

19

1

**literatura
latinoamericana I**

Hayden White

El texto histórico como artefacto literario

Hayden White

El texto histórico como artefacto
literario y otros escritos

Introducción
de Verónica Tozzi

Los capítulos del presente volumen se han traducido de *Tropics of Discourse* y *Figural Realism*, originalmente publicados en inglés, en 1978 y 1999, respectivamente, por The Johns Hopkins University Press, Baltimore, EE.UU.

Traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino («El texto histórico como artefacto literario»; «La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica»). Introducción de Verónica Tozzi

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

- © 1978 [*Tropics of Discourse*] y 1999 [*Figural Realism*] The Johns Hopkins University Press
- © 2003 de la introducción, Verónica Tozzi
- © 2003 de la traducción, Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino
- © 2003 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICE,
Defensa, 599 - Buenos Aires
<http://www.paidos.com>
e Instituto de Ciencias de la Educación
de la Universidad Autónoma de Barcelona
08913 Barcelona

ISBN: 84-493-1416-X

Depósito legal: B. 17.229-2003

Impreso en Novagràfik, S.L.
Vivaldi, 5 - 08110 Montcada i Reixac (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Ediciones Paidós
I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona - Buenos Aires - México

2. EL TEXTO HISTÓRICO COMO ARTEFACTO LITERARIO*

Una de las formas en que un campo académico hace balance de sí mismo es considerando su historia. Sin embargo, es difícil realizar una historia objetiva de una disciplina académica, porque si el historiador mismo es un practicante de ésta, probablemente sea un devoto de una u otra tendencia, y, por lo tanto, será parcial; y si no es un practicante, es improbable que tenga la experiencia para distinguir entre los acontecimientos significativos y los insignificantes en el

* Este ensayo es una versión revisada de una conferencia impartida en el coloquio de literatura comparada de la Universidad de Yale el 24 de enero de 1974. En la misma he tratado de dar forma a algunos de los temas que originalmente discutí en un artículo anterior, «The Structure of Historical Narrative», *CLIO I*, 1972, págs. 5-20. También recurrí a los materiales de mi libro *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, 1973, especialmente la introducción, titulada «The Poetics of History» (trad. cast.: *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992). El presente ensayo se benefició de conversaciones con Michael Holquist y Geoffrey Hartman, ambos docentes en la Universidad de Yale y expertos en teoría de la narrativa. Las citas de Claude Lévi-Strauss proceden de *Savage Mind*, Londres, 1966 (trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002) y «Overture to *Le Cru et le cuit*», en Jacques Ehrmann (comp.), *Structuralism*, Nueva York, 1966 (trad. cast.: «Obertura», en *Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987). Los comentarios sobre la naturaleza icónica de la metáfora se basan en Paul Henle, *Language, Thought, and Culture*,

desarrollo del campo. Se podría pensar que estas dificultades no surgen en el campo de la historia misma, pero lo hacen y no sólo por las razones ya mencionadas. Cuando se trata de escribir la historia de cierta disciplina académica, o incluso de una ciencia, se debe estar preparado para hacer preguntas acerca de ésta, preguntas que no se plantean en la práctica de la misma. Se debe intentar alcanzar aquello que está más allá de los presupuestos que sostienen un tipo dado de investigación y formular las preguntas que pueden ser realizadas en su práctica, con objeto de determinar por qué este tipo de indagación ha sido diseñado para resolver los problemas que propiamente trata de resolver. Esto es lo que la metahistoria trata de hacer. Su objetivo son preguntas tales como: ¿cuál es la estructura de una conciencia peculiarmente histórica? ¿Cuál es el estatus epistemológico de las explicaciones históricas, comparadas con otros tipos de explicaciones que podrían ofrecerse para dar cuenta de los materiales con que los historiadores tratan generalmente? ¿Cuáles son las formas posibles de representación histórica y cuáles son sus bases? ¿Qué autoridad pueden demandar los relatos históricos, como contribuciones a un conocimiento cierto de la realidad en general y de las ciencias humanas en particular?

Ahora bien, muchas de estas preguntas han sido tratadas de manera bastante competente a lo largo de los últimos

Ann Arbor, 1966. Las ideas de Jakobson sobre la naturaleza tropológica del estilo están en «Linguistics and Poetics», en Thomas A. Sebeok (comp.), *Style and Language*, Nueva York y Londres, 1960. Además de la *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957) de Northrop Frye, (trad. cast.: *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977), véase también su ensayo sobre filosofía de la historia, «New Directions from Old», en *Fables of Identity*, Nueva York, 1963. Sobre relato y trama en la narrativa histórica en el pensamiento de R. G. Collingwood, véase su conocido ensayo *The Idea of History*, Oxford, 1956 (trad. cast.: *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965).

veinticinco años por filósofos preocupados por definir las relaciones de la historia con otras disciplinas, especialmente las ciencias físicas y sociales, y también por historiadores interesados en evaluar los logros de su disciplina a la hora de trazar un mapa del pasado y determinar la relación de ese pasado con el presente. Pero hay un problema que ni los filósofos ni los historiadores han planteado seriamente y al cual los teóricos de la literatura han prestado sólo una atención superficial. El asunto tiene que ver con el estatus de la narrativa histórica, considerada puramente como un artefacto verbal que pretende ser un modelo de estructuras y procesos muy antiguos y, por consiguiente, no sujeto a controles experimentales u observacionales. Esto no quiere decir que los historiadores y los filósofos de la historia no se hayan percatado de la naturaleza esencialmente provisional y contingente de las representaciones históricas y de que son susceptibles de revisión infinita a la luz de una nueva evidencia o de una conceptualización más sofisticada de los problemas. Una de las características de un buen historiador profesional es la coherencia con la cual recuerda a sus lectores la naturaleza puramente provisional de sus caracterizaciones de los acontecimientos, los agentes y las agencias encontrados en el siempre incompleto registro histórico. Esto tampoco quiere decir que los teóricos de la literatura nunca hayan estudiado la estructura de las narrativas históricas. Pero en general han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias.

Ahora bien, es obvio que este encuentro de la conciencia mítica y la histórica ofenderá a algunos historiadores y molestará a aquellos teóricos literarios cuya concepción de la literatura presupone una oposición radical entre historia y

ficción, o entre hecho y fantasía. Como Northrop Frye ha comentado: «En cierto sentido, lo histórico es lo opuesto de lo mítico, por lo cual decirle a un historiador que lo que da forma a su libro es un mito le sonaría ligeramente insultante». Sin embargo, el mismo Frye asegura que «cuando el esquema de un historiador llega a un cierto punto de amplitud, se vuelve mítico en forma, y entonces se acerca a lo poético en su estructura». Incluso habla de tipos diferentes de mitos históricos: mitos novelescos «basados en una búsqueda o peregrinaje hacia la Ciudad de Dios o una sociedad sin clases»; «mitos cómicos de progreso a través de la evolución o la revolución»; mitos trágicos de «decadencia y caída, como los trabajos de Gibbon y Spengler»; y «mitos irónicos de recurrencia o catástrofe casual». Pero Frye parece creer que estos mitos operan sólo en aquellas víctimas de lo que podría llamarse la «falacia poética», como Hegel, Marx, Nietzsche, Spengler, Toynbee y Sartre, historiadores cuya fascinación por la capacidad «constructiva» del pensamiento humano ha atenuado su responsabilidad para con los datos «encontrados». «El historiador trabaja de forma inductiva —dice— recopilando hechos e intentando evitar cualquier modelo informativo excepto aquello que ve, o está honestamente convencido de que ve, en los hechos mismos.» No trabaja «desde» una «forma unificadora», como el poeta, sino «hacia» ésta; y, por tanto, se sigue que el historiador, como cualquier escritor de prosa discursiva, tiene que ser juzgado «por la verdad de lo que dice, o por la adecuación de la reproducción verbal de su modelo externo», ya trate ese modelo externo de acciones de hombres pasados o del pensamiento propio del historiador acerca de tales acciones.

