



Hayden White,
en una intervención
académica

Entrevista realizada por
Paweł Wolski y Marc Delcan

Hayden White

A la historia por la palabra

Hayden White (1928) es filósofo, crítico literario e historiador. Miembro de la Academia Norteamericana de las Artes y las Ciencias desde 1991, así como de la Sociedad Filosófica Americana (APS, en sus siglas en inglés) desde el año 2000, es actualmente profesor emérito de Literatura Comparada, Historia de la Conciencia y Retórica. Ha enseñado en las universidades de Stanford y California (en Santa Clara y Berkeley) desde que obtuvo su doctorado por la Universidad de Michigan a final de la década de 1950. Desde hace unos años genera en todo el mundo coloquios y conferencias en torno a su controvertida posición académica y su teoría de la narración histórica. Como toda postura innovadora, tardó en madurar en el contexto internacional y aún hoy es sometida a multitud de críticas. White fue abriéndose paso a codazos entre la tradicional academia estadounidense de los años setenta, aún esencialmente positivista, y lleva vendidos más de cien mil ejemplares de Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX (1973). Octogenario de extraordinaria vitalidad, activista político en favor de la limitación de la labor policial en los campus universitarios, puede expresarse en varios idiomas, se declara nihilista en lo ontológico y anarquista en lo político. Su figura se adorna con unas gafas redondas y un pendiente en la oreja izquierda, exactamente todo lo heterogéneo y coherente que cabría esperar de una figura académica con su repercusión. Hayden White es un rockstar académico.

Este profesor estadounidense fue uno de los pioneros en aplicar la teoría de la retórica a la escritura de la historia y a los diferentes estilos que constituyen el discurso de los historiadores, siendo el propulsor del giro lingüístico en los estudios historiográficos. Desde ahí se lanzó al estudio de la literatura testimonial o (auto)biográfica, el pasado colectivo y su representación común, los usos políticos de la historia, la evolución de la historiografía contemporánea o la representación del Holocausto, entre otros. Su bibliografía básica como autor está compuesta por Trópicos del discurso: Ensayos de crítica cultural (1978); El contenido de la forma: el discurso narrativo y la representación histórica (1987); El realismo figurativo: Estudios en el efecto de la mimesis (1999); El texto histórico como artefacto literario y otros escritos (2003); Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica (2010). Muchos de sus ensayos se publicaron durante el último tercio del siglo XX en las revistas académicas History and Theory y Critical Inquiry.

A pesar de que dice no creer en las entrevistas (otra forma de discurso postproducido, otra ficción), da buenos titulares. «Lean a Marx; él les contará cómo sucedió» dijo en la revista Eñe unos meses atrás. Después de interpretar su rol de maestro universitario, de enseñar durante más de cincuenta años, aún cree que «Al principio tiene que ser la palabra, o la gramática. La palabra o la letra».

Medios de comunicación e Historiografía *Viejos y nuevos medios de comunicación, «Canal Historia»... ¿qué hacer?*



Tenemos los nuevos medios y los historiadores deberían ser capaces de usarlos. La cuestión es cómo usarlos para obtener una investigación y una presentación del pasado histórico que sea responsable cognitivamente. ¡Lo que hace falta son científicos creativos, artistas creativos, incluso historiadores creativos! Todos ellos tienen que encontrar soluciones sobre este aspecto. La forma en que Robert Rosenstone lo hace es solo una de ellas, hay más. Por ejemplo, Natalie Zemon Davis fue otra que lo hizo lo mejor posible con el *Retorno de Martin Guerre*.¹ Hay un buen número de gente haciendo trabajos creativos, también Steven Spielberg por ejemplo. *La lista de Schindler* es un intento de usar los medios de comunicación para reconstruir y dotar de vida un conjunto de hechos históricos que acabó convirtiéndose en algo denostado por comercial. Eso ha sucedido con muchas historias también. Quiero decir que muchas buenas historias acabaron siendo consideradas solo comerciales, solo historia popular. Y los historiadores profesionales desprecian la historia con fines comerciales o populares. Ellos no quieren ni oír hablar de la novela histórica. Porque la novela histórica está tratando de usar técnicas artísticas como forma de presentación realística de la realidad y ello requiere del uso de ciertos elementos y tropos que nos pondrían en la situación de tener que reconocer el texto como una obra de arte. Un trabajo que sería juzgado como una pieza creativa-científica y al mismo tiempo se cuestionaría por qué los dos aspectos no han sido unidos en otros textos. Por quimérico que pueda parecer, los historiadores profesionales del siglo XIX eran narradores, contaban historias, y muchos de ellos continúan aún vivos hoy en día no por su ciencia sino por su habilidad para narrar historias.

