

Experimentos historiográficos postmodernos (3): diálogos entre la novela y la historia*

Postmodern Historiographical Experiments (3): Dialogues Between the Novel and History

Aitor Bolaños de Miguel

ambdem5@gmail.com

Universidad Internacional de La Rioja

Profesor

C/ Almansa 101, 4ª planta

28040 - Madrid

España

Resumen

A partir de la obra de Hayden White, el artículo considera que la historia y la novela comparten una serie de características que hacen de ambas disciplinas sendas ramas de la literatura. Más allá de la intención referencial de los dos discursos, el artículo intenta subrayar el componente lingüístico, literario y narrativo de las dos actividades, destacando la pertinencia de la expresión "literatura histórica" al lado de la "literatura novelística". Para ilustrar esta perspectiva, el texto estudia dos experimentos historiográficos postmodernos que ejemplifican el diálogo entre ambas disciplinas: las técnicas literarias novelísticas y las técnicas literarias historiográficas. Los dos experimentos historiográficos postmodernos estudiados son *Mirror in the Shrine*, de Robert Rosenstone, y *Stories of Scottsboro*, de James Goodman.

217

Palabras clave

Hayden White; Narrativas; Historia.

Abstract

Based on Hayden White's work, this article suggests that history and the novel share a number of features that make both disciplines branches of literature. Beyond the referential intention of both discourses, the article attempts to stress the linguistic, literary and narrative component of the two activities, highlighting the relevance of the term "historical literature", next to "novelistic literature." To illustrate this approach, it examines two postmodern historiographical experiments that exemplify the dialogue between the two disciplines: literary novelistic techniques and historiographical literary techniques. The two historiographical postmodern experiments studied here are *Mirror in the Shrine*, by Robert Rosenstone, and *Stories of Scottsboro*, by James Goodman.

Keywords

Hayden White; Narratives; History.

Recibido en: 23/9/2014

Aprobado en: 09/12/2014

* Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a la profesora Verónica Tozzi, tanto por su propuesta como por su generosa y meticulosa lectura. También quiero agradecer los comentarios de los dos evaluadores anónimos: han sido realmente estimulantes y acertados.

Una de las afirmaciones más conocidas de Hayden White – y, también, probablemente, una de las más polémicas de toda su obra – es aquella que hace de la historia un artefacto literario. Así lo expone White: “ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias” (WHITE 1978, p. 82). Si eliminamos la expresión “como descubiertos”, casi tenemos una definición de lo que se entiende corrientemente por literatura: ficciones verbales en forma narrativa. Que es, precisamente, lo que son las historias elaboradas por los historiadores. En este sentido, es una premisa de este artículo que tanto la historiografía como la novela (como ejercicios literarios) comparten más de lo que las separa, por lo menos desde el punto de vista formal; es decir, atendiendo a la estructura discursiva narrativa que ambas utilizan para dar cuenta de acciones temporales.¹ Dominick LaCapra ha hablado, en este sentido, de un “giro narrativo” a partir de la obra de Hayden White (LACAPRA 1989, p. 8).

Formas de narrar: la literatura y la historiografía

Pues bien, Hayden White considera que la literatura llamada *de ficción* es “una especie particular de escritura en la cual el acto figurativo se presenta como un elemento de su contenido evidente y también como la característica dominante de su forma”. Por su parte, la historiografía es también “un modo de escritura en el cual la figuración no está menos presente pero está sistemáticamente enmascarada, oculta, reprimida, en aras de la producción de un discurso aparentemente gobernado por reglas estandarizadas de dicción, gramática y lógica” (WHITE 2011, p. 513). Ese modo de escritura figurada en que consiste tanto la novela, por ejemplo, como la propia historiografía, se levanta sobre un conjunto de técnicas comunes, la principal de las cuales es el uso del lenguaje figurativo, junto con la utilización de una serie de convenciones literarias y narrativas.

Por lo demás, White sugiere que la narración es un elemento estructural básico que comparten tanto la literatura de ficción como la llamada literatura de no ficción o histórica, siguiendo la diferenciación convencional.² Así, podríamos hablar de literatura novelística y de literatura histórica, por ejemplo, sin olvidar los múltiples casos grises, mixtos, que existen entre ambos ejercicios literarios, como la novela histórica, el reportaje, la literatura testimonial o la novela de

¹ Y ello más allá de la diferencia superficial entre una apuesta por un uso literal del lenguaje, en una, y metafórico, en la otra, respectivamente. E, incluso, más allá del compromiso y la fidelidad respecto de su referente, en el caso de la historiografía. En todo caso, el acento se ha venido situando en lo siguiente: la historiografía académica afirma que su trabajo es totalmente diferente de la literatura (o de la novela) porque afirma estar reproduciendo algo que ha sucedido mediante una forma verídica, objetiva y neutral. La excepción a esta afirmación sería la obra de White. Pero también tenemos otras excepciones, como la de ANKERSMIT 2010 o JENKINS 2009, por poner solo tres ejemplos. Vid. también KELLEY 2006, p. 187. En este texto no estudiamos la capacidad referencial de la historiografía, de la novela o del teatro, sino sus estructuras, formas y técnicas literarias compartidas.

² Sobre los límites y las fronteras entre ambas actividades, vid. D’HAEN; BERTENS 1990, especialmente la introducción y el capítulo de Jerry Varsava. En todo caso, el propio White sugiere que la historia puede escribirse de forma no narrativa, siguiendo las formas representativas de la anatomía, el epitome o la meditación, por ejemplo (WHITE 1989, cap. 1).

“no ficción”, por ejemplo.³ Y siguiendo esta categorización, repito, el elemento estructural común a ambos tipos de literatura sería el elemento narrativo (incluyendo lo que algunos autores denominan “*unnatural narratives*”) (Vid. ALBER; SKOV; RICHARDSON 2013). Y es que el pasado se narra de muchas maneras. Igual que el presente. Y el llamado “giro narrativo” no ha hecho sino recuperar una forma de ver a la historia que intenta matizar y corregir la rigidez y las inconsistencias epistemológicas de una concepción teórica *naïve* que pretendía hacer de la disciplina historiográfica casi una ciencia exacta.⁴ Alun Munslow, por ejemplo, afirma que la historiografía es una narración: más que la representación *del* pasado, la historia es una narración *sobre* el mismo (MUNSLOW 2007, p. 5 y 9). Por lo que podría, en principio, haber varias igualmente válidas.

Existen muchas definiciones del término narración, pero voy a utilizar la que propone Catherine Kohler, por no usar la que proporciona el mismo White (WHITE 1989, p. 26 y ss.). Según esta autora, los “eventos percibidos por el narrador [o por el escritor] como importantes son seleccionados, organizados, conectados y evaluados como significativos para una audiencia en particular” (KOHLEER 2008, p. 3).⁵ En esta definición, lo más destacable es la selección de los acontecimientos narrados, así como su conexión en términos significativos, teniendo en cuenta los efectos que se quieren conseguir en la audiencia a la que van dirigidos.

En este sentido, el propio White consideraba que “el efecto de la narrativa es más importante que la verdad o la falsedad de lo narrado” (ANTONI 1959, p. XV-XXVIII). Es el tipo de narrativa que utiliza la convención historiográfica académica (más o menos analítica, más o menos documental), la que produce un efecto de verosimilitud y de autoridad en el lector, que tiende a considerarla como una representación objetiva de la realidad. Sin embargo, las críticas a esta forma de concebir la representación como correspondencia — desde Rorty a Ankersmit, pasando por White o Jenkins —, han puesto en duda la capacidad de la narrativa historiográfica para contar *toda* la verdad sobre el pasado, al margen de imposiciones culturales, prejuicios ideológicos o estructuras metahistóricas, tanto lingüísticas como literarias y retóricas (PERKOWSKA 2008, p. 73-74). Como escribió Jameson, cualquier acto estético es, por sí mismo, también un acto ideológico (JAMESON 1982, p. 79). Ahora se considera que los libros de historia son parte de una verdad general que, más bien, se concibe como objetivo inalcanzable de la historiografía y no como una propiedad de una representación en particular (COHEN 1994).⁶

³ Para una presentación amplia de diversas posturas sobre la narración, vid. MCQUILLAN 2000. Y para una exposición de varias posiciones respecto de la narración historiográfica, vid. ROBERTS 2001. Entre los autores cuyo trabajo recoge esta recopilación, se deben citar las obras de W.H. Dray, W.B. Gallie, F.A. Olafson, M.C. Lemon, David Carr, L.O. Mink, Noël Carroll y William Cronon, junto a las de varios historiadores académicos, la obra de Hayden White y la de Frank Ankersmit, entre otros.

