

Históricas Digital



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Antonio Rubial García

“¿Historia literaria versus historia académica?”

p. 41-60

El historiador frente a la historia

Historia y literatura

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2000

190 p.

(Serie Divulgación 3)

ISBN 968-36-8134-4

Formato: PDF

Publicado en línea: 13 de diciembre de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/375/historia_literatura.html

D. R. © 2019, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



¿HISTORIA “LITERARIA” *VERSUS* HISTORIA “ACADÉMICA”?

ANTONIO RUBIAL GARCÍA*

Decía Edmundo O’Gorman que la labor de muchos historiadores consistía en sacar los hechos históricos de las tumbas de los archivos para sepultarlos en las tumbas de las bibliotecas. Con tan sarcástica frase, el egregio historiador quería ejemplificar el mínimo impacto social que tenía la labor de quienes se dedican a estudiar el pasado. El problema, sin embargo, no es imputable al contenido de los textos históricos sino, más bien, a la forma en que son presentados. No cabe duda que el interés por la historia entre amplios sectores de la sociedad es un fenómeno que va en aumento; junto a las series televisivas, a las novelas y a las películas de tema histórico es significativa la demanda de visitas guiadas, diplomados y conferencias que amplíen el conocimiento del pasado. Frente a este fenómeno, la forma tradicional de escribir historia, los gruesos volúmenes llenos de citas eruditas y de enormes párrafos demostrativos no pueden llenar con su abigarrado discurso más que el interés de algún especialista curioso. Para el historiador actual constituye un reto, por tanto, el adecuar su forma de escribir a las necesidades de estos nuevos receptores que, sin ser profesionales de la historia, tienen sin embargo el gusto por conocer los hechos del pasado. Los viejos contenidos deberán así tomar nuevas formas, para lo cual la historia tendrá que acercarse forzosamente a la literatura.

No obstante, esta aproximación no es algo que encierre novedad alguna. Es innegable que, desde los tiempos más remotos, la historiografía fue considerada siempre como un género literario.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Los poemas homéricos, la obra de Herodoto, las crónicas medievales o el poema del Mío Cid eran textos cuyo contenido tenía la pretensión de narrar un mismo tipo de hechos: actos humanos realmente acontecidos y no ficciones. Desde otra perspectiva, el siglo XIX pudo construir un puente entre la literatura y la historia con la invención de la novela histórica, subgénero que fue cultivado en México por ilustres historiadores como Vicente Riva Palacio, y que fue utilizado como un medio de difusión y como una escuela de enseñanza de los valores liberales. En forma paralela, ese mismo siglo vio nacer, con Leopold von Ranke y la escuela alemana, una historia con pretensiones de cientificidad. A partir de entonces se inició la escisión, aparentemente irrecusable, entre historia “científica” (que en adelante llamaremos “académica”) y la literatura de tema histórico. Tal escisión se hizo más marcada en este siglo a partir del extraordinario desarrollo metodológico y teórico de las llamadas “ciencias sociales”, dentro de las cuales se quiso insertar a la historia. Pero como ni su método ni su campo de acción se prestaban a lo cuantificable y a lo objetivo, la historia fue vista como una advenediza vergonzante entre las disciplinas sociales, como una pseudociencia que vivía de prestado y que tomaba de la economía, de la sociología y de la antropología sus métodos científicos, pues carecía de uno propio. Con la crisis que esas ciencias están sufriendo en nuestros días como consecuencia de la postmodernidad, y con la desbandada de los científicos sociales hacia las áreas históricas, es tiempo de preguntarse sobre la razón de ser de la historia. Considerada desde siempre como una parte de la literatura, es decir, como arte, la historia puede recuperar esa faceta que la enriquece y la coloca en el lugar privilegiado que siempre tuvo entre las humanidades. La utilización de recursos estéticos en la narración histórica se convierte así en una vía de acceso a otros campos de la actividad intelectual y de la creatividad.

No obstante, sería absurdo enfrentar el problema a partir de dos posiciones antagónicas que postularían: bien una historia “literaria”, centrada en la difusión y en la amenidad, como el único discurso válido sobre el pasado, aunque con ello se caiga en la superficialidad; bien una historia analítica rigurosamente construida y sólidamente sustentada en un aparato crítico, pero que sacrifica la belleza en aras de la precisión. Por fortuna no hemos llegado a tales

radicalismos ni a la posición de considerar que ambas formas de hacer historia se excluyen mutuamente.

Para entender sus semejanzas y divergencias y para encontrar los puentes que podrían permitir un diálogo entre ambas es necesario partir primero de una definición de los métodos y de los espacios propios de cada una, para luego señalar las aportaciones que pueden darse mutuamente.