Lo que Frye dice es bastante cierto como declaración del *ideal* que ha inspirado el escrito histórico desde la época de los griegos, pero ese ideal presupone una oposición entre mito e historia que es tan problemática como venerable. Ésta

sirve muy bien a los propósitos de Frye, ya que le permite ubicar lo específicamente «ficticio» entre los conceptos de lo «mítico» y lo «histórico». Como los lectores de *Anatomía de la crítica* recordarán, según Frye las ficciones son, en parte, sublimaciones de estructuras míticas arquetípicas. Estas estructuras han sido desplazadas al interior de los artefactos verbales de un modo tal que actúan como significados latentes. Los significados fundamentales de todas las ficciones, sus contenidos temáticos, consisten, desde el punto de vista de Frye, en las «estructuras pregenéricas de trama», o *mythoi*, derivadas de la literatura religiosa clásica y judeo-cristiana. De acuerdo con esta teoría, comprendemos *por qué* un relato en particular «resulta ser» lo que es cuando hemos identificado el mito arquetípico o estructura pregenérica de trama de la cual el relato es una ejemplificación. Y vemos el «punto» de un relato cuando hemos identificado su tema (la traducción de Frye de *dianoia*), que hace de aquél «una parábola o fábula ilustrativa». «Cada trabajo de literatura —insiste Frye— tiene tanto un aspecto ficcional como uno temático», pero cuando nos movemos desde la «proyección ficcional» hacia la articulación evidente del tema, el escrito tiende a tomar el aspecto de «una apelación directa o escrito discursivo directo y deja de ser literatura». Y, como hemos visto, desde el punto de vista de Frye, la historia (o al menos «la historia propiamente dicha») pertenece a la categoría de «escrito discursivo», de manera tal que cuando el elemento ficcional —o estructura de trama mítica— está *obviamente* presente en ella, la historia deja de ser historia y se convierte en un género bastardo, producto de una unión no consagrada, aunque no antinatural, entre historia y poesía.

Sin embargo, yo argumentaría que las historias ganan parte de su efecto explicativo a través de su éxito en construir relatos a partir de *meras* crónicas; y los relatos, a su vez, son construidos a partir de crónicas por medio de una

operación que en otra parte he llamado «tramado». Por tramado entiendo simplemente la codificación de los hechos contenidos en las crónicas como componentes de *tipos* específicos de estructuras de trama, precisamente en la forma que Frye ha propuesto que sucede en el caso de las «ficciones» en general.

El difunto R. G. Collingwood insistía en que el historiador es sobre todo un narrador, y consideraba que la sensibilidad histórica se manifiesta en la capacidad de elaborar un relato plausible a partir de un cúmulo de «hechos» que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido. En el esfuerzo por conferir sentido al registro histórico, que es siempre fragmentario e incompleto, los historiadores tienen que hacer uso de lo que Collingwood llamó «imaginación constructiva», la cual le señala al historiador — como le señala al detective competente — cuál «habrá sido el caso», dada la evidencia disponible y las propiedades formales que ésta le muestra a la conciencia capaz de formular las preguntas correctas. Esta imaginación constructiva funciona de manera semejante a la imaginación *a priori* de Kant, gracias a la cual, aun cuando no somos capaces de percibir los dos lados de una mesa simultáneamente, sin embargo, podemos afirmar que tiene *dos* lados, aunque sólo veamos uno, porque el concepto mismo de *un lado* implica al menos *otro lado*. Collingwood sugirió que los historiadores llegan a sus respectivas evidencias dotados con un sentido de las *posibles* formas que los distintos tipos de situaciones humanas reconocibles *pueden* tomar. A este sentido lo denominó olfato para el «relato» contenido en la evidencia o para el relato «verdadero» que estaba soterrado o escondido bajo el relato «aparente». Y concluyó que los historiadores ofrecen explicaciones plausibles para los cuerpos de evidencia histórica cuando logran descubrir el relato o complejo de relatos implícitamente contenidos dentro de ellos.

Lo que Collingwood no advirtió, sin embargo, es que ningún conjunto dado de acontecimientos históricos casualmente registrados puede por sí mismo constituir un relato; lo máximo que podría ofrecer al historiador son *elementos* del relato. Los acontecimientos son *incorporados* en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra. Por ejemplo, ningún acontecimiento histórico es *intrínsecamente trágico*; puede ser concebido como tal sólo desde un punto de vista particular o dentro del contexto de un conjunto estructurado de acontecimientos, entre los cuales goza de un lugar privilegiado. Porque, en la historia, lo que es trágico desde una perspectiva resulta cómico desde otra, al igual que lo que parece trágico en una sociedad desde el punto de vista de una clase puede ser, como Marx pretendió mostrar en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, sólo una farsa desde la perspectiva de otra clase. Considerados como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tienen un valor neutral. Que encuentren su lugar finalmente en un relato que es trágico, cómico, romántico o irónico — para usar las categorías de Frye — depende de la decisión del historiador de *configurarlos* de acuerdo con los imperativos de determinada estructura de trama, o *mythos*, en lugar de otra. El mismo conjunto de acontecimientos puede servir como componente de un relato que es trágico o cómico, según sea el caso, dependiendo de la elección del historiador respecto a la estructura de trama que considera más apropiada para ordenar los acontecimientos de ese tipo, de forma que se incluyan dentro de un relato comprensible.

Esto sugiere que lo que el historiador incorpora a su consideración del registro histórico es una noción de los *tipos* de

configuraciones de acontecimientos que pueden ser reconocidos como relatos por el público para el que está escribiendo. Por supuesto puede fracasar. No creo que nadie acepte el tramado de la vida del presidente Kennedy como una comedia, pero es una cuestión abierta si ésta debe ser tramada novelesca, trágica o satíricamente. La cuestión central es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados. Así, por ejemplo, lo que Michelet, en su gran historia de la Revolución francesa, construyó como un drama de trascendencia novelesca, su contemporáneo Tocqueville lo tramó como una tragedia irónica. No puede decirse que ninguno de ellos haya tenido un mayor conocimiento de los «hechos» contenidos en ese registro; simplemente tenían nociones diferentes de las clases de relato que mejor se ajustaban a los hechos que conocían. No debe pensarse tampoco que contaron diferentes relatos de la revolución porque habían descubierto diferentes *tipos* de hechos, políticos por un lado, sociales por otro. Buscaron tipos diferentes de hechos porque tenían diferentes tipos de relatos para narrar. Pero ¿por qué estas representaciones alternativas, por no decir excluyentes, de lo que era sustancialmente el mismo conjunto de acontecimientos parecieron igualmente plausibles a sus respectivas audiencias? Simplemente porque los historiadores compartían con su público ciertas concepciones previas acerca de cómo la revolución podría ser tramada, respondiendo a imperativos que eran generalmente ajenos a supuestos históricos, ideológicos, estéticos o míticos)

