

ROGER CHARTIER

El pasado en el presente. Ficción, historia, memoria

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

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

Por un lado, lo que capta la escritura literaria es la poderosa energía de los lenguajes, ritos y prácticas del mundo social. Las formas de las negociaciones que permiten semejante captura estética del mundo social son múltiples: la apropiación de los lenguajes, el uso metafórico o material en el caso del teatro de los objetos de lo cotidiano, la simulación de los ceremonias y los discursos públicos. Por otro lado, la energía transferida en la obra literaria –lo que Greenblatt designa como “la energía social codificada en las obras literarias” o, en otra fórmula, “las formas estéticas de la energía social”– vuelve al mundo social a través de sus apropiaciones por sus lectores y espectadores. Para Greenblatt, lo que define la fuerza estética de las obras, o de ciertas obras, es “[l]a capacidad de algunas



Entre el 8 y el 10 de junio, ROGER CHARTIER visitó la Universidad Nacional de San Martín, donde dictó el ciclo de conferencias “Viajes e irradiaciones de textos en los comienzos de la Europa moderna”, organizado por el programa Lectura Mundi y el Observatorio de Educación Superior y Políticas Universitarias (OESPU). Ofreció también la charla “Editar en el siglo XXI. Incertidumbres y desafíos”, organizada por UNSAM Edita, la Red de Editores Universitarios (REUN) y el Collège de France. Presentamos a continuación un texto de Chartier hasta ahora inédito en español, generosamente remitido por el autor para ser publicado en este suplemento.*

Roger Chartier es un historiador francés, salido de la llamada Escuela de los *Annales*. Se ocupa de la historia de la cultura escrita y de la lectura, de las materialidades de los textos, sus modos de producción, colección, almacenamiento y apropiación intelectual. Ingresó en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París como *maître de conférences* en 1978 y fue nombrado, allí mismo, *directeur d'études* en 1983. Es profesor del Collège de France desde 2007. Ha sido profesor e investigador visitante en las universidades de Montreal, Chicago, Yale, Berkeley, Cornell, Stanford, Harvard, Buenos Aires y San Martín, entre otras. Es Annenberg Visiting Professor en la Universidad de Pennsylvania desde 2001. De sus más de treinta libros publicados, los más importantes se mencionan en las citas hechas por los autores de este *dossier*.

huellas verbales, orales y visuales de producir, plasmar y organizar experiencias colectivas tanto físicas como mentales”. La circulación entre el mundo social y las obras estéticas puede apoderarse de cualquier realidad, tanto de los deseos, las ansiedades o los sueños como del poder, el carisma o lo sagrado: “cualquier cosa producida por la sociedad puede circular salvo si se encuentra excluida de la circulación” –por ejemplo, por la censura monárquica o eclesiástica–.

Dentro de las realidades que circulan así, figuran las representaciones del pasado. Cuando publicaron en 1623 el *Folio* que por primera vez reunía las obras teatrales de William Shakespeare, los dos editores, John Heminges y Henry Condell (que habían sido, como él mismo, actores y propietarios en la compañía del Rey, los *King's Men*), decidieron distribuir las treinta y seis obras impresas en el libro entre tres categorías: *comedies*, *histories* y *tragedies*. Si la primera y la tercera retomaban la división clásica entre los dos géneros de la poética teatral aristotélica, la segunda (“*historias*”) introduce una nueva categoría que en el *Folio* abarcaba diez obras. La decisión tomada por Heminges y Condell suponía dos operaciones. En primer lugar, la asignación de una nueva identidad genérica a obras que anteriormente habían sido publicadas como “*historias*” y que en el *Folio* aparecen como “*tragedias*”. Es el caso, por ejemplo, de *The*

* Por una limitación de espacio, se han suprimido de la presente versión tanto las referencias bibliográficas como las notas a pie de página.

Tragical History of Hamlet o de la *True Chronicle History of the Life and Death of King Lear*. Al revés, fueron designadas como “historias” obras teatrales que eran previamente, en sus ediciones en cuarto, “tragedias”: por ejemplo, *The True Tragedy of Richard of York* –que es la tercera parte de *Enrique VI*–, *The Tragedy of King Richard the Third*, o *The Tragedy of King Richard the Second*. Fueron también excluidas de las “historias” las “tragedias” romanas, sin embargo plenamente históricas: *Coriolano*, *Julio César* y *Antonio y Cleopatra*. Las elecciones de los editores de 1623, si no la voluntad de Shakespeare, identificaron así la “historia” representada en el teatro con una sola historia: la historia de los reyes de Inglaterra, desde *El rey Juan* hasta *Enrique VIII*, lo que excluía a otros soberanos “británicos” como *El rey Lear* o *Macbeth*.

Esta primera decisión implicaba una segunda en cuanto al orden de presentación de las obras en el *Folio*. La cronología de los reinados tenía que sustituir a la cronología de las obras, los reyes debían prevalecer sobre su poeta. Aunque no es absolutamente claro el orden de composición, las diez “historias” se organizan en dos ciclos o tetralogías: entre 1591 y 1593, Shakespeare compuso las tres partes de *Enrique VI* y *Ricardo III*, soberanos cuyos reinados corresponden al periodo entre 1422 y 1485, y entre 1595 y 1599 escribió *Ricardo II*, las dos partes de *Enrique IV* y *Enrique V*, es decir, la historia de los reyes que reinaron entre 1377 y 1422. La composición de *El rey Juan* se intercaló en la segunda tetralogía y *Enrique VIII* fue unas de las últimas obras escritas por Shakespeare, sin duda en 1613, en los años de su colaboración con John Fletcher, que produjo también *Los dos nobles caballeros* y la perdida *Cardenio*. Al publicar las diez obras según la cronología de los reinados y titular seis de ellas como “*the life and/or the death*” de un rey, Heminges y Condell las transformaron en una narrativa dramática construida según una concepción lineal del tiempo, que era la que fundamentaba también la escritura de las crónicas movilizadas por Shakespeare para la composición de sus propios textos: así, las *Chronicles of England* de Edward Hall, John Stow, Richard Grafton o Raphael Holinshed.

