

Historia y ficción

Enrique Florescano

Las complejas relaciones entre lo histórico y la ficción permiten a Enrique Florescano reflexionar —comentando a Paul Ricoeur, Balzac y Hayden White, entre otros— acerca de las diversas formas en que los novelistas y los historiadores enfrentan los acontecimientos para establecer sus perspectivas narrativas.

La historia y la ficción se distinguen tanto en el contenido como en los fines, aunque con el tiempo se han entrecruzado y fecundado mutuamente. Según Paul Ricoeur:

Una cosa es una novela, incluso realista, y otra un libro de historia. Se distinguen por el pacto implícito habido entre el escritor y su lector [...] Al abrir una novela, el lector se dispone a entrar en un universo irreal, respecto al cual es incongruente la cuestión de saber dónde y cuándo ocurrieron esas cosas; en cambio [...] al abrir un libro de historia, el lector espera entrar, guiado por la solidez de los archivos, en un mundo de acontecimientos que suceden realmente. Además, al pasar el umbral de lo escrito, está sobre aviso, abre su ojo crítico y exige, si no un discurso verdadero comparable al de un tratado de física, al menos un discurso plausible, admisible, probable, y en todo caso, honesto y verídico.¹

Estas diferencias bien establecidas entre la narrativa literaria y las obras históricas comenzaron a disolverse cuando se propagó la tesis que asentó que el relato his-

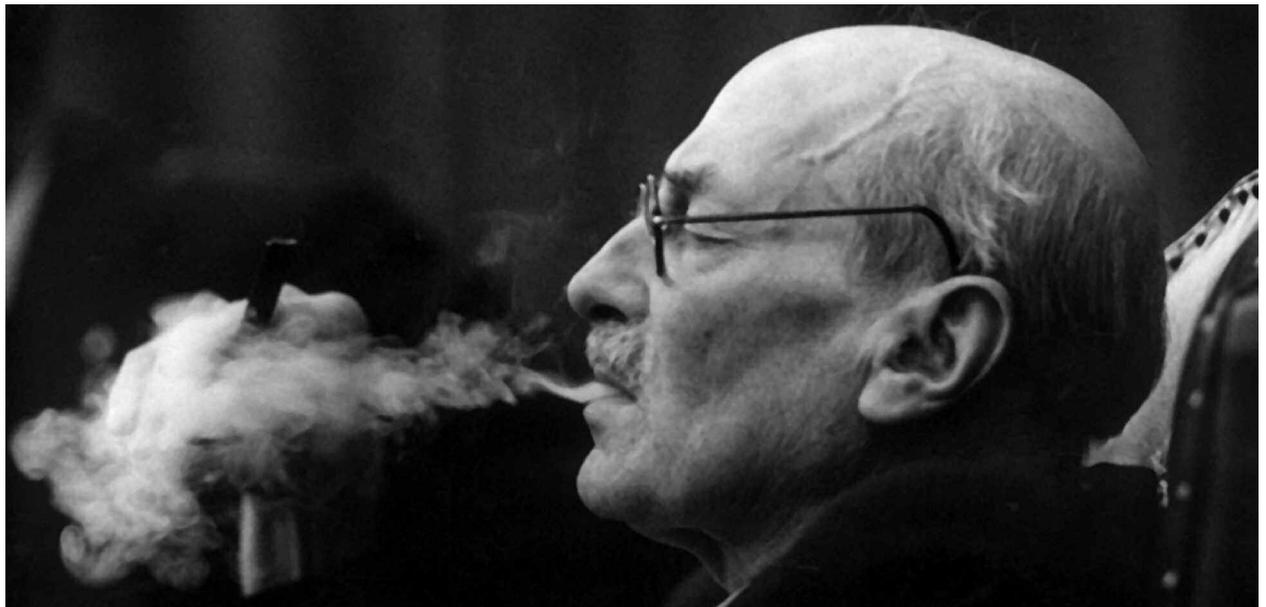
tórico y el relato de ficción “pertenecen a una sola y misma clase, la de las ‘ficciones verbales’”.² Según Carlo Ginzburg, esta tesis, que desató una intensísima polémica alrededor de la interpretación de la historia en los últimos treinta años, tuvo su origen en 1967, cuando se publicaron dos ensayos de Roland Barthes: “De la science à la littérature” y “Le discours de l’histoire”.³ A partir de entonces el discurso histórico dejó de ser considerado en sí mismo y pasó a ser una forma más de la retórica, un lenguaje. De ahí viene la calificación de esta interpretación como “giro lingüístico” (*linguistic turn*) o “giro retórico”. El historiador norteamericano Hayden White llevó estas propuestas a su punto extremo al afirmar que las obras de historia, al ceñirse a la forma narrativa, no son más que “ficciones verbales, cuyo contenido es inventado tanto como descubierto”.⁴ Frente a la pretensión de verdad que argüían los historiadores dedicados a elucidar el pasado, Hayden White no vio más que “ficciones verbales”. En uno de sus ensayos aseveró:

² Paul Ricoeur, *La memoria, la historia y el olvido*, p. 33.