Oportunamente Collingwood señaló que no puede explicarse una tragedia a quien no está familiarizado con los tipos de situaciones que son vistas como «trágicas» en nuestra cultura. Cualquiera que haya enseñado o participado en uno de esos cursos antológicos titulados «La civilización occi-

dental» o «Introducción a los clásicos de la literatura occidental» comprenderá lo que Collingwood tenía en mente. A menos que se tenga una idea de los atributos genéricos de las situaciones trágicas, cómicas, novelescas o irónicas, no se podrá reconocerlas como tales cuando se las encuentre en un texto literario. Pero las situaciones históricas no han desarrollado dentro de sí mismas significados intrínsecos de la manera en que los textos literarios lo hacen. Las situaciones históricas no son *inherentemente* trágicas, cómicas o novelescas. Pueden ser todas ellas inherentemente irónicas, pero no necesitan ser tramadas de ese modo. Todo lo que el historiador necesita hacer para transformar una situación trágica en cómica es adoptar otro punto de vista o modificar el alcance de sus percepciones. De todos modos, solamente pensamos en las situaciones como trágicas o cómicas porque esos conceptos son parte de nuestra herencia, cultural en general y, en particular, literaria. *Cómo* debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una *operación literaria*, es decir, productora de ficción. Y llamarla así en ninguna forma invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento. Porque no sólo son limitadas en número las estructuras pregenéricas de trama con las que los conjuntos de acontecimientos pueden ser constituidos como relatos de un tipo particular, como Frye y otros grandes críticos sugieren, sino que la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos.

Podemos dar sentido a conjuntos de acontecimientos de diferentes maneras. Una de ellas consiste en subsumir los

acontecimientos bajo leyes causales que pueden haber gobernado su concatenación en pos de la producción de una configuración particular que esos acontecimientos parecen asumir cuando son considerados como «efectos» de fuerzas mecánicas. Así actúa la explicación científica. Otra forma con la que damos sentido a un conjunto de acontecimientos que parece extraño, enigmático o misterioso en sus manifestaciones inmediatas se basa en codificar el conjunto en términos de categorías provistas culturalmente, tales como conceptos metafísicos, creencias religiosas o formas de relato. El efecto de tales codificaciones se traduce en familiarizarnos con lo no familiar; por lo general, ésta es la forma que adopta la historiografía, cuyos «datos» son siempre en principio extraños, por no decir exóticos, simplemente debido a la distancia que nos separa de ellos en el tiempo y a que se originan en una forma de vida diferente de la nuestra.

El historiador comparte con su audiencia *nociones generales* de las *formas* que las situaciones humanas significativas *deben* adquirir en virtud de su participación en los procesos específicos de dotación de sentido que lo identifican como miembro de un cierto legado cultural. Cuando se enfrenta al proceso de estudio de un conjunto dado de acontecimientos, comienza a percibir la *posible* forma narrativa que tales acontecimientos *pueden* adoptar. En su relato acerca de cómo ese conjunto de acontecimientos adquirió la forma que percibe como inherente, el historiador trama su narración como un relato de un tipo particular. El lector, inmerso en el proceso de seguir la narración del historiador sobre tales acontecimientos, gradualmente se da cuenta de que el relato que está leyendo corresponde a un tipo determinado: novela, tragedia, comedia, sátira, épica o cualquier otro. Y cuando ha percibido la clase o el tipo al que pertenece el relato que está leyendo, experimenta el efecto de que los acontecimientos del relato le han sido explicados. En este punto el lector

no sólo *ha seguido* exitosamente el relato, sino que ha captado su esencia, lo *ha comprendido*. La extrañeza original, el misterio, el exotismo de los acontecimientos, desaparece, y éstos toman un aspecto familiar, no en cuanto a sus detalles, pero sí en sus funciones como elementos de un tipo familiar de configuración. Se vuelven comprensibles al ser subsumidos bajo las categorías de la estructura de trama en la cual son codificados como un relato de un tipo particular. Son familiarizados, pero no solamente porque el lector tiene ahora más *información* sobre los acontecimientos, sino también porque se le ha mostrado cómo los datos se ajustan a un *icono* de un proceso comprensible terminado, una estructura de trama con la que está familiarizado en la medida en que forma parte de su propio legado cultural.

Esto no es distinto de lo que sucede, o se supone que sucede, en psicoterapia. El conjunto de acontecimientos pasados del paciente, que constituyen la presunta causa de su angustia, manifestada en el síndrome neurótico, se ha vuelto no familiar, extraño, misterioso y amenazante, y ha asumido un significado que el paciente no puede ni aceptar ni rechazar de modo eficaz. No es que el paciente no *sepa* lo que esos acontecimientos eran, que no conozca los hechos; porque si no conociera en algún sentido los hechos, estaría incapacitado para reconocerlos y reprimirlos cuando surgieran en su conciencia. Por el contrario, los conoce demasiado bien. De hecho, los conoce tan bien que vive con ellos constantemente y de tal forma que es imposible para él ver cualesquiera otros hechos excepto a través de la coloración que el conjunto de acontecimientos en cuestión le da a su percepción del mundo. Podríamos decir que, de acuerdo con la teoría del psicoanálisis, el paciente ha sobretramado esos acontecimientos, los ha cargado con un significado tan intenso que, ya sea de manera real o simplemente imaginada, continúan dando forma tanto a sus percepciones como a sus respuestas

al mundo mucho después del momento en que deberían haber devenido «historia pasada». El problema del terapeuta, entonces, no consiste en exponer los «hechos reales» del asunto ante el paciente, oponer la «verdad» a la «fantasía» que lo obsesiona. Tampoco se trata de dar al paciente un curso breve de teoría psicoanalítica para aclararle la verdadera naturaleza de su angustia, catalogándola como una manifestación de algún «complejo». Esto es lo que el analista podría hacer cuando relata el caso del paciente a un tercero, especialmente a otro analista. Pero la teoría psicoanalítica reconoce que el paciente resistirá ambas tácticas del mismo modo que resiste la intrusión en la conciencia de las huellas de la memoria traumatizada en la *forma* en que obsesivamente las recuerda. El problema se basa en hacer que el paciente «re-trame» toda su historia de vida de forma tal que cambie el *significado* que confiere a aquellos acontecimientos y su *significación* para la economía de la serie total de acontecimientos que constituyen su vida. Visto así, el proceso terapéutico es un ejercicio de refamiliarización con los acontecimientos que han sido desfamiliarizados, que se han vuelto extraños a la historia de vida del paciente en virtud de su sobredeterminación como fuerzas causales. Y podríamos decir que los acontecimientos son destigmatizados al ser eliminados de una estructura de trama donde tenían un lugar dominante e insertados en otra donde ocupan una función subordinada o simplemente ordinaria, como elementos de una vida compartida con los demás.

Ahora bien, no me interesa forzar la analogía entre psicoterapia e historiografía. He usado el ejemplo sólo para ilustrar el componente de ficción en las narrativas históricas. Los historiadores buscan refamiliarizarnos con los acontecimientos que han sido olvidados, ya sea por accidente, desatención o represión. Más aún, los grandes historiadores se han ocupado siempre de aquellos acontecimientos de las

historias de sus culturas por naturaleza más «traumáticos»; el significado de tales acontecimientos es problemático y está sobredeterminado en la significatividad que todavía tienen para la vida cotidiana, acontecimientos tales como revoluciones, guerras civiles, procesos de gran escala como la industrialización y la urbanización, o instituciones que han perdido su función original en una sociedad pero que continúan desempeñando un importante papel en la escena social actual. Observando los modos en que tales estructuras tomaron forma o evolucionaron, los historiadores las *refamiliarizan*, no sólo aportando más información sobre ellas, sino también mostrando cómo su desarrollo se ajustó a alguno de los tipos de relato a los que convencionalmente apelamos para dar sentido a nuestras propias historias de vida.