Partamos de una base: las dos son narraciones, aunque diferenciadas formal y estructuralmente. La primera, la “literaria”, es, en general, una narración fluida, sin rupturas que permitan explicar continuamente el uso de conceptos. Los materiales que maneja pueden ser expuestos en las variadas formas experimentadas por la literatura contemporánea como la novela, el guión cinematográfico o el cuento; este tipo de narración permite dar expresión atractiva a ciertos temas del acontecer histórico, sobre todo a aquellos relacionados con la vida cotidiana; con ella se pueden describir los acontecimientos con mayor viveza y emoción, sin la sequedad y asepsia del relato histórico tradicional; una de las cualidades de este tipo de narración es su flexibilidad para dar gestos y pensamientos a las abstracciones, para mostrar la complejidad de la personalidad humana y la irracionalidad e incoherencia con que actúan a menudo los actores sociales. Con ella se puede infundir vida, penetrar en los caracteres y en el mundo interior de los personajes, pintar con los tintes de lo cotidiano el espíritu de una época o de una sociedad. Es falso pensar que este tipo de narración requiere de la simplificación, que trae como compañera inseparable la superficialidad. En un trabajo novelado no se puede excluir el tratamiento implícito de estructuras y procesos, ni una sólida investigación en archivos y bibliotecas, como tampoco pueden obviarse los temas que se refieren a la problemática ontológica que ha afectado al ser humano de todos los tiempos. Quizás el ejemplo más claro de la complejidad histórica y filosófica y de las profundidades a las que puede llegar este género novelado sean las obras de Margueritte Yourcenar, sobre todo dos: *Memorias de Adriano*, en la que, a partir de un monólogo interior, este emperador romano nos enfrenta con el placer y con el dolor, con el poder y con el temor, con la plenitud de una vida y con la confrontación de la muerte; la otra, *Opus Nigrum*, narra las aventuras en el mundo exterior y en el

interior de un hombre del Renacimiento, Zenón, médico y filósofo que lucha por la libertad de conciencia en un mundo que se debate entre el autoritarismo y la búsqueda de los valores humanistas.

Por su parte, la historia “académica” o “analítica” hace uso de una narrativa fragmentada, que intercala de manera continua explicaciones conceptuales. Este tipo de narración ofrece la posibilidad de construir visiones estructuradas a partir de modelos interpretativos, lo que le permite describir de manera explícita problemáticas de mayor complejidad y tratar con profundidad temas teóricos o monográficos. La historia “académica”, ceñida a una estructura demostrativa y al análisis de los fenómenos, tiene mayores dificultades para convertirse en un instrumento eficaz en la difusión de los materiales del pasado hacia un público más amplio. La necesidad de incluir un aparato crítico demostrativo, que haga posible el acceso del lector a las fuentes y que avale la “verosimilitud” de lo dicho, puede volverse un escollo, sobre todo cuando se intercala en el cuerpo del texto. Sin embargo, este tipo de discurso “académico” tampoco está exento de la necesidad de ser expuesto en una forma artística y el uso del ensayo o de la biografía pueden ser de gran utilidad. En *El otoño de la Edad Media*, Johan Huizinga consiguió pintar un fresco lleno de colorido sobre uno de los periodos más apasionantes y difíciles de estudiar a causa de los múltiples cambios que en él se dieron y de los rígidos esquemas que pretenden etiquetar como medieval o renacentista una realidad compleja y plural. A veces, el ensayo toma la forma de una biografía, como la que escribió Peter Brown sobre Agustín de Hipona; mediante la narración de la vida de una de las personalidades más importantes de la filosofía cristiana, este autor ilumina una época de profundas transformaciones y nos muestra cómo se comportaron un hombre y una provincia romanos durante el periodo que precedió a la desaparición del imperio de Occidente. En ambos casos, la escritura de la historia ha dejado a la posteridad obras de un valor literario incuestionable.

Es por tanto aventurado definir la historia “académica” como un espacio en el que no tienen cabida ni la fantasía ni la imaginación, elementos privativos de la novela; e igualmente absurdo pretender que la historia “literaria” no supone rigor en el manejo de las fuentes, fidelidad al documento y exactitud en la interpretación.

Pero mantengamos el supuesto de que existe entre ambas un insalvable barranco que impide su mutua integración y que tal obstáculo está relacionado con la oposición ficcionalidad-verosimilitud. ¿No sería posible construir puentes que sirvieran para comunicar ambas formas de historiar?

Nadie en la actualidad, ni siquiera los historiadores más ortodoxos, se atrevería a negar las ventajas que obtienen tanto la historia como la literatura de sus mutuos intercambios. La riqueza en experiencias humanas que describe la historiografía ha revitalizado a la novela, y en general a la literatura contemporánea, dándole un cúmulo de temas nuevos, tantos que para algunos críticos este subgénero se ha convertido en una vía de salvación para la novela que, como género muestra síntomas de decadencia. La literatura, por su parte, no sólo ha aportado una forma narrativa amena; contribuye a llenar, si lo hace con apego a la realidad histórica, las lagunas que deja la falta de documentación. Con ella es posible romper la falsa concepción de una historia construida por identidades que actúan de manera coherente y racional; en ella puede ponerse de manifiesto el carácter paradójico y contradictorio de los pensamientos y del lenguaje de los protagonistas.

