevó a dejar al lado presupuestos conceptuales y teóricos que en muchos casos cohíben y coartan las miradas.



Imagen 4. Yarumos.

La síntesis y la claridad en las respuestas permiten reflexionar en torno a la necesidad de reconstruir contextos y ampliar los marcos de referencia, sobre los cuales nos podemos mover.

Respondiendo a la pregunta: ¿somos partidarios de una concepción interpretativa de la disciplina? El modelo permite aclarar y dilucidar que la interpre-

tación que tradicionalmente se le ha hecho a una imagen está determinada por factores externos a ella, que muchas veces, tan solo dan cuenta de la formación conceptual y académica de quien hace el ejercicio, pero que en el fondo no permiten realmente tener un acercamiento a los presupuestos en los cuales el artista se basó para ejecutar la obra.

El modelo permite hacer una interpretación de la imagen, pero se hace necesario manifestar desde qué lugar, o cuáles son los presupuestos para hacer estas miradas. Si se hace en forma especulativa, se aclara esta circunstancia, y si se realiza desde otra, se hace manifiesta; pero que si la disciplina es partidaria de una tarea interpretativa es una decisión que cada autor debe asumir y responder, sobre todo cuando es grande la responsabilidad de mediador con el público.

A la pregunta: ¿nos ha faltado conciencia en los modos de investigación y presentación y de experimentar con ellos? Sí, pues la afirmación de que las propuestas o investigaciones tengan un aporte académico ha sido tema poco analizado y estudiado. La persona que en estado formativo asume el reto propositivo y experimental se encuentra sola, pues el medio carece de investigadores o asesores que vayan más allá de las solas revisiones bibliográficas e incentiven formas alternas de enfrentar los problemas o las preguntas, es decir, la investigación.

El temor a tener que enfrentar nuevos lenguajes también es una constante en el medio académico, el cual gusta de moverse en terrenos seguros y aparentemente firmes, producto de los presupuestos almacenados por años y que involucran una manera de establecer y entender lo académico.

Las microhistorias aquí presentadas permiten construir unas miradas y unas posiciones muchas veces divergentes con lo establecido, pero construyen y constituyen un filón para adentrarse en las complejidades y en los recónditos mundos que el artista visita o recrea para darle sentido a su obra. En ellas vemos y podemos establecer cómo la edad de un artista no determina la juventud de su obra, y cómo esa circunstancia forma parte vital de su ser.

La pregunta: ¿podría incluirse la Historia del Arte en el género de la ficción? Sí, las nuevas formas de leer y de hacer la crítica de arte o de las imágenes están dando un sinnúmero de miradas y alternativas que se plantean desde los géneros, los gustos sexuales, el psicoanálisis, la política y una infinidad de variables; pero estas lecturas no dejan de tener una cantidad indeterminada de posiciones, pasiones, gustos y lecturas que rayan en una nueva forma de creación.

Las miles de miradas que puede hacer el espectador de una obra no deben limitarse a los presupuestos que un comentarista hace de la misma; intentar inducir a que las imágenes se deben leer de tal o cual manera, lo único que hace

es restringir el espacio de movimiento que pueda tener el observador y vehicular las posiciones en un solo camino, camino impuesto por un crítico y comentarista.

La responsabilidad en la formación y construcción de públicos es una de las tareas del historiador de arte y de quien ejerce la crítica, pero no se puede limitar esta función tan sólo para servir como convalidador de unos intereses de orden económico, pues es allí el lugar donde realmente la crítica y la historia del arte se convierten en ficción, pero no ficción premonitoria o en prospectiva, sino ficción embaucadora y manipuladora que apunta a cosas diferentes a lo que le concierne al arte.

¿Permite el modelo usado por la etnografía ser usado para la historia del arte, especialmente en la aplicación de la polifonía, la dialógica y la autoría dispersa? Efectivamente, este ejercicio permitió poner en juego estrategias que la etnografía ha utilizado, e integrar y articular dentro de la presentación del informe final las diferentes voces para que desde su lugar y sin perder su presencia se constituyan en aporte para la construcción de unos referentes que ayudan a formar una mirada particular sobre la vida y la obra del Maestro Callejas. Lo polifónico lo encontramos en las diversas voces que construyen el texto, donde figuran dos voces principales y múltiples voces de contexto.

La contextualización se presenta con la utilización de citas y lenguajes particulares en los hipertextos e hipervínculos; ellos, sin alterar las voces principales, permanecen inmersos dentro del texto y se convierten en acompañantes, sin tornarse necesarios, ni obligatorios en su participación, puesto que es el lector quien hará el uso que crea más apropiado de los mismos e inclusive pueden llegar a omitirse; de hacer uso de ellos se volverán vehículos para hacer aproximaciones, establecer vínculos, relaciones o paralelos, todo ello dependiendo de los intereses y necesidades de quien lee.