Entonces, ¿estamos afrontado una vuelta atrás en la forma de escribir historias?



La idea de historia ha sido cambiada por los nuevos medios de comunicación. Una historia de una película de James Bond es una narrativa pasada de moda maquillada con efectos especiales. Pero aún existe. Intuyo que veremos emerger un género híbrido que pueda usar las técnicas propias de los efectos especiales para hacer lo mismo que los historiadores hacen con sus escritos. Un evento histórico es por definición un evento de efectos especiales, caracterizado como un evento específico que tiene consecuencias conocidas, que cambian cosas. De la misma forma que puedes representar gráficamente con los efectos especiales, puedes usarlos para representar un evento real. Por ejemplo la erupción de un volcán. También podrías usar ese tipo de eventos para simular una revolución. Requeriría de un uso distinto de los efectos especiales, pero lo que yo sugeriría sería el uso de técnicas del arte modernista y no tanto del arte realista tradicional del siglo XIX. El modernismo puede retratar lo inconsciente, el imaginario de la imaginación, a ello sumémosle las nuevas técnicas de edición y montaje. Todo esto te daría la oportunidad de presentar a un grupo de gente la existencia de un fantasma como algo real, y ellos actuarían basándose en ello porque reconocerían el código moderno asociado a la idea de fantasma que lo hace creíble para nosotros.

Como historiador está uno sujeto a la fuente y los archivos. ¿Cómo casa esto con su teoría sobre los hechos y la narrativa?



El quid de la cuestión aquí es que actualmente pensamos de forma distinta sobre la naturaleza del archivo, no pensamos el archivo como un material sin tratar que vayamos a encontrar y procesar. Sabemos que el archivo ha sido ya procesado. El archivo es lo recogido en la colección. Y en ello influyen mucho los principios seguidos para realizar esa selección y la exclusión que acompaña la construcción del acervo.²

También Michel-Rolph Trouillot publicó *Silencing the past*,³ sobre cómo cuatro tipos de silencio in-

1. Film de 1982 en el que la historiadora canadiense fue asesora, también publicó un libro sobre el mismo tema un año después. En España se publicó como *El regreso de Martin Guerre*, Antoni Bosch, 1984, y en catalán: *El retorn de Martin Guèrra*, PUV, 2005. (N. de M. D.)

2. Aquí H. White añadió luego la recomendación del libro *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* de Ann Laura Stoler sobre los archivos de la East Indian Company. (N. de M. D.)

3. *Silencing the past. Power and the Production of History* publicado en inglés por Routledge en 1997. (N. de M. D.)

tervienen en la creación tanto de una memoria colectiva como de un Archivo histórico.



Una colección de documentos nunca es inocente. Todo el mundo lo sabe, es obvio cuando el archivo permanece cerrado durante años. Y es lo mismo en las enciclopedias: una nueva edición puede borrar por completo algo que aparecía en la anterior. Es así en todo proceso de archivado, en toda museización. El museo ordena fenómenos y entidades dejando otras en reserva, en el sótano. Hemos cambiado la forma de pensar sobre lo que son las fuentes, suponemos que las fuentes se convertirán en sí mismas en un archivo. Hay un arqueólogo en la universidad Humboldt en Berlín [Wolfgang Ernst] que escribe sobre esto mismo. Es profesor de historia de los medios de comunicación, más concretamente de arqueología de los medios. Muy recomendable.⁴

Holocausto y revisionismo

¿Cómo respondería a aquellos que dicen que cada ejemplo de buena literatura sobre el Holocausto debe ser realista, tiene que dar siempre los hechos necesarios para interpretar?



No, la interpretación debe estar basada en cosas que preceden a la interpretación de los hechos.

Los hechos deben venir incluidos, han de ser puestos dentro del texto...



¡No estoy de acuerdo! Creo que, ante todo, los hechos son producto de una interpretación siguiendo unos protocolos determinados. Los hechos no existen antes de la interpretación, y serán reinterpretados al incluirlos en una narrativa.

La verdad es que a pesar de que los que se decantan por los hechos han sido usados por los revisionistas, usted nunca lo ha sido.