Ahora bien, si algo de todo esto es plausible como caracterización del efecto explicativo de la narrativa histórica, es que aporta importantes consideraciones acerca del aspecto *mimético* de las narrativas históricas. Se suele aducir —como dijo Frye— que una historia es un modelo verbal de un conjunto de acontecimientos externos a la mente del historiador. Pero es erróneo pensar en una historia como un modelo similar a una réplica a escala de un aeroplano o un barco, un mapa o una fotografía. Porque podemos comprobar la adecuación de este último tipo de modelo observando el original y, a través de la aplicación de reglas necesarias de traducción, viendo en qué aspecto el modelo ha tenido realmente éxito al reproducir el original. Sin embargo, las estructuras y los procesos históricos no son como esos originales; no podemos observarlos con el fin de ver si el historiador los ha reproducido adecuadamente en su narrativa. Tampoco deberíamos hacerlo, aunque pudiéramos; porque, después de todo, fue el mismo carácter extraño del original tal como aparecía en los documentos el que inspiró los esfuerzos del historiador a la hora de elaborar un modelo. Si el historiador

sólo hiciera eso por nosotros, estaríamos en la misma situación que el paciente al que su analista sólo le dice, sobre la base de entrevistas con sus padres, hermanos y amigos de la infancia, cómo fueron los «hechos verdaderos» de su temprana infancia. No tendríamos motivos para pensar que nos han *explicado* nada.

Esto es lo que me lleva a pensar que las narrativas históricas son no sólo modelos de acontecimientos y procesos pasados, sino también enunciados metafóricos que sugieren una relación de similitud entre dichos acontecimientos y procesos y los tipos de relatos que convencionalmente usamos para dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos. Observada en un modo puramente formal, una narrativa histórica no es sólo una *reproducción* de los acontecimientos registrados en ella, sino también un *complejo de símbolos* que nos señala direcciones para encontrar un *icono* de la estructura de esos acontecimientos en nuestra tradición literaria.

Por supuesto, asumo aquí las distinciones entre signo, símbolo e icono que C. S. Peirce desarrolló en su filosofía del lenguaje. Creo que esas distinciones nos ayudarán a comprender lo que es ficticio en toda representación supuestamente realista del mundo y lo que es realista en todas las manifiestamente ficticias. Nos ayudan, en suma, a responder a la pregunta: ¿de qué son *representaciones* las representaciones históricas? Me parece que debemos decir de las historias lo que Frye pareció considerar que sólo es cierto de la poesía o las filosofías de la historia; a saber, que, considerada como un sistema de signos, la narrativa histórica apunta simultáneamente en dos direcciones: *hacia* los acontecimientos descritos en la narrativa y *hacia* el tipo de relato o *mythos* que el historiador ha elegido como icono de la estructura de los acontecimientos. La narrativa en sí misma no es el icono; lo que hace es *describir* los acontecimientos del registro

histórico de modo tal que informa al lector acerca de *qué debe considerar como icono* de los acontecimientos para convertirlos en «familiares». La narrativa histórica media así entre los acontecimientos reportados en ella, por un lado, y la estructura de trama pregenérica convencionalmente usada en nuestra cultura para dotar de significados a los acontecimientos y situaciones no familiares, por otro.)

La evasión de las implicaciones de la naturaleza ficcional en la narrativa histórica es, en parte, consecuencia de la utilidad del concepto de «historia» para la definición de otros tipos de discurso. Se puede oponer «historia» a «ciencia» en virtud de su aspiración de rigor conceptual y su fracaso cuando trata de generar las leyes universales que, de forma característica, las ciencias buscan producir. Igualmente, «historia» puede ser opuesta a «literatura» debido a su interés por lo «real» más que por lo «posible», que es supuestamente el objeto de representación de los trabajos «literarios». De este modo, dentro de una larga y distinguida tradición crítica que ha buscado determinar lo que es «real» y lo que es «imaginado» en la novela, la historia ha servido como una clase de arquetipo del polo «realista» de representación. Estoy pensando en Frye, Auerbach, Booth, Scholes, Kellogg y otros. Sucede con frecuencia que los teóricos literarios, cuando están hablando acerca del «contexto» de un trabajo literario, asumen que ese contexto —el «medio histórico»— tiene una concreción y una accesibilidad que el trabajo mismo nunca puede tener, como si fuera más fácil percibir la realidad del mundo pasado reunido a partir de miles de documentos históricos que exploran las profundidades de un trabajo literario que está presente para el crítico que lo estudia. Pero la presunta concreción y accesibilidad del entorno histórico, esos contextos de los escritos que los eruditos literarios estudian, son en sí mismos producto de la capacidad de ficción de los historiadores que los han estudiado. Los

documentos históricos no son menos oscuros que los textos estudiados por los críticos literarios. Tampoco es más accesible el mundo que esos documentos suponen. El primero no es más «dado» que el último. De hecho, la opacidad del mundo supuesto en los documentos históricos se ve incrementada por la producción de narrativas históricas. Cada nuevo trabajo histórico se agrega a los múltiples textos posibles que tienen que ser interpretados, si es que se quiere trazar fielmente un cuadro completo y riguroso de determinado medio histórico. La relación entre el pasado que se va a analizar y los trabajos históricos generados por el examen de los documentos es paradójica; cuanto *más* conocemos sobre el pasado, más difícil resulta hacer generalizaciones acerca de él.

No obstante, si el incremento de nuestro conocimiento sobre el pasado dificulta las generalizaciones sobre él, debería en cambio facilitarnos la generalización acerca de las formas en que ese conocimiento nos es transmitido. Nuestro conocimiento del pasado puede incrementarse, pero nuestro entendimiento no. Nuestro entendimiento del pasado tampoco progresa gracias al tipo de avances revolucionarios que asociamos con el desarrollo de las ciencias físicas. Como la literatura, la historia progresa a través de la producción de clásicos, cuya naturaleza impide que sean desautorizados o invalidados como lo son los principales esquemas conceptuales de la ciencia. Y es su no disconfirmabilidad la que testifica sobre la naturaleza esencialmente *literaria* de los clásicos históricos. Hay algo en una obra maestra histórica que no puede ser invalidado, y este elemento no invalidable es su forma, la forma que es su ficción.