⁴ Sobre el “giro narrativo”, vid. ROBINSON 2011, p. 3 y ss.

⁵ “Events perceived by the speaker as important are selected, organized, connected, and evaluated as meaningful for a particular audience”. Vid. también, en lo que afecta a la historia y su audiencia, PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA 1989, p. 537, entre muchas otras.

⁶ Aunque, evidentemente, las representaciones historiográficas contienen afirmaciones verdaderas, en el sentido de que se corresponden con estados de cosas inducidos a través del estudio de las fuentes. Sin embargo, se ha puesto en duda, con razón, el contenido verídico y/o objetivo de las representaciones historiográficas tomadas en su conjunto y estudiadas como un todo.

Robert Rosenstone también lo afirma en el libro que vamos a estudiar en este texto, cuando escribe que “cada evocación y cada representación es, en el mejor de los casos, una verdad parcial” (ROSENSTONE 1988, p. 275).⁷ La narración sería, así, una especie de instancia fundamental de la mente humana y de la configuración lingüística y discursiva en que se expresa, como ha subrayado también Fredric Jameson, tanto para la historiografía como para la novela (JAMESON 1982, p. 13), en particular cuando intentan dar cuenta de estructuras, acontecimientos y acciones desarrollados en el tiempo y desde un punto de vista causal.⁸

Pero, siendo precisos con los términos que utiliza White, es el elemento ficcional el que es común tanto a nuestros discursos literarios como historiográficos, en la medida en que, como afirma Paul Ricoeur, se puede identificar ficción con la configuración narrativa, obra de la imaginación y propia de la actividad creadora, tanto del novelista como del historiador. En todo caso, Ricoeur prefiere reservar el término “ficción” para la clase de configuración narrativa literaria que ignora “la pretensión de verdad inherente al relato histórico” (RICOEUR 2008, p. 377),⁹ aunque White casi identifique a la imaginación con la ficción. Con un poco más de precisión, White distingue entre narrar y narrativizar, que son comparados con la ficcionalización y la dramatización (WHITE 1992, p. 18, 50 y 61). Pero “ficcionalizar” no quiere decir “mentir”, es decir, no quiere decir inventar (en el sentido de crear cosas que no existen). Ficción quiere decir imaginar, es decir, representar idealmente una cosa, crearla en la imaginación, que es, propiamente, lo que hacen los historiadores cuando representan una porción espacio-temporal del pasado a partir de las fuentes disponibles.¹⁰ De esta manera, se puede afirmar que todas las historias son ficciones. Para entender esta distinción, se puede poner el ejemplo de Primo Levi, que escribe en *Si esto es un hombre*, “me parece superfluo añadir que ninguno de los datos [o hechos] *ha sido inventado*” (LEVI 2002, p. 4). El propio Wilhelm Humboldt consideraba que el historiador tiene que usar su imaginación para “revelar la verdad de un suceso por presentación, completando y conectando los fragmentos inconexos de observación directa” (WHITE 2001, p. 175). Así, las técnicas literarias “conectan lo inconexo, para establecer contextos ilusorios y, en conjunto, para solidificar la unidad de una secuencia temporal” que se está intentando representar narrativamente (KRACAUER 2010, p. 208), a veces de forma secuencial, a veces de forma simultánea o, incluso, paratéctica.

Sin embargo, a diferencia del novelista o del poeta, el historiador no debe basar su relato en la pura fantasía o en lo que podría llegar a ocurrir – desde el punto de vista de lo posible o lo verosímil (como haría la literatura novelística, por ejemplo) –, sino en la investigación historiográfica, que le pone sobre la pista de

⁷ “Every evocation and every representation is at best a partial truth”.

⁸ Entiendo que esta afirmación es discutible. Y, de hecho, David Carr, Paul Ricoeur o el propio Hayden White han proporcionado matices muy interesantes al respecto. En todo caso, sea o no sea una “instancia fundamental de la mente humana” para dar cuenta del paso del tiempo a través del lenguaje, lo que parece claro es su ubicuidad cultural para construir representaciones novelísticas o historiográficas sobre el pasado – en especial en los últimos dos siglos. Así, aunque no “vivamos” relatos, tendemos a “contarlos”.

⁹ En todo caso, Ricoeur distingue entre ficción y narración, y reserva este último término para la clase de estructura que comparten tanto los relatos de ficción como los históricos. Vid. VERGARA 2004, p. 125.

¹⁰ Algunas precisiones más en CHATMAN 1980, p. 144.

lo que “realmente ha podido ocurrir”. Es decir, el historiador está obligado a hablar sobre un particular, por muy desinformado que esté o por pocas y desconexas que sean sus fuentes. En este sentido, ningún historiador está legitimado para introducir en su texto algo que sea ajeno a la época que está estudiando, por ejemplo, o algo que haya fantaseado. Pero sí algo que haya imaginado y que sea coherente y apropiado al conjunto de fuentes manejadas, especialmente en el caso de que falten fuentes o haya lagunas en éstas (que es el caso más habitual, por cierto). El propio Hayden White ha señalado que, normalmente, desde el campo profesional de los historiadores, se considera que la mentira, la retórica y la ficción son los tres enemigos clásicos del objetivo tradicional de la historiografía, que consiste en decir la verdad objetiva acerca del pasado.¹¹ Pero, en realidad, una vez asentada la obviedad de que la historiografía trabaja con fuentes – y que éstas, una vez leídas críticamente, no se deben falsear –, surge otra obviedad: y es que no se puede escribir historia sin imaginación, sin ficcionalizar las tramas y los argumentos (es decir, sin “literaturizar”) y sin hacer uso de las técnicas y los instrumentos de la retórica. De hecho, White considera que la retórica gobierna la descripción del campo histórico en la medida en que la estructura profunda de la imaginación historiográfica es de naturaleza topológica. Una vez “descubiertos” los hechos brutos, el historiador solo dispone de una crónica de los acontecimientos. Es por medio de la elaboración de una narración como el historiador sitúa los datos de que dispone en una estructura ficcional que les da sentido y los explica con pretensiones realistas.¹² Por eso, White subraya que “esta transformación de los acontecimientos brutos en hechos históricamente significativos entraña un uso figurativo del lenguaje que tiene una clara afinidad con la creación literaria” (CABRERA 2005, p. 130).¹³ Por esta razón, podríamos hablar de literatura historiográfica.

221

Por otro lado, en el ámbito de la literatura novelística ocurre algo parecido. Como escribe White, “los grandes modernistas (desde Flaubert, Baudelaire, Dickens y Shelley pasando por Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein y entre otros) estaban interesados por representar un mundo real en lugar de uno ficcional casi tanto como cualquier historiador moderno. Incluso haciendo uso de documentación histórica. Pero a diferencia de sus homólogos historiadores, ellos se dieron cuenta de que el lenguaje mismo es una parte del mundo real y debe ser incluido entre los elementos de ese mundo, en lugar de ser tratado como un instrumento transparente para representarlo” (WHITE 2006, p. 25-33). Con este descubrimiento, los novelistas modernistas crearon una nueva concepción de lo que puede ser una representación “realista”, más problemática y creativa, tal y como han señalado Eric Auerbach y Amy J. Elias (AUERBACH 1996; WHITE 2010, p. 52; ELIAS 2001, p. ix).¹⁴ Este también ha sido el desarrollo de la novela

¹¹ Vid., por todos, FULBROOK 2002, p. 3; BERFER; PASSMORE; FELDNER 2010, p. 3. Esta concepción es plenamente observable en los manuales de historia, pero, también, en multitud de obras monográficas sobre el pasado.

¹² Es lo que el propio White denomina “figural realism” (WHITE 1999). Vid. también SCHOLÉS; PHELAN; KELLOGG 2006, p. 302 y 335.

¹³ Al respecto, véase el detallado análisis de TOZZI 2006.