Antes de su publicación en el *Folio*, las “historias” (o por lo menos algunas de ellas) fueron las obras más exitosas de Shakespeare. Plasmaron las “experiencias colectivas físicas y mentales” (como escribe Greenblatt) de sus espectadores y lectores gracias a sus numerosas ediciones en cuarto y a sus representaciones sobre las tablas. En un tiempo en el cual quizás solamente un tercio de las obras teatrales eran impresas, algunas de las “historias” encontraron un éxito editorial inhabitual; antes de 1623, la primera parte de *Enrique IV* fue reeditada siete veces, *Ricardo III* seis veces y *Ricardo II* cinco veces. Sólo tres obras históricas no habían sido publicadas antes del *Folio* (la pri-

mera parte de *Enrique VI*, *El rey Juan* y *Enrique VIII*), mientras que ese era el caso de la mitad de las treinta y seis obras reunidas por Heminges y Condell. Es más difícil seguir las funciones de las “historias” en el teatro, pero las últimas líneas de *Enrique V*, que cierra la segunda tetralogía en 1599, recuerdan la frecuencia con que fueron representados anteriormente los episodios de los reinados siguientes, los de Enrique VI, cuyos consejeros “lost France and made his England bleed / Which oft our stage hath shown” –“lo que a menudo se mostró sobre este escenario”–, y de Ricardo III. Es claro entonces que, como lo mencionaba Thomas Heywood en su *Apology for Actors* en 1612, las *histories* enseñaron la historia, su historia, a todos los que no leían las crónicas.

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

Lo puede ilustrar un ejemplo particular: la rebelión de Jack Cade tal como está representada en la segunda parte de *Enrique VI*, llevada a escena en 1591 y publicada en 1595. El texto relata un evento histórico narrado por los cronistas Hall y Holinshed. En 1450, los artesanos de Kent entraron en Londres para forzar a las autoridades a renunciar a cualquier nuevo impuesto y condenar los abusos de los oficiales locales. Para construir la escenificación de la rebelión de Cade, Shakespeare se apodera de estos relatos, que se basaban en las peticiones entregadas por los rebeldes al rey. Pero reinterpreta el evento de 1450 a partir de las narraciones de una rebelión previa, la de los campesinos de 1381 conducidos por Wat Tyler y Jack Straw, que habían destruido todos los archivos señoriales o judiciales que justificaban su dependencia. Llegados a Londres, los rebeldes quemaron los *Inns of Court*, es decir, los colegios donde se enseñaba el derecho. En su “historia”, a menudo Shakespeare atribuye a Cade y a sus seguidores un lenguaje milenarista e igualitario que caracterizó a los rebeldes de 1381, pero no a los de 1450. El ejemplo muestra cómo la historia en el teatro distorsiona las crónicas y transfigura los acontecimientos para proponer a la imaginación de los espectadores arquetipos más que circunstancias; en este caso, el arquetipo de una rebelión “popular” que recapitula quejas, fórmulas y gestos que pertenecían a momentos históricos muy diferentes.

¿Por qué Roger Chartier?

Por Mario Greco*

No sólo porque una vez más Roger Chartier visita Buenos Aires y la Universidad Nacional de San Martín. También porque quisiéramos expresar desde **Lectura Mundi** un especial reconocimiento a su figura. No podemos olvidar que este programa salió a la luz bajo su advocación, iluminado e inspirado por la potente irradiación de sus textos.

Hace muchos años, los primeros de la recuperación democrática, Oscar Terán nos acercó un artículo de Chartier para trabajar con los estudiantes en el marco de su cátedra de Historia del Pensamiento Argentino, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Formaba parte de una compilación hecha por Dominick LaCapra, *Modern European Intellectual History, Reappraisals and New Perspectives*. Me tocó la ardua tarea de traducirlo y hacerlo circular entre nosotros. Se titulaba “¿Historia intelectual o historia sociocultural? Las trayectorias francesas”. Para quienes proveníamos de la sociología, el texto fue un hallazgo pero fundamentalmente una puesta a punto de ese nuevo campo de estudios que emergía incipiente en el escenario académico local, volviendo sobre autores que habíamos leído: Lévy-Bruhl, Febvre, Chaunu, Goldmann y Lukács, y confirmando, entre aquellos que entonces estábamos leyendo, la vigencia de Ventury, Veyne y Foucault.

El artículo se publicaría luego en la revista *Punto de Vista* con traducción de Hilda Sabato y, finalmente, sería el primer capítulo del multicitado *El mundo como representación*. Ese y otros textos de Chartier, los efectos sedimentados de su lectura, fueron sin duda una referencia insoslayable a la hora de crear **Lectura Mundi**: un espacio transversal a los saberes universitarios que pusiera en el centro la práctica de la lectura como forma de representar la curiosidad intelectual y el deseo de transformar nuestros mundos. De ahí que en nuestro manifiesto inicial se impulsara, por un lado, la idea renacentista del *mundo como libro* que Hans Blumenberg examina en *La legibilidad del mundo*, donde se refiere la lectura como metáfora para la totalidad de lo experimentable y, por el otro, la del mundo como *experiencia de conflicto por la palabra*: la palabra como creadora de mundo y como modo privilegiado de articulación social. Experiencia del libro y experiencia del mundo rivalizarían entonces de manera ejemplar en el empeño de una en erigirse en la palabra de la otra.

Otra idea-fuerza que sostuvimos en aquel manifiesto fundacional entendía *la política universitaria como efecto de cultura*. Quisimos y buscamos promover la lectura no sólo en su faceta instrumental al conocimiento, sino fundamentalmente como experiencia del mundo. Desde ese lugar, la universidad constituye un vector privilegiado para provocar entre el mundo del texto y el mundo del lector un encuentro que interpele, también, los puntos ilegibles, aquellos que reclaman del saber universitario una interpretación que les haga justicia.

Lectura Mundi se constituye como programa crítico en el sentido práctico y baudeleriano *de apertura de horizontes*: en tanto biblioteca de paradigmas y enfoques distintos que dialogan en un polilingüismo dulce, pero también de saberes controversiales que se interpelean, divergen y son reconstruidos por otros en un *hacer* que visibiliza el sentido práctico que no parecían tener al inicio.