A menudo se olvida —o cuando se recuerda, se desestima— que ningún conjunto dado de acontecimientos atestiguados por el registro histórico comprende un *relato* manifiestamente terminado y completo. Esto es tan verdadero para los acontecimientos que comprenden la vida de un in-

dividuo como para una institución, una nación o todo un pueblo. No *vivimos* relatos, ni siquiera cuando damos significado a nuestras vidas retrospectivamente, disponiéndolas en forma de relatos. Igualmente sucede con las naciones y con las culturas. En un ensayo sobre la naturaleza «mítica» de la historiografía, Lévi-Strauss comenta el asombro que un visitante de otro planeta sentiría si le presentaran las miles de historias escritas acerca de la Revolución francesa. Porque en esos trabajos, los «autores no siempre hacen uso de los mismos incidentes; cuando lo hacen, los incidentes son revelados bajo una luz diferente. Y aun así, éstas son variaciones que tienen que ver con el mismo país, el mismo período y los mismos acontecimientos, acontecimientos cuya realidad es dispersada a través de varios niveles en una estructura de múltiples capas». Lévi-Strauss prosigue sugiriendo que el criterio de validez para evaluar los relatos históricos no puede depender de sus «elementos», esto es, sus contenidos fácticos putativos. Por el contrario, observa, «aislado a propósito, cada elemento se muestra como más allá de la aprehensión. Pero algunos de ellos obtienen la coherencia del hecho de que pueden ser integrados en un sistema cuyos términos son más o menos creíbles cuando son enfrentados con la coherencia total de las series». Pero su «coherencia de las series» no puede ser la coherencia de las series *cronológicas*, esa secuencia de «hechos» organizados en el orden temporal de su incidencia original. Porque la «crónica» de los acontecimientos, fuera de la cual el historiador elabora su relato de «lo que realmente ocurrió», viene ya precodificada. Existen cronologías «calientes» y «frías», cronologías en que se presentan mayor o menor número de datos que deberían incluirse en una crónica completa de lo que ocurrió. Más aún, los datos mismos nos llegan ya agrupados en clases de datos, clases que son constitutivas de dominios putativos del campo histórico, dominios que aparecen

como problemas que debe resolver el historiador, si es que desea presentar un relato completo y culturalmente responsable del pasado.

Todo esto sugiere a Lévi-Strauss que, cuando se trata de desarrollar un relato amplio de los diversos dominios del registro histórico adoptando la forma de una narración, las «presuntas continuidades históricas» que el historiador pretende encontrar en el registro son «obtenidas solamente a partir de esbozos fraudulentos» impuestos por el historiador sobre el registro. Estos «esbozos fraudulentos» son, en opinión de Lévi-Strauss, un producto de la «abstracción» y un medio de escape frente a la «amenaza de un regreso al infinito» que siempre se esconde dentro de cada conjunto complejo de «hechos» históricos. Podemos construir un relato comprensible del pasado, insiste Lévi-Strauss, solamente mediante la decisión de «abandonar» uno o varios de los dominios de hechos que se ofrecen para ser incluidos en nuestros relatos. Nuestras *explicaciones* de las estructuras históricas y los procesos están así determinadas más por lo que dejamos fuera de nuestras representaciones que por lo que incluimos en ellas. Porque es en esa difícil capacidad de excluir ciertos hechos, con objeto de constituir otros como componentes de un relato comprensible, donde el historiador demuestra su tacto al tiempo que su entendimiento. La «coherencia total» de cualquier «serie» dada de hechos históricos es la coherencia del relato, pero esa coherencia se logra sólo adaptando los «hechos» a los requerimientos de la forma del relato. De esta manera Lévi-Strauss concluye: «A pesar de los encomiables e indispensables esfuerzos por traer a la vida otro momento de la historia, para poseerla, una historia clarividente debería admitir que nunca escapa por completo a la naturaleza del mito».

Esta función mediatizadora nos permite hablar de la narrativa histórica como una metáfora extendida. Como

estructura simbólica, la narrativa histórica no reproduce los acontecimientos que describe; nos dice en qué dirección pensar acerca de los acontecimientos y carga nuestro pensamiento sobre los acontecimientos de diferentes valencias emocionales. La narrativa histórica no refleja las cosas que señala; recuerda imágenes de las cosas que indica, como lo hace la metáfora. Cuando una confluencia dada de acontecimientos es tramada como una «tragedia», esto simplemente significa que el historiador ha descrito también los acontecimientos para recordarnos esa forma de ficción que nosotros asociamos con el concepto de «trágico». Correctamente entendidas, las historias nunca deben ser leídas como signos no ambiguos de los acontecimientos de los que dan cuenta, sino más bien como estructuras simbólicas, metáforas extendidas, que «asemejan» los acontecimientos relatados en ellas con alguna forma con la que ya nos hemos familiarizado en nuestra cultura literaria.

Tal vez debería indicar brevemente qué quiero decir con los aspectos *simbólicos* e *icónicos* de la metáfora. La conocida frase «Mi amor, una rosa» no pretende, obviamente, dar a entender que lo amado es realmente una rosa. Ni siquiera sugiere que lo amado tiene los atributos específicos de una rosa, esto es, que lo amado es rojo, amarillo, naranja o blanco; que es una planta, tiene espinas, necesita luz, debe ser rociado regularmente con insecticidas, etc. Significa que debe entenderse como que lo amado comparte las *cualidades* que la rosa ha venido a simbolizar en los usos lingüísticos habituales de la cultura occidental. Esto es, considerada como un mensaje, la metáfora brinda direcciones para encontrar una entidad que evocará las imágenes asociadas con los amados y los símiles de rosas en nuestra cultura. La metáfora no refleja la cosa que busca caracterizar, brinda direcciones para encontrar el conjunto de imágenes que se pretende asociar con esa cosa. Funciona como un símbolo, más que como un

signo; lo que quiere decir que no nos da una *descripción* o un *icono* de la cosa que representa, pero *nos dice* qué imágenes buscar en nuestra experiencia cultural codificada en pos de determinar cómo nos deberíamos sentir acerca de la cosa representada.

Esto vale igualmente para las narrativas históricas. Éstas logran dotar a los conjuntos de acontecimientos pasados de significados, además de cualquier comprensión que ellas provean, apelando a leyes causales putativas a través de la explotación de las similitudes metafóricas entre los conjuntos de acontecimientos reales y las estructuras convencionales de nuestras ficciones. Mediante la constitución misma de un conjunto de acontecimientos de tal forma que aporte, a partir de ellos, un relato comprensible, el historiador carga aquellos acontecimientos con la significatividad simbólica de una estructura de trama comprensible. A los historiadores puede no gustarles pensar en sus trabajos como traducciones de los hechos en ficciones, pero éste es uno de los efectos de sus trabajos. Al proponer tramados alternativos de una secuencia dada de acontecimientos históricos, los historiadores proveen a éstos de todos los posibles significados que el arte literario de su cultura es capaz de otorgar. La verdadera disputa entre el historiador propiamente dicho y el filósofo de la historia tiene que ver con la insistencia del último en que los acontecimientos pueden ser tramados en una sola forma de relato. El escrito histórico prospera sobre el descubrimiento de todas las posibles estructuras de trama que podrían ser invocadas para dotar a los conjuntos de acontecimientos de significados diferentes. Y nuestro entendimiento del pasado se incrementa, precisamente, en la medida en que tenemos éxito en determinar hasta qué punto ese pasado se adecua a las estrategias de dotación de sentido que están contenidas en sus formas puras en el arte literario.

Concebir las narrativas históricas de esta manera nos permite interiorizar la crisis del pensamiento histórico que nos ha acompañado desde el comienzo de nuestro siglo. Imaginemos que el problema del historiador es dar sentido a un *conjunto* hipotético de acontecimientos ordenándolos en una *serie* que está estructurada, al mismo tiempo, cronológica y sintácticamente, del mismo modo en que está estructurado cualquier discurso, desde una oración hasta una novela. Podemos ver inmediatamente que los imperativos del ordenamiento cronológico de los acontecimientos que constituyen el conjunto entrarán en conflicto con los imperativos de las estrategias sintácticas aludidas, tanto si las últimas son concebidas como pertenecientes a la lógica (el silogismo) o a la narrativa (la estructura de trama).