¹⁴ Es evidente que una buena parte de la inspiración para la clase de renovación historiográfica que podrían representar los libros que voy a estudiar en este texto proviene de ciertas técnicas literarias propias de la

histórica, desde Walter Scott hasta John Fowles o Umberto Eco, pasando por Alessandro Manzoni, Víctor Hugo, Alexander Pushkin, Gustave Flaubert o León Tolstoi (DE GROOT 2009). De esta forma, la novela histórica, por ejemplo, ha destacado el elemento subjetivo de las narraciones históricas, ha subrayado la importancia del modo realista de escritura para la noción de autenticidad o ha subvertido las convenciones de la propia escritura historiográfica (DE GROOT 2009, p. 2). Tal y como se ha señalado en varias ocasiones, hasta el desarrollo de una concepción “científica” y profesional de la disciplina, a finales del siglo XIX, la novela y la historiografía colaboraban juntas en la tarea de representar el pasado, como podemos encontrar en la obra de Walter Scott, Thomas Carlyle o Jules Michelet, por ejemplo.

Pues bien, los experimentos historiográficos postmodernos intentan disolver las fronteras entre la historiografía académica y la novela histórica, usando de forma consciente y explícita determinadas técnicas literarias tradicionalmente disimuladas y, sobre todo, ensanchando la narración como mecanismo mediante el cual se puede proporcionar información sobre el pasado, una interpretación del mismo y, a la vez, un efecto dramático que favorece el acercamiento de las representaciones historiográficas a sus lectores (vid. ELIAS 2001, p. xix).¹⁵ De esta forma, por ejemplo, Robert Rosenstone ha aconsejado a los historiadores contemporáneos que incorporen alguna de las técnicas y estrategias de la literatura del siglo XX a la escritura de la historia: tanto la misma escritura como sus posibles efectos sobre los lectores se van a ver beneficiados por ello (ROSENSTONE 2004, p. 4 y 5). Precisamente por esto, no conviene olvidar que la retórica es una dimensión presente en cualquier utilización del lenguaje y del discurso, incluida la historiografía (LACAPRA 1985, p. 17). Por eso se ha hablado de la naturaleza tropológica del lenguaje (ORTIZ-OSÉS; LANCEROS 2009, p. 389). En todo caso, conviene tener presente que el término retórica se puede referir tanto a la teoría de la composición literaria y de la expresión oral como al estudio de los medios de convicción y de persuasión más convenientes para cada caso y para cada audiencia. De esta forma, como en su momento escribieron Allan Megill y Donal McCloskey, la retórica historiográfica se suele referir a los tropos, a las figuras literarias, a los argumentos plausibles o verosímiles y a otros dispositivos del lenguaje que son usados por los historiadores (tanto si son conscientes de ellos como si no) para escribir historia y para persuadir a sus posibles auditorios: es decir, para persuadir a sus lectores a través de la explicación y de la demostración (MEGILL; MCCLOSKEY 1987, p. 221). De hecho, tal y como asegura Hans Kellner, la retórica siempre presupone una audiencia, un lugar donde el autor y su trabajo se ponen en contacto con sus lectores u oyentes, a los que debe persuadir mediante la demostración y en el que distintas descripciones, explicaciones o

222

literatura modernista. Sin embargo, los “experimentos historiográficos postmodernos” no solo hacen uso de estas técnicas sino de algunas otras que intento especificar en mi análisis. Por otro lado, para una explicación de la categoría “experimentos historiográficos postmodernos” me remito a mi obra previa sobre este mismo objeto de estudio. En todo caso, considero que dichos experimentos son representaciones narrativas sobre el pasado que intentan dialogar, explícitamente, con diversas y variadas técnicas literarias con el objetivo consciente de problematizar la forma tradicional y/o convencional de escribir historia.

¹⁵ Una posición crítica respecto de este intento puede encontrarse en DOLEZEL 2010, p. 47 y ss.

interpretaciones pueden competir entre sí (MEGILL; MCCLOSKEY 1987, p. 259). Por su parte, Berverley Southgate ha reflexionado con detenimiento acerca de si la historia es "factual" o, por el contrario, otra forma de ficción. Y también ha explorado con provecho los límites y las fronteras entre ambos tipos de discurso, llegando a la conclusión de que no es posible establecer unas fronteras claras e inamovibles entre la historia y la ficción. Por ello, la vieja distinción entre ambas ya no se sostiene indefectiblemente porque toda historia es ficcional, en el sentido de que toda actividad historiográfica da como resultado una obra literaria, retórica y estética, que es el producto de la imaginación del historiador más que una consecuencia lógica de los hechos del pasado y de las fuentes históricas en que se conservan (SOUTHGATE 2009, p. x, 172 y ss. y 195). Al igual que imaginamos el futuro, desde el presente, así también imaginamos el pasado. Deeds Ermarth considera que la narrativa histórica es una convención literaria, de considerable abstracción y artificialidad cuya característica más interesante es que pretende enmascarar, precisamente, dichas características, naturalizando sus elementos y resultados (DEEDS ERMARTH 1997, p. 66). Vista así, la historiografía proporciona lo que alguien ha llamado "ficciones de conocimiento" (BATSAKI; MUKHERJI; SCHRAMM 2012).

En todo caso, se tenga la opinión que se tenga sobre la estructura literaria, ficcional o narrativa de la historiografía, no faltan quienes afirman que podemos complementar las formas académicas y tradicionales de la historiografía y darle una oportunidad a las nuevas formas historiográficas postmodernas, similares a lo que White ha llamado "representaciones para-históricas postmodernas" ["*postmodernist parahistorical representations*"]. Unas nuevas formas historiográficas que se vienen materializando en distintas representaciones híbridas que oscilan entre el documental y el drama, entre la investigación historiográfica y la representación literaria, entre la información y el espectáculo, entre el respeto por los hechos y la invención creativa, entre la escrupulosidad metodológica y la creatividad formal (WHITE 1999, p. 67). Entre estas nuevas formas, que denomino experimentos historiográficos postmodernos, podríamos citar las siguientes obras: *The Question of Hu*, de Jonathan D. Spence; *Dead Certainties*, de Simon Schama; *Historia de los bombardeos*, de Sven Lindqvist; *1926: viviendo al borde del tiempo*, de Hans Ulrich Gumbrecht; *Discourse and Culture*, de Alun Munslow; *Chicago '68*, de David Farber; *Mirror in the Shrine*, de Robert A. Rosenstone; *Autobiography of a Generation*, de Luisa Passerini; *La Gran Guerra y la memoria moderna*, de Paul Fussell; *Fiction in the Archives*, de Natalie Zemon Davies; *Stories of Scottsboro*, de James Goodman; *Mr Bligh's Bad Language*, de Greg Dening; *Rastros de carmín*, de Greil Marcus; *Alabi's World*, de Richard Price; *Dust*, de Steedman Jones; o *Mad Travellers*, de Ian Hacking.¹⁶

En los dos siguientes apartados, voy a intentar explicar algunas de las características más importantes de los experimentos historiográficos postmodernos

¹⁶ Y muchas otras obras más, de Bryant Simon, Jonathan Walker, Sanjam Ahluwalia, Robert J.C. Young, Synthia Sydnor o Robin Bisha. Sobre algunos de estos experimentos historiográficos postmodernos, me permito citar dos artículos míos: BOLAÑOS DE MIGUEL 2013; 2010.

a la luz de las técnicas y recursos que comparten con el resto de las creaciones literarias. Para ello, me voy a centrar en 2 obras: *Mirror in the Shrine*, de Robert A. Rosenstone, y en *Stories of Scottsboro*, de James Goodman.

