

El pasado en el presente: literatura, memoria e historia



Gustav Doré. *Dom Quixote*. 1863.

Roger Chartier

Professor da École des Hautes Études en Sciences Sociales/Paris. Autor, entre outros livros, de *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora Unesp, 2004. Roger.Chartier@ehess.fr

El pasado en el presente: literatura, memoria e historia

Roger Chartier



Quisiera dedicar esta reflexión a las diversas formas de relación con el pasado que lo hacen contemporáneo del presente. Quisiera abordar tres temas que permiten discutir diversas propuestas teóricas y presentar ejemplos sacados de mis más recientes investigaciones. Estos temas son en primer lugar la construcción del pasado por las obras literarias, particularmente teatrales; luego, la presencia del pasado de la literatura misma en cada momento del presente de la escritura literaria y, finalmente, la competencia entre las representaciones del pasado producidas por la ficción narrativa y la construcción del saber histórico propuesto por la operación historiográfica. Semejante trayectoria permitirá la discusión de los conceptos de “energía social”, de “campo cultural” y de “representancia” tal como los proponen Stephen Greenblatt, Pierre Bourdieu y Paul Ricœur.

I

Para entender cómo algunas obras literarias plasman las representaciones colectivas del pasado podemos encontrar ayuda en el concepto de “energía social” que desempeña un papel esencial en la perspectiva analítica del “New Historicism”. En su libro *Shakespearean negotiations* cuyo subtítulo es *The circulation of social energy in Renaissance England*¹, Greenblatt define la noción de “energía social” como una noción clave tanto para el proceso de la creación estética como para la capacidad de las obras de transformar las percepciones y las experiencias de sus lectores o espectadores.

Por un lado, lo que capta la escritura literaria es la poderosa energía de los lenguajes, ritos y prácticas del mundo social. Múltiples son las formas de las negociaciones que permiten semejante captura estética del mundo social: la apropiación de los lenguajes, el uso metafórico o material en el caso del teatro de los objetos de lo cotidiano, la simulación de los ceremonias y discursos públicos. Por otro lado, la energía transferida en la obra literaria — lo que Greenblatt designa como “*the social energy initially encoded in the literary works*” [“la energía social codificada en las obras literarias”] o en otra fórmula “*the aesthetic forms of social energy*” [“las formas estéticas de la energía social”] — vuelve al mundo social a través de sus apropiaciones por sus lectores y espectadores. Para Greenblatt, lo que define la fuerza estética de las obras, o de ciertas obras es “*the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences*” [“La capacidad de algunas huellas verbales, orales y visuales de producir, plasmar y organizar experiencias colectivas físicas y mentales”]. La circulación entre el mundo social y las obras estéticas puede apoderarse de cualquiera realidad, tanto de los deseos, las an-

¹ GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1988.

siedades o los sueños como del poder, el carisma o lo sagrado: “*everything produced by the society can circulate unless it is deliberately excluded from circulation*” [“cualquiera cosa producida por la sociedad puede circular salvo si se encuentra excluida de la circulación”] — por ejemplo, por la censura monárquica o eclesiástica.²

Dentro de las realidades que así circulan figuran las representaciones del pasado. Cuando publicaron en 1623 el *Folio* que por primera vez reunía las obras teatrales de Shakespeare, los dos editores, John Heminges y Henry Condell (que habían sido como él mismo actores y propietarios en la compañía del Rey, los *King's Men*), decidieron distribuir las treinta y seis obras impresas en el libro entre tres categorías: “*comedies*”, “*histories*”, “*tragedies*”³. Si la primera y la tercera retoman la división clásica entre los dos géneros de la poética teatral aristotélica, la segunda (“*historias*”) introduce una nueva categoría que en el *Folio* abarcaba diez obras. La decisión tomada por Heminges y Condell suponía dos operaciones. En primer lugar, la asignación de una nueva identidad genérica a obras que anteriormente habían sido publicadas como “*historias*” pero que no lo son más en el *Folio* donde aparecen como “*tragedias*”. Es el caso, por ejemplo, de la *Tragicall history of Hamlet* o de la *True chronicle historie of the life and death of King Lear*. Al revés fueron designadas como “*historias*” obras teatrales que eran previamente en sus ediciones in-cuarto “*tragedias*”: por ejemplo *The true tragedie of Richard of York*, que es la tercera parte de *Henry the Sixth*, *The tragedy of King Richard the Third*, o *The tragedie of King Richard the Second*. Fueron también excluidas de las “*historias*” las “*tragedias*” romanas, sin embargo plenamente históricas: *Coriolanus*, *Julius Ceasar* y *Anthony and Cleopatra*. Las elecciones de los editores de 1623, si no la voluntad de Shakespeare, identificaron así la “*historia*” representada en el teatro con una sola historia: la historia de los reyes de Inglaterra desde *King John* hasta *Henry the Eighth* — lo que excluía otros soberanos “*británicos*” como *King Lear* o *MacBeth*.