Es por lo que he dicho que el negacionismo no es una interpretación del Holocausto, ni siquiera hay problema si crees que nunca existió. Lo que dije fue más bien que ni siquiera hay que responder a los negacionistas, deberíamos ignorarlos. Esa no es una interpre-

tación que tú debes refutar, porque no hay nada que refutar o que interpretar si no existió. *¿La historiografía tradicional es la que da a los revisionistas las herramientas necesarias?*



Sí, absolutamente. Y eso es lo que quieren. Ellos dicen «estamos dentro del juego de la historia», se incluyen en las reglas y métodos tradicionales. Pero cuando alguien niega que una cosa existió la interpretación debe detenerse...

*¿Cómo entender entonces cosas como la escritura libre sobre la historia, como Maus por ejemplo?*⁵



Eso ocupa una zona gris, y esos son los casos más interesantes. Un recuento perfecto de hechos del Holocausto no creará ningún problema mientras que uno salvajemente interpretativo, constructivista, que ignore absolutamente los hechos puede ser descartado como si fuera la narración de un negacionista. Como si fuera una interpretación dadaísta. Los casos interesantes son aquellos que reivindican que tienen un derecho en base al cual están justificados. En base a su relación metonímica respecto a los supervivientes, a la memoria. Pensarse uno mismo y nuestras experiencias como si fueran las de otros es una forma muy conflictiva de recrear la relación de uno con el pasado. *¿Ha emergido junto al llamado «giro autobiográfico»?*



Sí, ahora podemos ver a muchos historiadores escribiendo sus biografías, sus autobiografías...

[Para muchos historiadores] su idea de conciencia auto-crítica es criticar sus procedimientos, su forma de manejar las fuentes propias y criticar a los otros. Pero nada de hablar sobre el cambio o el lugar desde donde se hacen las preguntas... escribir mi propia biografía debería ser cuestionar cómo estudié mi tema

¿Qué opina sobre una película que reconstruye la historia, como La Cinta Blanca (2009) de Michael Haenecke?



Es una película muy interesante. Es sobre un pueblo alemán antes de la primera guerra mundial, la gran guerra. Realmente trata

4. Wolfgang Ernst (1959) es profesor de la Universidad Humboldt (Berlín, Alemania) y pionero en la «arqueología de los medios de comunicación». Es autor de *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlín, Merve Verlag, 2002, no traducido al español. (N. de M. D.)

5. *Maus, diario de un superviviente* (Planeta-Agostini, 2001) es una historia basada en hechos reales sobre el Holocausto y su memoria cuyos protagonistas son animales antropomórficos. Es considerada una de las primeras novelas gráficas y fue creada durante la década de los ochenta. El dibujante y guionista, Art Spiegelman, consiguió múltiples reconocimientos, entre ellos un Pulitzer y un Eisner en 1992, así como el premio del festival de Angoulême en 1988. (N. de M. D.)

una realidad posible, y el artista –en este caso el director– está intentando imaginarla y traducirla a imágenes. Algunas de esas imágenes son puros diálogos, otras consisten en el tipo particular de escenario escogido para cada acción concreta de la película. Pero lo interesante es que el tipo de acciones que se escenifican son representaciones simbólicas de un lugar que podría haber existido, a pesar de que no lo hizo. Y ahí precisamente está el realismo de la cinta. Lo que intento decir es que el realismo de este trabajo artístico recae en que soy capaz de reconocer ese tipo de pueblo, de gente... en que creo poder reconocer a esos pobres niños. Estoy codificado con ello. Reconozco los castigos a los que se les somete, tanto físicos como simbólicos.

Algunos dirán que es una película sobre el Holocausto...



¡Por supuesto que lo es! Es sobre la preparación y la germinación que acabó produciendo el tipo de gente capaz de llevar a cabo el Holocausto. La película prefigura el Holocausto.

Hay otra película alemana en esa línea, La ola (2008).⁶ Trata de un experimento en el que los alumnos dicen «queremos ser tratados estrictamente en clase, no queremos esta educación de picnic nunca más». El profesor acaba creando una pequeña sociedad fascista y una persona muere. ¿Es otra forma de explicación para lo sucedido?



Muchas obras de arte y muchas historias están ahí para proporcionar alivio para lo que ocurrió en el pasado, como si quisieran olvidarlo con una explicación, con argumentos que liberan parte de la culpabilidad de los agentes a propósito de lo que les avergüenza, de lo que produce esa sensación de culpabilidad. Pero el alivio, la expiación, las excusas, pueden ser vistas también como terapia.