³ Carlo Ginzburg, *History, Rhetoric, and Proof*, University Press of New England, 1999, pp. 58-59. Los ensayos citados de Barthes se publicaron juntos más tarde en *Le bruissement de la langue: Essais critiques IV*, Seuil, 1984. Véase la traducción española, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Editorial Paidós, 1987, pp. 13-21 y 163-177, respectivamente.

⁴ Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact” (1978), *Tropics of Discourse*, Johns Hopkins University Press, 1987, p. 82. Hay traducción española: *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, 2003, pp. 107-139.

¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, p. 348. Koselleck resumió esta división en una sentencia de Alsted: “Quien inventa peca contra la historiografía; el que no lo hace peca contra la poesía. Con esta frase resumió Alsted en el siglo XVII, en una sencilla oposición, la historia de un tópico de dos mil años de antigüedad. La historia debía atenerse a acciones y acontecimientos, mientras que la poesía vivía de la ficción”. *Futuro pasado*, p. 267.



Erich Auerbach

Yo sé que esta insistencia en el elemento ficticio en *todas* las narraciones históricas seguramente provocará la ira de los historiadores que creen que están haciendo algo fundamentalmente diferente de lo que hace el novelista, en virtud de que ellos se ocupan de acontecimientos “reales”, en contraste con los “imaginados” por el novelista [...]. De hecho, damos sentido a la historia —el mundo real tal como evoluciona con el tiempo— del mismo modo que el poeta o el novelista tratan de darle sentido, es decir, dotando a lo que en una primera vista parece ser problemático y misterioso, del aspecto de una forma reconocible, porque es familiar. No importa si se considera que el mundo es real o sólo imaginado: la manera de darle sentido es la misma.⁵

Las ideas de White sobre la identidad del relato histórico con la novela y la literatura en general se asentaron con fuerza en su libro mayor, *Metahistoria*, y en obras subsecuentes.⁶ En el prefacio a su *Metahistoria*, White informó que para estudiar el pensamiento histórico del siglo XIX, el tema central de su libro, procedió primero a elaborar una teoría formal de la obra histórica. En esta teoría percibió “la obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de ‘datos’, conceptos teóricos para ‘explicar’ esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. Yo sostengo que

además tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma precriticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie ‘histórica’. Este paradigma funciona como elemento ‘metahistórico’ en todas las obras históricas...”.⁷ Más adelante, al tratar la distinción entre el relato del historiador y el del novelista, escribió:

A diferencia de las ficciones literarias, como la novela, las obras históricas están hechas de hechos que existen fuera de la conciencia del escritor. Los sucesos registrados en una novela pueden ser inventados de una manera como no pueden serlo (o se supone que no deben serlo) en una obra histórica [...]. A diferencia del novelista, el historiador se enfrenta con un verdadero caos de sucesos *ya constituidos*, en el cual debe escoger los elementos del relato que narrará. Hace su relato incluyendo algunos hechos y excluyendo otros, subrayando algunos y subordinando otros. Ese proceso de exclusión, acentuación y subordinación se realiza con el fin de constituir un *relato de tipo particular*. Es decir, el historiador “trama” su relato.⁸

Así, como lo ratifican sus seguidores, “para White *todas* las historias son ficciones y sólo pueden ser verdaderas en sentido metafórico. De ahí su insistencia en que ‘los relatos no son verdaderos o falsos, sino más bien más o menos inteligibles, coherentes, consistentes y persuasivos, etcétera. Y esto es válido tanto para ‘los relatos históricos como para los de ficción’”.⁹

⁵ *Ibidem*, p. 98.

⁶ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, 1992 (edición inglesa, 1973); *Tropics of Discourse*, ya citado; y *The Content of the Form. Narrative Discourses and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, 1987.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ *Ibidem*, p. 17, nota 5.

