

“Giro lingüístico”
e historia intelectual

Elías José Palti

“Giro lingüístico”
e historia intelectual

Stanley Fish, Dominick LaCapra,
Paul Rabinow y Richard Rorty

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rector
Gustavo Eduardo Lugones

Vicerrector
Mario E. Lozano



Bernal, 2012

Intersecciones

Colección dirigida por Carlos Altamirano

Palti, Elías José

Giro lingüístico e historia intelectual. - 1a ed. 1a reimp. - Bernal :
Universidad Nacional de Quilmes, 2012
340 p. ; 20x14 cm. - (Intersecciones / Carlos Altamirano)

ISBN 978-987-9173-23-7

1. Sociología de la Cultura. I. Título.
CDD 306

Se reproducen, con la autorización correspondiente, los siguientes artículos:
Paul Rabinow, "Representations are Social Facts: Modernity and Post-Modernity
in Anthropology", © University of California Press, 1986.
Stanley Fish, "Is there a Text in this Class?", © Harvard University Press, 1987.
Dominick LaCapra, "Rethinking Intellectual History and Reading Texts",
© Wesleyan University, 1980.
Richard Rorty, "Relativism: Finding and Making", © Richard Rorty, 1998.

1ª edición, 1998

1ª reimpresión, 2012

© Elías José Palti. 1998

© Universidad Nacional de Quilmes. 1998

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352
(B1876BXD) Bernal
Buenos Aires, República Argentina
www.editorial.unq.edu.ar
editorial@unq.edu.ar

ISBN: 978-987-9173-23-7

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

Prólogo	9
“GIRO LINGÜÍSTICO” E HISTORIA INTELECTUAL	19
1. La problematización del “contexto de emergencia” De la “historia de las ideas” a la “cultura como texto”	25
2. La problematización del “contexto de recepción” Antropología y “hermenéutica profunda”	35
3. El “contexto metacrítico” y la problematización impensable	51
Un textualismo sin texto	51
Tropos, metatropos y absurdismo.	64
¿El marxismo en el Maelstrom textualista?	89
¿Más allá del relativismo y del objetivismo?	118
Conclusión	157
ANTOLOGÍA	169
1. ANTROPOLOGÍA <i>Las representaciones son hechos sociales: modernidad y posmodernidad en antropología</i> Paul Rabinow	171

2. LITERATURA	
¿Hay un texto en esta clase?	
Stanley Fish.	217
3. HISTORIA INTELECTUAL	
Repensar la historia intelectual y leer textos	
Dominick LaCapra	237
4. FILOSOFÍA	
Relativismo: el encontrar y el hacer	
Richard Rorty	295
Referencias bio-bibliográficas	317
Bibliografía en castellano	333

Prólogo

“...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil, y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas las Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Cartográficas.”

(Jorge L. Borges, *Del rigor en la ciencia*)

Relatividad, la conocida litografía de Escher de 1953, creo, expresa bien la idea del trabajo. Se trata, según se ve, de una especie de laberinto de escaleras, transitado por hombres sin rostro, como muñecos sin vida, de los que no se puede decir verdaderamente que caminen, sino, más bien, que son arrastrados por las escaleras. La impresión general es la de una maraña de escalones sueltos poblados de autómatas que no saben ni de dónde vienen ni a dónde van. Quien observa

el cuadro no puede menos que sentirse desorientado. Las escaleras se entrecruzan y superponen, pero no se comunican realmente; ascienden, pero no puede decirse que existan diversos niveles en el cuadro, porque todos se ubican sobre un mismo plano bifurcado. Lo único que ofrece cierta profundidad a la composición es algo completamente contingente a la misma, como lo es la lejanía o cercanía de los diversos planos respecto del observador.