¿A dónde cree usted que puede llevar esta «terapia» al discurso de los alemanes sobre la segunda guerra mundial?



Creo que un gran reto del arte de posguerra alemán fue intentar tejer ese discurso; se supone que es provocador, ligeramen-

te catártico y que no replica el sentimiento de culpa sino que busca domesticarlo. Desafortunadamente la televisión alemana interpreta esto como programar una película de la Segunda Guerra Mundial cada noche, y además el «Canal Historia» es el que peor lidia con esto en todo el mundo.

Enseñar

¿Encuentra alguna diferencia entre los estudiantes europeos y los norteamericanos?



Hay grandes diferencias a nivel general entre estudiantes europeos y americanos. Básicamente porque el sistema educativo es muy diferente. Hay también diferentes tipos de expectativas, hablando de lo que podría denominarse un comportamiento admisible o comportamiento correcto. Hay una gran cantidad de cordialidad e intimidad entre estudiantes y profesores en América, pero superficial. Creo que así es porque las estructuras de poder siguen siendo más de lo mismo. Pero la diferencia principal es que los estudiantes europeos aparecen frente a alguien como yo como mucho más pasivos, están acostumbrados a ser formados con el sistema magistral. Creo que quizá eso está cambiando ahora, cambió después de los sesenta cuando la universidad europea se abrió al exterior pero se volvió a cerrar más tarde. En el método magistral tienes un número grande de alumnos y ofreces argumentos cualificados sobre tu investigación. La gente puede quedarse y asistir si están interesados en ello, pueden elegir aprender; si no están interesados dejan de venir y van a otras clases hasta que se consideran preparados.

Lo que usted está haciendo es más bien lo opuesto: interpretar en sus clases, literalmente. Usted no da clases magistrales, usted realiza performances. Si tuviera que ponerlo su propio lenguaje diría que deconstruye la oposición entre estudiante y profesor...



Sí, es lo que intento.

¿Dónde deja eso a la Academia? Es decir, si no hay diferencia entre profesor y estudiante, si la

6. Die Welle dirigida por Dennis Gansel y con el popular actor alemán Jürgen Vogel como el profesor Wenger. (N. de M. D.)

diferencia es tan tenue entre ambos, estamos deconstruyendo la noción esencial de la Academia en sí misma.



Sí, eso es, deconstruyo la idea de la academia, estás en lo cierto. Pero al mismo tiempo se postula una situación diferente de aprendizaje. Mi idea es no saturar a los estudiantes con conocimientos empaquetados previamente que ellos podrán aprender o no, y que me devolverán en el momento del examen. Yo quiero crear investigadores libres, investigadores creativos. Y quiero de ellos que desarrollen su propio estilo de análisis.

Pero debería haber algún momento de aportación por parte del maestro. Un tiempo para adquirir conocimientos con el fin de deconstruirlos más tarde.



Sí, claro. Eso es de lo que se trata con la lectura. Por eso sigo diciendo que has de leer mucho, vastamente... cada vez más. Has de pasar mucho tiempo leyendo. Ahí donde se consigue la aportación, y luego en clase es donde se ha de aprender cómo utilizar ese conocimiento.

¿Eso nos acercaría a una escuela similar a la de Montessori?



Bueno, puedes verlo de esa manera. Pero mi idea, lo que yo quería básicamente es que los estudiantes aprendan. La mayoría de la gente a la que he enseñado en los últimos años son profesionales. Lo que quiero es atraerles hacia ese tipo de trabajo, darles ideas de cómo inventar hipótesis, cómo idear y componer proyectos de investigación, cómo ponerlos en marcha conceptualizarlos, etc. Y eso implica sobre todo inventiva. En cambio, cuando escribo intento ser responsable, escribir de forma clara, que sea accesible... ahí no intento representar. Lo que intento hacer aquí es dar ideas de invención para que el aprendizaje y la investigación no sean miméticos de una forma concreta de conocimiento, sino que sean inventados. Ser capaz de crear nuevos tipos de preguntas y nuevos campos de estudio. De otra manera, gente inteligente continuará estudiando con la misma

metodología, los mismos textos de referencia década tras década. Por ejemplo, tengo algunos colegas filólogos. Ellos enseñan Dante, lo que quieren es que se aprendan a Dante... en parte es útil para los estudiantes tener un intermedio, pero yo no estoy interesado en enseñar Dante. ¡A mí me interesa enseñar práctica, reinención! Puedes enseñar eso, puedes enseñar a confiar en uno mismo, o puedes enseñar estilo


En lo que respecta a la enseñanza ¿se considera usted un constructivista?