Diálogos entre la novela y la historiografía: *Mirror in the Shrine*

Como ha señalado Alun Munslow, Robert Rosenstone es un historiador que ha promocionado activamente nuevas formas de escribir historia (MUNSLow 2012, p. 142). De hecho, en su extensa bibliografía, se pueden encontrar varios ejemplos. Precisamente, *Mirror in the Shrine* es un experimento historiográfico postmoderno, a mitad de camino entre la reconstrucción historiográfica, la narración y la autobiografía (ROSENSTONE 1988).¹⁷ Según Robert Rosenstone, interpretar el pasado consiste, básicamente, en conquistar lo remoto, en hacerlo nuestro. Esta es la principal meta del historiador: hacer accesible al presente las acciones y las mentalidades de los hombres del pasado. Bajo la influencia de Paul Ricoeur y de Hayden White, de quienes Rosenstone menciona dos citas al comienzo de su obra, el libro crea su propia interpretación. En este sentido, *Mirror in the Shrine*, como cualquier acto interpretativo, es un intento de proporcionar una representación de uno mismo y de su propio mundo intentando capturar las vidas y las obras de otras personas del pasado (p. 274). De hecho, Rosenstone ha vivido algunas temporadas en Japón desde que en 1974 comenzara a dar clases en dos universidades japonesas. Y la experiencia que mueve el libro es ese extrañamiento cultural que sintió el propio Rosenstone al volver a su país, a los EE.UU. Por eso mismo, Rosenstone mezcla biografía, psicobiografía y autobiografía en una estructura narrativa que recuerda a la de algunas novelas – y antecede la de algunos cómics recientes¹⁸ –, como voy a intentar mostrar a continuación.¹⁹

224

En la historiografía podemos encontrar muchas obras que intentan representar la forma en que Occidente modernizó el Japón Meiji²⁰, pero hay pocas que intenten dar cuenta de la forma en que ese mismo Japón ha influenciado a Occidente. Rosenstone se propone, precisamente, esto último. El libro es, así, una representación muy particular sobre el encuentro de los EE.UU. con Japón. En particular, sobre tres americanos que vivieron y trabajaron en Japón y cuyas vidas fueron alteradas fuertemente por esa elección y por ese encuentro. Esos tres americanos son William Elliot Griffis, Edward S. Morse y Lafcadio Hearn, tres hombres reconocidos como expertos japonólogos y que, por ello, son reconocidos en Japón y cuentan con distintos memoriales en las ciudades donde vivieron: Fukui, Matsue y Tokio, respectivamente. Sin embargo, en los EE.UU., los tres son poco conocidos y menos recordados, salvo Hearn, que es un autor al que generaciones obsesionadas con el Japón exótico vuelven para disfrutar de sus libros y de sus recopilaciones de leyendas y mitos japoneses.

¹⁷ Las citas entre paréntesis en el cuerpo del texto hacen referencia a citas extraídas de esta edición. Lo mismo vale para el siguiente experimento historiográfico estudiado en este artículo, el de James Goodman.

¹⁸ Como el de SPIEGELMAN 2005 y BROWN 2006. Sobre el encuentro entre la literatura, la historia y la novela gráfica en *Maus*, vid. HUTCHEON 1999.

¹⁹ Lo mismo afirma una de las primeras *reviews* del libro de Rosenstone: TAYLOR 1992. Una *review* más está en NELSON 1992. Vid. también ROSENSTONE 2004.

²⁰ Vid., por ejemplo, la recopilación de COOPER 1982, que se centra en un momento de la historia de Japón anterior a la época Meiji.

Rosenstone, en este caso, vuelve otra vez a los objetos de estudio marginales, a personajes que oscilan entre dos mundos sin pertenecer realmente a ninguno de ellos, sino a los dos. *Romantic Revolutionary*, la biografía sobre John Reed o *Crusade of the Left*, sobre el batallón Lincoln en la Guerra Civil española, dan prueba de este esfuerzo por recuperar — y por dar cuenta de — experiencias desgarradas. La propia experiencia familiar, como cuenta el propio Rosenstone, le ha puesto en ese camino, tanto vital como profesionalmente (ROSENSTONE 2005, p. xi-xii).

La intención de Rosenstone no consiste en mostrar cómo estos tres hombres cambiaron el Japón que ellos conocieron llevando la tecnología y las instituciones republicanas propias de su país de origen, sino, al contrario, cómo aprendieron de su país de acogida.²¹ El propio Rosenstone lo reconoce en el último capítulo del libro: “seguramente conozco más sobre la tierra y su cultura de tanto observar, oír, echar, leer y escribir” (p. 273).²² En este sentido, Rosenstone estudia cómo podemos aprender de otras tradiciones y cómo la historia puede ser vista como una tradición. De esta forma, la intención de Rosenstone es “*recapture*” el significado que las vidas de estos tres hombres todavía tienen para nosotros, así como el valor de las actitudes interculturales. Las tradiciones, como la historia, tienen sentido en la medida en que nos dicen algo valioso para nuestro presente. El pasado y el presente siempre se interrelacionan, se permean mutuamente. Por eso, *Mirror in the Shrine* es un libro no solamente sobre el pasado, sino también sobre el presente (como todos los libros de historia, aunque no se reconozca), sobre los *concerns* del autor, sobre su relación con la historia que cuenta, sobre la relación del lector con la historia que lee y sobre las vidas de todos aquellos que han vivido en países donde no han crecido. En este sentido, es una “representación liberadora de historias personales”, como las denomina Jaume Aurell (AURELL 2013, p. 252). Rosenstone se sitúa así en el primer plano de la obra, sin esconderse y sin agazaparse en los convencionalismos propios de una disciplina que ha intentado parecerse a la ciencia, despersonalizando y academizando su estilo. Por ello, Rosenstone abandona la tercera persona del singular (o el mayestático “nosotros”) y se presenta como quien realmente es: el narrador, a la manera de un escritor.

Pero esta no es la única innovación estilística de la obra. Al contrario, *Mirror in the Shrine* se ha convertido en un clásico de la historiografía postmoderna porque, entre otras cuestiones, no solamente se ha elaborado teniendo en cuenta varias teorías historiográficas contemporáneas sino, fundamentalmente, porque se ha construido bajo el signo de la crítica, la autorreflexión y la ambigüedad (SOUTHGATE 2005, p. 154),²³ al margen de algunas de las convenciones de la historia narrativa que tienen como modelo las conquistas de la novela realista decimonónica. De hecho, en este sentido, el propio Rosenstone reconoce que

²¹ Vid. la *review* de KORNICKI 1990.

²² “Certainly I know more about the land and its culture from so much looking, hearing, casting, reading, and writing”.

²³ Por cierto, Southgate añade a la lista de experimentos historiográficos antes citada la obra de Todorov, *Hope and Memory*, y la de Peter Novick, *The Holocaust and Collective Memory*.

algunos autores han intentado teorizar sobre otras formas de representación historiográfica, pero pocos se han lanzado a escribirla. De aquí el carácter pionero de este experimento historiográfico postmoderno, especialmente por su intento de experimentar con nuevas formas narrativas, forzando las convenciones con que tradicionalmente se ha venido escribiendo historia. Como dice el propio Rosenstone, aunque a lo largo de todo el siglo XX se han expandido las fronteras de la investigación histórica, la escritura de la historia parece haberse quedado anclada en una plantilla representacional que tiene como modelo la labor de los historiadores positivistas decimonónicos, con diferentes elementos literarios y estilísticos absorbidos del modelo de la novela "realista" o, incluso, "naturalista" del siglo XIX: una narración "cronológica" de acontecimientos a la que se añaden continuas descripciones de personas, lugares y cosas, así como una propuesta explicativa (la "interpretación" del historiador) de las causas y las consecuencias de las acciones descritas. Pero Rosenstone no se queda en esta plantilla. Su intención es elaborar un experimento que permita expandir las posibilidades representacionales de la historia, tanto de la que vivimos como de la que escribimos. Tal y como apuntó Jane Hunter en su *review* de 1990, Rosenstone articula una narración compleja a base de descripciones, diarios inéditos, fuentes publicadas, recreaciones ficticias y especulaciones del propio autor (HUNTER 1990).

226

El libro está organizado en cinco capítulos que sintetizan la experiencia vital de los cuatro protagonistas del libro, incluyendo al propio Rosenstone, conformando un experimento acerca de la importancia que desempeña la experiencia en cualquier narrativa, según Monika Fludernik, más que la simple trama o la "conexión" de los hechos (FLUDERNIK 1996; 2005). Con esta estructura, el autor pretende ofrecer una cronología y una unidad temporal cuyos protagonistas no sintieron ni vivieron, pero que permite a Rosenstone elaborar un discurso significativo que transforma erudición en conocimiento. Los títulos de esos 5 capítulos son: *Landing, Searching, Loving, Learning y Remembering*. Aunque, en puridad, el libro comienza con un capítulo inicial, auto reflexivo y metodológico, que lleva el título de *Before*, en el que el propio Rosenstone se da voz a sí mismo (vid. DONNELLY; NORTON 2011, p. 176).²⁴

Pues bien, el primero (*Landing*) narra las primeras impresiones y los primeros choques culturales que los 3 individuos estudiados sintieron al llegar a Japón. El segundo relata todos y cada uno de los encuentros y descubrimientos que cambiaron la vida de los 3 visitantes norteamericanos. El tercer capítulo se basa en una idea crítica: que la civilización Occidental, comparada con la japonesa, quizás no sea un ideal de vida completamente positivo. El siguiente capítulo se centra en la búsqueda activa de conocimiento, en todos los esfuerzos que nuestros tres individuos (junto con el propio Rosenstone) hicieron para aprender más enérgicamente de su país de acogida, más allá de sus primeros desconciertos e, incluso, de sus diversiones iniciales. El último capítulo, el