Sin embargo, el problema surge cuando el autor de una obra literaria pretende darle el epíteto de histórico a algo que no cumple con las mínimas condiciones para serlo, sobre todo con la “verosimilitud”. Y aquí es donde puede haber una confrontación de intereses entre los historiadores que hacen literatura (y que insisten en el apego a la realidad histórica como una condición indispensable de quien pretende hacer este tipo de discurso), y los literatos, que escriben novela histórica y que se dan tales licencias que la obra termina siendo una ficción total sin ningún referente a hecho, suceso o época. A veces, tales licencias no son producto más que de la ignorancia, del desinterés por profundizar en el conocimiento del periodo o, incluso, del desprecio por la pretensión de objetividad de los historiadores. Otras veces, tales licencias parten de una concepción epistemológica radicalmente distinta a la de quienes nos dedicamos al estudio del pasado.

En efecto, dentro de algunas corrientes filológicas, que denominaremos “textualistas”, se niega a la historiografía su posibilidad de reconstrucción objetiva de la realidad del pasado. Para ellas, tan

ficcional es el discurso histórico como el literario, pues ambos intentan darle significación a un fluido inasible y complejo que es el devenir. La consecuencia de ese relativismo extremo se expresa en la práctica de una escritura pseudohistórica que valida todo tipo de licencias. Ante la imposibilidad de recrear el pasado, éste puede ser metaforizado de manera ilimitada.

Mi punto de vista como historiador es que un texto no puede llamarse histórico si no se ciñe a ciertas pautas y a algunos límites, los que le impone la realidad personal y social que se pretende recrear. De no hacerlo así el epíteto de histórico le saldría sobrando. En este juego entre lo real y lo ficticio, el autor de una novela histórica debe encontrar el punto medio. Es válido construir y reconstruir personajes en situaciones posibles y crear interacciones que no sucedieron (el Zenón de Yourcenar es un ente creado con fragmentos de Leonardo, de Bruno y de Paracelso, entre otros), pero la recreación de época y el argumento deben estar lo más apegados a la documentación que refleja la realidad que se pretende narrar; para ello, la historia “literaria” debe alimentarse de las investigaciones y de los aportes documentales que le brinda la historia analítica. No hacer esto sería caer en esos productos híbridos, bastante comunes, donde lo histórico es un mero pretexto.

Este tipo de licencias es aún más común en el cine, a pesar de que algunas películas de carácter histórico son supuestamente realizadas con la asesoría de expertos en la materia. En estos casos, los directores, productores o guionistas prefieren sacrificar la verdad histórica en aras de un artificial *suspense* narrativo. Un ejemplo que me viene a la mente es el filme *1492*; a pesar de tener una ambientación histórica aceptable, en él se repiten los erróneos lugares comunes sobre lo excepcional de la posición de Colón respecto a la esfericidad de la tierra y, lo que es más grave aún, su convencimiento de que había encontrado un nuevo continente. El efectismo de la última escena, en la que un Colón amargado e incomprendido observa cómo Américo Vespuccio le arrebató la fama y el nombre a su descubrimiento es, no sólo innecesario, sino de una falsedad histórica intolerable.

Al relativizar el papel de lo histórico, y de su sustento documental y testimonial, se puede caer en el absurdo de negar la existencia de los hechos acaecidos en el pasado y de convertirlo todo en un

discurso de ficción. Poca aceptación recibirá esta actitud por parte de aquellos hombres y mujeres sobrevivientes que han sufrido en carne propia las consecuencias de la guerra, de la persecución o de la intolerancia características de nuestro siglo.

En conclusión, lo que hace histórica a una novela o a una película es que su contenido y su planteamiento tengan relación con los aspectos significativos de la época en la que se pretende sucedieron los hechos narrados y que éstos sean reconstruidos con la mayor fidelidad posible. En última instancia, lo que más atrae de un relato histórico es que se presenta como una historia verdadera, como algo realmente acaecido, como un suceso vivido por seres humanos reales no por personajes ficticios. Lo que hace finalmente histórico a un texto, literario o académico, es la intencionalidad, es decir el apego al ideal regulativo que tiene anclada en el documento su posibilidad de constatación.

Muchos literatos han descubierto que la realidad histórica no tiene límites. La variedad de los hechos del pasado los convierte en materiales de una riqueza tal que la ficción, para complementarlos, ocupa un lugar accesorio. A veces el problema radica en la insuficiencia documental, en cuyo caso la ficción se hace necesaria. Sin embargo, esa recreación ficcional también debe seguir ciertas reglas; pueden llenarse las lagunas con recursos como la inferencia o la elipsis, recursos que el historiador siempre ha utilizado en la construcción de su discurso, pero respetando el contexto y los criterios de posibilidad y credibilidad históricas.

El historiador, al incursionar en el campo de la novela, del guión cinematográfico, de la historieta ilustrada, del teatro o del cuento, llena una necesidad de experimentar nuevas formas de difundir la historia entre un sector más amplio del público. La Historia, en su carácter de creadora de conciencia crítica, tiene como una de sus finalidades básicas la de ser conocida por un número mayor de individuos. La novela, y en general la literatura de tema histórico, podrían ser medios muy efectivos para cumplir con tal finalidad. Sin embargo, también de este lado existe un peligro: que el academicismo ahogue lo estético, es decir, la agilidad y belleza que debe tener un producto artístico. Para crear las bases de un texto histórico de este tipo es necesario conocer a fondo la época que se intenta recrear,

pero tal conocimiento no debe hacerse explícito, a riesgo de caer en un tratado en el cual el trasfondo termina por tragarse la narración.