La mayor parte de la instrucción en una disciplina consiste en enseñar lo que no se tiene que hacer. Yo quiero sugerir que conocer solo lo que no se debe hacer genera erudición muerta. Es aplicar la regla del «no hagas eso, no lo hagas así». O por ejemplo, te recomiendan «no debes preguntar cosas sobre esto»; y tú piensas «de acuerdo, no quiero hacer eso». Piensas en qué se supone que vas a preguntar a un texto, y obtienes una respuesta: «¡tienes que preguntar esto!». ¿Y qué sucede si pregunto de esta manera? ¡No, eso está prohibido!« Eso es a lo que me refiero, volverse disciplinado. Mi punto de vista es que todo texto es una obra abierta, y eso vale para todo tipo de textos: tanto los clásicos, los griegos... y al mismo tiempo admite la infinitud de interpretaciones posibles. No quieras estar defendiendo y repitiendo la interpretación canónica, hay que multiplicar interpretaciones que puedan ser reconocidas como responsables con el texto, y responsables al mismo tiempo de algunas ideas creativas en la academia. Eso no significa que todo vale. Quizá se podría hacer, por ejemplo, cortar en piezas la *Divina Comedia* tirarlos al cielo, recoger los trozos y decir «ésta es mi interpretación de Dante»... pero, la verdad, no irás a ningún lado con eso porque eso es romper una de las reglas fundamentales, aun no sabiendo cuáles son las reglas, sabes que eso es transgredirla.

Academia


¿No cree que la academia en conjunto, como institución universitaria que se supone debe ser universal, está yendo justo en la otra dirección?

 Sí, la universidad se está volviendo cada vez menos una institución de enseñanza y mucho más una institución de investigación donde enseñar es mostrar a los aprendices qué hacer en el laboratorio. En otras palabras, se está enseñando para certificar y no para potenciar el desarrollo del estudiante como tal y como persona.


¿En su opinión, qué está hoy por hoy de moda en los estudios humanísticos o literarios?

 Ahora está muy interesante. Creo que ahora estamos en una situación de duda, una especie de reagrupamiento. Y eso puede verse en la resistencia a las indagaciones teóricas. Hoy en día está claro que no se puede tener ciencia sin teoría, todo científico lo sabe. Hay matemáticas teóricas y matemáticas aplicadas así como hay física teórica y física aplicada. Pero en todas las humanidades hemos decidido que no podemos tener teoría, nos sentimos como si hubiéramos sido abrazados, como si hubiéramos ido demasiado lejos con lo teórico. Yo creo que si no queremos teoría, lo que vamos a tener es un retroceso intelectual.


¿Cuál sería su respuesta a la idea de Susan Sontag de ir «contra la interpretación»?

 Susan Sontag no estaba diciendo realmente que ella estaba en contra de la interpretación, sino en contra de cierto tipo de interpretación. Ella quería que el intérprete fuera un artista.

De esta manera podríamos llegar al punto en que si no hay diferencia entre la literatura y la historia, entre literatura y ciencia, no hay oposición entre conocimiento científico sobre el texto y literatura...


 ¡Por supuesto que sí hay! Las ciencias de hoy en día están regidas por diferentes reglas

¿Se refiere a diferentes roles?


 Digo diferentes reglas. Los procedimientos en un laboratorio están codificados. Mientras que los procedimientos en el tipo de investigación [literaria-humanista] que nosotros

hacemos, ir a la biblioteca y mirar libros, no está codificada. Quiero decir, ¿qué representa un buen programa de investigación cuando estás preguntando por algo como la naturaleza de la cultura? ¡No lo sabemos!


Eso es, y vuelvo a mi pregunta anterior, por lo que creo que la academia está yendo hacia un terreno distinto en el que está buscando por algo más firme, como pueda ser —por ejemplo— el cuerpo. Gayatri Spivak lo está haciendo es buscar la voz de los reprimidos en sus visitas al archivo. Acude al acervo de los colonizadores británicos para extraer el cuerpo de los subalternos. El cuerpo, la estructura, son ambos una vuelta a la materialidad del texto. Ahora estamos en un punto donde el autor se convierte en el texto, la voz media, tenemos esa nebulosa alrededor del texto donde los significados pueden ser multiplicados. ¿Existe aún esa nebulosa o necesitamos una estructura?