De esta manera, tenemos un conjunto de acontecimientos

(1) $a, b, c, d, e, \dots, n,$

ordenados cronológicamente pero que requieren que se describan o caractericen como elementos de la trama o del argumento para darles significado. Ahora bien, las series pueden ser tramadas de diferentes maneras y, por ende, dotadas con diferentes significados sin violar los imperativos del orden cronológico. Podemos caracterizar brevemente algunos de esos tramados de las siguientes maneras:

(2) A, b, c, d, e, \dots, n

(3) a, B, c, d, e, \dots, n

(4) a, b, C, d, e, \dots, n

(5) a, b, c, D, e, \dots, n

Y así sucesivamente.

Las letras mayúsculas indican el estatus privilegiado conferido a ciertos acontecimientos o conjuntos de aconteci-

mientos en las series por las que son dotados de fuerza explicativa, ya sea como causas que explican la estructura de la serie en su conjunto, ya sea como símbolos de la estructura de la trama de la serie considerada como un determinado tipo de relato. Podríamos decir que la historia que otorga a un acontecimiento putativo original *a* el estatus de un factor decisivo *A* en la estructuración de la serie completa de acontecimientos que lo siguen es «determinista». Los tramados de la historia de la «sociedad» elaborados por Rousseau en su *Segundo discurso de la desigualdad*, por Marx en el *Manifiesto* y por Freud en *Tótem y tabú* entrarían dentro de esta categoría. Del mismo modo, cualquier historia que otorgue al último acontecimiento de la serie, *e*, sea real o sólo proyectado especulativamente, la fuerza del pleno poder explicativo, *E*, pertenece al tipo de todas las historias escatológicas o apocalípticas. *La Ciudad de Dios*, de san Agustín, así como las diversas versiones de la noción joaquinita del advenimiento del milenio, la *Filosofía de la historia* de Hegel y, en general, todas las historias idealistas son de esta clase. En el término medio tendríamos distintas formas de historiografía que apelarían a estructuras de trama de un tipo distintivamente «ficcional» (novela, comedia, tragedia y sátira), gracias a las cuales la serie adoptaría una forma perceptible y un «sentido» concebible.

Si las series fueran tan sólo registradas en el orden en que sucedieron los acontecimientos originalmente, bajo el supuesto de que el ordenamiento de los acontecimientos en su secuencia temporal proporcionaría por sí mismo una explicación determinada acerca de por qué ocurrieron, cuándo y dónde, tendríamos la forma pura de la *crónica*. De todas formas, ésta sería una forma «ingenua» de crónica, en la medida en que las categorías de tiempo y espacio por sí solas servirían como principios interpretativos informantes. En contra de la forma ingenua de crónica podríamos aducir,

como su contrapartida «sentimental», el rechazo irónico a considerar que las series históricas tienen algún tipo de significatividad más amplia, o que describen cualquier estructura de trama imaginable, o que pueden aún ser construidas como relatos con un principio, un desarrollo y un final discernible. Podríamos concebir tales relatos de historia como antídotos que pretenden servirse de sus homólogos falsos o sobretamados (números 2, 3, 4 y 5 expuestos más arriba) y podríamos representarlos como un retorno irónico a la mera crónica, constituyendo el único sentido que cualquier historia cognitivamente responsable pudiera tener. Podríamos caracterizar tales historias de esta manera:

(6) «*a, b, c, d, e, n*»

donde las comillas indican la interpretación consciente de los acontecimientos, que no tienen otro significado que la serialidad.

Este esquema es, por supuesto, muy abstracto y no hace justicia a las posibles combinaciones de los tipos que se intenta distinguir ni a las variaciones entre esos tipos. Pero creo que nos ayuda a concebir cómo los acontecimientos podrían ser tramados de maneras diferentes sin trastocar los imperativos del orden cronológico de los acontecimientos (ya que de todos modos éstos son construidos) para producir interpretaciones alternativas, mutuamente excluyentes y, aún más, igualmente plausibles, del conjunto. He tratado de demostrar en *Metahistoria* que tales combinaciones y variaciones aparecen ya en los escritos de los grandes historiadores del siglo XIX, y he sugerido en ese libro que los relatos históricos clásicos siempre representan intentos tanto de tramar las series históricas adecuadamente como de, implícitamente, reconocer otros tramados plausibles. Es esa tensión dialéctica entre dos o más tramados posibles la que señala el elemento

de autoconciencia crítica presente en cada historiador de talante clásico reconocible.

Las historias, entonces, no versan sólo sobre acontecimientos, sino también sobre los posibles conjuntos de relaciones que puede demostrarse que esos acontecimientos representan. Esos conjuntos de relaciones no son, sin embargo, inmanentes a los acontecimientos mismos; existen sólo en la mente del historiador que reflexiona sobre ellos. Están presentes como modos de relaciones conceptualizadas en el mito, la fábula, el folklore, el conocimiento científico, la religión y el arte literario de la propia cultura del historiador. Pero, más importante aún, como ya he sugerido en el citado ensayo; tales modos de relaciones son inmanentes al mismo lenguaje que el historiador debe usar para *describir* los acontecimientos con anterioridad a un análisis científico o un tramado ficcional de los mismos. Porque, si el propósito del historiador es familiarizarnos con lo no familiar, debe usar, más que un lenguaje técnico, un lenguaje figurativo. Los lenguajes técnicos resultan familiarizadores sólo *para* aquellos que han sido adoctrinados en sus usos y sólo *de* aquellos conjuntos de acontecimientos que los practicantes de una disciplina han acordado describir en una terminología uniforme. La historia no posee tal terminología técnica aceptada de forma unánime y, en realidad, tampoco hay en ella acuerdo sobre los tipos de acontecimientos que constituyen su problemática específica. El instrumento característico de los historiadores de codificación, comunicación e intercambio es el discurso ordinario culto. Esto implica que los únicos instrumentos que tienen para otorgar significados a sus datos, volviendo familiar lo extraño, transformando el pasado misterioso en comprensible, son las técnicas del lenguaje *figurativo*. Todas las narrativas históricas presuponen caracterizaciones figurativas de los acontecimientos que pretenden representar y explicar. Y esto significa que las narrativas

históricas, consideradas puramente como artefactos verbales, pueden ser caracterizadas por el modo de discurso figurativo en el que son presentadas.

Si éste es el caso, entonces bien puede suceder que el tipo de trama que el historiador decida usar para dar significado a un conjunto de acontecimientos históricos sea dictado por el modo figurativo dominante que ha usado para *describir* los elementos de su relato *con anterioridad* a su composición de una narrativa. Geoffrey Hartman señaló en cierta ocasión, en una conferencia de historia de la literatura a la que asistí, que no estaba seguro de saber lo que los historiadores de la literatura querían hacer, pero sí sabía que escribir una historia significa ubicar un acontecimiento en un contexto, relacionándolo como una parte de alguna totalidad concebible. Agregó que, por lo que sabía, había sólo dos maneras de relacionar las partes con las totalidades: a través de la metonimia y de la sinécdoque. Habiéndome dedicado durante algún tiempo al estudio del pensamiento de Giambattista Vico, me sentí atrapado por ese razonamiento, porque se adecuaba a lo que defendía Vico: la «lógica» de la «sabiduría poética» está contenida en las relaciones que el lenguaje mismo confiere a los cuatro modos principales de la representación figurativa: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Mi propia intuición —y es una intuición que encontré confirmada en las reflexiones de Hegel sobre la naturaleza del discurso no científico— es que en cualquier campo de estudio que, como es el caso de la historia, no haya sido todavía disciplinado hasta el punto de construir un sistema terminológico formal para describir sus objetos, en la forma en que la física y la química lo han hecho, son los tipos del discurso figurativo los que dictan las formas fundamentales de los datos que son estudiados. Esto significa que la *forma* de las *relaciones* que parecerán ser inherentes a los objetos presentes en el campo habrá sido en realidad impuesta