Estas cuestiones se encontraban en el ambiente intelectual europeo hace una década. *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, estaba causando furor y varios historiadores, como Carlo Cipolla y Natalie Davis, daban a conocer sus primeros acercamientos “literarios” a temas del pasado. El primero con un interesante trabajo sobre una epidemia en la Italia del siglo XVII (*Quien rompió las cadenas de monte Lupo*) y la segunda con su magistral *Regreso de Martin Guerre*, un caso de suplantación en la Francia del XVI. Aunque ambos trabajos conservaban ciertos rasgos de obra académica y no llegaban a ser verdaderas novelas, el tratamiento de temas históricos a partir de una anécdota llevó a estos autores a ejercitar un género que rayaba con la literatura. Con todo, la novela histórica seguía siendo un campo desarrollado casi exclusivamente por literatos y tenía muy escasos adeptos en la academia.

Por esas fechas, mediados de los ochenta, me encontraba en Sevilla haciendo una investigación en el Archivo General de Indias, ocupando mis mañanas entre los papeles del repositorio y las tardes y noches en la lectura de novelas de tema histórico. Una mañana especialmente árida saltó a mis manos, de manera inesperada, un documento titulado “Autos y papeles de un caso criminal de oficio de la justicia eclesiástica”; la curiosidad morbosa me llevó a leerlo. Buen tema para una película, pensé. Sin embargo, la urgencia de mi investigación no me permitía detenerme en cuestiones tan marginales al tema que me ocupaba; el “caso criminal” tuvo que ser relegado por el momento, aunque conocerlo perturbó mi concentración por varios días y su presencia llenó los insomnios que, al principio esporádicos, se volvieron cada vez más constantes. Era como si un virus, agazapado en viejos papeles, se hubiera metido en mi cerebro y se estuviera apoderando poco a poco de él. Algunas semanas después, nuevos datos sobre el caso criminal volvieron a salir a mi encuentro y llenaron otros sectores de ese rompecabezas cuyas piezas se iban embonando en una trama fascinante. Los nuevos descubrimientos trajeron otras incógnitas que llevaron a nuevas búsquedas y a más prolongados insomnios. La ansiedad esperaba el día para ir al archivo y ver las sorpresas que me deparaban los legajos.

La trama me fue atrapando hasta convertirse en una obsesión que me perseguía día y noche. Cuando llegué a México la historia ya estaba casi contada, pero las clases, la dirección de tesis y los otros trabajos académicos comenzaron a distraer mi atención y disminuyeron los efectos del virus que había pescado en Sevilla. Pero el daño ya estaba hecho y en cada libro que revisaba y en muchas de las tesis que leía brotaban datos que me remitían siempre al “caso criminal” que se había apoderado de mi mente como una enfermedad.

Un año después de mi regreso a México, al revisar los libros antiguos del fondo reservado de la Biblioteca Nacional, una última pieza salió a mi encuentro: era la biografía del personaje antagónico escrita en la época en que sucedió el hecho. No había ya duda: el destino, ese dios ciego hijo del Caos y de la Noche, me había elegido para ser la voz que contara esa historia. En mis ratos libres comencé a leer todo lo que encontraba sobre el periodo en que aconteció el suceso. Debía saber cómo eran las fiestas públicas y privadas, las corridas de toros, las peleas de gallos, las comidas, los vestidos, los muebles, los bailes, los ritos mágicos y religiosos, los viajes, los caminos. La localización espacial del hecho en la ciudad de México y su circunscripción temporal al último tercio del siglo XVII me ayudaban a delimitar el estudio, pero como no había muchos trabajos sobre el periodo tuve que remitirme a las fuentes de primera mano: narraciones de viajeros, crónicas religiosas, poemas, textos literarios y cartas. El único conocimiento histórico factible es aquel que se hace a partir de las huellas dejadas por los hombres del pasado y mi necesidad primordial era apegarme lo más posible a esos testimonios. El *Diario* de Antonio de Robles me habló de las noticias que conmovieron a los habitantes de la ciudad y a mis personajes; las memorias de viaje que dejó el napolitano Giovanni Gemelli Carreri me permitieron ver a los capitalinos con los ojos críticos de un extranjero; las descripciones del Madrid y de la corte de Carlos II fueron los ojos con los que algunos de mis protagonistas hispanos vieron la situación que se vivía en la España del último de los Austrias. Y junto a la riqueza narrativa, el reflejo de la realidad plasmado en la plástica, en los biombos, en los cuadros de castas, en los lienzos que conservaron jirones y destellos de la vida cotidiana de entonces. La plástica fue también de gran ayuda para conocer el rostro de

algunos de los personajes principales y de varios secundarios, rostros del poder a través de los cuales podía intuir personalidad y carácter. Fue tan exhaustiva la investigación sobre los testimonios de la época, que de ella salió otro libro sobre la vida cotidiana en la época de sor Juana Inés de la Cruz y un texto sobre la orden agustina en el siglo XVII.

Mi escritura académica se había enriquecido con el proceso de elaboración de un texto literario, pero éste aún estaba sin concluir. Existían varios obstáculos formales, vicios de historiador los llamaría yo, que me hacían difícil el paso de un tipo de narración a otra.