 Necesitamos de estructuras en algunas situaciones, en otras para nada.

Los estudios comparados se establecieron de acuerdo a eso.

 Los estudios comparados fueron el resultado de gente en la izquierda que quería una forma diferente de observar la producción cultural. Los *Cultural Studies* fueron creados después del declive del marxismo, después de que empezara a ser abandonado por la academia. Para mí, los *Cultural Studies* son el sustituto del marxismo en la investigación de izquierdas.

Fue también el resultado de la llegada de diferentes etnias y grupos culturales consolidados en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial...

 Todo el mundo en la academia en los Estados Unidos sabe que los *Cultural Studies* es investigación de motivación izquierdista. Y ellos mismos se identifican como de izquierda por su interés en el poscolonialismo, el feminismo... asuntos calientes en lo político que la derecha desestima. También por eso es que los *Cultural Studies* están siempre dentro pero fuera, como puestos en un gueto.

7. La idea de Sontag es que la hermenéutica debería dejar lugar a una erótica del arte, ya que la interpretación —la traducción— ha venido a cubrir el espacio entre significado del texto y la voluntad de comprender del lector: Fue editado como ensayo en 1966 dentro del libro del mismo nombre que también contiene otros importantes textos de Sontag como «Sobre estilo» o «notas sobre el camp». En España se publica ahora como *Contra la interpretación y otros ensayos*, Debolsillo, 2007. (N. de M. D.)

Si estamos virando de una academia subvencionada por el Estado a una pagada por instituciones y corporaciones privadas ¿cómo podemos explicar la consolidación reciente de los Critical Studies? ¿Podemos considerarlo como un meta-comentario sobre la institución académica misma?



La principal razón por la que los decanos de los departamentos de humanidades en Estados Unidos se decantan por los estudios multiculturales es porque ahorran muchísimo dinero. Pueden nombrar gente capaz de hacer muchas cosas, capaz de enseñar en varios departamentos y disciplinas en vez de tener una nueva persona experta en cada campo. Esto les permite, básicamente, despedir gente en disciplinas concretas y sustituirla con alguien que puede hacer también lo que aquella persona hacía.

¿Son los estudios sobre el Holocausto institucionales?



Los estudios sobre el Holocausto en Estados Unidos los iniciaron fundaciones judías. Y aún siguen obteniendo subvenciones propias. En la moderna universidad capitalista si puedes recaudar tus propios fondos puedes hacer lo que quieras.

Mercado

¿Cuánto cree usted que influye el mercado académico, la necesidad de crear constantemente, en la evolución de la academia? Todas estas nuevas terminologías de giro lingüístico, giro espacial, giro transnacional... ¿son solo para vender más?



Hoy por hoy eso es lo que motiva la investigación en la universidad. Como todos sabemos el mercado ha cambiado la naturaleza del arte, antes del mercado la creación artística dependía del patronazgo individual, de la iglesia, del príncipe, etc. Más tarde empezó a estar a cargo de corporaciones, y luego éstas vieron en el arte una inversión. Capitalismo significa obtener el máximo beneficio dentro de la ley. En los límites de la ley pero encontrando una forma de evadir la responsabilidad criminal, por eso se necesitan siempre abogados... pero los académicos, bueno la verdad no tienen mucho valor en el mercado internacional globalizado.

¿En el mercado de la academia y lo intelectual, la recompensa no sería el dinero sino la fama?



Podría decir que yo soy bastante famoso, pero no lo soy mucho en realidad. Ni siquiera hago mucho dinero de mi trabajo, para mí la fama es parte integral de la paga. Aún se sigue imprimiendo *Metahistoria* porque la gente lo compra, pero normalmente un texto académico de historia empezará por publicarse en tiradas de quinientos ejemplares, dos mil como máximo y si resulta que se venden todas quizá se reeditará. *Metahistoria* ha vendido alrededor de cien mil ejemplares, eso son como cacahuetes en el mercado.

Sigue sin ser Lady Gaga...



Ni se acerca a Lady Gaga, ¡eso es! En el pequeño mundo de la intelectualidad quizá me convierta en un autor más deseable. La gente pagará mucho más para que dé clases o conferencias... Igualmente ahora, ya retirado, no tengo honorarios porque tengo mi pensión.

Algunos han sido exitosos y comprometidos. Edward Said era un intelectual exílico...