⁹ Keith Jenkins, *¿Por qué la historia? Ética y posmodernismo*, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 201; David Roberts, *Nothing but History*, University of California Press, 1995, p. 258. En nuestro país, las ideas de Hayden White se han divulgado en la revista *Historia y gra-*

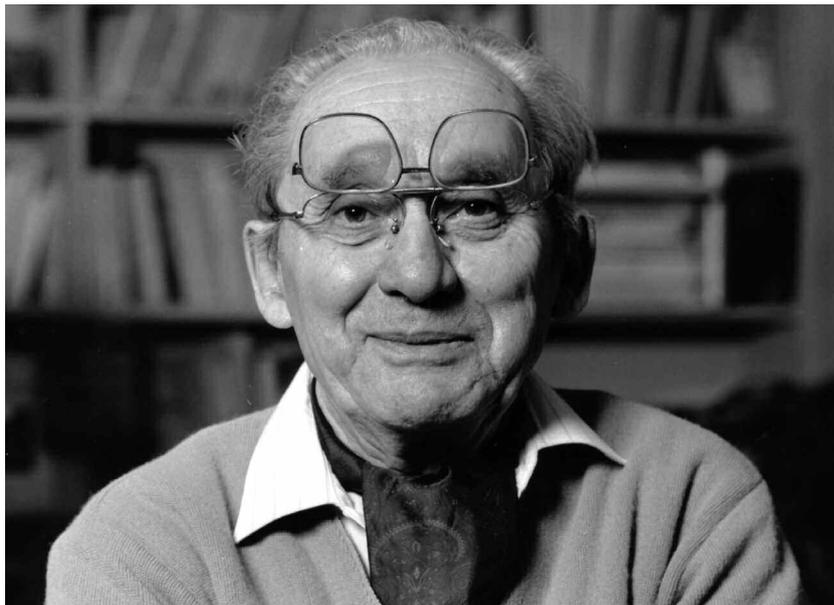
A estos planteamientos respondió críticamente el gran historiador italiano Arnaldo Momigliano, quien descalificó el intento de White de considerar a los historiadores como meros narradores o retóricos identificados por su lenguaje. “Temo —decía Momigliano— las consecuencias de este enfoque para la historiografía, porque [White] ha eliminado la investigación de la verdad como la principal tarea del historiador”.¹⁰ Los temores de Momigliano los compartieron otros historiadores y filósofos de la historia y dieron lugar a lo que en las décadas de 1980 y 1990 se llamó “crisis de la historia”, la difuminación de lo que hasta entonces era una legitimidad epistemológica incommovible. “Un tiempo de incertidumbre y crisis epistemológica” lo llamó el historiador francés Roger Chartier. Joyce Appley, Lynn Hunt y Margaret Jacob, historiadoras norteamericanas, afirmaron: “La historia ha sido sacudida en sus mismos fundamentos científicos y culturales”. El historiador inglés Lawrence Stone asentó que el desafío posmodernista había hecho caer a la profesión de la historia en una crisis de autodesconfianza acerca de lo que se hace y cómo se hace en esa disciplina. Richard Evans, un distinguido profesor de la universidad de Cambridge, advirtió con alarma que un “crecido número de historiadores estaban abandonando la búsqueda de la verdad, la creencia en la objetividad y la pesquisa de un enfoque científico del pasado”.¹¹

En esta polémica el vendaval posmodernista dejó en el aire una pregunta: “¿qué diferencia separa a la historia de la ficción, si una y otra narran?”. Louis O. Mink mantuvo la tesis de que la diferencia entre ambas residía en que “la historia se distingue de la ficción por su pretensión de verdad”. Dice Paul Ricoeur que Mink, en su última obra, *Narrative Form as a Cognitive Instrument*, llegó a considerar “desastrosa la eventualidad según la cual el sentido común pudiese ser expulsado de su posición protegida; si desapareciese el contraste entre historia y ficción, ambas perderían su marca específica: la pretensión de verdad por parte de la historia” y la fabricación de una realidad mediante artificios

fia, que publica la Universidad Iberoamericana. Véase, por ejemplo, el número 24 del año 2005.

¹⁰ “I fear the consequences of his approach to historiography because he has eliminated the research for truth as the main task of the historian”. Véase Arnaldo Momigliano, “The Rhetoric of History and the History of Rhetoric: On Hayden White’s Tropes”, *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, 1984, pp. 49-59. Citado por Carlo Ginzburg, *History, Rhetoric, and Proof*, p. 49.

¹¹ Éstas y otras respuestas a la crítica de White fueron recogidas en el libro de Richard J. Evans, *In Defense of History*, W.W. Norton and Company, 1999, pp. 3-12. En este libro, construido como una réplica a la crítica desbordada de los posmodernistas, el profesor Evans reunió las alarmas de sus colegas, y en particular puso énfasis en la defensa de la investigación objetiva del pasado.