La primera dificultad que se me presentaba era, precisamente, el exceso de información y el temor de que el relato se volviera tan faragoso y erudito que fuera imposible de digerir, es decir, que el trasfondo se comiera a la narración. Había que supeditar, por tanto, todos los datos históricos y las referencias de época a la anécdota; pesaba ciertamente en mí el prejuicio contra una historia anecdótica que no tendría más valor que el de un chisme de vecindad, pero tenía también la experiencia del uso de la anécdota como un medio para ejemplificar situaciones o procesos históricos concretos. Además, en un sentido amplio, la construcción de una anécdota forma parte de lo que Hayden White llama prefigurar, proceso de creación de una estructura narrativa previa a la labor de interpretación académica.

Antes de que un dominio dado pueda ser interpretado —señala este autor— se debe primero articular como un terreno habitado por figuras discernibles... Con el propósito de figurarse lo que realmente ocurrió en el pasado... el historiador tiene primero que prefigurar como un posible objeto de conocimiento al conjunto completo de acontecimientos reportados en los documentos.¹

Una vez establecido el carácter central de la anécdota como eje estructurador de la narración era necesario marcar con precisión los hechos que había encontrado. Tenía en mis manos tres historias simultáneas que se interrelacionaban y que desembocaban en un

¹ Citado por Paul Ricoeur, "La realidad del pasado histórico", *Historia y Grafía*, n. 4, 1995, p. 204.

final trágico: una era la historia de amor de una religiosa que había caído bajo la seducción de un fraile agustino y que quedó embarazada, tal como estaba narrada en el documento del “caso criminal”; otra era una historia de poder en la que un influyente eclesiástico, tío del religioso seductor, con prácticas de corrupción dignas de nuestro régimen actual, lograba el control de las altas esferas de la política de su orden; la tercera, una historia personal, era la vida de un arzobispo sicópata que creía ser un elegido de Dios para reformar la sociedad y cuyos mesianismo y misoginia lo llevaron a destruir la vida de la protagonista principal del relato, la religiosa. Con el tiempo, el contenido de esas historias daría pie a la búsqueda de un título. *Los libros del deseo*, como finalmente se llamó la obra, era una frase que definía muy bien la estructura en nueve capítulos o libros que tendría el texto y el tema central latente en todas las historias: el deseo de amor y de poder.

Una vez aclarada la anécdota, era necesario construir los personajes y diferenciar aquellos principales de los secundarios. El documento que tenía en mis manos, como todos los juicios legales de la época, estaba lleno de datos personales y de referencias anecdóticas sobre los individuos que participaron en los hechos juzgados. La ventaja de realizar una novela con personajes anónimos, aunque reales, y no con figuras reconocidas como sor Juana, era la posibilidad de mayores márgenes para jugar con la ficción, pero me sentía en la obligación de respetar lo que aparecía de sus historias personales en los documentos. Eso que Ricoeur llama la deuda impagada que tiene el historiador con los muertos. Aquellos a quienes yo había elegido como protagonistas debían, además, llenar su función de vehículos adecuados para narrar las tres historias y para hacer girar alrededor de ellos a los personajes secundarios.

Al final quedaron siete figuras centrales. Cuatro de ellas narrarían la historia de amor: sor Antonia de san José (la heroína trágica), fray Pedro Velázquez (el galán seductor), sor María de la Trinidad (una especie de alcahueta inocente y manipulada por la monja enamorada) y Nicolasa de la Encarnación (mujer del pueblo, mestiza que ayudó en el problema del embarazo, pero que trajo consigo la desgracia al propiciar su publicidad). Otros dos personajes servirían para contar la historia de poder: fray Diego Velázquez de la

Cadena (el religioso que se apropió del control de su orden y cuyos vínculos con el palacio virreinal a través de su hermano, el secretario de gobernación, le daban acceso a la riqueza y al poder) y fray José Sicardo (un reformador cuya tozudez y constancia, así como sus estancias en México, Madrid y Roma consiguieron la caída política de fray Diego y con ello la desgracia de su sobrino fray Pedro). El último personaje sería el arzobispo Aguiar y Seijas, el antagonista, cuya obsesión por encerrar a las mujeres y someterlas a la obediencia de los varones trajo consigo la condena de sor Antonia, lo mismo que la de su contemporánea y también monja sor Juana Inés de la Cruz.

El argumento que se desarrollaría alrededor de esos siete personajes me permitiría además hablar de varios asuntos que me interesaba abordar como historiador. Uno de ellos, quizá el más inmediato, era hacer una reconstrucción de la vida cotidiana en la ciudad de México a fines del siglo XVII, tocando temas como las emociones, los temores, los anhelos y los sueños de los habitantes de esta urbe; la novela me daba la oportunidad de hablar sobre esos aspectos de la vida humana que nunca aparecen en los libros de historia. Tenía además una ventaja: los siete personajes y sus próximos pertenecían a variados estratos económicos y sociales, lo que me permitiría recrear la diversidad social de fines del siglo XVII.