Esta primera decisión implicaba una segunda en cuanto al orden de presentación de las obras en el *Folio*. La cronología de los reinados tenía que sustituirse a la cronología de las obras, los reyes debían prevalecer sobre su poeta. Aunque no es absolutamente claro el orden de su composición, las diez “*historias*” se organizan en dos ciclos o “*tetralogías*”: entre 1591-1593 Shakespeare compuso las tres partes de *Henry the Sixth* y *Richard the Third* cuyos reinados corresponden al periodo entre 1422 y 1485, y entre 1595 y 1599 escribió *Richard the Second*, las dos partes de *Henry the Fourth* y *Henry the Fifth*, es decir, la historia de los reyes que reinaron entre 1377 y 1422. La composición de *King John* se intercaló dentro de la segunda tetralogía y *Henry the Eighth* fue unas de las últimas obras escritas por Shakespeare, sin dudas en 1613, en los años de su colaboración con Fletcher que produjo también *The two noble kinsmen* y el perdido *Cardenio*. Publicando las diez obras según la cronología de los reinados y titulando seis de ellas como “*the life and/or the death*” de un rey, Heminges y Condell las transformaron en una narrativa drámatica construida según una concepción lineal del tiempo que era la que fundamentaba también la escritura de las crónicas movilizadas por Shakespeare para la composición de sus propios textos: así las *Chronicles of England* de Edward Hall, John Stow, Richard Grafton o Raphael Holinshed.

Antes de su publicación en el *Folio*, las “*historias*” (o por lo menos

² *Ibid.*, citas p. 6, 7 y 19.

³ *The first folio of Shakespeare, 1623*, prepared and introduced by Doug Moston, New York y London, 1994. Cf. BLAYNEY, Peter. *The first folio of Shakespeare*. Washington: The Folger Shakespeare Library, 1991.

⁴ HEYWOOD, Thomas. *An apology for actors* (1612). Richard H. Perkinson (ed.). New York: Scholar's Facsimiles & Reprints, 1941.

⁵ GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean negotiations*, op. cit., p. 20.

⁶ William Shakespeare, the first part of the conteztion of the two famous houses of York and Lancaster (The second part of Henry VI). In: *The Norton Shakespeare based on the Oxford Edition*. Stephen Greenblatt, General Editor. New York y London: W.W. Norton & Company, 1997, p. 203-290.

⁷ HARVEY, I.M.W. *Jack Cade's rebellion of 1450*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

⁸ BULLOUGH, Geoffrey. *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, v. III. London/New York: Routledge and Kagan/Columbia University Press, 1960.

algunas de ellas) fueron las obras más exitosas de Shakespeare. Plasmaron las “experiencias colectivas físicas y mentales” (como escribe Greenblatt) de sus espectadores y lectores gracias a sus numerosas ediciones in-cuarto y a sus representaciones sobre las tablas. En un tiempo en el cual quizás solamente un tercio de las obras teatrales fue impreso, algunas de las historias encontraron un éxito editorial inhabitual; antes de 1623, la primera parte de *Henry the Fourth* fue reeditada siete veces, *Richard the Third* seis veces and *Richard the Second* cinco veces. Solamente tres obras históricas no fueron publicadas antes del Folio (la primera parte de *Henry the Sixth*, *King John* y *Henry the Eighth*) mientras que es el caso de la mitad de las treinta y seis obras reunidas por Heminges y Condell. Es más difícil seguir las funciones de las “historias” en el teatro, pero las últimas líneas de *Henry the Fifth* que acaba la segunda tetralogía en 1599 recuerdan la frecuencia con la cual fueron representadas anteriormente los episodios de los reinados siguientes, los de Henry the Sixth cuyos consejeros “*lost France and made his England bleed / Which oft our stage hath shown*” — “lo que a menudo fue mostrado sobre este escenario”, y de Richard the Third. Es claro entonces que, como lo mencionaba Thomas Heywood en su *Apologie for actors* en 1612⁴, las historias enseñaron la historia, su historia, a todos los que no podían leer las crónicas.

Según Greenblatt, lo que circula en las “*histories*” es “*a theatrical acquisition of charisma through the subversion of charisma*” [“una adquisición teatral del carisma a través la subversión de este carisma”]⁵. La abdicación de Richard the Second en beneficio del usurpador Bolingbroke (una escena que no aparece en las tres primeras ediciones in-cuarto, pero sí, en la cuarta edición en 1608 que indica en su portada “*With new additions of the Parliament Sceane, and the deposing of King Richard*”), es suficiente para comprobar semejante diagnóstico. Pero me parece que no puede reducirse la complejidad de la representación del pasado tal como la construyen las “historias” a esta única dimensión, aunque sea la más fundamental.

Lo puede ilustrar un ejemplo particular: la rebelión de Jack Cade tal como está representada en la segunda parte de *Henry the Sixth* representada en 1591 y publicada en 1595⁶. El texto se funda en un evento histórico narrado por los cronistas Hall y Holinshed. En 1450, los artesanos del Kent entraron en Londres para forzar a las autoridades a renunciar a cualquier nuevo impuesto y a condenar los abusos de los oficiales locales⁷. Para construir la escenificación de la rebelión de Cade, Shakespeare se apodera de estos relatos que se fundamentaban sobre las peticiones entregadas por los rebeldes al rey⁸. Pero reinterpreta el evento de 1450 a partir de las narraciones de una rebelión previa, la de los campesinos de 1381 conducidos por Wat Tyler y Jack Straw que habían destruido todos los archivos señoriales o judiciales que justificaban su dependencia. Llegados a Londres, quemaron las “*Inns of Court*”, es decir los colegios donde se enseñaba el derecho. A menudo en su “historia”, Shakespeare atribuye a Cade y a sus seguidores un lenguaje milenarista e igualitario que caracterizó a los rebeldes de 1381 y no a los de 1450. El ejemplo muestra cómo la historia en el teatro distorsiona las crónicas y transfigura los acontecimientos para proponer a la imaginación de los espectadores arquetipos más que circunstancias, en este caso el arquetipo de una rebelión “popular” que recapitula quejas, fórmulas y gestos que pertenecían a momentos históricos muy diferentes.