Sin embargo, existe allí un cierto orden presupuesto, un cierto concepto espacial subyacente. Creo que fue Stanley Kubrick quien primero trabajó en el cine ese efecto de la relatividad de los espacios. En la nave de *2001. Odisea del espacio* (1968) se representan distintos niveles, pero todos se encuentran colocados sobre un mismo eje; en cada uno de ellos simplemente se alteran las coordenadas (las que en condiciones de ingravidez se vuelven indistintas): lo que antes era el piso, ahora es una pared, la pared se convierte en techo, y el techo en otra pared, y así sucesivamente con los distintos niveles. Para quienes habitan cada uno de estos “nichos”, esto no hace ninguna diferencia; sólo pueden mostrar desorientación en el momento en que deben desplazarse de uno a otro nivel a través de una especie de “ascensor” circular (que sólo gira en redondo llevando de un nivel a otro). Pero esta perturbación se disipa tan pronto como se ubican en un mismo eje de referencia dentro del nuevo sistema de coordenadas. Lo mismo sucede con los muñecos de Escher. No parece que ellos compartan la turbación de quien los observa. Ellos se mueven perfectamente dentro de su ámbito, aunque, en su caso (dadas las condiciones de gravidez en nuestro mundo sublunar), no pueden trasladarse de uno a otro. El horizonte al que cada uno converge es siempre una puerta o abertura, que conduce a otra de las dimensiones posibles. Pero ellos simplemente no pueden atravesarla (todos los muñecos dibujados van o vienen en dirección a aquéllas, pero ninguno se encuentra en el mismo punto de alguna de las aberturas), porque éstas señalan los puntos de bifurcación en que lo que, para quienes se encuentran situados en un determinado nivel, es una puerta, pero para los del nivel contiguo sim-

plemente no representa nada, o nada inteligible al menos: la bisagra se encuentra, desde su perspectiva, en el piso, no hay forma de pararse en lo que se ha convertido en una pared lateral...

La idea de “relatividad” es perfectamente adecuada, y, sin embargo, engañosa en relación con este trabajo, porque tal idea tiende a sugerir la de un sin sentido. Como se representa en ese cuadro, la falta de un destino último para nuestros muñecos parece dejarlos atrapados en un laberinto de escaleras que no conducen a nada. Podríamos, quizás, como en el caso de *2001*, concebir la posibilidad de diseñar un ascensor circular o *shifter* que les permitiese moverse de un nivel a otro; pero eso, aparentemente, no cambiaría nada para ellos, puesto que, salvo la diferencia en cuanto a las coordenadas espaciales respectivas, no habría ninguna asimetría fundamental entre los distintos niveles. Al cabo, se encontrarían en un ámbito distinto al anterior, pero, básicamente, en la misma situación de antes. Así y todo, el desplazamiento no habría sido inútil. Al menos esto es lo que sugiere el presente estudio. Una idea más clara al respecto quizás nos la ofrezca otro cuadro, esta vez de Rothko.

Se trata de un cuadro absolutamente en blanco. Uno en el que no hay nada que ver o descubrir, ni una mancha, ni siquiera una muesca en la tela o algún vestigio del trazo del pintor. Indudablemente, una obra tal difícilmente hoy escandalice a alguien. Por el contrario, la misma se encuentra expuesta en un prestigioso museo. Aparece más bien como un gesto vanguardista tardío que, como dice Peter Bürger, lejos de denunciar el mercado artístico, lo refuerza.¹ Sin embargo, obras o “gestos” vanguardistas tales portan aún vestigios de su carácter revulsivo originario. Dicho llanamente, quienes lo observan no pueden, todavía hoy, dejar de preguntarse aquello que, a esta altura (desde Marcel Duchamp en adelante, digamos), se supone que ya nadie

¹ Peter Bürger, *Theory of Avant-Garde*, trad. de M. Shaw, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 52 [trad. castellana: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987].

puede cuestionarse ante un cuadro: si eso (en este caso, esa “nada”) es “una obra de arte”. En definitiva, si la pregunta perdió vigencia no es porque hayamos hallado la respuesta a la misma, sino, por el contrario, porque ésta se ha vuelto insoluble. Dicho ahora menos llanamente, es indudable que con un cuadro como el mencionado, absolutamente blanco, la crisis del concepto de la representación artística alcanza su límite último, su punto de saturación, aquel en el que el propio concepto del arte comienza a disolverse.