Por medio de la mestiza Nicolasa y de sus amigas, la partera Ana del Río, la taquera Juana de Suleta y la curandera Eduviges, me fue posible describir prácticas mágicas donde el cristianismo y el paganismo se entrelazaban y presentar las estrategias que los marginados tienen para sobrevivir, material y anímicamente, en un mundo adverso. Fray Diego y sus parientes me daban la pauta para introducir al lector en el ámbito de la corte virreinal, con sus juegos y sus máscaras, con sus ritos y sus laberintos. De la mano de las monjas Antonia y María pude introducirme en la clausura y mostrar las alianzas y las pugnas dentro de un mundo femenino encerrado en sí mismo y con una gran autonomía del exterior; a través de ambas pude hablar de la rutina de la vida regulada por normas enajenantes y las respuestas individuales ante ellas, tanto las que estaban en los márgenes de la normalidad, como aquellas rayanas en la patología. Finalmente, con fray Pedro y fray José tuve acceso a los conventos masculinos y a las dos facetas que tales comunidades presentaban, la

una fuertemente inclinada a lo mundano y la otra mirando al cielo y a la reforma de sus hermanos descarriados.

A lo largo de las primeras cien páginas de la novela, cuando se está pintando el carácter de los personajes y los ambientes en los que se mueven, el principal recurso narrativo que se me ocurrió utilizar fue el de la descripción de ámbitos: el carnaval, la pelea de gallos, la peregrinación a Chalma, el día de muertos. En esta parte la trama, aún imprecisa, no puede ser todavía un foco de atracción; en cambio, el lector de literatura histórica puede encontrar en esas ambientaciones un aliciente para continuar con la lectura.

Un segundo asunto que me interesaba explotar era el relativo a los vínculos entre las comunidades eclesíásticas y la sociedad novohispana. Una historia que no ve a la Iglesia y a sus miembros insertados en el poder, en los negocios, en las relaciones familiares y en las pasiones no puede estructurar un discurso coherente sobre la realidad; para el estudio del periodo colonial americano esto es más que indiscutible, aunque los temas relativos a la actuación social y económica de la Iglesia y a la mentalidad religiosa sólo hasta tiempos relativamente recientes hayan recibido la atención de los historiadores seculares. Mi interés se hace más actual ante la política antihistórica que siguen la mayoría de las instituciones eclesíásticas de nuestros días al ocultar sus ricos archivos, pretendiendo con ello que se mantenga la visión idílica de una institución divina que sólo se ha preocupado por el bien de sus fieles.

En tercer lugar, me interesaba lucubrar sobre un tema que preocupaba tanto a la sociedad barroca como a la nuestra: el problema de la doble moral. Por un lado, existe una normatividad a la cual deben sujetarse, supuestamente, todos los actores sociales, pero por el otro el poder y la riqueza eximen a quienes los poseen del cumplimiento de tales obligaciones morales y legales. Quien define qué es lo moralmente correcto es quien tiene el poder; por lo tanto, el autoritarismo y la intolerancia, más que el bienestar social, son los verdaderos motivos que se ocultan detrás de la fachada de la integridad ética y de las buenas costumbres. Así, el pretexto de la reforma moral de las costumbres puede ser a menudo un argumento para pisotear los derechos que todo individuo tiene a su privacidad y a la búsqueda de la felicidad donde quiera que ella esté.

ANTONIO RUBIAL GARCÍA

Por último, la novela me permitió escudriñar las razones sociales, económicas y emocionales que pueden provocar los movimientos populares de rebeldía contra una autoridad incompetente. De la mano de Carlos de Sigüenza y de Antonio de Robles introduzco al lector, en varios de los capítulos de la novela, en la rebelión de 1692 que, aunque sin consecuencias profundas para la dominación española, mostró el descontento de los grupos marginales ante la injusticia y la explotación. Con mis personajes pude adentrarme en el mundo de las víctimas.

Contamos historias —dice Paul Ricoeur— porque al fin y al cabo las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda la historia del sufrimiento clama venganza y pide narración.²

Escribir una novela histórica fue una experiencia que me permitió superar mis prejuicios, que son los de muchos, sobre la posibilidad de relacionar la historia “académica” con la actividad literaria. En el proceso, ambos aspectos, el de la creación y el del análisis histórico, se vieron afectados muy positivamente.

En el campo de la creación fue enriquecedor el reto de pensar una estructura formal a partir de una necesidad que como historiador nunca me había planteado: los hechos debían acomodarse a partir de un nuevo elemento llamado efectividad literaria y no de un requerimiento explicativo o analítico. Para crear el suspenso era necesario buscar partes de la anécdota que ofrecieran dos o tres posibles desenlaces y, a veces, inventar rasgos de personalidad a los actores que los hicieran sospechosos. El mismo título del documento, caso criminal, me permitía jugar con varias posibilidades temáticas, entre ellas el aborto. La existencia de un juicio y de unos testigos me daba un recurso para crear conjeturas sobre la identidad del denunciante. La presencia del apellido Velázquez en tres de los personajes me permitió la aproximación al tema del bastardaje, aunque el hecho no estaba explícitamente narrado en el documento.

² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, v. I, p. 150. Citado por Vergara, “Historia, tiempo y relato en Paul Ricoeur”, *Historia y Gesta*, n. 4, 1995, p. 240.

