

ENTREVISTA:
¿Historia literaria o literatura histórica?



¿Historia literaria o literatura histórica? Entrevista con Antonio Rubial García

Constanza Toquica C.

*Instituto Colombiano de Antropología e Historia
ICANH*

Resumen

Esta entrevista aborda la disyuntiva existente entre la "historia científica" y la "historia literaria", desde la experiencia del historiador mexicano Antonio Rubial García, quien a través de sus estudios sobre la religiosidad novohispana, traslada la escritura de los resultados de sus investigaciones desde la forma académica hacia la novela histórica, sin que ello implique la pérdida del rigor historiográfico.

Abstract

This interview considers the juncture between "scientific history" and "historic literature," from the experience of the Mexican historian Antonio Rubial García. From his studies on New Spain religiosity, he translated the writing of the result of his investigations from the academic world to the historic novel, without affecting his historiographic rigor.

Antonio Rubial es un historiador mexicano que ha volcado su interés sobre diversos temas de la religiosidad novohispana. A través de sus investigaciones estudia los valores, las creencias y las prácticas del barroco y la ilustración para explicar uno de los fundamentos más significativos del nacionalismo criollo mexicano. Entre los temas que ha abordado en sus trabajos se encuentran: el convento de los agustinos y la sociedad novohispana entre 1533 y 1630¹, la espiritualidad franciscana

¹ Antonio Rubial García, *El Convento Agustino y la Sociedad Novohispana, 1533-1630* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989).

desde el medioevo hasta la evangelización², la vida de algunas religiosas excéntricas³ y aquellos santos fallidos que por diversos motivos no llegaron a serlo⁴. Sus indagaciones también han producido una novela histórica titulada "Los libros del deseo"⁵, sobre la que el autor narra su experiencia de escritura.

Recordando a Michel de Certeau quien postulaba el código teológico como el referente clave para interpretar la historia del siglo XVII, y comparaba su importancia con la que hoy puede tener el código económico, o el político, se explican las razones que llevaron a Antonio Rubial a definir la línea temática de su exploración histórica. Esto queda claro al leer en la entrada a su último libro publicado, esta cita de Edmundo O'Gorman:

"La Nueva España es una época en la que el arrobo de una monja, la milagrosa curación de un agonizante, el arrepentimiento de un penitenciado o los vaticinios de una beata, son más noticia que el alza en el precio de los oficios o la imposición de una alcabala; una época en la que son de más momento los viajes al interior del alma que las expediciones a California o a Filipinas; una época [...] para la que el paso del régimen de la encomienda al del latifundio resulta preocupación accidental frente al desvelo ontológico de conquistar un ser propio en la historia. Todo esto explica por qué el doblar de las campanas que marca el pausado ritmo de una vida interior volcada hacia la febril actividad de tejer un glorioso sueño, haya apagado el estruendo de las gestas y de los quehaceres pragmáticos, y el historiador que ignore esa jerarquía en los valores vitales de la época podrá ofrecernos un relato documentado y exhaustivo, si se quiere, de los sucesos que la llenan, pero no penetrará en la cámara secreta de su acontecer más significativo" .

² Antonio Rubial García, *La Hermana Pobreza: El Franciscanismo, de la Edad Media a la Evangelización Novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996).

³ Antonio Rubial García, "Un Caso Raro: La Vida y Desgracias de Sor Antonia de San Joseph, Monja Profesa en Jesús María," en *El Monacato Femenino en el Imperio Español, colegios, Monasterios, Beateríos, Recogimientos y Colegios: Memoria del II Congreso Internacional*, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, México, 1995.

⁴ Antonio Rubial García, *La Santidad Controvertida: Hagiografía y Conciencia Criolla Alrededor de los Venerables No Canonizados de Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 1999).

⁵ Antonio Rubial García, *Los Libros del Deseo* (México: Conalcuta, 1996).