al campo por el investigador en el *acto mismo de identificar y describir* los objetos que allí encuentra. De aquí se desprende que los historiadores *constituyen* sus temas como posibles objetos de representación narrativa a partir del mismo lenguaje que usan para *describirlos*. Y si éste es el caso, eso significa que los diferentes tipos de interpretaciones históricas que poseemos para el mismo conjunto de acontecimientos, como por ejemplo la Revolución francesa interpretada por Michelet, Tocqueville, Taine y otros, son poco más que proyecciones de los protocolos lingüísticos que esos historiadores usaron para *pre-figurar* ese conjunto de acontecimientos antes de escribir sus narrativas sobre el mismo. Ésta es sólo una hipótesis, pero parece posible que la convicción del historiador de que él ha «encontrado» la forma de su narrativa en los acontecimientos mismos, más que imponiéndosela, al modo en que lo hace el poeta, sea el resultado de cierta carencia de autoconciencia lingüística que dificulta ver hasta qué punto las descripciones de los acontecimientos *ya* contienen las interpretaciones de su naturaleza. Visto de esta manera, la diferencia entre los relatos de Michelet y Tocqueville no reside tan sólo en que el primero tramó su relato adoptando la modalidad de la novela y el segundo la de la tragedia; reside también en el modo topológico —*metafórico y metonímico, respectivamente*— que cada uno confirió a su aprehensión de los hechos que aparecían en los documentos.

No dispongo de espacio para intentar demostrar la plausibilidad de esta hipótesis, que es el principio informante de mi libro *Metahistoria*. Sin embargo, espero que este ensayo pueda servir para sugerir un enfoque del estudio de formas de prosa discursiva como la historiografía, un enfoque tan antiguo como el estudio de la retórica y tan novedoso como la lingüística moderna. Tal estudio avanzaría tomando como referencia las ideas apuntadas por Roman Jakobson en un

artículo titulado «Lingüística y poética», donde señala que la diferencia entre la poesía romántica y las distintas formas de la prosa realista decimonónica reside en la naturaleza esencialmente metafórica de la primera y la naturaleza esencialmente metonímica de la última. Considero que esta caracterización de la diferencia entre poesía y prosa es demasiado estrecha de miras, porque presupone que las narrativas complejas macroestructurales, como la novela, son poco más que proyecciones del eje «selectivo» (es decir, fonémico) de todos los actos discursivos. Jakobson caracteriza, así pues, la poesía, y especialmente la poesía romántica, como una proyección del eje «combinatorio» (esto es, morfémico) del lenguaje. Una teoría binaria tal empuja al analista hacia una *oposición dualista entre poesía y prosa que parece descartar la posibilidad de una poesía metonímica y una prosa metafórica. Pero la prodigalidad de la teoría de Jakobson descansa en la sugerencia de que tanto las distintas formas de poesía como de prosa, que tienen todas ellas sus ejemplos en la narrativa en general y, por lo tanto, también en la historiografía, pueden ser caracterizadas en términos del tropo dominante que sirve como paradigma, provisto por el lenguaje mismo, de todas las relaciones significantes cuya existencias puede concebir cualquiera que desee representar esas relaciones en el lenguaje.*

La narración, o la dispersión sintagmática de los acontecimientos a lo largo de las series temporales presentadas como discurso en prosa, de un modo tal que exhiben su elaboración progresiva como forma comprensible, representaría «el giro introspectivo» que el discurso toma cuando intenta *mostrar* al lector la forma verdadera de las cosas que existen detrás de lo mera y aparentemente amorfo. El *estilo* narrativo, tanto en la historia como en la novela, sería entonces construido como la modalidad del movimiento desde la representación de cierto estado original de cosas a algún

estado subsiguiente. (El *significado* primario de una narración consistiría en la desestructuración de un conjunto de acontecimientos (reales o imaginados) originalmente codificado en un modo tropológico y la progresiva reestructuración del conjunto en otro modo tropológico. Visto de esta manera, la narración consistiría en un proceso de decodificación y recodificación en el que una percepción es clarificada al ser presentada en un modo figurativo diferente de aquel en el que fue codificada por la convención, la autoridad o la costumbre. Y la fuerza explicativa de la narración entonces dependería del contraste entre la codificación original y la posterior.

Por ejemplo, supongamos que un conjunto de experiencias nos llega como un grotesco, esto es, como inclasificado e inclasificable. Nuestro problema consiste en identificar la modalidad de las relaciones que unen los elementos discernibles de la totalidad amorfa, de tal forma que ésta se convierta en una totalidad de determinado tipo. Si subrayamos las similitudes entre los elementos, estamos trabajando en el modo de la metáfora; si subrayamos las diferencias entre ellos, estamos trabajando en el modo de la metonimia. Por supuesto, en aras de obtener sentido a partir de cualquier conjunto de experiencias, debemos obviamente identificar tanto las partes que parecen constituirlo como la naturaleza de los aspectos que comparten las partes que las hacen identificables como totalidad. Esto implica que todas las caracterizaciones originales de cualquier cosa deben utilizar *tanto* la metáfora como la metonimia, con objeto de «fijar» aquélla como algo acerca de lo que podamos obtener un discurso significativo.

En el caso de la historiografía, los intentos de los comentaristas para dar sentido a la Revolución francesa son instructivos. Burke decodificó los acontecimientos de la revolución que sus contemporáneos experimentaron como un grotesco, recodificándolos en el modo de la ironía. Michelet

recodificó esos acontecimientos en el modo de la sinécdoque; Tocqueville los recodificó en el modo de la metonimia. En cada caso, no obstante, el movimiento de la codificación a la recodificación es descrito narrativamente, esto es, dispuesto en una línea temporal, de tal manera que la interpretación de los acontecimientos que dieron lugar a la «revolución» se convierte en un tipo de drama que podemos reconocer como satírico, romántico y trágico, respectivamente. Este drama puede ser seguido por el lector de la narración como si experimentara una revelación progresiva acerca de lo que constituye la *verdadera* naturaleza de los acontecimientos. La revelación no es experimentada, sin embargo, como una reestructuración de la percepción, sino más bien como una iluminación de lo acontecido. Pero realmente lo que ha ocurrido es que un conjunto de acontecimientos originalmente codificados de una manera ha sido simplemente decodificado y recodificado de otro modo. Los acontecimientos mismos no cambian sustancialmente de un relato a otro. Es decir, los datos que deben ser analizados no son significativamente diferentes en los diferentes relatos. Lo que es diferente son las modalidades de sus relaciones. Estas modalidades, a su vez, a pesar de que al lector le pueda parecer que están basadas en diferentes teorías sobre la naturaleza de la sociedad, la política y la historia, finalmente tienen su origen en las caracterizaciones figurativas del conjunto total de acontecimientos, que representan totalidades de tipos muy diferentes. Por ello, cuando tratamos de distinguir diferentes interpretaciones, enfrentadas entre sí, de un mismo conjunto de fenómenos históricos en un intento por decidir cuál es la mejor o la más convincente, solemos caer en la confusión o la ambigüedad. Esto no significa que no podamos distinguir entre la buena y la mala historiografía, dado que siempre podemos acudir a criterios tales como la responsabilidad para con las reglas de la evidencia, la relativa plenitud del detalle