²⁴ Ambos autores están trabajando en la continuación de esta obra. Su título provisional es *Liberating History: Truths, power, ethics*, cuya fecha de publicación prevista es 2015.

quinto, titulado *Remembering*, nos ofrece una representación de la forma en la que los 3 autores biografiados en el libro recordaron su experiencia japonesa una vez regresados a los EE.UU. De esta forma, se cierra el círculo entre el pasado y el presente, estableciendo una similitud entre ambos y, también, entre la vida y el arte (p. 275). Rosenstone intenta establecer una continuidad entre ambos, una continuidad que los historiadores han intentado sortear destacando el pasado como el origen del presente pero, por otro lado, alegando que es algo radicalmente distinto a él.²⁵

A su vez, cada capítulo está dividido en tres subcapítulos, que representan la parte de la historia protagonizada por cada uno de los tres individuos objeto de estudio, respectivamente. El libro toma, así, una forma narrativa y biográfica. O, mejor, una forma biográfica tripartita, que recoge tres historias biográficas subrayando los momentos más importantes de la experiencia japonesa de los protagonistas del libro. Con esta organización, Rosenstone fija en una línea temporal, cronológica, la experiencia histórica de los tres americanos elegidos. Dicha línea cronológica es alterada mediante la introducción de diversas reflexiones de carácter presentista, así como de escenas anteriores y posteriores (*flashbacks* y *flashforwards*) respecto del momento que se está narrando y que ayudan a comprender un fenómeno en particular, mediante la amplitud y el desarrollo de posibles líneas causales. De esta manera, *Mirror in the Shrine* se constituye también en una reflexión autoconsciente sobre la forma en que los tres hombres biografiados forman parte de la vida y del pensamiento del autor. El libro es así, un espejo en el que se puede reflejar el propio Rosenstone, los 3 autores estudiados e, incluso, el propio lector. Como sabía muy bien Lafcadio Hearn, en muchos santuarios japoneses se suele colocar un espejo en el altar central (p. 30). Dicho espejo devuelve la imagen de quien se pone delante. De ahí el título del libro.

Por otro lado, Rosenstone comienza el libro con dos pequeños capítulos metaficcionales, metadiscursivos: un prólogo y un breve texto sobre cómo y por dónde comenzar una historia. El primero se llama *Prologue: Who and Why*, y el segundo, *Before*. En ellos, Rosenstone presenta un conjunto de reflexiones y problematizaciones que preparan al lector para una lectura más activa y crítica, tal y como hace Elinor Langer en su biografía de Josephine Herbs (LANGER 1984), y tal y como hace el propio Rosenstone respecto de su experiencia en Japón y de su proyecto de estudio durante más de una década (p. 272). El comienzo y el final de una narración historiográfica no es algo inmanente que el historiador encuentre en los archivos o en los documentos que maneja. Al contrario, tal y como afirma White, decidir tanto el uno como el otro es una tarea del propio historiador, que debe explicar y justificar (CURTHOYS; MACGRATH 2011, p. 137). Esta técnica literaria recuerda a varias novelas pero también a varios experimentos historiográficos postmodernos, como *1926, Living at the Edge of Time*, de Hans U. Gumbrecht, o *A History of Bombing*, de Sven Lindqvist,

²⁵ En cuanto a las reflexiones sobre la continuidad y la discontinuidad de la historia vid., por todos, CHAUNU 1985, p. 124-125.

obras caleidoscópicas que difuminan los comienzos y los finales. En último lugar, el libro juega con las convenciones académicas al incluir un capítulo sobre las "Fuentes" (*Sources*) consultadas – ¡por cierto, qué hermosa metáfora para referirse al lugar del que "beben" las obras de historiadores! –, otro de "notas", unos agradecimientos y un índice final, tanto temático como onomástico.

Rosenstone ha empleado varias técnicas literarias modernistas para problematizar la forma tradicional de escribir historia o, mejor, para complejizar la forma académica de escribir sobre el pasado. El objetivo es "romper" el supuesto realismo con el que se escribe la historia para subrayar la naturaleza constructiva del trabajo del historiador, de Rosenstone, y, de hecho, de cualquier representación historiográfica (p. xiii). Como se sabe, casi siempre suele haber varios relatos sobre un mismo acontecimiento del pasado. De hecho, muchas veces, los mismos hechos son recontados por distintos narradores, con lo que su sentido/significado se modifica. Frank Ankersmit considera, en este sentido, que cualquier lector tiene conocimiento de un personaje o de un acontecimiento pasados leyendo y comparando, al menos, dos representaciones distintas (ANKERSMIT 2004). Y es a través de esta comparación como, poco a poco, vamos depurando y complejizando nuestra propia representación del pasado, en una representación que pretende incorporar lo mejor y también lo más incontestable de varias representaciones del pasado. Por otro lado, en cualquier fase de la historia de la historiografía que nos fijemos, siempre hay varios realismos en conflicto, tal y como cualquier lector aprende cuando lee las obras de los grandes novelistas o de los grandes historiadores positivistas e historicistas del siglo XIX o del siglo XX. ¿O es que acaso no son igualmente legítimas, respecto de la representación que producen de sus respectivos objetos históricos, las obras de John Dos Passos, E. L. Doctorow, Georges Duby o E. P. Thompson, por ejemplo? En todo caso, por mucho que se intente banalizar la literatura o ensalzar la historia como mecanismo para representar con veracidad y objetividad el pasado, a la postre, "la vigencia de una explicación histórica [tanto novelística como historiográfica] depende de la complicidad lingüística de sus receptores" (CABRERA 2005, p. 142).

228

Entre estas técnicas, el autor ha dimensionado la obra utilizando varias voces, las de los tres hombres estudiados en el libro, a las que añade la suya propia. El resultado es una obra polifónica y *dialógica* – en el sentido que le da a ambos términos Mijaíl Bajtín –, que se aleja de la habitual prosa expositiva de la historiografía, la cual está basada en un monólogo autoral que pretende imponer una visión única sobre el pasado. De hecho, las citas extraídas de las obras de estos autores, tanto de las publicadas como de las inéditas, están incorporadas en el cuerpo del texto, de una forma libre y sin mención expresa de su origen. Además, van todas en *itálica*, para destacarse del texto redactado por el propio autor.²⁶ Así, en *Mirror in the Shrine*, Rosenstone va insertando

²⁶ En todo caso, Rosenstone justifica el origen de todas y cada una de las citas incluidas en el texto en un penúltimo capítulo, denominado "Notes", previo a los agradecimientos, y que funciona como el típico aparato crítico y bibliográfico de una obra historiográfica académica. Sin embargo, Rosenstone no parece usar los textos de los actores del libro como una forma de autorizar y/o justificar sus argumentos históricos

extractos de las obras de los tres hombres estudiados para que el lector pueda ir recomponiendo sus vidas, sus experiencias y sus pensamientos, a la luz de las propias reflexiones del autor sobre esta tripartición vital. De este modo, se modifica la forma en que actúa una obra histórica, que siempre se ha concebido como una historia de una sola dirección, donde el historiador canaliza el pasado hacia el lector al producir una distinción clara entre ambas posiciones y, también, entre el propio pasado y el presente. Por contra, Rosenstone considera que una narrativa histórica es, más bien, un “encuentro” en el que las realidades del autor y del lector se encuentran, se implican y se enredan con diferentes nociones del pasado y del presente.