Los orígenes de este proceso pueden rastrearse, en realidad, dos siglos antes, cuando comienza a corroerse el suelo teórico en el que se sostenía el clasicismo. Con él se conmueve también el sistema de la “representación”. Una suerte de “giro antropológico” en los modos de concebir el objeto y sentido del arte comenzaría a fines del siglo XVIII a desalojar el afán clásico de copia de la realidad exterior “objetiva” del sitio de meta última de la representación artística para colocar en el mismo la búsqueda de la “expresión”, por parte del artista, de sus sentimientos e impresiones subjetivas. Estamos, sin embargo, muy lejos aún de nuestro “cuadro en blanco”, salvo que quisiéramos ver en él (como el propio Rothko alguna vez sugirió) la expresión de alguna suerte de “Nada existencial”, o algo por el estilo, una idea, en realidad, demasiado decimonónica como para satisfacer completamente a un observador contemporáneo. Un punto de referencia algo más cercano a nuestro cuadro lo marcaría el nacimiento del expresionismo y la pintura abstracta. Éste, según señalara Malevich en su manifiesto “suprematista” (la “teoría de la no-representación”), habría señalado una reorientación en el arte que lleva desde lo representado (sea ésta la realidad exterior o interior) al acto mismo de la representación. Una nueva conciencia se manifestaría allí respecto de la materialidad del medio de la reflexión. El propio acto de la creación ganaba así densidad y cobraba expresión en el mismo hecho artístico. No es que éste hubiera estado ausente antes; no faltan las alusiones al mismo en las obras, ni incluso los retratos de artistas pintando. Pero no se trataba ya de esto. En el régimen de la representación el pintor puede obje-

tivarse y retratarse a sí mismo como a un otro, pero no puede, aun así, representar ese mismo acto de su propia representación (el que, sin embargo, siempre se encuentra presupuesto en su propia realización, la obra): como sugiere *Las Meninas* (según la ya clásica interpretación de Foucault en *Las palabras y las cosas*), para aparecer en el cuadro, el pintor debe dejar de pintar, y viceversa, para pintar (y pintarse), debe salir del cuadro. Es cierto que se puede alegorizar en él dicho acto o remitir figurativamente al mismo (como ocurre, por ejemplo, con los espejos de Manet), pero sólo el expresionismo y la pintura abstracta ofrecerían al artista el modo de hacerse “presente” como tal en su misma obra. La falta de un “motivo” en el cuadro obliga entonces a dirigir la atención hacia el acto de la representación (el *pintar*, antes que lo *pintado*). El arte se repliega, de este modo, sobre sí, haciendo manifiesta su propia materialidad y normatividad inmanente. Pero, ¿qué tiene esto que ver con nuestro cuadro? ¿Cómo puede expresar un artista su actividad en un cuadro en blanco, es decir, en lo que es su negación? ¿No es éste, más bien, el fin del arte? ¿Cómo podría, a partir de entonces, reconocerse una obra de arte auténtica y distinguirse de las otras llamadas “menores”?

Quizás la respuesta esté contenida *performativamente* en la misma pregunta, es decir, no en el contenido de la misma, sino en el mismo hecho de la interrogación. El cuadro en blanco, posiblemente, nos está proponiendo simplemente eso, obligándonos a preguntarnos dónde comienza y termina el arte. Porque sólo mediante un cuadro absolutamente en blanco el sistema de la representación puede representarse a sí mismo, ya no como una actividad individual, sino como *institución*. El cuadro en blanco no intenta imponer un “estilo”, que se opondría a otros “estilos”, sino que nos obliga a pensar en cuestiones tan básicas, y quizás incluso ingenuas, pero siempre conflictivas y perturbadoras como, por ejemplo, quién decidió colgarlo en un museo, quién puede comprarlo o venderlo, quién, en fin, puede decidir que el que “pintó” eso (es decir, nada) es un auténtico “artista” (y quizás hasta un “genio”). En síntesis, éste aparece como un índice invisible apuntando hacia esa trama de

relaciones sociales que se encuentra por detrás de él, la dimensión *institucional* del arte como *práctica*, los modos de producción, apropiación, circulación y consagración de las obras en tanto que “capital social acumulado” (es decir, en palabras de Bourdieu, como *campo* en el que se producen e intercambian bienes simbólicos).