Se reconoce así en *una multiplicidad expresiva de artes y experiencias cotidianas*, en la cual la riqueza y diversidad de epistemes y prácticas propia del mundo universitario propician la emergencia de distintos actores, registros y estilos: el discurso académico, la literatura, la música, las artes y la performance como capitales de una experiencia sin aura.

Estas definiciones que nos constituyen encontraron y encuentran hoy en Chartier una interpelación permanente. En sus interrogantes sobre el valor de la literatura como *corpus*, que pone en cuestión el monopolio de la historia en las representaciones del pasado. En el reconocimiento de la tarea de recuperación de las formas diversas de la memoria (individual o colectiva, íntima o institucionalizada) como su revisión crítica de las muchas veces gélida actitud de la historia frente a la experiencia viva. En sus reflexiones y análisis sobre el futuro de los libros y la lectura ante el proceso de digitalización del mundo y la transformación implícita de todo orden del discurso.

Pero más aún me interesa señalar la cualidad transformadora de la “experiencia Chartier”: la de asistir a sus clases para convertirnos en *voyeurs* voluntarios de sus rutinas de investigación, la de descubrir su capacidad de sorpresa frente al hallazgo de un dato largamente buscado, o la de escuchar una vez más la inmensa sutileza de sus reflexiones. Vaya este suplemento como un fragmento vivo de esa experiencia que nos permita reanudar otro nuevo y enésimo debate. Pero eso, eso será otra historia.

* Director de **Lectura Mundi** (UNSAM).

“La sociedad transforma los libros”

El profesor francés, especialista en historia del libro y en ediciones literarias, visitó la Universidad invitado por UNSAM Edita y el programa **Lectura Mundi** para encabezar actividades con estudiantes y editores. En esta entrevista, analiza la evolución de la lectura y asegura: “No es imposible que el libro en papel desaparezca”.

UNSAM: ¿Qué aspectos de la historia del libro le ha interesado analizar?

Chartier: La historia del libro nació con un libro famoso, *La aparición del libro* (1958), de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, considerado fundador de la historia de los que publican, de los editores, de los libros, de los impresores, de los talleres tipográficos, del libro como mercancía, de la circulación, de las ferias, de las librerías, de las bibliotecas. Hoy en día se puede hablar de historia del libro, pero no como disciplina homogénea, porque también están los libros manuscritos anteriores a Johannes Gutenberg, inventor de la imprenta. La historia del libro se ha abierto a considerar la pluralidad de lo que podemos llamar un libro. La historia del libro es también la historia de la gente del libro: de los que leen, de los que lo hacen, de los que lo escriben. Sin embargo, hoy la definición se puede adecuar y llamarse “historia de la cultura escrita”.

UNSAM: ¿Esta historia es también la historia del hombre?

Chartier: Los libros transforman a la sociedad, sí. Las obras de masiva difusión pueden modificar y plasmar las experiencias y las representaciones del hombre. En el teatro, por ejemplo. Hay libros que transforman el mundo porque tienen fuerza ideológica, filosófica y estética, que modifican las maneras de pensar, de creer, de actuar. Pero el impacto también se da al revés. La sociedad transforma los libros. La sociedad demanda, es un mercado, tiene elecciones y así modifica el libro. Pero a través del tiempo también se modifica el sentido. El *Quijote*, en el siglo XVII, era divertido; después, en el momento romántico, se convirtió en el libro del sueño fracasado, del héroe que busca un mundo mejor y que fracasa en cada momento. En el mundo anarquista español de la Guerra Civil, el *Quijote* era un libro de la emancipación, de un ideal que se debía concretizar. Es un libro que a través de sus interpretaciones acompaña voluntades, acciones del hombre.

UNSAM: ¿Cuál es el rol del lector en esta historia?

Chartier: Es capital, porque un texto sin lector es imposible. La presencia de un lector posible está siempre en la escritura de cualquier texto. Aunque no se piense en la circulación del texto, siempre hay un lector, puede ser el propio escritor. Hay libros que tienen en cuenta lo que se imagina del público lector para conformar una producción textual con sus expectativas, como es el best-seller. Pero también hay textos que se escriben en contra de las categorías del tiempo.

UNSAM: ¿El libro en papel va a desaparecer?

Chartier: Hay varios problemas girando alrededor de esta cuestión. Por un lado, está lo deseado y, por otro, lo deseable. Lo deseado sería el libro digital para la gente anclada en el mundo digital, lo deseable sería la coexistencia. Porque si las forman afectan el sentido, el mismo texto no es el mismo. En un libro de papel la forma material impone una percepción de la obra que permite no leerlo todo. Una forma digital no lo permite de manera cómoda. La relación fragmento-totalidad está transformada. La obra y la materialidad son indisolubles. Pero es imposible establecer un diagnóstico. Aunque no creo que sea imposible que desaparezca si colectivamente no hay una toma de conciencia de la multiplicidad de los usos. Hay que acompañar la digitalización con discursos que muestren que no hay equivalencias entre ambos formatos.

UNSAM: ¿Cuál es en la actualidad el rol de las editoriales universitarias?

Chartier: Hay una tensión entre editoriales comerciales y universitarias. La editorial universitaria no se puede transformar en una editorial separada del mercado más amplio. Hay mucha voluntad de salir de este ámbito y proponer textos distintos, pero al mismo tiempo no se puede definir como una editorial privada. Es una tarea difícil publicar libros con público no definido estrictamente como universitario para entrar en el mercado del libro sin abandonar su exigencia propia, la que define a las editoriales universitarias: la producción de saber. Estas editoriales tienen que seguir publicando esos libros que las demás no pueden o no quieren, pero lo deben acompañar con un esfuerzo para ocupar un lugar más visible en el mercado del libro.

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

palabra viva que es suficiente para proclamar la ley y atestiguar la verdad.