Pero hay más. El Cade de Shakespeare afirma un odio radical y absoluto a la cultura escrita que no compartían de ninguna manera los rebeldes de 1381 cuyos blancos archivísticos eran muy específicos⁹. Cade rechaza a la vez el conocimiento inútil de la escritura, las escuelas y la imprenta (aunque no había todavía ninguna prensa de imprimir en la Inglaterra de 1450), los escribanos y los maestros. Emmanuel, que sabe escribir y, aún peor, conoce la “*court hand*”, la letra procesual de los documentos legales, y Lord Saye, que supuestamente introdujo en el reino una “*grammar school*”, un molino de papel y una imprenta, son matados para expiar su dominio de lo escrito. El mundo anunciado por Cade no conoce la escritura, sino la palabra viva que es suficiente para proclamar la ley y atestiguar la verdad.

De ahí, la inquietante ambivalencia de tal representación¹⁰. Por un lado, Shakespeare la construye retomando los tropos clásicos de la desconfianza frente al valor de verdad del documento escrito. Cade habla como los juristas medievales cuando declara: “*Is not a lamentable thing that of the skin of an innocent lamb should be made parchment? That parchment being scribbled o’er, should undo a man?* [“¿no es una cosa lamentable que la piel de un inocente cordero sirva para hacer pergamino? Y que este pergamino una vez garrapateado pueda arruinar a un hombre?”]. La fórmula no es más que una variación sobre la famosa sentencia de los juristas: “*contra jus gentium fuit inventum a jure civilis, ut credatur pelli animalis mortui*” [“contra el derecho de la gente el derecho civil estableció que debe crearse en la piel de un animal muerto”]¹¹. En la retórica milenarista de Cade, el animal muerto recupera su identidad cordera y su inocencia es la de los inocentes injustamente condenados por los maleficios de la escritura. Encarna así a duradera resistencia opuesta al poder *de* y al poder *sobre* la escritura ejercido por los dominantes y las autoridades¹².

Por otro lado, Cade es un personaje grotesco, irrisorio manipulado. Es el jefe de una rebelión carnavalesca que da una forma teatral a las figuras del mundo al revés tal como las difundían las estampas populares. El mundo sin dinero, sin propiedad, sin libros ni escritura prometido por Cade es un mundo absurdo, cruel y engañoso. Es él el profeta de un aterrador porvenir, desmentido por los esfuerzos de todos los humildes (y dentro de ellos los espectadores del Globe) que querían apropiarse de la escritura para resistir a la autoridad escrituraria de los poderosos. La dinámica de los intercambios descrita por Greenblatt no excluye las ambigüedades ni la posibilidad de varias interpretaciones. Ésta primera figura de la presencia del pasado dentro del presente establece así una contemporaneidad entre las incertidumbres o las aspiraciones del público y la inestabilidad del sentido de la historia tal como la “presentifica” la obra estética.

II

Entre los rasgos que para Pierre Bourdieu definen la especificidad del campo literario y, más generalmente, de los campos culturales, uno de los más esenciales es la presencia en cada momento de la historia del campo de su propio pasado y de su propio desarrollo. Semejante presencia adquiere diversas formas en las nuevas obras: la imitación académica, la restauración kitsch, la vuelta a los antiguos, la parodia satírica, el rechazo revolucionario, etcetera. Pero siempre constituye un criterio fundamental tanto para la diferenciación estilística de las obras como para la imposición

⁹ JUSTICE, Steven. *Writing and rebellion: England in 1381*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1999, p. 13-60.

¹⁰ Cf. las interpretaciones del Cade de Shakespeare propuestas por Stephen Greenblatt, “Murdering Peasants: Status, Genre, and The Representation of Rebellion”, *Representations*, 1, February 1983, p. 1-29; Annabel Patterson, *Shakespeare and the popular voice*. Oxford: Basil Blackwell, 1989, y Phyllis Rackin, *Stages of History: Shakespeare’s english chronicles*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

¹¹ MADERO, Marta. *Las verdades de los hechos: proceso, juez y testimonio en la Castilla del siglo XIII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, p. 52-57.

¹² PETRUCCI, Armando. “Pouvoir de l’écriture, pouvoir sur l’écriture dans la Renaissance italienne”. *Annales E.S.C.*, 1988, p. 823-847, y PETRUCCI, Armando. *Alfabetismo, escritura, oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1999. Cf. también *Anales de historia antigua, medieval y moderna*, v. 34, 2001, “Poderes de la escritura, escrituras del poder, (Roger Chartier y Marta Madero eds.).



¹³ BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, septembre 1991, p. 4-46 (cita p. 26).

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. The field of cultural production or the economic world reversed. *Poetics*, v. 12, 4-5, 1983, p. 3111-3356, y BOURDIEU, Pierre. *The field of cultural production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press, 1993, p. 29-73.