⁶ Antonio Rubial García, *La Santidad Controvertida*, 9.

Penetrar en esta cámara secreta ha sido su intención a través de temas religiosos, como el de la pobreza franciscana⁷. A partir de este tema Antonio Rubial se introdujo en el campo de la historia de las religiones. Lo atrajo la popularidad de san Francisco, el común de la gente algo sabe sobre él; sobre su pobreza, sus vestiduras, su abandono del mundo. En este primer trabajo, comenzó a estudiar a otras órdenes religiosas; a los agustinos, a los dominicos. También irrumpió en el estudio del arte religioso, pero empezó a perder la fe, al ir descubriendo una Iglesia inmersa en una sociedad, que finalmente no era la institución que había idealizado. Entonces adoptó una postura crítica frente a ella y allí encontró una importante veta de estudio que pocos historiadores laicos habían trabajado, pues hasta ahora era un campo casi exclusivo de los eclesiásticos. En la historia de la Iglesia encontró muchas explicaciones de lo que fue la sociedad colonial, pues esta institución marcó muchas pautas de las prácticas sociales y culturales novohispanas.

Su interés por la figura de la mujer religiosa provino de una indagación documental en el Archivo General de Indias de Sevilla, cuando estaba estudiando a los agustinos. Allí descubrió un caso de exclusión y de represión a través de un documento sobre una religiosa que había quedado embarazada. Para ambientar la novela que estaba escribiendo a partir de este caso, se dedicó a estudiar los conventos.

Entonces, Antonio Rubial encontró que el convento era un ámbito de convivencia generador de prácticas comunitarias, las cuales insertaban elementos de todas las culturas del país. Allí habitaban las monjas, pero también las criadas indias y mestizas, y las esclavas negras. Entre todas había una intensa coexistencia. La identidad es un proceso en el cual diversas subjetividades comienzan a fusionarse en una serie de códigos de comportamiento, de creencias y de símbolos. Para Rubial, sin duda, los conventos femeninos fueron lugares donde se establecían este tipo de contactos y de comunicación, igual que en los talleres de los artesanos y en los hogares. El ámbito doméstico también fue un lugar de intensa convivencia.

Según Rubial, la identidad no es abstracta, es algo que se va construyendo en la vida cotidiana a partir del leguaje, de la comida, del vestido, de cómo rezar, de los

⁷ Antonio Rubial García, *La Hermana Pobreza*.

santos a los que se reza, de las prácticas devotas. Todo esto integra una identidad que paulatinamente se va haciendo concepto, pero que parte de prácticas y de costumbres, las cuales van transformándose muy lentamente. Cuando se llega a la conceptualización se está ya ante un proceso consciente, pero ese primer momento de conformación es inconsciente. En todos los ámbitos donde hay intercambio entre las etnias, entre los diferentes grupos, se está gestando la identidad.

A pesar de ser una polémica iniciada internacionalmente a comienzos de la década de los 80, actualmente existe en nuestro medio un debate acerca del manejo que el historiador contemporáneo hace de las fuentes, toda una polémica sobre la interpretación y la construcción del pasado, que tiene que ver con la crítica a los planteamientos epistemológicos positivistas y decimonónicos, que se aferran al documento, que lo conciben como un retrato del pasado, una especie de máquina del tiempo por medio de la cual el historiador se traslada a ese pasado prístino y puro para captarlo "tal y como fue...".

C.T. ¿Cómo trabaja en su oficio de historiador esa relación con el documento? ¿Cómo es esa interacción? ¿Qué preguntas le hace, desde dónde las formula?

A. R. Por un lado, lo único que tenemos del pasado son los textos o las imágenes; son los materiales con los que podemos reconstruir el pasado. Si no nos aferráramos a ellos haríamos literatura, no historia. Los metodólogos que sólo hacen teoría y que no van a un archivo, hacen muy bonita teoría, pero no están haciendo historia, porque no están basándose en los documentos. Finalmente son la única aproximación al pasado. El documento merece un respeto por parte del historiador porque es un instrumento básico de trabajo.