De ahí la inquietante ambivalencia de tal representación. Por un lado, Shakespeare la construye retomando los tropos clásicos de la desconfianza frente al valor de verdad del documento escrito. Cade habla como los juristas medievales cuando declara: “¿No es una cosa lamentable que la piel de un inocente cordero sirva para hacer pergamino? ¿Y que este pergamino una vez garrapateado pueda arruinar a un hombre?”. La fórmula no es más que una variación sobre la famosa sentencia de los juristas: “Contra el derecho de gentes, el derecho civil estableció que debe crearse en la piel de un animal muerto”. En la retórica

milenario de Cade, el animal muerto recupera su identidad de cordero emblemática de Cristo, y su inocencia es la de los inocentes injustamente condenados por los maleficios de la escritura. Encarna así la duradera resistencia contra el poder *de* y el poder *sobre* la escritura ejercido por los dominantes y las autoridades.

Por otro lado, Cade es un personaje grotesco, irrisorio, manipulador. Es el jefe de una rebelión carnavalesca que da una forma teatral a las figuras del “mundo al revés” tal como las difundían las estampas populares. El mundo sin dinero, sin propiedad, sin libros ni escritura prometido por Cade es un mundo absurdo, cruel y engañoso. Es el profeta de un aterrador porve-

nir, desmentido por los esfuerzos de todos los humildes (y entre ellos, los espectadores del Globe) que querrían apropiarse de la escritura para resistir a la autoridad escrituraria de los poderosos. La dinámica de los intercambios descrita por Greenblatt no excluye las ambigüedades ni la posibilidad de varias interpretaciones. Esta primera figura de la presencia del pasado dentro del presente establece así una contemporaneidad entre las ansiedades, las incertidumbres o las expectativas del público y la inestabilidad del sentido de la historia tal como la “presentifica” la obra estética.

Entre los rasgos que para Pierre Bourdieu definen la especificidad del campo literario y, más en general, de los campos culturales, uno de los más esenciales es la presencia en cada momento de la historia del campo de su propio pasado y de su propio desarrollo. Semejante presencia adquiere diversas formas en las nuevas obras: la imitación académica, la restauración *kitsch*, la vuelta a los antiguos, la parodia satírica, el rechazo revolucionario, etc. Pero siempre constituye un criterio fundamental tanto para la diferenciación estilística de las obras como para la imposición de la distinción cultural y social: “En un campo artístico que ha llegado a una fase avanzada de su historia, no hay lugar para los que ignoran la historia del campo y todo lo que ha producido, empezando por una cierta relación, completamente paradójica, con el legado de la historia”.

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

del mercantilismo y movilizándolo los principios de la legitimización cultural. Después de todo, la *littérature industrielle* se presenta como literatura...

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

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

El primer corpus escrito en un "estilo artificial" es el de los libros de caballerías. Mientras que la historia va a parodiar los recursos tópicos de este género, tales como el desdoblamiento autoral o el tema del manuscrito hallado por casualidad, en el segundo capítulo, inmediatamente después de su primera salida, es Don Quijote mismo quien se hace autor del relato de sus propias hazañas; "¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, de esta manera? 'Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora [...] cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo

CICLO DE CONFERENCIAS

Viajes e irradiaciones de textos en los comienzos de la Europa Moderna

Por José E. Burucúa*

Para dar inicio al ciclo de conferencias del profesor Chartier, José E. Burucúa lo presentó al público con estas palabras:

Buenas tardes, seré breve. La celebridad del orador me dispensará de aburrirlos con una cascada de datos. Me atrevo a decir que hoy se inicia, no un ciclo de conferencias, sino un seminario sobre lo que podríamos llamar una geografía e historia de la literatura en los términos utilizados por Carlo Dionisotti hace algunos años o, recientemente, por Franco Moretti. La primera conferencia se ocupará de los mapas del *Quijote*, es decir, del rastreo y análisis de las primeras ediciones de esa novela en las que aparecen cartas del itinerario del hidalgo manchego. Dilucidar los vaivenes entre realidad geográfica y ficción novelesca y compararlos con otros casos equivalentes de la literatura europea, desde los utopistas hasta las sátiras de Jonathan Swift, serán los propósitos de Chartier en la ocasión. La conferencia de mañana estará dedicada al texto de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, escrito y publicado en castellano en 1552 por el padre Bartolomé de Las Casas, a sus traducciones y a los distintos acogimientos que la obra tuvo en el marco europeo de las guerras religiosas, de la lucha por la independencia holandesa y, más tarde, de los debates acerca del cristianismo y la conquista española sostenidos por los pensadores de la Ilustración. La conferencia del miércoles se centrará en la figura literaria de Don Juan que, para algunos historiadores, podría considerarse una suerte de arquetipo de la civilización occidental, casi en la misma medida que el personaje de Fausto. El profesor Chartier partirá de la versión teatral de la historia de aquel seductor, compuesta por Molière y estrenada en París en 1665. Explicará los avatares complejos de sus ediciones y censuras e irá hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, para detenerse en la pieza *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, y, por fin, en las versiones operísticas del tema, sobre todo el *Don Juan* de Da Ponte y Mozart.

Me gustaría pensar en voz alta acerca de qué debe la historiografía actual a los estudios desarrollados por Chartier en los últimos treinta años, tanto en su carácter de director de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, cuanto en el Collège de France. Recuérdese que esta institución, la más antigua del mundo en su tipo, fundada en 1530 por el rey Francisco I para establecer una enseñanza de la mayor jerarquía del latín, del griego y, más tarde, del hebreo, se amplió a lo largo de casi quinientos años al punto de abarcar el horizonte completo de las ciencias, de las artes, de las letras y del pensamiento filosófico. Nuestro orador pertenece entonces a esa asamblea de grandes sabios, quienes no sólo proceden hoy de Francia sino de Europa y del mundo entero. Ahora bien, ¿qué debemos los historiadores a Roger Chartier? Pues, si bien él es un hombre joven y en plena producción, podemos considerar ya su legado concreto de esta hora y su legado hacia el futuro, que creo se ha de extender por todo cuanto queda del siglo. Roger forma parte de una constelación de investigadores