¹⁵ JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

¹⁶ BLACK, Georgina Dopico. 'España' abierta: Cervantes y el Quijote. In: *España en tiempos del Quijote*. Antonio Feros y Juan Gelabert (dirs.). Madrid: Taurus, 2004, p. 345-388.

de la distinción cultural y social: "*Dans le champ artistique parvenu à un stade avancé de son histoire, il n'y a pas de place pour ceux qui ignorent l'histoire du champ et de tout ce qu'elle a engendré, à commencer par un certain rapport, tout à fait paradoxal, au legs de l'histoire*" ["en un campo artístico que ha llegado a una fase avanzada de su historia, no hay lugar para los que ignoran la historia del campo y todo lo que ha producido, empezando con una cierta relación, completamente paradójica, con el legado de la historia"].¹³

El "dominio práctico o teórico de la historia del campo" es una necesidad tanto para los productores como para los consumidores. Constituye un elemento decisivo en las luchas cuyas apuestas son a la vez la definición legítima del "escritor" o del "artista" y la confiscación del derecho a decir quién lo es y quién no lo es. En este sentido el conocimiento del pasado del campo participa plenamente de sus principios de polarización o jerarquización, que oponen la lógica estética del arte puro, del "*art pour l'art*", que supone la autonomía de la práctica estética y, por ende, la contemporaneidad de sus presentes sucesivos, y la lógica mercantil de la "*littérature industrielle*", totalmente dominada por las exigencias inmediatas del mercado y las preferencias de consumidores que no dominan la historia del campo. Se refracta así en la estructura de cada campo cultural la diferencia fundadora que construye el espacio de producción y consumo de los bienes simbólicos como un mundo económico al revés, "*a economic world turned upside down*", donde el placer desinteresado se opone al provecho, el valor estético a la rentabilidad financiera, la autonomía de una historia que está siempre presente y activa a la distancia inconmensurable entre el presente de la actividad económica y sus formas previas que han perdido toda relevancia¹⁴. Aún cuando la lógica económica se introduce en el espacio de la producción estética debe hacerlo escondiendo las formas más groseras del mercantilismo y movilizándolo los principios de la legitimización cultural. Después de todo, la "*littérature industrielle*" se presenta como literatura...

El conocimiento de la historia del campo distingue entre los sabios que la dominan y los "*naïfs*" o los ingenuos que la ignoran. El ejemplo que voy a tomar confirma la propuesta teórica de Bourdieu y, quizás, la completa mostrando que es justamente una forma de distancia o ignorancia en relación con el saber de los doctos que permite la creación de la "literatura como provocación" (como escribía Jauss¹⁵). Este ejemplo es el del "ingenio lego": Miguel de Cervantes.

En un ensayo reciente Georgina Dopico Black observa: "*Don Quijote inventa la novela reciclando y reformulando casi todos los géneros discursivos que lo preceden*"¹⁶. Para ella, la incorporación dentro de la "historia" del hidalgo de cuatro géneros esenciales (las novellas caballerescas, la novela pastoril, la picaresca y la comedia nueva) permite a Cervantes afrontar cuatro categorías profundamente en crisis en los comienzos del siglo XVII: la imitación con los libros de caballería, el amor y el deseo con la literatura pastoril, la ley y su transgresión con el relato picaresco, la representación con el teatro. Me parece que es posible también considerar las apropiaciones cervantinas de estos cuatro géneros como diversas modalidades de la presencia del pasado de la literatura castellana en la escritura del *Quijote*. Una inmensa biblioteca cervantina está dedicada al asunto y no puedo retomarla. Me limitaré a tocar el tema con reflexiones ligadas a citas precisas que pueden ilustrar cómo Cervantes se apodera

del mundo textual heredado por su tiempo y, según Francisco Rico, “revolucionaria la ficción concibiéndola no en el estilo artificial de la literatura, sino en la prosa doméstica de la vida”¹⁷.

El primer corpus escrito en un “estilo artificial” es el de los libros de caballerías. Mientras que la historia va a parodiar los recursos tópicos de las novelas caballerescas, tal como el desdoblamiento autorial o el tema del manuscrito hallado por casualidad, en el segundo capítulo, inmediatamente después de su primera salida, es Don Quijote mismo el que se hace autor del relato de sus propias hazañas; “¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: ‘Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora [...] cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel’” (Primera Parte, capítulo II)¹⁸. La ficción de la historia dictada al “sabio” o “mago” que debe recordarla establece desde los comienzos mismos del texto el juego temporal que fundamenta toda el *Quijote*. El estilo de los libros de caballerías no es ridículo porque pertenece a un pasado antiguo, sino porque, como dijo una vez Bourdieu, “un libro cambia por el hecho de que no cambia cuando el mundo cambia”¹⁹.

Contrariamente a la tesis que afirmaba que el género caballeresco desapareció a finales de los años 1560, numerosos son los estudios recientes que muestran su vitalidad prolongada hasta la primera mitad del siglo XVII. Entre 1590 y 1605, los libros de caballerías son numerosos en las bibliotecas (y no sólo en la librería del hidalgo de la Mancha) y en los envíos de libros a América²⁰, mientras que, en el contexto de las reformas militares de Felipe II, se multiplican las ediciones impresas en varias formas y las copias manuscritas que alimentan lo que Pedro Cátedra llama la “caballería de papel”. En este sentido, la parodia cervantina no se burla de un muerto, sino del desfase entre el estilo “artificial” de las ficciones caballerescas, este estilo que emplea Don Quijote como primer autor del libro de sus famosas proezas, y la “prosa doméstica de la vida” que puede, también, volverse en una escritura de las fábulas.

Otro género incorporado en el *Quijote* es también un género en boga: la novela picaresca. Tal como Don Quijote, autor de su propio relato caballeresco, Ginés de Pasamonte, el galeote liberado con sus compañeros de cadena por el caballero andante en el capítulo XXII, es el autor del libro de su vida que tituló *La vida de Ginés de Pasamonte*²¹. La burla del género picaresco atañe a varios temas: la contradicción inherente en la forma autobiográfica (¿Y está acabado? — preguntó don Quijote. ¿Cómo puede estar — respondió él —, si aún no está acabada mi vida?), la tensión entre el autor supuesto, que es un hombre maduro, y el héroe, presentado como un joven pícaro (“Ginés me llamo, y no Ginesillo” dice el galeote, aludiendo quizás al *Lazarillo de Tormes* donde el héroe nunca se nombra así en el relato, pero sí, en la portada²²), o la búsqueda del provecho contando “verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le iguallen”.