Ahora, ¿cómo leer el documento? ¿A partir de qué premisas acercarse y desde qué presupuestos ese documento, puede servir para construir la historia? Yo estoy totalmente de acuerdo con muchos historiadores actuales en que el pasado no existe, el pasado es una construcción. El pasado como tal, es una elaboración, y como elaboración es muy subjetiva. En ella intervienen muchas premisas personales, de grupo, incluso temporales. Lo que hacemos nosotros como historiadores, no lo hacían los del siglo XIX, ni lo harán seguramente los del siglo XXI. Cada época se aproxima al

documento con sus propias preguntas sobre la historia y con su propio bagaje. Definitivamente la forma más elemental de ver el documento es transcribirlo, mucha gente lo que hace es transcribir lo que está leyendo, el documento dice esto y lo glosa. Bastantes trabajos son citas y glosas. Esto constituye un primer nivel muy elemental.

Un segundo nivel sería usar el documento, pero aplicándole una contextualidad. El contexto del documento y del autor; quién, cuándo, dónde, cómo, por qué y para qué lo escribe. Después el contexto de la época del autor; ese autor está inmerso en una serie de paradigmas visibles en el documento y que hay que conocer para entenderlo. Para no leerlo a partir de prejuicios actuales, porque un gran problema de la exégesis es leer el documento como hombres y mujeres del siglo XX, cuando lo que se debe hacer es comprenderlo a través del conocimiento de la época en la que fue escrito. Entenderlo en su contexto histórico y cultural. A partir de aquí se puede llegar a algunas conclusiones; esa es la labor del historiador.

Un tercer nivel de lectura es la inferencia; el documento es un fragmento de la realidad y la labor del historiador es completar las piezas que faltan.

C. T. El historiador sólo produce interpretaciones de fragmentos del pasado...

A. R. Y está lleno de lagunas, las cuales hay que llenar a partir de inferencias y de intuiciones. Porque la labor del historiador, a diferencia de lo que piensan muchos científicos sociales, es muy literaria. Está infiriendo, argumentando, intuyendo lo que pudo haber sido y lo presenta como hipótesis. El literato lo narra como realidades, el historiador utiliza el *quizás*, el *tal vez*, el *puede ser*. Son recursos que usa porque sabe que no tiene la verdad.

Finalmente está el último tema que es el de la forma, pero que como dice Chartier, es también el tema del contenido: qué es la escritura. El documento recorre una serie de pasos a través de los cuales se elaboran determinado número de interpretaciones. Después hay que pensar en la forma como se va a escribir, a transmitir, y ahí también el documento sufre una transformación. El documento puede servir para ilustrar, pero también para contextualizar. Y en la forma como se escribe está el producto acabado, que es un producto literario.

C.T. Claro, ahí toca un tema actual dentro de la historiografía contemporánea, y es el de la narrativa. Hay un debate acerca de si por el hecho que la historia requiera de la narrativa le quita su carácter "objetivo y científico". ¿Usted qué opina de este debate?

A. R. La historia originalmente fue literatura, no tuvo un carácter científico hasta el siglo XIX, y ese carácter literario le dio mucha flexibilidad, muchas posibilidades. Ahora a partir del *boom* de las ciencias sociales, la historia se convirtió en una especie de hermana menor de ellas; no tenía método científico, sus datos eran entregados al científico social para que él elaborara sus hipótesis, pero la historia se dejó engañar por este fantasma de la cientificidad y pretendió buscarse un método propio. No hay un método propio, son métodos prestados; usa los de la sociología o los de la economía, o los de la ciencia política, la lingüística, o la antropología. Son métodos tomados de otras ciencias. Desde la caída del muro de Berlín y de los regímenes socialistas, hay una debacle de las ciencias sociales. Toda la teoría social tradicional entró en crisis y se están elaborando nuevas teorías sociales. La historia de repente se ve ante una posibilidad muy rica; no es ciencia social, pero había sido literatura y a la gente le gusta leer literatura. Como posibilidad de difusión la historia tiene ahí un campo riquísimo. Para mí no es un problema de exclusión el hacer historia científica o historia literaria. El problema no está centrado en ese punto, sino más bien en hacer una historia bien escrita, que la gente pueda leer con gusto, pero usando un método riguroso.