Por otro lado, la construcción de personajes y de situaciones me obligó a buscar, en mi experiencia personal y en aquella adquirida por la lectura de novelas, los elementos que conformarían los pensamientos, los cuerpos y las pasiones de esos seres mitad ficticios, mitad reales. Fue igualmente enriquecedora la experiencia de crear recursos narrativos que un historiador no utiliza a menudo: construir sueños, forjar metáforas, imaginar diálogos y monólogos, describir emociones. Narrar se convertía así en acto de ruptura, en un cambio de perspectiva para entender el proceso histórico a partir del individuo que lo vive, lo siente y lo sufre, en una recuperación de la dimensión humana de la historia.

¿No es la historia —señala Antonio Molina— una rama de la novela, una ficción de sombras nacida de las ruinas y los libros, un rumor de escritura y de voces del pasado, de indicios dudosos, de mentiras que los siglos han vuelto verdad y de verdades tan inaccesibles como las estatuas ocultas a metros bajo tierra? Apenas sabemos nada sobre las personas que tratan diariamente con nosotros. Espiamos señales y gestos, queremos dilucidar el pensamiento tras las palabras, pero la verdadera identidad de los que más nos importan permanece siempre escondida. Inventamos creyendo averiguar. Sin darse cuenta el historiador también construye una invención, usando como el novelista materiales y fragmentos dispersos de la realidad, edificando con ellos un libro...³

Con la libertad que me daba el género pude, además, hacer uso de numerosas formas de contar los hechos: utilicé al narrador omnisciente que lo ve todo y lo sabe todo; pude hablar como un personaje que piensa en primera persona; introduje cartas, a la manera de los *Idus de marzo* de Torton Wilder, cuyo diálogo con un interlocutor lejano me daba oportunidad de resumir acontecimientos y de dibujar rasgos de una personalidad; me permití, incluso, transcribir documentos, citas de libros de la época, edictos inquisitoriales y hasta una versión resumida del “caso criminal”, para que con ella el lector pudiera reconstruir cuáles partes de la narración eran ficcionales y cuáles habían salido del documento.

³ Antonio Molina Muñoz, *Córdoba de los Omeyas*, Barcelona, Planeta, 1991 (Colección Ciudades en la Historia).

En la novela se realizaba así ese ejercicio analógico del que habla Ricoeur, ejercicio que contiene en sí mismo las fuerzas de la recreación, es decir, del meterse en el pensamiento de los hombres del pasado (el signo de “lo mismo”), y del distanciamiento, al que nos obliga la lejanía temporal de lo que intentamos reconstruir (el signo de “lo otro”). En un trabajo de este tipo existen riesgos, como el anacronismo y la subjetividad, o sea, caer en una transposición hacia el pasado de los esquemas de nuestra racionalidad y emotividad presentes (recrear a partir del signo de “lo mismo”). Por otro lado también podemos llegar al extremo opuesto: crear una ficción tan alejada de nosotros que sea imposible reconocernos en ella, negando la persistencia del pasado en el presente (diferenciar a partir del signo de “lo otro”).

La narración se convierte en un puente entre el pasado y el presente, un puente que combina dos recursos: recreación y distanciamiento. En palabras de Paul Ricoeur: “El tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.”⁴

Pero escribir la novela no fue sólo una rica experiencia en el campo de la creación literaria; mi formación académica se vio también fortalecida con este tipo de escritura. Por un lado, el manejo simultáneo de materiales biográficos y de situaciones históricas concretas me permitió hacer inferencias sobre la interacción que se lleva a cabo entre dos de los niveles de la realidad: el privado y el público. El ámbito privado es un espacio donde la libertad, la emotividad, la irracionalidad y la inconsciencia se expresan como manifestaciones irreductibles del ser humano; en él funcionan los vínculos amistosos y amorosos, se construyen las formas de solidaridad y se demarcan los límites de la dominación. El ámbito público, por su parte, con sus esquemas de poder y sus aparatos de control, es un espacio donde es posible conseguir beneficios personales gracias a la manipulación, a la negociación y a la simulación, siempre y cuando se integren dentro de un discurso de promesas sociales. En ese

⁴ *Ibidem*, v. I, p. 117. Citado por Vergara, *op. cit.*, p. 223.

ámbito, el funcionamiento efectivo de las normas, cuya incoherencia y contradicciones internas son notorias, se manifiesta en actuaciones acomodaticias dentro de un sistema que tiene en mayor estima el ocultamiento del escándalo que la práctica de la honestidad, temas todos ellos de gran actualidad.