¡Nunca fue un exiliado! Formaba parte de una familia muy rica que tenía casa en muchos países del mundo. Se produjo a sí mismo como un exiliado con propósitos literarios y políticos. Más allá de eso está el hecho de que lo conocía muy bien, me gustaba como persona. Era encantador. Tenía un acento elegante de clase alta de la Costa Este. Él pensaba que estábamos en una misma línea, quería deconstruir el mito del Orientalismo. ¡Pero para ello tuvo primero que construirlo antes de hacerlo pedazos! Yo le pregunté «¿Cómo sabes que es un mito? Podría ser una mentira, o un sueño ¿Cómo vas a comprobarlo? ¿Adónde vas a ir?» Y no fue al Oriente, sino a los libros.

Ese es el problema, ahí es donde el Orientalismo se produce.



Cuando dices que vas a ir a echar un vistazo al registro histórico, actúas como si no fueras a un archivo sino al pasado mismo. Pero lo que haces normalmente cuando estudias los hechos pasados no será ni siquiera

ra leer los documentos históricos, irás directo a un libro porque no hay tiempo para recoger todos los datos por ti mismo

Pero ¿no es eso lo mismo que usted hizo con el historicismo, ir a los libros y demostrar que el historicismo solo existe en los libros?



Digo que existe ante todo en los libros, ¿dónde más podría existir?

¡Exacto! Como el orientalismo ¿dónde más podría existir?



Podría existir en las mentes de algunas personas pero nunca lo sabríamos a no ser que haya quedado escrito o registrado.

Leer

Más allá de Said y la producción de uno mismo como pensador e intelectual con ciertas características escogidas, ¿cómo ve usted la eclosión de las autobiografías de historiadores? ¿Consideraría usted la autobiografía hecha por historiadores una novela académica?



Depende del grado de recursos, tropos y elementos novelescos que aparezcan en el texto porque hay algunos mecanismos que podemos reconocer como formas peculiares de la novela y que nunca esperarías encontrar en la Historia. Pero si esos dispositivos aparecen en un trabajo que pretende ser historia diríamos que se trata de una contaminación. O más bien podría estar justificado si deseáramos tener una presentación literaria de las indagaciones realizadas.

Philip Roth no es historiador pero escribió lo que podría considerarse como una novela académica en *The Dying Animal*.⁸ ¿Recoge este texto la idea de *Metahistoria*? El libro representa una especie *Hayden White* de la historia americana. La historia inicia con él creando una versión alternativa del *Mayflower*...



Es una novela académica, entre otras muchas cosas. Ése es uno de los puntos clave de la novela: no puedes reducirla a un género específico. Porque la novela mezcla géneros, siempre. Lo que hay que hacer es preguntarnos qué tipo de convenciones genéricas predominan y cómo se mezclan, cómo se arti-

cula esa interrelación. En sí el libro no me disgustó, Philip Roth es un novelista importante y se supone que tengo que leer todas las novelas americanas; entonces lo leo me guste o no. El protagonista es casi un gurú, un maestro. Tiene un mundo abierto, no está casado, tiene hijas y a una mujer muy guapa –Penélope Cruz en el film– que por alguna razón se enamora de él. ¡Esta es la fantasía de Roth mismo! Un hombre mayor con una estupenda mujer que se enamora de él sin pedir nada a cambio. ¿Qué se supone que tenemos que aprender del rechazo de él al amor de su alumna?

Desde luego la historia cuestiona la convención de lo que consideramos una novela académica, normalmente se le supone un alto contenido cómico.



Sí, las novelas académicas suelen ser casi siempre irónicas, cómicas, satíricas... Pero al encontrar un problema se convierte en algo trágico. Por otro lado hay varias novelas académicas basadas en tragedias. *The Browning version*⁹ es una obra de teatro, no una novela, es sobre un profesor que descubre al final de su carrera que es un fracaso total como maestro, que no gusta a los estudiantes porque creen que es aburrido, se ríen de él. Un alumno de último curso le da una copia de la traducción del *Agamenón* de Esquilo.¹⁰ El regalo de su alumno, completamente gratuito es para que el profesor le suba la nota, el protagonista lo sabe pero igual siente por primera vez una emoción genuina, algo en lo que nunca había pensado vivir con su propia mujer. Hay también algunas novelas académicas que explotan el mito de Edipo, el investigador detrás del conocimiento que acaba destruido. O también novelas de misterio académico, donde el profesor es un detective. Desde luego un género variado.