Y se puede hacer esto, basado en documentos, en un aparato teórico muy sólido, con una profunda investigación, y al mismo tiempo ser presentada literariamente, de manera accesible a la gente. Pero eso es difícil, porque no es fácil ser literato, creo que sería uno de los retos de la historia del siglo XXI. Sería absurdo enfrentar el problema a partir de dos posiciones antagónicas que postularían: bien una historia narrativa 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 deberá sacrificar 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 son mutuamente excluyentes.

C. T. Respecto a los retos de la historia del siglo XXI, desde la perspectiva de la comunicación y en un contexto de *educación no formal*, he tenido el interés de desacademizar la historia, de sacarla de las aulas y ponerla en la mitad de la sociedad, porque si el pasado es plural, su conocimiento presente es de todos y a todos debe pertenecer. En este sentido el producto final de una investigación histórica no debe ser sólo el privilegio del conocimiento de un grupo de especialistas. Existe el deber de comunicar a sectores más amplios los contenidos que le permitan a una sociedad en crisis conocerse mejor, construir identidad, sentido de pertenencia, valoración de sí misma. Así como usted refería en la conferencia sobre iconografía novohispana⁸, que mucha gente era analfabeta y aprendía más a través de imágenes religiosas, en América Latina existe una gran población que no lee o si es alfabeto no le gusta leer, entonces ¿cómo ve usted la perspectiva en México de una democratización del conocimiento histórico a través de los medios de comunicación? ¿ Sí existe este interés?

A. R. Aquí el problema es muy amplio. Por un lado está el problema de la autoría. Ciertamente, el historiador debería obligarse a trabajar, como parte importante de su trabajo de difusión en el ámbito de los *mass media*: cine, vídeo, radio, televisión. Poder hacer un diálogo que facilite la difusión de sus mensajes a amplios sectores sociales. Pero el historiador no lo ha hecho, lo están haciendo los comunicadores. Para muchos de ellos la historia es mejor inventársela: mejor decir esto o aquello, en cambio de ir a un archivo y leer un documento. Mucho más fácil caer en el lugar común, en lo que todo el mundo espera que se diga. Entonces se hace una historia llena de anécdotas falsas, de estereotipos, desinformada, llena de lugares comunes, que de ninguna manera está ayudando a una nueva historia.

C. T. Pero tampoco a la gente.

A. R. Están creando un subproducto mañido, de consumo masivo, sin ningún sentido. No se asesoran de un historiador.

C. T. Hay un abismo entre unos y otros.

⁸ Conferencia sobre Iconografía Novohispana, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 24 de agosto de 2000.

A. R. Ahí está el problema. Masificar la historia implica convertirla en un producto de segunda, o masificarla conlleva forzosamente a un proceso de conocimiento para su difusión. Es decir, ¿quién puede difundir mejor la historia, el que sabe de medios pero no de historia, o el que sabe mucho de historia pero nada de medios? Podrían combinarse los dos, en ese sentido quedaría un producto muy rico, elaborado y además de buena calidad. Lo que se está haciendo en Europa es sorprendente: los programas de historia están sólidamente contruidos, con una estupenda calidad. Hay un asesor histórico que está trabajando directamente con el comunicador y producen algo bueno.