¹⁷ RICO, Francisco. Prólogo. In: Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. (nueva edición anotada al cuidado de Silvia Iriso y Gonzalo Pontón). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998, p. 22.

¹⁸ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998, p. 46 y 47. Cf. RILEY, Edward C. *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 131-151.

¹⁹ La lecture: une pratique culturelle. Débat avec Pierre Bourdieu. In: *Pratiques de la lecture*. (sous la direction de Roger Chartier). Paris: Editions Payot et Rivages, 1993 (p. 267-294 [tr. al español: La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier. In: *Prácticas de lectura*. (bajo la dirección de Roger Chartier). La Paz: Plural, 2002, p. 201-220, cita p. 217].

²⁰ SÁNCHEZ, Carlos Alberto González. *Los mundos del libro: medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Deputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 1999, p. 105 y 106, y RAMÍREZ, Pedro J. Rueda. *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la carrera de las Indias (siglo XVII)*. Sevilla: Deputación de Sevilla Universidad de Sevilla y C.S.I.C., 2005, p. 232-236.

²¹ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., p. 241-243. Cf. RILEY, Edward. *La rara invención*, op. cit., p. 51-71.

²² RICO, Francisco. *Problemas del Lazarillo*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 113-151.

²³ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., p. 1142-1146. Sobre la visita de Don Quijote en la imprenta, cf. Roger Chartier, *Inscrire et effacer: culture écrite et littérature XIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard / Seuil, 2005, p. 62-66.

²⁴ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., p. 855 y 856.

²⁵ *Ibid.*, p. 1101.

²⁶ *Ibid.*, p. 1174 y 1175.

El éxito de la picaresca, tanto en España como en América, introduce en el *Quijote* la relación entre escritura y dinero. Al comisario que indica a don Quijote hablando de Ginés: “él mismo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales”, Ginés contesta: “Y le pienso quitar, si quedara en docientos ducados” (I, XXII). El diálogo perfila así un tema que atraviesa toda la historia quijotesca y que tiene un eco en la polarización de los campos literarios entre desinterés estético y provecho económico, es decir, la oposición entre escribir para adquirir fama y escribir para ganar dinero. Es esta misma tensión la que aparece en la conversación entre don Quijote y el traductor que encuentra en la imprenta de Barcelona en el capítulo LXII de la Segunda Parte.²³

De la *Vida* de Ginés de Pasamonte no se conoce nada, sino el título. El lector frustrado debe esperar diez años para saber más, cuando en el capítulo XXVII de la Segunda Parte, Cide Hamete narra la transformación de Ginés de Pasamonte, el pícaro, en maese Pedro, el titerero: “Este Ginés, pues, temeroso de no ser hallado de la justicia, que le buscaba para castigarle de sus infinitas bellaquerías y delitos, que fueron tantos y tales, que él mismo compuso un gran volumen contándolos, determinó pasar al reino de Aragón y cubrirse el ojo izquierdo, acomodándose al oficio de titerero, que esto y el jugar de manos lo sabía hacer por extremo”.²⁴

Semejante parodia frustrada se aplica también a un tercer género apropiado por el *Quijote*: la novela pastoril. Después de su derrota por el Caballero de la Blanca Luna, don Quijote debe cumplir la promesa de retirarse en su lugar, de dejar las armas y de abstenerse de buscar nuevas aventuras por el tiempo de un año. Suspendidas las hazañas del caballero andante, se esboza una nueva fantasía en la cual las novelas pastoriles podrían sustituirse a los libros de caballerías. Inspirado por los aldeanos disfrazados de pastores y zagalas encontrados en el capítulo LVIII de la Segunda Parte que han decidido formar “una nueva y pastoril Arcadia” representando dos églogas, “una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa”²⁵, don Quijote propone a Sancho en el capítulo LXVII: “si es que a ti te parece bien, querría, ¡oh Sancho! que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarios, y llamándome yo ‘el pastor Quijótiz’ y tú ‘el pastor Pancino’, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los liquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos”²⁶. Otra vez don Quijote se hace el primer autor del relato, escrito en estilo pastoril en este caso, de su propia historia.

La parodia de Cervantes se apodera del éxito de las numerosas obras pastoriles que habían representado la “Arcadia fingida o contrahecha” y quizás de su propia *Galatea*, encontrada por el cura y el barbero en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote. En los últimos capítulos de la historia, todos los protagonistas (salvo la sobrina y el ama) entran en la “nueva locura” de don



Quijote y, tal como lo hizo don Quijote en el primer capítulo de la Primera Parte, dibujan el espacio de la fábula escogiendo los nombres que dan una nueva identidad a los individuos (Quijótiz, Pancino, Carrascón, Curiambro para el cura) o que dan existencia a seres imaginarios — por ejemplo a las pastoras que cada uno celebrará en sus versos pastoriles o cortesanos. Si falta la inspiración, como lo dice Sansón Carrasco, “darémosles los nombres de las estampadas e impresas, de quien está lleno el mundo: Fíldas, Amarilis, Dianas, Fléridas, Galateas y Belisardas”²⁷. La novela pastoril virtual, que habría podido constituir otra continuación de la historia con el título de “Tercera parte del enamorado pastor Quijótiz”, no saldrá a luz. El desengaño y la muerte del hidalgo hacen que la égloga acabe antes mismo de empezar, produciendo la desesperanza de Sancho que trata de retener la vida perpetuando la fantasía. Dice a don Quijote: “Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestido de pastores, como tenemos concertado”²⁸. Pero tal como la *Galatea* cuya segunda parte nunca fue publicada, ningún Cide Hamete escribirá las aventuras del hidalgo que se vino a llamar Quijótiz.