encargados de inaugurar un género nuevo dentro de la historiografía: el relato del devenir de la lectura, que si bien se desprende de la tradicional historia del libro, no es un mero capítulo de ella. Los trabajos del neozelandés Donald McKenzie en torno a la sociología de los textos abrieron un surco inédito que hoy cultivan italianos insignes como Armando Petrucci y Guglielmo Cavallo, Peter Stallybrass y Robert Darnton en Estados Unidos, nada menos que Fernando Bouza Álvarez en España y aquí, en la Argentina, jóvenes de gran sabiduría y perspicacia como Graciela Batticuore y Gustavo Sorá. Gracias a ellos, podemos hablar de la existencia de una buena historiografía de la lectura en nuestro país. Pero ¿qué significa esto? ¿Qué es la historia de la lectura? Se trata de narrar la evolución de las formas en las que los seres humanos nos hemos acercado y apropiado de los textos y sus significados a lo largo del tiempo. Y hacerlo de tal modo que demos un paso más allá de la teoría de la recepción, la cual tuvo su acmé alrededor de 1970, pues McKenzie, Chartier y los suyos han tenido en cuenta la cuestión del soporte material de los escritos, es decir, de los objetos que nos permiten entrar en un contacto real y sensible con los textos.

Es necesario recorrer los libros de Roger para darse cuenta de la cantidad de pruebas concretas que él aportó con el fin de demostrar el peso fundamental del formato y de los materiales del libro en la construcción semántica, realizada por el lector, de los contenidos de ese objeto semióforo. Por eso, tal vez su volumen más conocido sea el que coordinó con Guglielmo Cavallo, *Historia de la lectura en el mundo occidental* (Madrid, Taurus, 1997). Pero digamos que Chartier había comenzado a explorar la cuestión bastante antes, a comienzos de la década de 1980, cuando planteó una teoría general de la representación en el marco de la historiografía cultural. Nuestro intelectual ha reconocido su propia deuda, en este sentido, con Louis Marin, un historiador del arte francés, quien desarrolló el problema teórico de la representación a partir de sus estudios sobre el siglo XVII, en particular sobre la pintura de Philippe de Champaigne asociada al movimiento jansenista de mediados de aquella centuria. A partir de la famosa Lógica de Port-Royal, Marin desplegó un capítulo inédito de lo que podríamos llamar la idea de representación. Y bien, Chartier partió del trabajo de Marin y realizó una generalización de tal idea que ha permitido abarcar lo que nos apropiamos por medio de los textos en aquel concepto ampliado. El libro *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, publicado en español por Gedisa en 1992 es, en tal sentido, un hito en cuanto al tema y a los métodos de indagación histórico-cultural. Si bien las búsquedas de ese libro, como las de *Los orígenes culturales de la Revolución Francesa* (en francés en 1990, cinco años más tarde en español), estuvieron centradas en la época dorada del libro impreso, el interés de Chartier se extendió a toda la historia de los soportes y formas materiales del texto escrito, desde los rollos de papiro de la Antigüedad hasta la aparición fundamental de la forma códex, manuscrita, en hojas de pergamino,

y luego desde el códex convertido en volumen impreso hasta las modificaciones que trajo consigo el modo nuevo y paradójico de materialización del texto (porque se trata más bien de una aparición virtual de lo escrito), esto es, la lectura en la pantalla del ordenador. Los momentos de ese discurrir que Roger ha subrayado –más que nada, el haber atribuido al paso del rollo al códex y del códex impreso al monitor de la computadora caracteres mucho más radicales que a la invención de la imprenta– dieron lugar a uno de los debates más interesantes en la historiografía del libro, la lectura y las letras, entablado entre Chartier y Elizabeth Eisenstein, promotora tenaz del concepto de una revolución sociocultural producida por la aparición del libro impreso, en su famoso *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1979). En verdad, nuestro autor ha insistido también en ciertos parentescos formales entre la lectura del rollo y su equivalente de las pantallas contemporáneas: leemos, en ambos casos, textos continuos, horizontalmente en los rollos, verticalmente en los monitores. Resaltar las consecuencias en la construcción de sentidos por parte de quienes se han apropiado de lo escrito, o de quienes lo hacemos hoy en esos modos intensamente dinámicos, es uno de los fines más bellos del libro de Chartier *Las revoluciones de la cultura escrita* (Barcelona, Gedisa, 2009).

Hay otro problema fundamental que apasionó a Roger: el de las relaciones entre literatura e historia, entre lo que podríamos llamar un discurso de la ficción y un discurso de la verdad, pues precisamente la teoría general de la representación dio lugar a varias críticas en el sentido de que finalmente su sistema argumentativo, aplicado a la historiografía concreta, deslizaba la narración histórica hacia un relato ficcional. Entiendo que fue en *Cultura escrita, literatura e historia* (México DF, Fondo de Cultura Económica, 1999) y en el ensayo “Al borde del acantilado”, publicado en *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero* (México DF, Universidad Iberoamericana, 1997), donde Chartier hizo frente a semejantes críticas al insistir en que la materia última de toda historiografía honesta y responsable es siempre el problema de la verdad. Parece obvio que, en la discusión, nuestro historiador apuntó contra el retoricismo de *Metahistoria*, de Hayden White, al mismo tiempo que adhería, casi emocionado, al reclamo de Michel de Certeau sobre la fidelidad que debemos a los muertos. Esta misma dimensión moral de la tarea del historiador dominó la conferencia inaugural de Chartier en el Collège de France, que modificó ligeramente un verso muy bello de Quevedo para su título: *Escuchar a los muertos con los ojos* (Buenos Aires, Katz, 2008). La alusión a Quevedo nos permite apuntar hacia una dimensión importante de la herencia de Chartier: su papel como hispanista de primera línea. Creo que el mayor testimonio de su contribución al conocimiento de la literatura española es un libro, “*Cardenio*” entre *Cervantès et Shakespeare. Histoire d'une pièce perdue* (París, Gallimard, 2011), que está por salir editado en español, en el cual Roger reconstruye, palmo a palmo, los caminos culturales de la pieza de teatro, perdida, que la historia de Cardenio en la primera parte del *Quijote* inspiró a Shakespeare y a John Fletcher en 1612. Chartier sigue luego la pista de la comedia a lo largo del siglo XVII, las circunstancias de su desaparición y de sus metamorfosis hasta bien entrado el siglo XVIII, porque el episodio aislado del Cardenio cervantino se convirtió en un *topos* dramático de la cultura barroca.