Paul Ricoeur

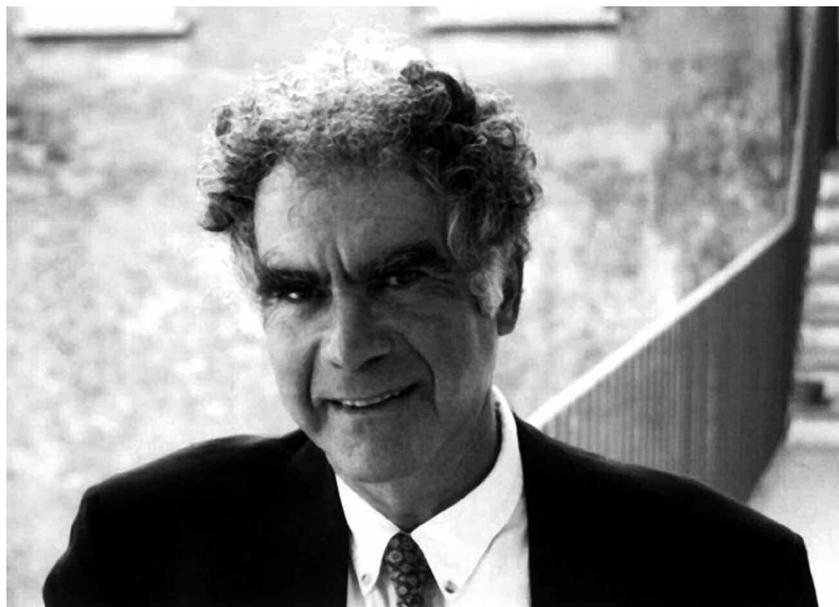
literarios por parte de la ficción.¹² Como hemos visto, a esa conclusión arribó Hayden White. Contra ella se han rebelado decenas de historiadores, entre otros, Roger Chartier, quien en un libro reciente sostiene que “entre historia y ficción, la distinción parece clara y zanjada si se acepta que, en todas sus formas (míticas, literarias, metafóricas), la ficción es un discurso que informa de lo real, pero no pretende representarlo ni acreditarse en él, mientras que la historia pretende dar una representación adecuada de la realidad que fue y ya no es. En este sentido, lo real es a la vez el objeto y el garante del discurso de la historia”.¹³

Si numerosos historiadores consideraron la crítica posmodernista una explosión que liberó un relativismo sin freno, esa sacudida tuvo el efecto de activar una reflexión intensa sobre la naturaleza del conocimiento histórico. Así, las principales discusiones sobre el carácter cognoscitivo, la estructura y las formas de escribir la historia fueron suscitadas en los últimos años por el agujijón posmodernista.

Me detengo en dos respuestas ejemplares a ese estímulo agresivo. Por un lado, está la reflexión de Paul Ricoeur sobre la memoria y la historia que resume su larga inquisición sobre la historia y la filosofía de la historia. *La memoria, la historia, el olvido*, citada aquí en repetidas ocasiones, toca los temas centrales desafiados por los posmodernistas: los fundamentos de la recordación histórica —la memoria—, sus pilares epistemológicos —documentos, crítica, explicación-com-

¹² Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, pp. 320-321. Las obras citadas de Louis O. Mink son *Historical Understanding*, Cornell University Press, 1987; “Narrative Form as a Cognitive Instrument”, publicada en Robert H. Canary y Henry Kozicki (editores), *The Writing of History: Literary Form and Historical Understanding*, University of Wisconsin, 1978, pp. 144-149.

¹³ Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, p. 39.



Carlo Ginzburg

prensión— y la representación del pasado plasmada en la obra escrita. Esta última, que Ricoeur llama la “representación historiadora del pasado”, es la que interesa destacar aquí. Para Ricoeur, lo que define a la historia y le otorga su “autonomía epistemológica” es el entrelazamiento de las tres operaciones sustantivas del discurso del historiador: la prueba documental, la explicación-comprensión y la representación historiadora.¹⁴ La unión de la prueba documental con la explicación comprensiva y con la escritura es la fuerza que acredita “la pretensión de verdad del discurso histórico”.¹⁵ En última instancia, la tarea de representar en el presente “una cosa ausente marcada con el sello de lo anterior” es la tarea específica de la historia.¹⁶ Una tarea que en sus tres fases pasa por la crítica, el término que especifica a “la historia como ciencia”, pues dice Ricoeur que “no tenemos nada mejor que el testimonio y la crítica del testimonio para acreditar la representación historiadora del pasado”.¹⁷

Carlo Ginzburg ha hecho de las tres fases del discurso al que se refiere Ricoeur el hilo conductor de su obra, que señala un punto alto en la historiografía contemporánea. A lo largo de su prolífica trayectoria Ginzburg se impuso la tarea de recorrer los diversos territorios del *métier de l'historien*.¹⁸ En esa indagación el rasgo

¹⁴ Paul Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido*, pp. 178-179; 250-251 y especialmente las pp. 311-376.

¹⁵ *Ibidem*, p. 371.