Por otro lado, el haber escrito una novela a partir de la documentación existente en el Archivo de Indias me permitió profundizar en un estudio de caso, uno de los métodos que utiliza la historia de las mentalidades para analizar el paradigma social por medio de situaciones de ruptura. El estudio de caso sirve para complementar el conocimiento del contexto social, pues a través de él se ponen de manifiesto la normatividad y el funcionamiento de los aparatos represivos de una época. Además, al mostrar el comportamiento de personajes que actúan en condiciones de intersticio o marginación se comprende mejor cómo se relacionan los individuos con los grupos, las normas con las prácticas, la escritura con la oralidad, lo culto con lo popular. Carlo Ginzburg, en su trabajo sobre el molinero Menocchio, utilizó a este personaje que fue quemado en las hogueras inquisitoriales en el siglo XVI y que poseía una vasta gama de conocimientos científicos y religiosos, como prueba de lo engañosa y poco esclarecedora que puede ser la dicotomía entre lo culto y lo popular. Este autor señala:

También un caso límite (y el de Menocchio lo es) puede ser representativo. Tanto en sentido negativo —porque ayuda a precisar qué es lo que debe entenderse en una determinada situación por estadísticamente más frecuente—, como en sentido positivo, al permitir circunscribir las posibilidades latentes de algo (la cultura popular) que se advierte sólo a través de documentos fragmentarios y deformantes, procedentes en su mayoría de los archivos de la represión.⁵

Finalmente, este producto híbrido entre la historia y la ficción me permitió tomar conciencia del subjetivismo y de los prejuicios que a menudo tenemos los historiadores al realizar nuestras supuestamente objetivas narraciones. Tener el placer de dejar hablar a los

⁵ Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, 1986, p. 22 y s.

textos, de consentir que nos muestren los pensamientos y los pliegues de quienes los hicieron. Permitir que surja la polifonía de las múltiples voces del pasado intentando, en la medida de lo posible, no acallarlas ni manipularlas para que digan lo que queremos. Hacer la historia de quienes dejaron sus testimonios orales plasmados en las actas del aparato represivo, narrar los hechos intrascendentes, aquellos que no dejaron huella pero que construyeron día a día las vidas humanas del pasado.

Al terminar este texto, después de diez años de trabajarlo, pude decir con Paul Ricoeur: “es sólo mediante la rectificación sin fin de nuestras configuraciones como nos llegamos a formar una idea de los inagotables recursos del pasado”.⁶

Hace dos años, al presentar mis papeles para la renovación de mi contrato con el SNI, puse en la lista de mis publicaciones la novela histórica que había escrito. La respuesta del comité evaluador fue que la creación literaria no contaba para el SNI y que, de no dedicar mis esfuerzos hacia actividades más académicas, sería cancelado mi contrato. Es claro que para algunos burócratas de la cultura la dicotomía entre historia “académica” e historia “literaria” es irreconciliable. Su limitada visión será digna, en un futuro, de estudios sobre la incompatibilidad que había a fines del siglo xx entre la historia como disciplina y la historia como medio para obtener prebendas.

Quizás en este futuro la dicotomía historia “literaria”-historia “académica” haya dejado ya de ser un tema que merezca alguna atención. Ese futuro puede vislumbrarse en el presente. Las corrientes contemporáneas de la Historia que niegan la teleología del acontecer humano, es decir, la idea de una evolución hacia una meta y la existencia de un sentido metahistórico, han insistido en el carácter narrativo del discurso histórico; si la historia es una acumulación de acontecimientos inconexos y arbitrarios, el único sentido que puede tener es aquel que el historiador le otorga; el devenir es por tanto una materia que sólo existe a partir de la capacidad narrativa de quien la construye.

Tal construcción deberá tener sin embargo un objetivo. Siguiendo la vieja tradición de la historiografía como maestra que enseña

⁶ Ricoeur, “La realidad...”, p. 184.

comportamientos morales y que tiene una utilidad didáctica, nuestro oficio de narradores podrá encontrar su función en la sociedad del futuro, una función que compartiremos con los literatos, con los filósofos y, en general, con todos los humanistas: hacer posible que el ser humano se conozca a sí mismo en su rica diversidad y en su maravillosa complejidad para convivir con sus semejantes y desarrollar todas sus potencialidades. Historia y literatura son así, en palabras de White, “una iluminación del mundo que habitamos”.

La función narrativa —dice Ricoeur— considerada en su mayor amplitud, cubriendo tanto los desarrollos que van desde la épica hasta la novela moderna, como los que van desde las leyendas hasta la historia crítica, se define en última instancia por su ambición de refigurar —en una mediación parcial, abierta, imperfecta— nuestra condición histórica y así elevarla al nivel de conciencia histórica.⁷

El hombre contemporáneo es consciente de la historia como ningún otro lo había sido; por ello, en nuestros días, la visión del pasado se ilumina con el conocimiento actual que tenemos del hombre y de su entorno, al mismo tiempo que la perspectiva del devenir del ser humano en el tiempo enriquece la conciencia del presente, una conciencia crítica que nos permite soñar con un futuro mejor.

OBRAS CONSULTADAS

- SPANG, Kurt, Ignacio Arellano y Carlos Mata, *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Navarra, EUNSA, 1995.
- LEVI, Giovanni, “Los usos de la biografía” en *Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*, México, 1997, v. 37, p.14-25.
- GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores, 1986.
- MOLINA MUÑOZ, Antonio, *Córdoba de los Omeyas*, Barcelona, Planeta, 1991, (Colección Ciudades en la Historia).

⁷ Ricoeur, *Tiempo y narración*, v. III, p. 102. Citado por Vergara, *op. cit.*, p. 232.



RICOEUR, Paul, “La realidad del pasado histórico”, *Historia y Grafía*, n. 4, 1995, p. 183-210.

VERGARA, Luis, “Historia, tiempo y relato en Paul Ricoeur”, *Historia y Grafía*, n. 4, 1995, p. 211-244.