narrativo, la coherencia lógica y aspectos similares a la hora de clarificar esta cuestión. Pero hay que decir que el esfuerzo por distinguir entre buenas y malas interpretaciones de un acontecimiento histórico tal como la Revolución francesa, cuando se trata con interpretaciones alternativas elaboradas por historiadores de formación y complejidad conceptual relativamente equivalentes, no es tan nimio como podría parecer en un principio. Después de todo, un gran clásico de la historia no puede ser desautorizado o anulado, ya sea por el descubrimiento de algún dato nuevo que ponga en cuestión una explicación específica de algún elemento del relato en general, ya por la generación de nuevos métodos de análisis que nos permitan tratar con cuestiones que los historiadores anteriores pueden no haber sometido a consideración. Y es precisamente porque los grandes clásicos de la historia, como las obras de Gibbon, Michelet, Tucídides, Mommsen, Ranke, Burckhardt, Bancroft, entre otros, no pueden ser definitivamente desautorizados por lo que debemos observar los aspectos específicamente literarios de sus trabajos como cruciales, y no sólo subsidiarios, en su técnica historiográfica.

Todo esto apunta a la necesidad de revisar la distinción convencional entre discurso poético y discurso en prosa en la discusión de formas narrativas tales como la historiografía y reconocer que la distinción entre historia y poesía, ya enunciada por Aristóteles, oscurece tanto como aclara ambas nociones. Si hay un elemento de historia en toda poesía, hay también un elemento de poesía en cada relato histórico acerca del mundo. Y esto es así porque en nuestro relato del mundo histórico dependemos, en un grado que tal vez no se da en las ciencias naturales, de las técnicas del *lenguaje figurativo*, tanto para nuestra *caracterización* de los objetos de nuestra representación narrativa como para las *estrategias* con las que construimos los relatos narrativos acerca de las transformaciones que sufren esos objetos en el tiempo.

Y ello se debe a que no hay asuntos atribuidos exclusivamente a la historia; la historia es siempre escrita como parte de una contienda entre figuraciones poéticas rivales acerca de en qué *puede* consistir el pasado.

La antigua distinción entre ficción e historia, en la que la ficción se concibe como la representación de lo imaginable y la historia como la representación de lo real, debe dejar lugar al reconocimiento de que sólo podemos conocer lo *real* contrastándolo o asemejándolo a lo *imaginable*. Concebidas de este modo, las narrativas históricas son estructuras complejas en las que un mundo de experiencia es imaginado como existente bajo, por lo menos, dos modos, uno de los cuales es codificado como «real» y el otro «revelado» como ilusorio en el curso de la narración. Por supuesto, es una ficción del historiador considerar que las distintas situaciones que él constituye como el principio, el nudo y el final de un curso de desarrollo son «reales», y que él meramente ha registrado «lo que pasó» en la transición desde una fase inaugural a una terminal. Pero tanto la situación inicial como la final son inevitablemente construcciones poéticas y, como tales, dependientes de la modalidad del lenguaje figurativo usado para darles coherencia. Esto implica que toda narración no es simplemente un registro de «lo que pasó» en la transición de una situación a otra, sino una *redescripción* progresiva de las series de acontecimientos de manera que dismantelan una estructura codificada en cierto modo verbal, al principio, para justificar una recodificación de ésta en otro modo, al final. En esto consiste el «medio» de todas las narraciones.

Todo esto resulta muy esquemático, y sé que esta insistencia en los elementos ficcionales presentes en todas las narrativas históricas seguramente despierta la ira de los historiadores, quienes creen que están haciendo algo fundamentalmente diferente a lo que hace el novelista, en virtud

del hecho de que están tratando con acontecimientos «reales», mientras que el novelista trata con acontecimientos «imaginados». Sin embargo, ni la forma ni el poder explicativo de la narración derivan de los diferentes contenidos que se presume debe ser capaz de albergar. De hecho, la historia —el mundo real tal como evoluciona en el tiempo— cobra sentido de la misma manera en que el poeta o el novelista tratan de darle sentido, es decir, dotando a lo que originalmente parece ser problemático y misterioso del aspecto de una forma reconocible porque es familiar. No importa si el mundo es concebido como real o solamente imaginado; la manera de darle sentido es la misma.

Así, decir que damos sentido al mundo real imponiéndole la coherencia formal que nosotros asociamos por costumbre con los productos de los escritores de ficción no invalida en forma alguna el estatus de conocimiento que adscribimos a la historiografía. Sólo invalidaría ese estatus si creyéramos que la literatura no nos enseña nada acerca de la realidad, que es un producto de una imaginación que no es de este mundo sino de algún otro, inhumano. En mi opinión experimentamos la «ficcionalización» de la historia como una «explicación» por la misma razón que experimentamos la gran ficción como un esclarecimiento de un mundo que habitamos junto con el autor. En ambos reconocemos las formas gracias a las cuales la conciencia constituye y coloniza el mundo que busca confortablemente habitar.

Finalmente, cabe añadir que si los historiadores reconocieran los elementos ficcionales en sus narraciones, esto no significaría la degradación de la historiografía al estatus de ideología o propaganda. De hecho, este reconocimiento serviría como un potente antídoto frente a la tendencia manifiesta de los historiadores a ser presa de presupuestos ideológicos que no reconocen como tales, sino que honran como la percepción «correcta» de «la forma en que las cosas real-

mente son». Al acercar la historiografía a sus orígenes en la sensibilidad literaria, deberíamos ser capaces de identificar el elemento ideológico, por ser el elemento ficticio, en nuestro propio discurso. Siempre somos capaces de ver los elementos ficticios en aquellos historiadores con cuyas interpretaciones de un conjunto dado de acontecimientos estamos en desacuerdo; rara vez percibimos ese elemento en nuestra propia prosa. Por tanto, si reconociéramos el elemento literario o ficticio en cada relato histórico, seríamos capaces de llevar la enseñanza de la historiografía a un nivel de autoconciencia más elevado que el actual.

¿Qué maestro no ha lamentado su incapacidad para instruir a los aprendices en la *escritura* de la historia? ¿Qué licenciado en historia no se ha desesperado tratando de comprender e imitar el modelo al que sus profesores *parecían* rendir tributo, pero cuyos principios permanecen ignotos? Si reconocemos que hay un elemento de ficción en toda narrativa histórica, encontraremos en la teoría del lenguaje y en la narrativa misma la base para una presentación de aquello en lo que consiste la historiografía más sutil que aquella que simplemente le dice al estudiante que vaya y «averigüe los hechos» y que los escriba de un modo que cuente «lo que realmente pasó».

En mi opinión, la historia es una disciplina en mal estado hoy en día porque ha perdido de vista sus orígenes en la imaginación literaria. En aras de *parecer* científica y objetiva, se ha reprimido y se ha negado a sí misma su propia y principal fuente de fuerza y renovación. Al volver a poner en contacto a la historiografía con sus fundamentos literarios no deberíamos estar poniéndonos en guardia contra distorsiones *meramente* ideológicas; deberíamos estar en el camino de alcanzar esa «teoría» de la historia sin la que ésta no puede en absoluto pretender ser una «disciplina».