¹⁶ *Ibidem*, p. 374.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 225 y 372.

¹⁸ Entre sus principales libros publicados en español destaco los siguientes: *El queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI* (Muchnik Editores, 1981); *Mitos, emblemas, indicios* (Gedisa, 1986); *Historia nocturna* (Muchnik Editores, 1991); *Los benandanti: brujería y cultos agrarios entre los siglos XVI y XVII* (Editorial Universitaria, 2005); *El juez y el historiador* (Muchnik Editores, 1993); *Tentativas* (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003).

más constante ha sido la búsqueda exigente del testimonio idóneo, la ubicación cuidadosa y hasta donde es posible exhaustiva del contexto que rodea al documento, seguidos por la comprensión-explicación de la trama, hasta concluir con la relación argumentada que muestra que lo narrado es, plausiblemente, una representación muy cercana a lo que en efecto ocurrió.

Formado en la prestigiosa escuela historiográfica italiana, testigo y observador participante de la revolución promovida por la *École des Annales*, profesor e investigador en los principales centros académicos del mundo occidental, y lector voraz de innumerables literaturas, Ginzburg incluye en su bibliografía una crítica contra la reducción de la obra histórica a su expresión meramente literaria. Para él, el mayor error de la corriente posmodernista es considerar la obra historiográfica sólo en su acabado final, la escritura, pasando por alto la “investigación (archivística, filológica, estadística, etcétera) que la hace posible”.¹⁹ Sus últimos ensayos recurren a antiguas y nuevas teorías para explicar la relación entre la escritura y la representación del pasado.

En el posfacio a la edición italiana de *El regreso de Martin Guerre*, el justamente aplaudido libro de Natalie Zemon Davies, Ginzburg encontró la ocasión para continuar sus reflexiones sobre la relación “entre las narraciones en general y las narraciones historiográficas”.²⁰ Recuerda ahí que la “primera obra maestra de la novela burguesa”, *La vida y las aventuras sorprendentes de Robinson Crusoe*, se publica en 1719, y que su autor, Daniel Defoe, la presentaba como “una precisa historia de los hechos” sin “ninguna apariencia de ficción”.²¹ Asimismo, Henry Fielding, el celebrado autor inglés, le puso como título a su novela el de *The History of Tom Jones* (1749), pues arguyó que su relato ameritaba el nombre de “historia” porque “todos los personajes están bien documentados”. De esta manera, dice Ginzburg, “Fielding reivindicaba la verdad histórica de su propia obra, comparándola con un trabajo de archivo. Los historiadores eran tanto aquellos que se ocupaban de los asuntos públicos, como también aquellos que, como él, se limitaban a las escenas de la vida privada”.²² Sin em-

¹⁹ Carlo Ginzburg, *History, Rhetoric and Proof*, p. 101. Véanse también las pp. 1, 20-21, 39, 57, 62-63, 95 y 103.

²⁰ Este posfacio se tradujo con el título de “Pruebas y posibilidades. Comentario al margen del libro *El regreso de Martin Guerre* de Natalie Zemon Davies”, en Carlo Ginzburg, *Tentativas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2003, p. 224. El libro de Davies se publicó originalmente en inglés, en 1983, por Harvard University Press.

²¹ *Ibidem*, p. 231-232. Georg Lukács dice en *La novela histórica* (Ediciones Era, 1966, p. 16), que el mismo Fielding se consideraba, “en cuanto escritor un historiador de la sociedad burguesa”. Véanse otras consideraciones sobre la novela histórica en el libro de Alessandro Manzoni, *On the Historical Novel*. Translated, with an introduction by Sandra Bermann, University of Nebraska Press, 1984.

²² Carlo Ginzburg, *Tentativas*, pp. 230-233.

bargo, al avanzar el siglo XIX, la aparición de las novelas de Walter Scott, Balzac, Stendhal, Flaubert y Tolstoi inclinaron el fiel de la balanza del lado de la literatura, pues las obras de estos autores desplegaron ante los lectores extensos lienzos históricos donde actuaban personajes representativos de todos los sectores sociales retratados magistralmente.

Al comenzar el siglo XIX, en 1804, Jane Austen concluyó su novela *La abadía de Northanger*, que se publicaría póstumamente. En ella, uno de sus personajes se pregunta: “¿Por qué la historia es a menudo tan aburrida, si en buena medida ella es producto de la invención?”.²³ Poco más tarde, hacia 1830, un estudioso de la novela italiana, Giambattista Bazzoni, pedía un cambio en la narración histórica:

No más los reyes solos, los jefes, los magistrados, sino la gente del pueblo, las mujeres, los niños [...] los vicios y las virtudes domésticas [...]; la influencia de las instituciones públicas sobre las costumbres privadas.