Ahora bien, para terminar querría hacer un balance de otro tipo, respecto de cuanto se avecina y de otras

deudas, no tan eruditas, que las generaciones futuras tendrán con los desvelos de Roger Chartier. La primera de ellas es una cuestión muy práctica, aunque central, referida al reordenamiento de las colecciones libreas que fue necesario hacer a propósito de la mudanza de la Biblioteca Nacional de París, desde su antigua sede Richelieu-Louvois al nuevo edificio con el nombre de su creador, el presidente François Mitterrand. A partir de los adelantos realizados por la historiografía del libro durante las dos últimas décadas del siglo XX, se decidió crear una sección nueva, vinculada precisamente con la historia de la edición, los formatos y la lectura, como si fuese el corazón del sistema de una enciclopedia contemporánea, del saber completo que encierra la Biblioteca Nacional en sus casi veinte millones de volúmenes (es una de las cinco o seis megabibliotecas de la humanidad). He aquí un retoño poderoso del viejo árbol de las ciencias y de los saberes, que se reorganiza a partir de un núcleo de la biblioteca, inspirado en la obra de Chartier y en la de sus compañeros de ruta en el mundo entero. Pero todavía más allá. Ustedes saben que existen varios proyectos simultáneos para poner en pantalla *online* los millones de textos producidos por los seres humanos, que queremos y debemos conservar. Por supuesto que tales planes se apoyan en la revolución tecnológica de la informática a la cual asistimos. No obstante, en un plano conceptual, el sostén mayor de esta inflexión en la historia, que reafirma lo mejor del programa moderno de la Ilustración, que busca siempre poner al alcance de toda la humanidad los millones y millones de libros que ella escribió, es el trabajo de investigación histórica emprendido por nuestro autor y sus amigos intelectuales. *Gallica* es el nombre del proyecto que lleva a cabo y expande la Biblioteca Nacional de Francia, un plan cuyos resultados crecen exponencialmente cada día que pasa, no cesan de asombrarnos y alimentan la felicidad engendrada por el conocimiento en nosotros. También la American Digital Library, que Robert Darnton consigue hoy contra viento y marea, la biblioteca más grande de la historia, que cumple el sueño de su tatarabuela de Alejandría, de la Biblioteca Vaticana y del enciclopedismo de las Luces, también ese trabajo inmenso de Darnton (cuya evolución puede seguirse en las páginas de *The New York Review of Books* del 25 de abril de 2013 y del 22 de mayo de 2014) descansa sobre el empeño que la constelación de historiadores donde brilla la obra de Roger Chartier ha sostenido en los últimos treinta años, para bien de estas generaciones y de las de nuestros descendientes. Los dejo con las palabras directas de la persona aludida. ¡Muchas gracias!

* **José E. Burucúa** es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es profesor titular de Problemas de Historia Cultural en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín. Ha publicado libros y artículos sobre la historia de la perspectiva, las relaciones históricas entre imágenes e ideas, y las técnicas y los materiales de la pintura colonial sudamericana. Trabajó sobre la historia de la risa en la Europa del Renacimiento. Sus libros principales son: *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica, siglos XV a XVII* (Madrid, Miño y Dávila, 2001); *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (México DF y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003); *El mito de Ulises en el mundo moderno* (Buenos Aires, Eudeba, 2013) y, en colaboración con Nicolás Kwiatkowski, *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios* (Buenos Aires, Katz, 2014).

de Montiel” (primera parte, capítulo II). La ficción de la historia dictada al “sabio” o “mago” que debe recordarla establece desde los comienzos mismos del texto el juego temporal que fundamenta todo el *Quijote*. El estilo de los libros de caballerías no es ridículo en sí mismo, sino porque, como dijo una vez Bourdieu, “un libro cambia por el hecho de que no cambia cuando el mundo cambia”.

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

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

El éxito de la picaresca, tanto en España como en América, introduce en el *Quijote* la relación entre escritura y dinero. Al comisario que indica a Don Quijote, hablando de Ginés: “él mismo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en docientos reales”, Ginés le contesta: “Y le pienso quitar, si quedara en docientos ducados” (primera parte, capítulo XXII). El diálogo perfila así un tema que atraviesa toda la historia quijotesca y que tiene un eco en la polarización de los campos literarios entre desinterés estético



y provecho económico, es decir, la oposición entre escribir para adquirir fama y escribir para ganar dinero. Es esta misma tensión la que aparece en la conversación entre Don Quijote y el traductor que encuentra en la imprenta de Barcelona en el capítulo LXII de la segunda parte.

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

Semejante parodia frustrada se aplica también a un tercer género apropiado por el *Quijote*: la novela pastoril. Después de su derrota por el Caballero de la Blanca Luna, Don Quijote debe cumplir la promesa de retirarse a su lugar, dejar las armas y abstenerse de buscar nuevas aventuras por el plazo de un año. Al suspenderse las hazañas del caballero andante, se esboza una nueva fantasía en la cual las novelas pastoriles podrían sustituir a los libros de caballerías. Inspirado por los aldeanos disfrazados de pastores y zagalas en-

contrados en el capítulo LVIII de la segunda parte, que han decidido formar “una nueva y pastoril Arcadia” representando dos églogas, “una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoens en su misma lengua portuguesa”, Don Quijote propone a Sancho en el capítulo LXVII: “si es que a ti te parece bien, querría, joh, Sancho! que nos convirtiésemos en pastores, siquiera el tiempo que tengo de estar recogido. Yo compraré ovejas y todas las demás cosas que al pastoral ejercicio son necesarios, y llamándome yo ‘el pastor Quijótiz’ y tú ‘el pastor Pancino’, nos andaremos por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí, bebiendo de los líquidos cristales de las fuentes, o ya de los limpios arroyuelos o de los caudalosos ríos”. Otra vez Don Quijote se hace el primer autor del relato, escrito en estilo pastoril en este caso, de su propia historia.