Las parodias del *Quijote* muestran cómo la escritura da contemporaneidad a las obras que, en un momento dado, definen diferentes estéticas o diferentes tipos de autoría. Los tres géneros narrativos apropiados por la historia (libros de caballerías, novelas pastoriles, vidas picarescas) tienen temporalidades propias. Pero en 1605 constituyen en la sincronía las formas literarias dominantes contra las cuales Cervantes inventa una manera radicalmente nueva de construir la ficción. Es bien por que el ingenio lego era un lector agudo que pudo incorporar en la historia que imaginó los discursos literarios que la anteceden y que, por este gesto mismo, se vuelven coetáneos. Bourdieu tiene razón cuando caracteriza la especificidad de los campos culturales a partir de la presencia nunca borrada y siempre reactivada de su pasado. Pero, como lo indica Cervantes, esto lo saben no sólo los doctos, sino también algunos “ingenuos”.

III

En los últimos años la obra de Paul Ricœur es sin duda alguna la que se dedicó con más atención y perseverancia a los diferentes modos de representación del pasado: la ficción narrativa, el conocimiento histórico, las operaciones de la memoria. Su último libro, *La memoria, la historia, el olvido*, establece una serie de distinciones esenciales entre estas dos formas de presencia del pasado en el presente que aseguran, por un lado, el trabajo de la anámnesis, cuando el individuo “descende a su memoria” como escribe Borges, y, por otro, la operación historiográfica²⁹. La primera diferencia es la que distingue el testimonio del documento. Si el primero es inseparable del testigo y de la credibilidad otorgada a sus palabras, el segundo permite el acceso a conocimientos que fueron recuerdos de nadie. A la estructura fiduciaria del testimonio, que implica la confianza, se opone la naturaleza indiciaria del documento, sometido a los criterios objetivos de la prueba. Una segunda distinción opone la inmediatez de la memoria y la construcción explicativa de la historia, cualquiera sea la escala de análisis de los fenómenos históricos o el modelo de inteligibilidad elegido, sea las explicaciones por las causalidades desconocidas por los actores o las explicaciones que privilegian sus estrategias explícitas y conscientes.

²⁷ *Ibid.*, p. 1213.

²⁸ *Ibid.*, p. 1219.

²⁹ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000 [tr. al español: *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003].

³⁰ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, t.1, *L'intrigue et le récit historique*; t.2, *La configuration dans le récit et la fiction*; t.3, *Le temps réconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1983-1985 [tr. al español: *Tiempo y narración*. México y Madrid: Siglo XXI Editores, 1995].

³¹ CERTEAU, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975, p. 64 [tr. al español: *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, p. 68].

³² POMIAN, Krzysztof. De l'histoire, partie de la mémoire, objet d'histoire. In: *Sur l'histoire*. Paris: Gallimard, 1999, p. 263-342.

³³ YERUSHALMI, Yosef. *Zakhor: jewish history and jewish memory*. Washington: University of Washington Press, 1982 [tr. al español: *Zakhor: la historia judía y la memoria judía*. Barcelona: Anthropos, y México, Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2002].

³⁴ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 648 [tr. al español: *La memoria, la historia, el olvido*, op. cit., p. 648].

³⁵ HARTEG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

De ahí una tercera diferencia: entre el reconocimiento del pasado procurado por la memoria y su representación, o "representancia" en el sentido de "tener el lugar de", asegurada por el relato histórico.

La distinción analítica entre la elección de modelos explicativos y la construcción del relato histórico permite subrayar los parentescos narrativos o retóricos entre la ficción y la historia (tal como lo mostraba *Tiempo y narración*³⁰) sin correr el riesgo de disolver la capacidad de conocimiento de la historia en la narratividad que rige su escritura. Haciendo hincapié en las operaciones específicas que fundamentan tanto la intención de verdad como la práctica crítica de la historia, Ricœur rechaza todas las perspectivas que consideran que el régimen de verdad de la novela y el de la historia son idénticos. Así retoma la afirmación de Michel de Certeau en cuanto a la capacidad de la historia de producir enunciados "científicos", si se entiende por eso "la possibilité d'établir un ensemble de règles permettant de 'contrôler' des opérations proportionnées à la production d'objets déterminés" ["la posibilidad de establecer un conjunto de reglas que permitan 'controlar' operaciones proporcionadas para la producción de objetos determinados"]³¹. Son estas operaciones y reglas las que permiten acreditar la representación histórica del pasado y rehusar la sospecha que nace del uso por la escritura historiográfica de las formas literarias: estructuras narrativas, tropos retóricos, figuras metafóricas.

El documento en contra del testimonio, la construcción explicativa en contra de la reminiscencia inmediata, la representación del pasado en contra de su reconocimiento: cada fase de la operación historiográfica se distingue así claramente del proceder de la memoria. Pero la diferencia no excluye la competencia. Por un lado, la historia intentó recientemente someter la memoria al estatus de un objeto histórico cuyos lugares de inscripción, formas de transmisión y usos ideológicos deben ser estudiados³². Por otro lado, la memoria pudo pretender una relación más verdadera, más auténtica, con el pasado que la historia. Fue el caso en la tradición judía con la duradera reticencia al tratamiento historiográfico del pasado, como lo muestra Yosef Yerushalmi³³, o fue el caso en el siglo XIX, cuando la memoria opuso un conocimiento vivo, afectivo, existencial del pasado a su neutralización distanciada e inerte por parte de los historiadores.