Ante la insuficiencia o debilidad que mostraban los historiadores en sus relatos, Bazzoni demandaba a los novelistas “una historia más rica, más diversa, más lograda que aquella que se encuentra en las obras... [históricas]. La historia que esperamos de vosotros —decía— no es un relato cronológico de los puros hechos políticos y militares, y por excepción, de algún acontecimiento extraordinario de otro género”. En lugar de ello pedía “una representación más general del estado de la humanidad en un cierto tiempo y en un lugar que aquél en el cual se despliegan ordinariamente los trabajos de historia, en el sentido más usual de este vocablo”.²⁴

La respuesta a esta exigencia de cambio en el contenido y los procedimientos para representar la realidad social no tardó en llegar. En 1842, en el prólogo a su obra monumental, *La comedia humana*, Balzac escribió:

tal vez pudiese yo llegar a escribir la historia olvidada por tantos historiadores, la historia de las costumbres. Con mucho ánimo y paciencia, realizaría, para el caso de Francia en el siglo XIX, ese libro que añoramos todos...²⁵

Más tarde irrumpieron *La cartuja de Parma* y *Rojo y negro* de Stendhal, *Madame Bovary* y *La educación sentimental* de Gustavo Flaubert, *La guerra y la paz* de

²³ Carlo Ginzburg, *Tentativas*, p. 250, nota 44. Esta misma frase, con otra traducción, aparece como epígrafe en el libro de E.H. Carr, *¿Qué es la historia?*

²⁴ Citado por Carlo Ginzburg, *Tentativas*, pp. 234-235. Georg Lukács llegó a conclusiones semejantes en su libro *La novela histórica*, cuya primera edición en ruso se publicó por entregas en una revista rusa en 1937. La primera edición como libro tiene fecha de 1955. Véanse en especial los capítulos 1, 2 y 3.

²⁵ Citado por Carlo Ginzburg en *Tentativas*, p. 233.



Hayden White

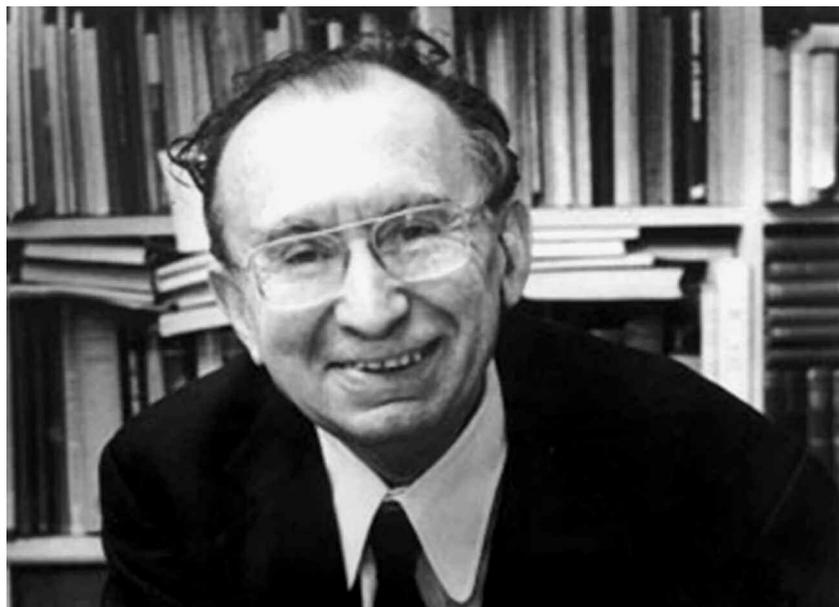
Tolstoi, y otros grandes lienzos que retrataron el entorno social y transformaron los contenidos, los actores, los escenarios y la escritura de la novela, así como las formas de representación del pasado. La novela, advierte George Steiner, “fue el espejo con que la imaginación, predispuesta a la razón, captó la realidad empírica [...]. Como el naufrago de Defoe, el novelista se rodearía de una empalizada de hechos tangibles: las casas maravillosamente sólidas de Balzac, el aroma de los *puddings* de Dickens, los mostradores de botica de Flaubert y los interminables inventarios de Zola [...] las obras de Defoe, Balzac, Dickens, Trollope, Zola o Proust son documentos para nuestro sentido del mundo pasado. *Son las primas hermanas de la historia*”.²⁶

Estas obras fueron portadoras de cambios radicales, como lo percibió el fino análisis de Erich Auerbach. En *Rojo y negro*, dice este autor, “las actitudes y las relaciones de los personajes están estrechísimamente ligados a las circunstancias históricas de la época. Sus condiciones políticas y sociales se hallan entrelazadas en la acción de una forma tan real y exacta como en ninguna otra novela y, en general, en ninguna otra obra literaria anterior, ni siquiera en los ensayos de carácter pronunciadamente político-satírico. El entrelazado radical y consecuente de la existencia, trágicamente concebida, de un personaje de rango social inferior, como Julián Sorel, con la historia más concreta de la época y su desarrollo a partir de ella, constituye un fenómeno totalmente nuevo y extremadamente importante”.²⁷

Por ceñirse a estos fines, Erich Auerbach considera a Stendhal un fundador del realismo que a partir de entonces se infiltró en la literatura.