C. T. El lenguaje audiovisual es riquísimo para comunicar diversidad de historias. Se puede transmitir la interpretación de lo vivido muy directamente y a amplios sectores. ¿Usted cree que existe una demanda amplia, por esta clase de productos en la sociedad?

A. R. No cabe duda que el interés por la historia entre amplios sectores sociales es un fenómeno 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 amplían 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 llenan con su abigarrado discurso más que el interés de algún especialista curioso. Para el historiador actual constituye por tanto un reto el adecuar su forma de escribir a las necesidades de estos nuevos receptores, que sin ser profesionales de la historia tienen el gusto por conocer los hechos del pasado. Los viejos contenidos deberán así tomar nuevas formas para lo cual la historia tendrá forzosamente que acercarse a la literatura.

Sin embargo, esta aproximación no es algo que encierre novedad alguna. Es innegable que desde los tiempos más remotos la historiografía fue considerada como un género literario. 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 cultivado en México por ilustres historiadores como Vicente Riva Palacio, y utilizado como

medio de difusión y escuela de enseñanza de los valores liberales. El cambio de actitud se dio apenas hace unas décadas cuando se pretendió hacer de la historia una ciencia. 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.

C. T. Entonces el retorno a lo narrativo, ¿favorece a la historia?

A. R. Con la crisis que esas ciencias están sufriendo en nuestros días como consecuencia de la posmodernidad, y la desbandada de los científicos sociales hacia las áreas históricas, es tiempo de preguntarse sobre la verdadera esencia 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. El uso 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.

C. T. ¿Esto supone que el historiador tiene que conocer las técnicas narrativas?

A. R. Sí, la historia maneja materiales que pueden ser transmitidos a través de variadas formas literarias. Sobre todo a través de la novela, este tipo de narración permite expresar atractivamente ciertos temas del acontecer histórico, especialmente 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 otorgar 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 la simplificación, que trae como compañera inseparable la superficialidad. En un trabajo narrativo novelado no se puede excluir el tratamiento implícito de estructuras y procesos, ni una sólida investigación en archivos y bibliotecas, como tampoco se pueden obviar los temas que se refieren a la problemática filosófica 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 Marguerite Yourcenar, sobre todo dos: las *Memorias de Adriano*, en las que a partir de un monólogo interior este emperador romano enfrenta el placer y el dolor, el poder y el temor, la plenitud de una vida y la confrontación de la muerte. La otra, el *Opus Nigrum*, narra las aventuras en el mundo exterior e 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 más sublimes del ser humano.

C. T. Bien, y entonces ¿qué sucede con la historia analítica, con la historia académica? ¿Dónde queda?

A. R. La historia analítica presenta la posibilidad de construir visiones estructuradas a partir de modelos interpretativos, lo que le permite describir explícitamente problemáticas más complejas 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. Sin embargo, este tipo de discurso tampoco está exento de la necesidad de ser expuesto en una forma artística y el uso del ensayo o de la biografía puede 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*; a partir de una de las personalidades más importantes de la filosofía cristiana, este autor ilumina con una vida, una época de profundas transformaciones y muestra como se comportaron un hombre y una provincia romana 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 la fantasía ni la imaginación, elementos privativos de la novela; e igualmente absurdo pretender que la historia narrativa no supone rigor en el manejo

de las fuentes, fidelidad al documento y exactitud en la interpretación. Pero mantenemos 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?

C. T. Creo que es imperativo construir estos puentes, ambas se enriquecerían mutuamente.

A. R. Ni siquiera los historiadores más ortodoxos se atreverían a negar las ventajas que obtienen la historia y la literatura de sus mutuos intercambios. La riqueza en experiencias humanas descritas por la historiografía ha revitalizado a la novela, y en general a la literatura contemporánea, dándoles un cúmulo de temas nuevos, de tal manera 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 coherente y racionalmente; en ella se puede manifestar el carácter paradójico y contradictorio de los pensamientos y del lenguaje de los protagonistas.