No estoy muy seguro de que la respuesta sea aún del todo plausible. De todos modos, sirve para ilustrar la hipótesis que orienta el trabajo que sigue. Llegado a este punto límite (el cuadro en blanco), la crisis del sistema de la representación parecería dejarnos ya sin orientaciones objetivas para evaluar una obra, es decir, nos sumiría en el relativismo más completo. Algo parecido habría ocurrido con la crítica a partir del “giro lingüístico”. Así, al menos, afirman sus críticos (y también algunos de sus defensores). No es ésta, sin embargo, la conclusión a la que conduce el cuadro que se pinta aquí. Según se expone en el presente estudio, el proceso de corrosión del sistema de la representación (que recorre por igual al conjunto de las disciplinas humanísticas) no es un movimiento en el vacío. En sus pliegues y repliegues nos irá revelando una dinámica en que la crítica iría ganando, si no en “verdad” (concepto que supone un cierto *telos* o destino último hacia el cual todo este proceso tiende a converger), sí al menos en autorreflexividad. Los distintos planos del laberinto textualista no señalan aquí tampoco, como en el cuadro de Escher, un curso ascensional, pero sí muestran la posibilidad, en nuestra esfera sublunar, de desplazar los puntos de mira y volver objeto de crítica aquellos que hasta entonces aparecían como supuestos acriticamente aceptados como válidos, dibujando en su transcurso un diseño bastante más complejo que el concebible según el modelo del “círculo hermenéutico” y más afín a lo que Piaget llamó los mecanismos de “rebasamiento”. Este permanente repliegue de la crítica sobre sí misma para disolver sus anteriores certidumbres derrumba, en fin, toda idea de “progreso” en el sentido de acumulación de saber, pero, al mismo tiempo, sugiere la idea de una cierta direccionalidad (o *vección*, según la expresión de Bachelard) al pensamiento que no presupone ya ni un principio originario ni un fin último.

Esto último sería igualmente aplicable al presente “giro lingüístico”. Contra lo que afirman (o suponen, muchas veces, implícitamente) sus cultores, tampoco el des-cubrimiento de la “lingüística” señalaría el alumbramiento de una verdad al fin revelada. Su punto de fisura inherente se nos hará manifiesto cuando éste se convierte en una metacrítica y se introduce (como en el caso de nuestro cuadro en blanco) en el nivel de –e intenta tematizar– sus propias condiciones institucionales de posibilidad. Como veremos repetirse en las distintas disciplinas analizadas, llegado a este punto, este “giro lingüístico” habrá de enfrentarse a una serie de aporías (en apariencia, insolubles dentro de sus marcos). El “cuadro en blanco” al que el concepto de la “lingüística” parece aquí conducir (ese punto límite en la crisis del régimen de la representación) quizás señale la salida al laberinto de Escher (allí donde todo sentido se pierde y toda idea de un referente se disuelve); más probablemente, sin embargo, se trate sólo de un nuevo recoveco, una puerta más en el sistema de sus bifurcaciones. De todos modos, los desplazamientos producidos por este “giro lingüístico” no habrían sido por ello inútiles; como veremos, el mismo ha venido a desenvolver una problemática que difícilmente pueda ya ignorarse. Su punto de llegada es el intento de tematizar los fundamentos epistémico-institucionales que sostienen a la crítica como *práctica*, de pensar la crítica como *institución*. Y es precisamente éste el punto en que el “giro lingüístico” se volvería contradictorio consigo mismo. Porque, como señaló Bourdieu,² toda *práctica*, para ser viable, debe permanecer ciega a sus propios presupuestos, en este caso, la contingencia de los fundamentos de su saber específico, que es exactamente aquello que, como se verá, el “giro lingüístico” termina por tornar visible e intenta hacer objeto de análisis crítico. En definitiva, mientras que diversos autores