Hoy en día Ricœur sugiere que no se trata de reivindicar la memoria en contra de la historia, sino de reconocer sus diferencias fundamentales y, también, de mostrar la relación que las une. En efecto, es en el testimonio de la memoria, en el recuerdo del testigo, que la historia encuentra la certidumbre en la existencia de un pasado que fue, que ya no es y que la operación historiográfica pretende representar adecuadamente en el presente. Como lo escribe Ricœur, "*La mémoire reste le gardien de l'ultime dialectique constitutive de la passéité du passé, à savoir le rapport entre le 'ne plus' qui en marque le caractère révolu, aboli, dépassé, et l'ayant été' qui en désigne le caractère originnaire et en ce sens indestructible*" ["la memoria sigue siendo el guardián de la última dialéctica constitutiva de la paseidad del pasado, a saber, la relación entre el 'ya no' que señala su carácter terminado, abolido, superado, y el 'sido' que designa su carácter originario y, en este sentido, indestructible"]³⁴. Es en el entrecruzamiento entre la científicidad de la operación historiográfica y la garantía ontológica del testimonio que Ricœur fundamenta el rechazo de las posiciones escépticas y relativistas y descarta la negación del pasado por su absorción dentro de presente.³⁵



Sin embargo, como lo sabía Cervantes para nuestro placer o para la inquietud de sus lectores, siempre la ilusión referencial se coloca en la relación con el pasado, cualquiera sea su registro. Es cierto que, como lo muestra Roland Barthes, las modalidades de semejante “ilusión” no son las mismas en la novela que, al abandonar la estética clásica de la verosimilitud, multiplicó las notas realistas destinadas a cargar la ficción con un peso de realidad, y en la historia para la cual “*l’avoir-été des choses est un principe suffisant de la parole*” [“el haber-sido de las cosas es un principio suficiente del discurso”]³⁶. Pero, para exhibir este principio, el historiador debe introducir en su narración indicios o pruebas de este “haber-sido” que funcionan como “*effets de réel*”, “efectos de realidad”, encargados de dar presencia al pasado gracias a las citas, las fotos, los documentos. Para de Certeau, la construcción desdoblada de la historia se remite a tal presencia: “*Se pose comme historiographique le discours qui ‘comprend’ son autre — la chronique, l’archive, le document —, c’est-à-dire celui qui s’organise en texte feuilleté dont une moitié, continue, s’appuie sur l’autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l’autre signifie sans le savoir. Par les ‘citations’, par les références, par les notes et par tout l’appareil de renvois permanents à un langage premier, il s’établit en savoir de l’autre.*” [“Se plantea como historiográfico el discurso que ‘comprende’ a su otro — la crónica, el archivo, el documento —, es decir el que se organiza como texto *foliado* en el cual una mitad, continua, se apoya sobre otra, diseminada, para poder decir lo que significa la otra sin saberlo. Por las ‘citas’, por las referencias, por las notas y por todo el aparato de llamadas permanentes a un primer lenguaje, el discurso se establece como *saber del otro*”]³⁷. Sin embargo, como lo indican algunas ficciones, el uso de semejante aparato no es siempre suficiente para proteger contra la ilusión referencial.

Es lo que muestra un libro publicado en 1958 en la Ciudad de México. Es un biografía de un pintor catalán, Jusep Torres Campalans, escrita por Max Aub, un republicano y socialista español que fue agregado cultural en París en 1936, comisario del Pabellón de la República en la Exposición Universal de 1937 y director con Malraux de la película *Sierra de Teruel*. Exiliado en Francia después de la derrota de la República, perseguido y encarcelado como comunista por el Régimen de Vichy, se refugió en México y tomó la nacionalidad mexicana en 1949. Es en México donde publicó el ciclo de sus novelas dedicado a la Guerra civil y, en 1958, la biografía de Jusep Torres Campalans³⁸.

El libro moviliza todas las técnicas modernas de acreditación del relato histórico: las fotografías que dejan ver a los padres de Campalans y a él mismo en compañía de su amigo Picasso, las declaraciones que hizo el pintor en dos periódicos parisinos en 1912 (*L’Intransigeant*) y en 1914 (el *Figaro illustré*), la edición de su “Cuaderno Verde” en el cual anotó entre 1906 y 1914 observaciones, aforismos y citas, el catálogo de sus obras establecido en 1942 por un joven crítico irlandés, Henry Richard Town, que preparaba una exposición de los cuadros de Campalans en Londres cuando fue matado por un bombardeo alemán, las conversaciones que Aub tuvo con el pintor cuando lo encontró en 1955 en San Cristóbal de las Casas, en el estado de Chiapas, y finalmente las reproducciones de los cuadros mismos que fueron rescatados, según Aub, por “un funcionario franquista catalán, residente en Londres [que] los adquirió de manera no muy clara” y que “queriendo tal vez hacerse perdonar antiguos agravios”

³⁶ BARTHES, Roland. L’effet de réel. *Communications*, 1968, vuelto a publicar en *Le bruissement de la langue: essais critiques*, IV. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 153-174.

³⁷ CERTEAU, Michel de. *L’écriture de l’histoire*, op. cit., p. 111 [tr. al español: *La escritura de la historia*, op. cit., p. 113].

³⁸ AUB, Max Aub. *Jusep Torres Campalans* (1958), reeditado en Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

³⁹ Ver también otra biografía imaginaria de Max Aub, esta vez la de un escritor, *Vida y obra de Luis Álvarez Petregna* (1934), reedición aumentada, Barcelona: Salvat Editores, 1971.