C. T. Esa contribución mediante cierto tipo de ficción que se origina en las inferencias que hace el historiador a partir del documento, ¿no significaría la pérdida del estatuto científico para la historia contemporánea?

A. R. De hecho existen corrientes filológicas que niegan a la historiografía la posibilidad de reconstrucción objetiva del pasado. Para ellas, tan ficcional es el discurso histórico como el literario pues ambos intentan significar un fluido inasible y complejo; el devenir. La consecuencia de ese relativismo extremo se expresa en la práctica de una escritura pseudohistórica que valida todo tipo de licencia. Ante la imposibilidad de recrear el pasado, este puede ser metaforizado ilimitadamente. 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 histórica 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 el argumento y la recreación de época deben estar lo *más* apegados a la documentación que muestra la realidad que se pretende narrar. Para ello, la historia narrativa debe alimentarse de las investigaciones y de los aportes documentales brindados por la historia analítica. No hacer esto sería caer en esos productos híbridos, bastante comunes, donde lo histórico es un mero pretexto.

C..T. ¿Qué opina del cine histórico?

A. R. Este tipo de licencia es 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 film *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 Vesputio le arrebatara la fama y el nombre de su descubrimiento, es no sólo innecesario sino de una falsedad histórica intolerable. Al relativizar el papel de lo histórico, y 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 posición por parte de aquellos sobrevivientes que han sufrido en carne propia las consecuencias de la guerra, de la persecución o de la intolerancia características de nuestro siglo. 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, no por seres ficticios.

C. T. ¿Usted cree que el historiador tiene que explorar otras formas de comunicar los resultados de sus investigaciones?

A. R. El historiador, al incursionar en el campo de la novela, del guión cinematográfico, de la historieta ilustrada, del teatro o del cuento, llena la necesidad de experimentar nuevas formas de difundir la historia entre un sector más amplio del público lector. La historia, en su carácter de creadora de conciencia crítica, tendría como una de sus finalidades básicas la de ser conocida por un número mayor de individuos. La novela, y en general la literatura narrativa histórica, podría ser un medio efectivo 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 que el trasfondo termina por tragarse la narración. Estas cuestiones se encontraban en el ambiente intelectual europeo hace más de 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 siglo XVI. Aunque ambos conservaban ciertos rasgos de obra académica y no llegaban a ser verdaderas novelas, el tratamiento de temas históricos a partir de una anécdota los llevó a ejercitar un género que rayaba en la literatura. Con todo, la novela histórica seguía siendo un campo desarrollado casi exclusivamente por literatos y tenía muy escasos adeptos en la academia.

C. T. ¿Qué lo llevó a novelar sus investigaciones históricas?

A. R. A 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, inesperadamente, 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 su presencia perturbó mi concentración por varios días y 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 llenaban 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 eligió para ser la voz que contara esa historia. En mis ratos libres comencé a leer todo lo que encontré sobre el periodo en que aconteció el relato. 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 ayudaron a delimitar el estudio, pero tampoco había muchos trabajos sobre el periodo y 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 elaborado 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.

C. T. Y estos últimos libros obviamente fueron escritos de forma académica. Esa doble forma de expresar los resultados de su investigación, ¿no le presentó inconvenientes?

A. R. 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 presentó fue precisamente el exceso de información y el temor de que el relato se volviera tan farragoso y erudito que se hiciera imposible 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 tenía más valor, que el del chisme de vecindad, pero tenía también la experiencia del uso de la anécdota como un medio para ejemplificar procesos o situaciones históricas 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".

⁹ "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". Citado en Paul Ricoeur, "La Realidad del Pasado Histórico" *Historia y Grafía*, no. 4 (1995): 204.