El montaje es otra de las técnicas usadas por Rosenstone para resaltar el carácter artificial y constructivo de todo el libro. Una obra de historia no nace de forma natural, espontánea, de las fuentes consultadas por el historiador. Un libro de historia toma forma en la imaginación del historiador a la luz de los datos conocidos por éste, espoléada por toda la información encontrada por él en los archivos o en las bibliotecas. Pero ninguna obra de historia se escribe mecánicamente una vez que se conocen los datos: éstos no llevan consigo el sentido o el significado que tuvieron para los hombres del pasado y, mucho menos, para los contemporáneos del historiador. El montaje es, así, una forma muy adecuada de ir dando cuenta tanto de los pasos que se han ido dando en la fase de investigación como en la fase de escritura. Pero el montaje también permite al autor ir describiendo, día a día, la experiencia de los tres autores seleccionados, hasta el punto de que le permite ofrecer las dudas y los pasos en falso que el propio Rosenstone ha debido padecer, como cuando describe los diarios de Morse: “orden, desarrollo, cambio, cualquier movimiento hacia un entendimiento debe imponerse por una mente posterior” (p. 122).²⁷

229

Por otro lado, Rosenstone también hace uso de una técnica típica de una buena parte de la literatura modernista, pero que ha estado prohibida en la historiografía positivista: me refiero a las interpelaciones al lector por parte de un autor que podríamos denominar “intrusivo”. En la historiografía académica, como se sabe, el historiador se esfuerza por desaparecer de la obra que ha creado, despersonalizando el resultado y, por lo tanto, objetivando el esfuerzo representacional. Una obra de historia, se presume, es una representación objetiva del pasado, obra de una *tercera* persona o, a lo sumo, obra de una comunidad académica que se expresa en la primera persona del plural, en un “nosotros” disciplinar. Pero esto es, como también se sabe, solo una ilusión. O, en el mejor de los casos, una convención cuyo objetivo es crear una posición de autoridad para que el lector confíe en la credibilidad del autor. Y es que el trabajo del historiador, como el del historiador de la ciencia, nunca es un trabajo “puro”, sino una actividad condicionada por varios factores, como ha destacado,

o sus decisiones narrativas sino, más bien, como una forma de dirigir al lector hacia sus propias obras, ya que, en realidad, Rosenstone parece incluir esas citas en *itálica* como un elemento interno de su propia representación historiográfica, y no como un elemento externo a ella y de carácter probatorio. Además, Rosenstone añade un capítulo al final en el que recoge las fuentes consultadas y utilizadas, que distingue por autor y por obras generales.

²⁷ “Order, development, change, any motion toward understanding must be imposed by a later mind”.

entre otros, Steven Shapin.²⁸ Por contra, Rosenstone procura explicitar su presencia en la narración mediante la creación de un yo “flotante” que interpela al lector, reflexiona sobre los personajes de la narración y sobre los problemas que implican el hecho de escribir el libro pero, también, el hecho de haber vivido el Japón actual, desde el que está intentando escribir una representación historiográfica sobre el mismo país cien años antes. Cualquier libro de historia, a pesar de los métodos de investigación que se utilicen – básicamente de crítica textual y filológica –, también plasma el registro de un encuentro eminentemente subjetivo: el del historiador con su objeto de estudio y con los residuos del pasado y, a su vez, el de los distintos personajes del pasado entre ellos y con el historiador (p. xii). De esta manera, Rosenstone intenta elaborar una obra de historia que no esconde sus ambigüedades ni sus difusas fronteras, y que se muestre más consciente de su naturaleza artificial (el texto histórico es un artefacto literario, una estructura verbal en forma de prosa narrativa, como decía Hayden White). El objetivo es intentar alcanzar la densidad, especificidad y facilidad con la que las novelas dan cuenta del paso del tiempo pero ello, en puridad, sin renunciar a la integridad de los hechos fácticos destilados de la investigación archivística y documental, con la que se escribe cualquier libro de historia (p. xiii-xiv). Rosenstone lo explica con claridad: su objetivo ha sido “crear, en síntesis, una pieza de escritura histórica que se ajuste a la sensibilidad literaria de, al menos, la segunda mitad del siglo XX, si no a la de finales del siglo XX” (p. xiv).²⁹ Por el hecho de que nuestro autor es un historiador y, en ese momento de su vida (1988), no un teórico, Rosenstone aprecia contar historias situadas en el pasado. Pero Rosenstone considera que “*the openness and ambiguity*” es la mejor forma de representar la complejidad de la experiencia humana (p. 4). Por eso, ha elegido una forma narrativa problematizada, “no clausurante”, auto consciente y crítica respecto de sus propias posibilidades y limitaciones. Porque, a la postre, no se puede tener un resumen de ninguna historia, ya que el significado, el objetivo y el fin de cualquier historia no es su “sinopsis”, sino la experiencia que intenta representar y, por tanto, transmitir a sus lectores. Incluso una historia elaborada con los restos del pasado, que los historiadores denominan “hechos”, transmite algo más que meros datos porque las palabras usadas por el historiador dan vida a las demandas de los muertos entre las fronteras de su propio estilo literario (p. 274).³⁰

Otras de las técnicas que usa Rosenstone para cuestionar la casi siempre espuria claridad de la inmensa cantidad de narrativas históricas disponibles son la “*moving camera*” y los “*quick takes*”. Mediante estas dos técnicas, que no son nada nuevas en la composición y en la escritura de novelas, Rosenstone intenta facilitar la “visualización” por parte del lector del contenido de la narración. Usando la palabra escrita como una cámara, el autor puede centrarse en los detalles del

²⁸ Y, en el campo de la historiografía, Keith Jenkins o Herman Paul. Vid. SHAPIN 2010; JENKINS 2009, p. 29 y ss.; y PAUL 2011.

²⁹ “[T]o create, in short, a piece of historical writing suited to the literary sensibility of at least the middle, if not the late twentieth century”.

³⁰ Gumbrecht, por su parte, está intentando localizar tanto los efectos de sentido como los efectos de presencia en las obras históricas: GUMBRECHT 2006.

paisaje, del urbanismo y del resto de artefactos de la cultura japonesa que tanta influencia han tenido en el cambio de creencias e ideas de los protagonistas del libro. Asimismo, a través de la inclusión de breves escenas, desconectadas entre sí, Rosenstone contribuye a clarificar varios puntos de la narración de una forma más efectiva que una explicación más desarrollada. Finalmente, además de una estructura narrativa que acerca el libro de Rosenstone a varios ejemplares de novela modernista, el autor hace uso de un amplio espectro de recursos literarios y narrativos para enriquecer su representación y para dar fuerza y cercanía a su evocación de la experiencia diaria en el Japón de la época. Por ejemplo, el uso constante de frases cortas, probablemente de inspiración japonesa, así como la utilización del presente continuo y de un estilo narrativo altamente literario, repleto de metáforas, comparaciones, adjetivos y demás recursos, tanto semánticos como rítmicos, propios de la mejor de las prosas.³¹

Diálogos entre la novela y la historiografía: *Stories of Scottsboro*

Robert Rosenstone ha nombrado en varias ocasiones distintos experimentos historiográficos dignos de estudio, "*works of innovative history*" (ROSENSTONE 2001, p. 414). Entre ellos, suele citar el libro de James Goodman (GOODMAN 2010) que estudia un acontecimiento de la década de los años treinta del pasado siglo que revivió la lucha por la igualdad en los EE.UU. Su título es *Stories of Scottsboro* y fue finalista del premio Pulitzer de Historia, aunque, como voy a intentar mostrar, también mantiene un fuerte diálogo con varias técnicas y recursos literarios, lo que lo convierte en una crítica explícita a la forma convencional de escribir sobre el pasado (GOODMAN 1994).

En 1931, en una ciudad del Estado de Alabama, Scottsboro, nueve jóvenes de raza negra fueron acusados de violar a dos mujeres blancas. Los distintos procesos judiciales que se llevaron a cabo consiguieron movilizar a distintos grupos sociales, tanto en el Sur como en el Norte del país, quienes defendieron la inocencia o la culpabilidad de los acusados. Esta es la materia bruta sobre la que Goodman construye su representación historiográfica sobre un acontecimiento particular del pasado. Y lo lleva a cabo sobre la base de elaborar un auténtico mosaico de relatos. Así, los acusados, las víctimas, los testigos y todos y cada uno de aquellos que se sintieron interesados y comprometidos con el suceso encuentran un lugar en el desarrollo narrativo del libro. En consonancia, Goodman no utiliza una forma estándar para contar su historia, sino que ofrece el relato – "su" relato (p. xiii) – de cada uno de los diferentes protagonistas de un acontecimiento que, por otro lado, nunca describe como si lo conociera realmente, como si pudiera explicar lo que "realmente ocurrió", como si pudiéramos comprender la totalidad del conflicto (p. xii y xiii). Es decir, Goodman da la palabra a los distintos puntos de vista para que cada actor pueda comunicar su visión de los hechos: elabora, así, una narrativa con múltiples voces y perspectivas, propio de una posición *perspectivista* del conocimiento, como la que proponía Nietzsche. Cualquier suceso real, como ha subrayado

³¹ Vid. la descripción que hace Rosenstone (2001, p. 412) de estas técnicas.