² Se trataría, según Bourdieu, de una ceguera epistemológica de raíz ontológica, es decir, constitutiva de la misma en tanto que actividad social. Véase Pierre Bourdieu, *Leçons sur la leçon*, París, Les Éditions des Minuits, 1982, p. 56.

suelen identificarlo como una suerte de reforzamiento de la instancia hermenéutica (muchos incluso lo designan indistintamente como “giro interpretativo”), las páginas que siguen intentan mostrar por qué el presente “giro lingüístico” nace justamente a partir de la crisis de las hermenéuticas tradicionales (debidamente actualizadas por Gadamer y Ricoeur), cuál es su contribución específica, y cuáles, en fin, sus limitaciones inherentes.

El presente estudio fue originalmente concebido como una introducción a una antología de textos que trazaba una serie de debates producidos recientemente en los Estados Unidos.³ Se trataba de una serie

³ Los trabajos originalmente previstos eran los siguientes: Richard Bernstein, “One Step Forward, Two Steps Backward: Rorty on Liberal Democracy and Philosophy”, en *Political Theory*, 15.4, noviembre de 1987, p. 538-563 [reimpreso en *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1992, pp. 230-257]; y “Nietzsche or Aristotle? Reflections on Alasdair MacIntyre’s *After Virtue*”, en *Soundings*, LXVII.1, primavera de 1984, pp. 6-29. James Clifford, “On Ethnographic Authority”, *Representations*, 1.2, 1983, pp. 118-146 [reimpreso en *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, pp. 21-54]. Stanley Fish, “Is There a Text in this Class?”, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 303-321 (aquí reproducido). Clifford Geertz, “Distinguished Lecture: Anti Anti-Relativism”, *American Anthropologist*, 86.2, junio de 1984, pp. 263-278. Eric D. Hirsch, Jr., “The Politics of Interpretation”, en W. J. T. Mitchell (comp.), *The Politics of Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp. 321-334. David Cousenz Hoy, “Validity and the Author’s Intention: A Critique of E. D. Hirsch’s Hermeneutics”, *The Critical Circle*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1978, pp. 11-40. Fredric Jameson, “Figural Relativism; or The Poetics of Historiography”, *Diacritics*, 6, primavera de 1976, pp. 2-9 [reimpreso en *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 1, pp. 153-166]. Dominick LaCapra, “A Poetics of Historiography: Hayden White’s *Tropics of Discourse*”; y “Marxism in the Textual Maelstrom: Fredric Jameson’s *The Political*

de intercambios polémicos que tuvieron lugar entre diversos autores y que involucraban cuestiones referidas a la teoría y a la metodología de estudio en historia intelectual (y las disciplinas humanísticas, en general) luego del llamado “giro lingüístico”. La introducción original se expandió, al mismo tiempo que la antología se vio drásticamente reducida por razones editoriales. El objeto primitivo con que fue pensado este trabajo explica algunos de los recortes que en él se realizan, es decir, por qué se concentra éste en ciertos autores en particular y no en otros cuya ausencia el lector podrá extrañar, ya que, probablemente, hubieran debido estar, si de lo que se trataba era de dar una perspectiva global de los presentes debates teóricos en los Estados Unidos. De todos modos, y asumiendo la relativa arbitrariedad del recorte realizado (a la que la falta de la antología originalmente prevista hace aparecer más claramente como tal), el panorama que se ofrece aquí es lo suficientemente comprehensivo como para mostrar la tónica general de dichos debates y exponer los puntos centrales de controversia. Por otro lado, si los autores tratados no son los únicos relevantes para este estudio, sí representan puntos de referencia obligados para analizar las distintas tendencias críticas hoy presentes en ese país. En cuan-