C. T. ¿Cómo se desarrolló el proceso de composición narrativa de la novela?

A. R. Una vez establecido el carácter central de la anécdota como eje estructural de la narración fue necesario marcar con precisión los hechos encontrados. Tenía en mis manos tres historias simultáneas, las cuales se interrelacionaban y desembocaban en un 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"; la 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 a la sociedad y cuyo mesianismo y misoginia lo llevaron a destruir la vida de la religiosa, protagonista principal del relato. 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.

Aclarada la anécdota, era necesario construir los personajes y diferenciar los 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 tener 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 con 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, 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.

C. T. Más allá de la anécdota central y de la jerarquización de los personajes, ¿qué aspectos contextuales le interesó resaltar en el argumento de la novela?

A. R. El argumento que se desarrollaría alrededor de estos siete personajes me permitiría además hablar de varios temas que me interesaba abordar como historia. Uno de ellos, quizá el más inmediato, era el 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 aledaños 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 cristianismo y paganismo se entrelazan, y presentar las estrategias que los marginados tienen para sobrevivir material y anímicamente, en un mundo adverso. Fray Diego y sus parientes me dieron 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; con ellas 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 que rayaban 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 podría 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 el interés por los temas relativos a la actuación social y económica de la Iglesia y de la mentalidad religiosa sólo hasta tiempos relativamente recientes haya recibido la atención de los historiadores seculares. Mi interés se hace más actual ante la política antihistórica que sigue hoy la mayoría de instituciones eclesíásticas al ocultar sus ricos archivos, pretendiendo con ello mantener 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 se deben sujetar 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.

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, en varios de los capítulos de la novela introduzco al lector 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 víctimas¹⁰.

C. T. Y los resultados, desde el oficio de historiador, ¿se modificaron sustancialmente?

A. R. Escribir una novela histórica fue una experiencia que me permitió superar mis prejuicios que son los de muchos, sobre la posibilidad de comunicar 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 muy 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 fue 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. Por

¹⁰ "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". Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración*, 1:150. citado en Luis Vergara, "Historia, Tiempo y Relato en Paul Ricoeur," *Historia y Grafía*, no. 4 (1995): 240.

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.

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 el lector pudiera reconstruir con ella cuáles partes de la narración eran ficcionales y cuáles habían salido del documento.

En la novela se realizaba así ese ejercicio analógico del que habla Ricoeur, un 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, es decir, 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 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 así 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"¹¹.

C. T. ¿En cuanto a la interpretación histórica que le aportó esta experiencia de escribir una novela histórica?

A. R. 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 presenten integrados dentro de un discurso de promesas sociales. En ese 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

Ricoeur, *Tiempo y Narración*, 1:117, citado en Vergara, "Historia, Tiempo," 223.

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".

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 textos, de consentir que nos muestren los pensamientos y los pliegues de quienes los hicieron. Permitir que haga eclosión la polifonía de las múltiples voces del pasado sin 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"¹³.

C. T. Desde la institución académica, ¿cómo se observa el que un historiador académico irrumpa en la literatura?

A. R. Hace dos años, al presentar mis papeles para la renovación de mi contrato con el SNI¹⁴, puse en la lista de mis publicaciones la novela histórica que había

¹² Carlo Ginzburg, *El Queso y los Gusanos: El Cosmos según un Molinero del Siglo XVI* (Barcelona: Muchnik, 1986). 22

¹³ Ricoeur, "La Realidad," 184.

¹⁴ Sistema Nacional de Investigadores.

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 narrativa 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 mecanismo para obtener prebendas.

C. T. Cada vez es más claro dentro de la investigación histórica, que la experiencia investigativa conduce a borrar esas fronteras de la historia para lograr interpretaciones más integrales del pasado y del presente...

A. R. Quizás en el futuro la dicotomía historia narrativa-historia científica haya dejado ya de ser un tema que merezca alguna atención. Ese futuro se puede vislumbrar 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 el 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 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 que pueda 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" .

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.



⁵Ricoeur, *Tiempo y Narración*, 3:102, citado en Vergara, "Historia, Tiempo," 232.