Mi problema con Philip Roth es que lo leo pero con frecuencia me decepciona, porque creo que es un novelista sentimental intentando no serlo y sus obsesiones no son las más. Obsesiones que le tienen abrumado y sobre las que trata de pasar, seguir adelante sublimándolas... a lo largo de novelas y más novelas.

8. Philip Roth, *The dying animal* (*El animal moribundo*, Debolsillo, 2008). Es una de las tres novelas de Roth que recuperan el personaje del profesor universitario David Kepesh. Las otras dos las escribió en los setenta: *El Pecho* (1972) y *El profesor del deseo* (1977). *El animal moribundo* fue llevada al cine por la realizadora española Isabel Coixet con el nombre de *Elegy* (2008). (N. de M. D.)

9. Película con varias adaptaciones y obra de teatro de Terence Rattigan (1948) sobre un profesor de escuela pública británica. (N. de M. D.)

10. Parte de la *Oresteia*, la trilogía de Esquilo de la que forma parte junto con *Las Coéforas* y *Las Euménides*, una de las primeras tragedias conocidas a mediados del siglo V a.C. (N. de M. D.)

¿Qué obsesiones le interesan en literatura?

¿En una novela académica?

¿Busca usted diferentes obsesiones en géneros distintos?

Una novela que me atrapa y me mantiene leyendo hasta el final —sea de mi agrado o no, sienta placer en la lectura o no— tiene que ver siempre con que las obsesiones del protagonista están cercanas a las mías

¿Su propuesta de lectura parte de identificarse con el texto, buscar sus propias obsesiones en él?

Yo hablaba de un *pathos*, un camino, no me refería a identificación. Yo busco analizar algo con lo que estoy obsesionado dentro del contexto de una novela. Creo que eso explica bien por qué podría estar fascinado por una novela y no por otra. También leí *La conjura contra América* de Philip Roth.¹¹ Creo que es un tratamiento irónico de la noción de argumento, en el sentido novelesco y en el sentido conspirativo-criminal. La novela tiene que ver con el «qué habría sucedido si la historia hubiese sido diferente».

¿Es diferente cuándo busca ejemplos de la teoría a cuándo lo examina para encontrar diferentes lectores?

Hay muchos lectores. Creo que un lector práctico puede ser aquel que lee muchas y diferentes novelas, pero por razones diferentes a las mías. Cuando investigo tengo que leer muchas cosas por las que no estoy fascinado, pero mi intención es responder cuestiones intelectuales.

¿Y usted lee de forma diferente cuando busca algo para entretenerse?

Por ejemplo, es la misma diferencia entre ir al cine y estudiar cine. Necesitas teoría, esfuerzo y trabajo y ver muchas cosas que probablemente no vas a disfrutar porque tu propósito es encontrar la estructura de diferentes trabajos que se han convertido en populares o se han convertido en clásicos reconocidos por los directores de cine como modelos de creación.

¿Hay diversos tropos para leer un texto?

Existen diferentes neurosis en la lectura

Diferentes estilos en la lectura y en la escritura...

Hemos de intentar, como lectores profesionales, probar nuestras formas diferentes de lectura

¿Cree usted que escribir se construye en el proceso de la lectura?

Sí. No puedes tener uno sin otro. No puedes ni imaginar lo que sería leer algo que no ha sido escrito para ser leído, es una condición previa.

¿Entonces, al principio fue la palabra? ¿Fue la letra A?

Tiene que ser la palabra o la gramática. La palabra o la letra. ■

11. Escrita en 2004, publicada en español como *La conjura contra América* (Debolsillo, 2007), ganó diversos premios en América. El argumento presenta una ucronía o historia ficción sobre la vida cotidiana de una familia judía —los Roth— después de que F. D. Roosevelt perdiera las elecciones con Lindbergh en 1940. (N. de M. D.)

Pawel Wolski, PhD, es profesor asistente en la Universidad de Szczecin (Polonia). Sus campos de estudio son post-memoria, estudios comprados y estudios sobre el Holocausto. Está a punto de publicar «Tadeusz Borowski-Primo Levi. Un estudio paralelo». Wolski@op.pl

Marc Delcan es estudiante de quinto curso de las licenciaturas de Historia y Periodismo en la Universitat de València. Ha realizado estancias de intercambio en Berlín y en Ciudad de México. Sus campos de estudio son: historia de la locura, teoría de la historia, medios de comunicación e historia pop. Marcdel@alumni.uv.es. Ha establecido el texto y es autor de la traducción de la entrevista aquí publicada.