Unconscious”, ambos en *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1990, pp. 72-83 y 234-267, respectivamente. Alasdair MacIntyre, “Bernstein’s Distorting Mirrors: A Rejoinder”, *Soundings*, LXVII.1, primavera de 1984, pp. 30-41. Paul Rabinow, “Representations Are Social Facts: Modernity and Post-Modernity in Anthropology”, en James Clifford y George Marcus (comps.), *Writing Culture*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1986, pp. 234-261 (reproducido en este volumen). Richard Rorty, “Thugs and Theorists: A Reply to Bernstein”, *Political Theory*, 15.4, noviembre de 1987, pp. 564-580. Hayden White, “The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory”, *Contemporary Literature*, 7.3, 1976 [reimpreso en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins Press, 1978, pp. 261-282]; y “Getting Out of History: Jameson’s Redemption of Narrative”, *Diacritics*, 12, otoño de 1982 [reimpreso en *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins Press, 1982, pp. 142-168].

to a la expansión de lo que era la introducción original, esto se debió no a un abandono de su carácter de tal, sino, por el contrario, a que el mismo se fue interpretando en un sentido cada vez más literal, es decir, se fue convirtiendo en un intento de “introducción” al pensamiento de los distintos autores aquí discutidos, dirigido a un público al que se lo supone no necesariamente ya familiarizado con los mismos. De allí que en cada sección la narración se detenga en la explicación de las ideas de cada uno de ellos, muchas veces al precio de desviar temporariamente la atención del eje fundamental que la articula, para volver a retomarlo algunas páginas más adelante.

Partes de la presente introducción aparecieron en forma de artículos en *Entrepasados*, 4-5 (1993), *Daimon. Revista de Filosofía*, 11 (1995) y (1997), *Logos. Revista de Filosofía*, 70 (1996), *Isegoría*, 13 (1996) (en prensa); *Revista Internacional de Filosofía Política*, 8 (1997) y *Ágora. Papeles de Filosofía*, 15.1 (1996). A los editores de las mencionadas revistas agradezco su autorización para reproducir las secciones correspondientes. Quiero también agradecer a quienes hicieron posible la publicación de este libro, Oscar Terán, Carlos Altamirano, María Inés Silberberg, y a los demás integrantes del plantel docente y de la editorial de la Universidad de Quilmes. A Tulio Halperin Donghi, Hilda Sabato y José Szabón, quienes leyeron pacientemente y dedicaron su tiempo a hacerme llegar sus comentarios a algunas de las tantas versiones preliminares de esta introducción. Una mención especial merece Martin Jay, en cuyos cursos tomé contacto por primera vez con gran parte del material aquí utilizado. Quiero dedicar este trabajo a Isabel (desde un largo, forzado, alejamiento) y a mis padres, por su permanente apoyo y paciencia.

Elías José Palti
Berkeley, mayo de 1997

“Giro lingüístico” e historia intelectual

En 1980, Robert Darnton trazaba un panorama sombrío de la situación de la historia intelectual norteamericana. En su artículo titulado “Intellectual and Cultural History”¹ demostraba estadísticamente la declinación de la subdisciplina en el ámbito académico de ese país, que atribuía al dislocamiento de los marcos conceptuales forjados por Arthur Lovejoy (*)² y su escuela. Al año siguiente, William Bouwsma³ discutía esta visión de Darnton señalando los efectos paradójicos que la crisis de la vieja “historia de las ideas”, articulada en torno al concepto de la “idea-unidad”, había acarreado y que las estadísticas tendían a oscurecer. En su tránsito hacia lo que Richard Rorty, en otro contexto, llamara “el más rico pero más difuso género de la *intellectual*

¹ Robert Darnton, “Intellectual and Cultural History”, originalmente publicado en Michael Kammen (comp.), *The Past Before Us: Contemporary Historical Writing in the United States*, Ithaca, Nueva York, 1980, y reproducido en Darnton, *The Kiss of Lamourette. Reflections on Cultural History*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1990, pp. 191-218.

² En adelante, el asterisco (*) indica los autores y escuelas incluidos en el apéndice bio-bliográfico.

³ William J. Bouwsma, “Intellectual History in the 1980s: From History of Ideas to History of Meanings”, *Journal of Interdisciplinary History*, 12, 1981, reproducido en *A Usable Past. Essays in European Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 336-347.