²⁶ George Steiner, *Tolstoi o Dostoievski*, Ediciones Siruela, 2002, pp. 29 y 63-64. Estas cursivas son mías.

²⁷ Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 429.



Arnaldo Momigliano

Si tenemos presente que el realismo moderno serio no puede representar al hombre más que insertado en una realidad total, en constante evolución político-económico-social —como sucede ahora en cualquier novela o película—, habremos de considerar a Stendhal como un fundador.²⁸

Un fundador que comparte ese título con Balzac, “que poseía tanta capacidad creadora y mucho mayor proximidad a lo real”, y quien tomó como “tarea propia la representación de la vida de su tiempo, y puede ser considerado, al lado de Stendhal, como creador del realismo contemporáneo”.²⁹ Tolstoi compartió estas ideas, pero se impuso una tarea más ambiciosa. Años antes de escribir *La guerra y la paz* (1864-1869), su interés por la historia ocupó un lugar especial en su pensamiento. En septiembre de 1852 asentó en su diario: “Escribir la historia auténtica de Europa de hoy: he ahí una meta para toda una vida”.³⁰ Isaiah Berlin considera que esta obsesión no obedeció a un interés por el pasado en cuanto tal; más bien fue impulsada por “el deseo de penetrar en las causas primeras, de comprender cómo y por qué las cosas suceden como suceden y no de otra manera, de un descontento de las habituales explicaciones [de los historiadores] que no explican sino que producen insatisfacción...”.³¹ “La historia y el destino del hombre en la historia fue el gran tema que se instaló en el intelecto de Tolstoi, el ar-

²⁸ *Ibidem*, p. 435.

²⁹ *Ibidem*, p. 441.

³⁰ Isaiah Berlin, “El erizo y el zorro” en *Pensadores rusos*, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 83.

³¹ *Ibidem*, pp. 80-111. Véase también Nicola Chiaromonte, “Tolstoi y la paradoja de la historia”, en *La paradoja de la historia. Stendhal, Tolstoi, Pasternak y otros*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, pp. 55 y 60.

tista”.³² Tal es uno de los temas centrales que recorren las páginas de *La guerra y la paz*.

Los novelistas se sintieron entonces pares de los pintores y de los historiadores, parientes próximos de los artífices avocados a representar la vida y reencarnar el pasado. Así lo escribió en una página memorable Henry James:

La única razón de ser de la novela es que pretende representar la vida [...] la analogía entre el arte del pintor y el arte del novelista es completa [...] así como el cuadro es realidad, la novela es historia. Ésta es la única descripción justa que podemos dar de la novela. [...] De la misma forma, la materia prima de la novela está almacenada en documentos y actos escritos, y si no quiere “traicionarse a sí misma” [...] debe hablar con aplomo, con el tono del historiador. Ciertos consumados novelistas tienen la costumbre de traicionarse a sí mismos [...] como Anthony Trollope, quien] admite que los acontecimientos que narra no han ocurrido realmente, y que puede dar a su narración el giro que más agrade al lector. Confieso que semejante traición a un oficio sagrado me parece un crimen terrible [...] Esta actitud presupone que el novelista está menos preocupado por buscar la verdad que el historiador (por supuesto que aquí hablamos de la verdad que él asume, de sus propias premisas, que debemos respetar cualesquiera que fuesen); y al considerarlo así, le priva de un solo golpe de toda su base de sustentación. Ambos escritores tienen como tarea el representar e ilustrar el pasado, las acciones de los hombres; la única diferencia que puedo vislumbrar, en honor del novelista, en tanto éste logre su objetivo, es que tiene más dificultad en juntar su evidencia, que está muy lejos de ser puramente literaria. Me parece que el hecho de que tenga tanto en común con el filósofo y el pintor le confiere un gran carácter; esta doble analogía es una herencia magnífica.³³

Fue tan innovador y trascendente este cambio que, como apunta Carlo Ginzburg, tuvo que transcurrir “todo un siglo” para que los historiadores comenzaran a responder al “desafío lanzado por los novelistas del siglo XIX —desde Balzac hasta Manzoni, y desde Stendhal hasta Tolstoi— enfrentando campos de investigación antes abandonados, y con la ayuda de modelos explicativos más sutiles y complejos que los tradicionales. La creciente predilección de los historiadores por temas (y por formas de exposición) que eran ya parte del trabajo de los novelistas [...] no es otra cosa que un capítulo más de un largo desafío relativo al campo de conocimiento de la realidad”.³⁴ El multiforme escenario de la

³² Nicola Chiaromonte, “Tolstoi y la paradoja de la historia”, p. 62.