⁴⁰ Cf. MARTÍNEZ, Dolores Fernández. Jusep Torres Campalans. La obra. In: *Max Aub: veinticinco años después* (dirigido por Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández Martínez). Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 111-158.

⁴¹ BORGES, Jorge Luis. *El hacedor* (1972). Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 117-127.

⁴² GRAFTON, Anthony. *Forgers and critics: creativity and duplicity in western scholarship*. Princeton: Princeton University Press, 1990 [tr. al español: *Los orígenes trágicos de la erudición: una historia de la nota a pie de página*. Buenos Aires y México: FCE, 1999] y BAROJA, Julio Caro. *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

los hizo llegar a Max Aub. Los cuadros fueron expuestos en Nueva York, con un catálogo titulado "*Catalogue Jusep Torres Campalans. The first New York Exhibition. Bodley Gallery, 223 East Sixtieth Street*" cuando salió en 1962 la traducción al inglés de la biografía. El libro, entonces, aprovecha todas las técnicas e instituciones modernas que, para Barthes, respondían al inagotable deseo de autentificar lo "real": las fotografías ("testigo bruto de lo que fue allí"), el reportaje, la exposición.

Y, sin embargo, Jusep Torres Campalans nunca existió³⁹. Max Aub inventó este pintor, supuestamente nacido en Gerona en 1886 y que huyó de París y dejó de pintar en 1914, para burlarse de las categorías manejadas por la crítica del arte: la explicación de las obras por la biografía del artista, el desciframiento del sentido escondido de las obras, las técnicas de datación y atribución, el uso contradictorio de las nociones de precursor y de influencia Campalans está sometido a las influencias de Matisse, Picasso, Kandisky, Mondrian, y, al mismo tiempo, sus cuadros son los primeros en cada nuevo estilo del siglo XX: el cubismo, el "art nègre", el expresionismo, la pintura abstracta. Tal como las del *Quijote*, la parodia está divertida y mordaz.⁴⁰

Hoy en día puede leerse de manera diferente. Moviliza los dispositivos de la autentificación al servicio de una ilusión referencial particularmente poderosa y que engañó a muchos lectores. Pero al mismo tiempo multiplica las advertencias irónicas que deben despertar la vigilancia. No es por casualidad que la circunstancia que permite el encuentro entre Aub y Campalans es un coloquio que celebra los trescientos cincuenta años de la Primera Parte del *Quijote*, ni que el "Prólogo indispensable" del libro se acaba con una referencia al "mejor" de todos los prólogos: el del *Quijote* donde el amigo del autor, o mejor dicho, del padrastro del texto, se burla de la erudición ficticia que debe acreditar la autoridad de la obra. Uno de los epígrafes de Aub también advierte al lector. Aub lo atribuye a un cierto Santiago de Alvarado que en su libro *Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad de los años de 1781 hasta 1792* (una obra ausente del catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid y que podría figurar en el "Museo" de *El hacedor*⁴¹) habría escrito: "¿Cómo puede haber verdad sin mentira?". En el seno mismo de la ilusión se recuerda así la diferencia que separa el posible conocimiento del pasado de su ficticia existencia en las fábulas literarias. Al lado de los libros de Carlo Baroja o Anthony Grafton dedicados a las falsificaciones históricas⁴², el *Campalans* de Max Aub, paradójicamente, irónicamente, reafirma la capacidad de distinguir entre el encanto o la magia de la relación con un pasado imaginado e imaginario y las operaciones críticas propias de un saber histórico capaz de desenmascarar las imposturas y de establecer lo que Ricœur llama "una memoria equitativa" — equitativa porque obliga las memorias particulares a confrontarse con una representación del pasado situada en el orden de un conocimiento universalmente aceptable.

Pero, como se sabe, si semejante distinción se encuentra teóricamente fundada, no puede y quizás no debe deshacer los lazos entre historia y memoria. Por un lado, debemos pensar con Reinhart Koselleck que existen fuertes dependencias entre la experiencia y el conocimiento, entre la percepción del tiempo y las modalidades de la escritura de la historia. A las tres categorías de la experiencia que son la percepción de lo irrepitable, la conciencia de la repetición y el saber de las transformaciones que escapan

a la experiencia inmediata, corresponden tres maneras de escribir la historia: la historia que registra el acontecimiento único, la historia que despliega comparaciones, analogías y paralelismos, y la historia entendida como reescritura, es decir como fundada sobre los métodos y técnicas que permiten un conocimiento crítico que contribuye a “un progreso cognoscitivo acumulado”.⁴³

Por otro lado, la historia no puede ignorar los esfuerzos que tratarán o tratan de hacer desaparecer, no sólo las víctimas, sino también la posibilidad de que sean recordadas sus existencias. En este sentido, la historia nunca puede olvidar los derechos de una memoria que es una insurgencia contra la falsificación o la negación de lo que fue. Debe la historia entender semejante pedido y, con su exigencia de verdad, apaciguar, tanto cuanto sea posible, los infinitos dolores.

∞

Recebido e aprovado em outubro de 2006.



⁴³ KOSELLECK, Reinhart. Erfahrungswandel und Methodewechsel. Eine historische historischanthropologische Skizze. In: *Historische Methode*. C. Meier y J. Rüsen (hrsg.) München: 1998, p. 13-61 [tr. al español: Cambio de experiencia y cambio de método. Un apunte histórico-antropológico. KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona, Buenos Aires y México: Ediciones Paidós, 2001, p. 43-92.