David Lodge, es vivido y experimentado por varias personas, por lo que siempre existirán diversos relatos, diversos puntos de vista, complementarios, sobre dicho suceso (LODGE 1993, p. 26). En consecuencia, Goodman no insiste en ningún momento sobre el hecho de que uno de esos puntos de vista es (o pueda ser) el correcto. De esta forma, utilizando una técnica literaria empleada para diferenciar la ficción literaria de la ficción historiográfica, según Dorrit Cohn, de alguna forma Goodman emplea una forma narrativa que permite interpretar y comprender tanto el acontecimiento como las mentes de los personajes del libro (COHN 2000, p. viii y capítulo 7).

El objetivo de la obra es, por tanto, intentar presentar la complejidad y la riqueza inherente del pasado, una complejidad que, en muchas ocasiones, ha sido simplificada por el historiador al presentar a sus lectores que los hechos ocurrieron tal y como se describen y explican (tal y como él/ los describe y explica), cuando lo importante de cualquier representación historiográfica no reside en los hechos que describe, sino en el punto de vista interpretativo que unifica tanto los hechos como las explicaciones (e, incluso, las generalizaciones) que se proporcionan, tanto el análisis como la síntesis que se presenta (Vid. PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA 1989, p. 502). Por contra, Goodman desarrolla su narración mediante una sucesión de historias, sincrónica y diacrónicamente, que, además, persigue no privilegiar una versión de los hechos por encima de otra. Así, Goodman intenta contestar a la cuestión “¿qué ocurrió?” con un conjunto de relatos diferenciados, un conjunto que pone el acento en el hecho de que casi siempre suele existir un conflicto entre distintas versiones sobre un hecho del pasado y, por consiguiente, se subraya la idea de que conocer el pasado, de alguna manera, implica conocer las diferentes visiones sobre las causas y el significado de lo ocurrido (p. xii). De esta forma – y desde una multitud de ángulos y perspectivas distintas y a lo largo de varias décadas –, *Stories of Scottsboro* hace que cada lector vaya saltando de un punto de vista a otro, capítulo a capítulo, hasta tener una imagen más compleja y “no clausurante” del acontecimiento representado, una estrategia narrativa que recuerda a *Mientras agonizo* (1930), de William Faulkner, a *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, o a dos experimentos historiográficos similares, “Narrating a Southern tragedy”, de Bryant Simon (SIMON 1997), y *Alabi’s World*, de Richard Price (PRICE 1990).

Sin embargo, como Rosenstone, Goodman también sostiene que ha intentado ser leal a las fuentes consultadas – diarios, memorias, historias orales, autobiografías, cartas, transcripciones de los juicios y otros registros procesales, periódicos, revistas, informes de investigadores privados, otros libros sobre el suceso, y multitud de fuentes secundarias sobre Scottsboro – (p. xii),³² aunque tampoco niega que se trate de su propia y personal versión sobre lo ocurrido (p. xiii). De hecho, Goodman confiesa que ha impuesto un orden subjetivo al caos de testimonios y fuentes disponibles, ha elegido quién hablaba primero,

³² En este sentido, el capítulo final de notas cumple con todos los estándares académicos, así como la bibliografía y la cronología con las que Goodman finaliza el libro.

quién hablaba después y quién hablaba el último, ha seleccionado los temas centrales, los secundarios y los contextos en los cuales situarlos, y ha creado, en última instancia, una *ilusión* de plenitud y acabamiento, al margen de la caótica, inestable y siempre deshilachada realidad. Y, también, al margen de los múltiples motivos del comportamiento humano, muchas veces completamente innacesibles. Por eso, el relato está lleno de contradicciones e inconsistencias, propio de la confrontación de varios puntos de vista, lo que nos recuerda que la verdad histórica es, a menudo, indeterminada. Finalmente, Goodman reconoce que no ha contado todas las historias que podrían contarse sobre los hechos de Scottsboro y que ha dejado la puerta abierta, como no podía ser de otra manera, para el futuro trabajo de otros historiadores.

En contra de la práctica habitual en la disciplina, *Stories of Scottsboro* no incluye ningún capítulo de conclusiones, ni un resumen completo de los hechos desde la posición de ese *Cronista Ideal* del que hablara Arthur Danto. Tampoco ofrece ningún juicio sobre la culpabilidad o la inocencia de los acusados, de los participantes o de los testigos, todo lo cual estimula que sea el propio lector el que saque sus propias conclusiones, cerrando así el círculo de responsabilidad que comienza cuando un investigador pretende representar un acontecimiento del pasado.

Ni Rosenstone ni Goodman pretenden cambiar el mundo con sus escritos pero, en muchos aspectos, hacer reír, hacer llorar, hacer reflexionar o emocionar al lector, puede debilitar ciertos aspectos periclitados de la historiografía tradicional, lastrada por ese "nihilismo pasivo" del que habla Sande Cohen (COHEN 1998). Ninguno de los dos autores estudiados pretende insuflar vida a los muertos, sino, simplemente, darles voz a través de "su" propia voz; no pretenden ofrecer justicia a las víctimas, sino que pretenden sacudir al presente de su letargo para poder ser conscientes de aquellas cosas que son consecuencias del mismo pasado.

233

Y vuelta a empezar: finales que son comienzos

Tal y como he señalado al comienzo de este artículo, la figura de Hayden White ha sido mentada por varios de los historiadores postmodernos. Por ejemplo, ha sido citado por uno de los historiadores que más han hecho, en las últimas décadas, por expandir las posibilidades de la narrativa historiográfica. Me refiero a Simon Schama, que cita al autor de *Metahistoria* en el prefacio de su *Citizens*, junto a David Carr (SCHAMA 1990, p. xvi).

Schama resalta el hecho de que tanto para los contemporáneos como para el historiador actual, siempre se encuentran disponibles varios relatos, varias narraciones alternativas del mismo hecho, con similares pretensiones de credibilidad y veracidad. Es esta, precisamente, la idea básica que está en el centro del debate sobre la narración y sobre la narratividad historiográficas. El mismo Hayden White se preguntaba si el pasado se presenta a la percepción de una forma narrativa, con su comienzo, su desarrollo y su final, con sus personajes centrales y su coherencia interna, o más bien se presenta como las crónicas y los anales sugieren: es decir, como una mera acumulación de datos, sin principios ni finales, sin una estructura temporal *lineal* que le dé sentido (WHITE 1989, p. 24).

No faltan los experimentos historiográficos que intentan abordar esta cuestión desde la segunda de las posibilidades planteadas por White. En todo caso, como ha dicho John Berger, con la novela modernista se desencadenó una crisis de la novela realista y naturalista anterior (del siglo XIX) porque apareció el pensamiento de que "ya casi no es posible narrar una historia desplegándose directamente como una secuencia en el tiempo. Y ello ocurre porque nos hemos vuelto demasiado concientes de lo que está atravesando continua y lateralmente la línea de la historia" (BERGER 1974, p. 40).³³ De una forma similar a la crisis de la novela "realista", se puede afirmar que algo parecido ha comenzado a pasar con la historiografía. Y los experimentos historiográficos postmodernos aparecen como nuevas formas de enfrentar y afrontar las dificultades de dar cuenta del pasado. Si, como escribe Richard Kearney, contar historias es una actividad tan necesaria para los seres humanos como comer, mientras que comer nos permite seguir vivos, tanto la novela como la historia hacen que la vida merezca la pena ser vivida (KEARNEY 2002, p. 3).

Referencias bibliográficas

ALBER, J.; SKOV, H.; RICHARDSON, B. (eds.). **A Poetics of Unnatural Narrative**. Columbus: The Ohio State University, 2013.

ANKERSMIT, Frank. Truth in History and Literature. **Narrative**, v. 18, n. 1, 2010, p. 29-50.

234 _____ . **Historia y tropología**: ascenso y caída de la metáfora. México: FCE, 2004.

ANTONI, Carlo. **From History to Sociology**: The transition in German historical thinking. (Traducido del italiano por Hayden White) Detroit: Wayne State University Press, 1959.

AUERBACH, Eric. **Mímesis**: La representación de la realidad en la literatura occidental. México: FCE, 1996.

AURELL, Jaume. La autobiografía como historia no-convencional. In: PALOS, J.L.; SÁNCHEZ-COSTA, F. (eds.). **A vueltas con el pasado**. Historia, memoria y vida. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, p. 239-257.