El modelo hace una invitación a participar, a seguir las pistas, los indicios y las huellas, e incita al juego de la construcción de una mirada personal sobre el artista aquí presentado. Dentro de la lectura se particulariza el aporte y la mirada de quien lee; es él quien construye y deduce, es él quien busca respuestas y genera preguntas, es él quien con la invitación a la lectura participa y pone sus presupuestos e intereses personales en la elaboración de su propio documento, él se constituye en voz activa e integral de la propuesta.

Tradicionalmente la dialógica suele confundirse, matizarse y refundirse en la mirada y los intereses de quien elabora un documento o texto bajo el pretexto del diálogo; así, muchas veces quien habla no es el entrevistado sino quien entrevista o transcribe, pues las preguntas pueden marcar más el carácter y las intencionalidades de quien entrevista y no de quien es entrevistado. Esta propuesta no involucra preguntas, y busca que con quien se estableció el diálogo

sea quien lleve el hilo conductor de las reflexiones, las palabras como temas eliminan la linealidad cronológica a la que podría conducir una pregunta y valida la memoria y los recuerdos en el orden en que van apareciendo, respetando a quien habla y sus intencionalidades.

Los textos correspondientes a la lectura de las imágenes son en sí mismas microhistorias que se construyen a partir de los diálogos, los contextos, las sensaciones y la intuición que emana de ellos, su construcción se origina en una necesidad expresiva personal y en los deseos de manifestar las miradas que los diálogos y encuentros ocasionaron.

Las microhistorias dan cuenta de un trayecto recorrido, informan y amplían los conocimientos; al estar contadas sin un orden de tiempo se integran mejor a la comprensión y a las lecturas que hace la contemporaneidad. Ganan en respecto hacia el otro, al que habla y al que lee, permiten ver y prever contenidos, informan sin detallar, pero amplían el ejercicio de la comunicación y de la imaginación, herramienta determinante en la propuesta.

La autoría dispersa integra el *collage* y la fragmentación, reúne en un solo tema alternativas, caminos y vías para recorrer, abre puertas y posibles destinos, incita a la profundización no sólo de los intereses de quien es entrevistado sino que permite dilucidar rutas y búsquedas de quien entrevista, en ellos están los gustos y las inclinaciones. Lo decía Maurice Blanchot, el libro que vendrá será una ventana abierta que no necesita de lo anterior ni de lo siguiente para poder construir unos referentes o sacar unas conclusiones, se abre a la mente y a la imaginación, al sueño y a los deseos pero sobre todo es una invitación a recorrer caminos y emprender nuevos horizontes.

Bibliografía

- Ángel, F. (1976). *Nosotros, un trabajo sobre los artistas antioqueños*. Medellín: Museo El Castillo.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Arosemena M. J. y Schnitter E. (2002). *Justo Arosemena*. Colección "Vivan los creadores". Medellín: Vol 11, Secretaría de Educación y Cultura de la Alcaldía de Medellín.
- Bubnova, T. (2006) *Voz, sentido y diálogo en Bajtín*. Universidad Nacional Autónoma de México. *Acta Poética* # 27. <http://132.248.101.214/html-docs/acta-poetica/27-1/97-114.pdf> . Visitada el 8 de octubre de 2006.
- Carantón S. J. (2006). *Rodrigo Callejas, historias de una vida. Un modelo teórico-metodológico*. Tesis de maestría en Historia del Arte Universidad de Antioquia, Medellín.
- Dardanyá, P. (2006). *Contaminados y Contaminantes*. Santa Mónica California: CASM Centre d'art Santamonica, visitada el 7 de febrero de 2007). http://cultura.gencat.net/casm/butlleti/hemeroteca/n30/sp/article_03.htm Fernández, C. A. (2002). "15 preguntas a José Ignacio Vélez Puerta". En: *Artes, La Revista*, Vol 2 Julio-Diciembre. Medellín: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia
- Ginzburg, C. (1989). *Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico* En Eco, Umberto y Sebeok, Thomas (Ed). *El signo de los tres*, Dupin, Holmes y Peirce. Barcelona: Lumen.
- Giraldo, E (2007). *Sobre la declaración del artista y los alcances informativos de la crítica*, SP.
- Mastroianni, M. (1997). *Sí, ya me acuerdo... Memorias*. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta.
- Ramírez G. I. (1996). *Una visita a la casa y la obra de Ethel Gilmour*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia,
- Reynoso, C. (1996). *C. Geertz, J. Clifford y otros. El surgimiento de la antropología posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Tardy, M. L. *Microhistoria Italiana de Carlo Ginzburg*, Monografías. Visitada el 5 de febrero de 2006 en <http://www.monografias.com/trabajos75/microhistoria-italiana-carlo-ginzburg/microhistoria-italiana-carlo-ginzburg>.