³³ Henry James, *El arte de la novela y otros ensayos*, Ediciones Coyoacán, 2001, pp. 10-11.

³⁴ Carlo Ginzburg, “Pruebas y posibilidades...”, pp. 237-238.



Roland Barthes

realidad ha sido el campo común de observación de pintores, escritores e historiadores, así como el de economistas, sociólogos, politólogos o antropólogos, aun cuando cada uno de ellos ha inventado y perfeccionado sus propios instrumentos para aprehenderlo y representarlo.

Así, cuando el novelista y el historiador ponen manos a la obra, al punto advertimos que uno y otro se sirven de medios diferentes para representar la realidad. Lo confiesa, del lado de la literatura, uno de sus grandes maestros, Henry James. La novela, dice James, es un arte regido por principios ineludibles. Como primera “obligación” que de “antemano podemos imponerle a la novela” es “que sea interesante”. Otra regla del decálogo del novelista dice que éste “debe escribir de su propia experiencia”, de tal manera que “sus personajes deben ser reales y tales que pudieran encontrarse en la vida cotidiana”; “la impresión de realidad [...] es, según mi parecer, la virtud suprema de la novela, el mérito del que no pueden menos que depender todos los otros méritos”. “Si este mérito no está presente, todos los demás se reducen a nada, y si éstos realmente aparecen, deben su efecto al éxito con que el autor ha producido la ilusión de vida. El cultivo de este éxito, el estudio de este proceso exquisito constituyen, en mi apreciación, el principio y el fin del arte del novelista”.

Queda fuera de cuestión que no se puede escribir una buena novela si no se posee el sentido de la realidad; pero será muy difícil dar una receta para hacer aparecer ese sentido. La Humanidad es inmensa, y la realidad tiene mil formas; lo más que podemos afirmar es que algunas de las flores de la ficción tienen aroma de realidad y otras no...³⁵

³⁵ Entresaqué estos principios del libro ya citado de James, *El arte de la novela...*, pp. 16-17 y 19-20. Por su parte, Frank R. Ankersmith, uno de los autores posmodernistas más representativos, señala las si-

Ernest Hemingway resumió en un párrafo lo que aquí me ha tomado varias páginas: el escritor, decía, “hace algo por medio de su invención, *algo que no es una representación* sino toda una cosa nueva más verdadera que cualquier cosa verdadera y viva, y uno la hace viva, y si la hace lo suficientemente bien, le confiere inmortalidad”.³⁶ Por ello, quienes reconocen en el escritor estas virtudes lo consideran un “suplantador de Dios”, un creador omnisciente.³⁷

Tales son los principios que rigen el arte de la novela. En cambio, el discurso del historiador quiere sobre todo representar la realidad. Y para ello comienza por seleccionar las fuentes idóneas y comprobar la veracidad de su contenido; luego, para fijar la dimensión de esos datos, está obligado a confrontarlos con su contexto espacial y temporal, y finalmente tiene que darle a todo ello un acabado, una presentación escrita. Son estas reglas también ineludibles, pero distintas de las del arte de novelar, como lo ha mostrado desde sus orígenes el oficio del historiador. ■

guientes diferencias entre el discurso histórico y el de ficción (citado por Luis Vergara Anderson, “Discusiones contemporáneas en torno al carácter narrativo del discurso histórico”, *Historia y grafía*, p. 24, 2005, pp. 19-53): “a) el estilo del historiador es expositivo y argumentativo; el autor de ficciones aplica el conocimiento histórico general a situaciones particulares; b) el historiador parte de hechos concretos para efectuar una interpretación comprensiva de un periodo histórico o de un aspecto del mismo; el autor de ficciones procede al contrario, por lo que no refiere explícitamente sus conocimientos historiográficos generales, los cuales sólo se muestran en las palabras y acciones de sus personajes; y c) la narrativa historiográfica no se escribe desde la perspectiva de ninguno de los autores que figuran en ella; la ficción muestra la realidad histórica a través de los ojos de los personajes de la misma”.

³⁶ Entrevista de George Plimpton a Ernest Hemingway publicada en *El oficio de escritor*, Editorial Era, 1968, pp. 201-221. Las cursivas son mías.

³⁷ Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral Editores, 1971, p. 480.