BATSAKI, Y.; MUKHERJI, S.; SCHRAMM, J.-M. (eds.). **Fictions of Knowledge**: Fact, evidence. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

BERFER, S.; PASSMORE, K.; FELDNER, H. (eds.). **Writing History**: Theory and practice. London: Bloomsbury, 2010.

BERGER, John. **The Look of Things**: Essays. New York: Viking Press, 1974.

BOLAÑOS DE MIGUEL, A.M. Experimentos historiográficos postmodernos (1). **Revista de historiografía**, v. 13, n. 2, p. 100-114, 2010.

³³ "[I]t is scarcely any longer possible to tell a straight story sequentially unfolding in time. And this is because we are too aware of what is continually traversing the story-line laterally"

- _____. Experimentos historiográficos postmodernos (2): Contribuciones de la historiografía postmoderna a la práctica historiográfica. **Con-Ciencia Social**, n. 17, p. 175-182, 2013;
- BROWN, Ch. **Louis Riel**. Barcelona: La Cúpula, 2006.
- CABRERA, Miguel Ángel. Hayden White y la teoría del conocimiento histórico. Una aproximación crítica, **Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporánea**, n. 4, pp. 117-146, 2005.
- CHATMAN, S.B. **Story and Discourse: Narrative structure in fiction and film**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.
- CHAUNU, Pierre. **Historia, ciencia social: La duración, el espacio y el hombre en la época moderna**. Madrid: Ediciones Encuentro, 1985.
- COHEN, Sande. **Passive Nihilism: Cultural historiography and the rhetorics of scholarship**. New York: St. Martin's Press, 1998.
- COHEN, T. **Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- COHN, Daniel. **The Distinction of Fiction**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000.
- COOPER, M. **They Came to Japan: An anthology of European reports on Japan, 1543-1640**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- CURTHOYS, Ann; MCGRATH, A. **How to Write History that People Want to Read**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- D'HAEN T.; BERTENS, H. (eds.). **History and Post-War Writing**. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- DE GROOT, J. **The Historical Novel**. London: Routledge, 2009.
- DEEDS ERMARTH, Elizabeth. **The English Novel in History, 1840-1895**. London: Routledge, 1997.
- DOLEZEL, Ludomir. **Possible Worlds of Fiction and History: The postmodern stage**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.
- DONNELLY, Mark; NORTON, Claire. **Doing History**. Abingdon and New York: Routledge, 2011.
- ELIAS, Amy J. **Sublime Desire: History and post-1960s fiction**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- FLUDERNIK, M. **The Fictions of Language and the Languages of Fiction**. London and New York: Routledge, 2005.
- _____. **Towards a 'Natural' Narratology**. London: Routledge, 1996.
- FULBROOK, Mary. **Historical Theory: Ways of imagining the past**. London and New York: Routledge, 2002.

GOODMAN, James. Editorial: history as creative writing. **Rethinking History**, v. 14, n. 1, 2010, p. 1-3.

_____. **Stories of Scottsboro**. New York: Pantheon Press, 1994.

GREENBLATT, Stephen. **Marvelous Possessions**: The wonder of the New World. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Presence achieved in language (with special attention given to the presence of the past). **History and Theory**, v. 45, n. 3, 2006, p. 317-337.

HUNTER, J. Review. **The American Historical Review**, v. 95, n. 2, 1990, p. 601-602.

HUTCHEON, Linda. Literature meets history: Counter-discursive comix. **Anglia**, v. 117, n. 1, 1999, p. 4-14.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**: Narrative as a social symbolic act. London: Routledge, 1982.

JENKINS, Keith. **Repensar la historia**. Madrid: Siglo XXI, 2009.

KEARNEY, R. **On Stories**. London: Routledge, 2002.

KELLEY, Donald R. **Frontiers of History**: Historical inquiry in the twentieth century. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

236

KOHLER, C. **Narrative Methods for the Human Sciences**. Thousand Oaks: Sage, 2008.

KORNICKI, P.F. Review. **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, v. 53, n. 2, 1990, p. 404-405.

KRACAUER, Siegfried. **Historia**: Las últimas cosas antes de las últimas. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.

LACAPRA, Dominick. **History, Politics, and the Novel**. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

_____. **History & Criticism**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

LANGER, E. **Josephine Herbst**: The story she could never tell. Boston: Little Brown & Co, 1984.

LEVI, Primo. **Si esto es un hombre**. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.

LODGE, David. **The Art of Fiction**. New York: Viking, 1993.

MCQUILLAN, Martin. (ed.). **The Narrative Reader**. Abingdon and New York: Routledge, 2000.

MEGILL, Allan; MCCLOSKEY, D.N. The Rethoric of History. In: NELSON, J.S.; MEGILL, A.; MCCLOSKEY, D.N. (eds.). **The Rethoric of the Human Sciences**: Language and argument in scholarship and public affairs. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987, p. 221-238.

- MUNSLOW, Alun. **A History of History**. London and New York: Routledge, 2012.
- _____. **Narrative and History**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- NELSON, E.C. Review. **Archives of Natural History**, v. 19, n. 1, 1992, p. 140 ff.
- ORTIZ-OSÉS, A.; LANCEROS, P. (dirs.). **Claves de Hermenéutica**: Para la filosofía, la cultura y la sociedad. Bilbao: Universidad de Deusto, 2009.
- PAUL, Herman. Performing History: How historical scholarship is shaped by epistemic virtues. **History and Theory**, v. 50, n. 1, 2011, p. 1-19.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, L. **Tratado de la argumentación**: La nueva Retórica. Madrid: Gredos, 1989.
- PERKOWSKA, M. **Historias híbridas**: La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- PRICE, Richard. **Alabi's World**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- RICOEUR, Paul. **Tiempo y narración II**: Configuración del tiempo en el relato de ficción. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- ROBERTS, Geoffrey. (ed.). **The History and Narrative Reader**. London and New York: Routledge, 2001.
- ROBINSON, A. **Narrating the Past**: Historiography, memory and the contemporary novel. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- ROSENSTONE, Robert. **The Man Who Swam into History**: The (mostly) true story of my Jewish family. Austin: University of Texas Press, 2005.
- _____. Introduction: Practice and Theory. In: ROSENSTONE, R.; MUNSLOW, A. (eds.). **Experiments in Rethinking History**. New York and Abingdon: Routledge, 2004.
- _____. Introduction. Experiments in Narrative. **Rethinking History**, v. 5, n. 3, 2001, p. 411-416.
- _____. **Mirror in the Shrine**: American encounters with Meiji Japan. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- SCHAMA, Simon. **Citizens**: A chronicle of the French Revolution. London: Viking, 1990.
- SCHOLES, Robert; PHELAN, J.; KELLOGG, R. (eds.). **The Nature of Narrative**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SHAPIN, S. **Never Pure**: Historical studies of science as if it was produced by people with bodies, situated in time, space, culture, and society, and struggling for credibility and authority. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

- SIMON, Bryant. Narrating a Southern tragedy: Historical facts and historical fictions. **Rethinking History**, v. 1, n. 2, 1997, p. 165-187.
- SOUTHGATE, Beverley. **History meets Fiction**. Harlow: Longman-Pearson, 2009.
- _____. **What is History For?** Abingdon and New York: Routledge, 2005.
- SPIEGELMAN, Art. **Maus**. Barcelona: Mondadori, 2005.
- TAYLOR, Sandra G. Review. **The International History Review**, v. 12, n. 2, 1990, pp. 375-377.
- TOZZI, Verónica. La historia como promesa incumplida. Hayden White, heurística y realismo figural. **Diánoia**, v. LI, n. 57, 2006, 103-130.
- VERGARA, Luis. **La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a La Memoria, La Historia, El Olvido**. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- WHITE, Hayden. **La ficción de la narrativa: Ensayos sobre historia, literatura y teoría, 1957-2007**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- _____. La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista. In: _____. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- _____. Historical Discourse and Literary Writing. In: KORHONEN, K. (ed.). **Tropes of the past: Hayden White and the History / Literature debate**. New York: Amsterdam Rodopi, 2006, p. 25-33.
- _____. **Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX**. México: FCE, 2001.
- _____. **Figural Realism: Studies in the mimesis effect**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- _____. **El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica**. Barcelona: Paidós, 1992.
- _____. **The Content of the Form: Narrative discourse and historical representation**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- _____. **Tropics of Discourse: Essays in cultural criticism**. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.