La parodia de Cervantes se apodera del éxito de las numerosas obras pastoriles que habían representado la “Arcadia fingida o contrahecha”, y quizás de su propia *Galatea*, encontrada por el cura y el barbero en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote. En los últimos capítulos de la historia, todos los protagonistas (salvo la sobrina y el ama) entran en la “nueva locura” de don Quijote y, tal como lo hiciera Don Quijote en el primer capítulo de la primera parte, dibujan el espacio de la fábula escogiendo los nombres que dan una nueva identidad a los individuos (Quijótiz, Panci-

no, Carrascón, Curiambro para el cura) o que dan existencia a seres imaginarios –por ejemplo, a las pastoras que cada uno celebrará en sus versos pastoriles o cortesanos-. Si falta la inspiración, como dice Sansón Carrasco, “darémosles los nombres de las estampadas e impresas, de quien está lleno el mundo: Filidas, Amarillis, Dianas, Fléridas, Galateas y Belisardas”. La novela pastoril virtual, que habría podido constituir otra continuación de la historia con el título de “Tercera Parte del enamorado pastor Quijótiz”, no saldrá a la luz. El desengaño y la muerte del hidalgo hacen que la égloga acabe antes incluso de empezar, lo que produce la desesperanza de Sancho, que intenta perpetuar la fábula. Dice a Don Quijote: “Mire no sea perezoso, sino levántese desahogado, y vámonos al campo vestido de pastores, como tenemos concertado”. Pero tal como la segunda parte de la *Galatea*, que nunca fue publicada, ningún Cide Hamete escribió las aventuras del hidalgo cuando pasa a llamarse Quijótiz.

Las parodias del *Quijote* muestran cómo la escritura da contemporaneidad a las obras que, en un momento dado, definen diferentes estéticas o diferentes tipos de autoría. Los tres géneros narrativos apropiados por la historia (libros de caballerías, novelas pastoriles, vidas picarescas) tienen temporalidades propias. Pero en 1605 constituyen en la sincronía las formas literarias dominantes contra las cuales Cervantes inventa una manera radicalmente nueva de construir la ficción. Es debido a que

el ingenio lego era un lector atento que pudo incorporar en la historia que imaginó los discursos literarios que la antecedían y que, por ese gesto mismo, se vuelven coetáneos. Bourdieu tiene razón cuando caracteriza la especificidad de los campos culturales a partir de la presencia nunca borrada y siempre reactivada de su pasado. Pero, como lo indica Cervantes, esto lo saben no sólo los doctos, sino también algunos “ingenuos”.

En los últimos años, la obra de Paul Ricoeur es sin duda alguna la que se dedicó con mayor atención y perseverancia a los diferentes modos de representación del pasado: la ficción narrativa, el conocimiento histórico, las operaciones de la memoria. Su último libro, *La memoria, la historia, el olvido* (2000), establece una serie de distinciones esenciales entre estas dos formas de presencia del pasado en el presente que aseguran, por un lado, el trabajo de la anamnesis, cuando el individuo “desciende a su memoria”, como escribe Borges, y por otro, la operación historiográfica. La primera diferencia es la que distingue el testimonio del documento. Si el primero es inseparable del testigo y de la credibilidad otorgada a sus palabras, el segundo permite el acceso a conocimientos que fueron recuerdos de nadie. A la estructura fiduciaria del testimonio, que implica la confianza, se opone la naturaleza indiciaria del documento, sometido a los criterios objetivos de la prueba. Una segunda distinción opone la inmediatez de la memoria a la

construcción explicativa de la historia, cualesquiera sean la escala de análisis de los fenómenos históricos o el modelo de inteligibilidad elegido, sean las explicaciones mediante las causalidades desconocidas por los actores o las explicaciones que privilegian sus estrategias explícitas y conscientes. De ahí una tercera diferencia: entre el reconocimiento del pasado procurado por la memoria y su representación, o “representancia”, en el sentido de “tener el lugar de”, asegurada por el relato histórico.

La distinción analítica entre la elección de modelos explicativos y la construcción del relato histórico permite subrayar los parentescos narrativos o retóricos entre la ficción y la historia (tal como lo mostraba *Tiempo y narración* [1983-1985]), sin correr el riesgo de disolver la capacidad de conocimiento de la historia en la narratividad que rige su escritura. Haciendo hincapié en las operaciones específicas que fundamentan tanto la intención de verdad como la práctica crítica de la historia, Ricoeur rechaza todas las perspectivas que consideran que el régimen de verdad de la novela y el de la historia son idénticos. Así, retoma la afirmación de Michel de Certeau en cuanto a la capacidad de la historia de producir

El éxito de la picaresca, tanto en España como en América, introduce en el *Quijote* la relación entre escritura y dinero

enunciados “científicos”, si se entiende por eso “la posibilidad de establecer un conjunto de reglas que permitan ‘controlar’ operaciones proporcionadas para la producción de objetos determinados”. Son estas operaciones y reglas las que permiten acreditar la representación histórica del pasado y rehusar la sospecha de relativismo o escepticismo que nace del uso por la escritura historiográfica de las formas literarias: estructuras narrativas, tropos retóricos, figuras metafóricas.

El documento contra el testimonio, la construcción explicativa contra la reminiscencia inmediata, la representación del pasado contra su reconocimiento: cada fase de la operación historiográfica se distingue así claramente del proceder de la memoria. Pero la diferencia no excluye la competencia. Por un lado, la historia intentó recientemente someter la memoria al estatus de un objeto histórico cuyos lugares de inscripción, formas de transmisión y usos ideológicos deben ser estudiados. Por otro lado, la memoria pudo pretender una relación con el pasado más verdadera, más auténtica, que la de la

Roger Chartier y el impacto de la nueva historia cultural en la Argentina

Por Graciela Batticuore*

A comienzos de los años noventa llegaba por primera vez a Buenos Aires Roger Chartier. Las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, situada entonces en la calle Marcelo T. de Alvear (donde hoy se dicta la carrera de Comunicación), resultaban demasiado estrechas para albergar a las decenas de estudiantes, graduados y profesores que se acercaban a cursar un seminario con uno de los máximos exponentes de la Escuela de los *Annales* en Francia, cuya perspectiva traía aires nuevos a la historiografía y a las humanidades en general (en aquella ocasión, el curso ponía el acento en la noción de “representación”, novedosa y funcional a los intereses de diversas disciplinas). Así que durante varios inviernos consecutivos, a partir de 1993, las clases de Chartier se desarrollaron en el Aula Magna de la Facultad de Odontología (a una cuadra de Filosofía y Letras), antes de continuar en el nuevo edificio de la calle Puan y, más tarde, en el Centro Franco Argentino de Altos Estudios, en la Universidad Nacional de Quilmes, en la Universidad Nacional de San Martín y en varias otras universidades del interior del país. En todos esos lugares, año tras año, las propuestas de Chartier hicieron sentir su impacto en la elaboración de unas cuantas tesis doctorales, investigaciones en curso, ensayos académicos o reuniones científicas destinadas a discutir sobre historia, arte, literatura, antropología, en el marco de las reflexiones que abría el campo de la *nueva historia cultural* en el contexto mundial. Por esos mismos años se tradujeron y se difundieron en Buenos Aires algunos de los clásicos del autor: *El mundo como representación y Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII* (Barcelona, Gedisa, 1992 y 1995, respectivamente); *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid, Alianza, 1993); *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin* (Buenos Aires, Manantial, 1996), que constituyen, junto con otras de sus obras (*El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994; *Historia de la lectura en el mundo occidental*, en colaboración con Guglielmo Cavallo, Madrid, Taurus, 1997), pilares de la historiografía contemporánea.

¿Cuáles eran las líneas principales de aquellas propuestas que Chartier presentaba en sus clases y en sus libros, mientras interpretaba con una sensibilidad fina y diestra a grandes escritores –Shakespeare, Molière o Cervantes–, o mientras descubría cómo el mercado editorial francés había popularizado en el siglo XVII a otros letrados eruditos a través de la célebre colección de la “biblioteca azul”, o mientras ilustraba de qué forma la Revolución Francesa había, en cierto modo, “inventado” la idea de que los libros de la Ilustración la precedieron? Podría decirse que sus propuestas reformulan tres o cuatro nociones claves para la historia del libro, la lectura, la cultura escrita: la noción de *texto* y de *libro*, de *autor* y de *lector*. Chartier indaga en los cruces y ligamentos entre unas y otras, advirtiendo que la interpretación de una obra varía a lo largo del tiempo en función de los diversos públicos y de los editores y que, por lo tanto, “los textos son móviles”. Es decir que mutan con el tiempo en función de las “apropiaciones” y los “usos” que hacen de ellos los consumidores, y también en función de las intervenciones de otras figuras decisivas vinculadas a

la cultura manuscrita y al mundo editorial: copistas, tipógrafos, diseñadores, ilustradores, libreros y otros agentes comerciales que participan de la publicidad y de la puesta en libro y en circulación de una obra. En esta misma línea, Chartier pone énfasis en la necesidad de atender a los soportes materiales que envuelven los textos y les imprimen su carácter diferencial en los diversos formatos. Se acerca así a las perspectivas de otros maestros y contemporáneos: por un lado, a Michel Foucault, Pierre Bourdieu o Norbert Elias (que renovaron la historia de las ideas, el análisis sociológico y la historia social), por otro a Lynn Hunt, a Donald McKenzie, a Stoddart (propulsores en Estados Unidos de la *New Cultural History*), que se pronunciaron también contra una definición puramente semántica de los textos y se alejaron de la historia serial y cuantitativa que los precedió. En sintonía con ellos y especialmente atentas a los aportes de los estudios literarios, las contribuciones de Chartier van en busca de un lector que no está predeterminado por la clase sino que responde sobre todo a su experiencia como sujeto social e individual, de lo que se deriva la necesidad de indagar también en las *prácticas* y las *modalidades* de la lectura a través de los gestos, las poses, los modos y también los espacios en que se desarrolla. Lo esencial, sostiene el historiador, es “comprender cómo los mismos textos pueden ser aprehendidos, manejados y comprendidos en formas diversas [en distintas épocas]” y “reconstruir las redes de prácticas que organizan las formas, histórica y socialmente diferenciadas, de acceso a los textos”. Porque, para él, “la lectura no es sólo una operación abstracta de intelección: es la puesta en marcha del cuerpo, la inscripción en un espacio, la relación consigo mismo y los demás”. Desde los noventa hasta hoy, Roger Chartier abonó la historia de la cultura con intervenciones que comprometen un enfoque interdisciplinario que, por cierto, fue y sigue siendo aprovechado por especialistas de diversos campos, en una Argentina donde hoy se impone, además, una vuelta a las reflexiones sobre cultura y política.

* **Graciela Batticuore** es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es autora de *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución* (Buenos Aires, Edhasa, 2011); *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870* (Primer Premio de Ensayo Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Edhasa, 2005); *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti, Lima-Buenos Aires (1876/7-1890)* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1999). Preparó, editó y compiló diversos volúmenes en colaboración: *Fronteras escritas. Límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2008) y *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina. 1810-1890* (Buenos Aires, Eudeba, 2005), entre otros. Es investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y está a cargo de la cátedra de Literatura Argentina I en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

historia. Fue el caso de la tradición judía respecto a la duradera reticencia al tratamiento historiográfico del pasado, como lo muestra Yosef Yerushalmi, o fue el caso del siglo XIX, cuando la memoria opuso un conocimiento vivo, afectivo, existencial del pasado a su neutralización distanciada e inerte por parte de los historiadores.

Hoy en día Ricoeur sugiere que no se trata de reivindicar la memoria en contra de la historia, sino de reconocer sus diferencias fundamentales y, también, de mostrar la relación que las une. En efecto, es en el testimonio de la memoria, en el recuerdo del testigo, donde la historia encuentra la certidumbre en la existencia de un pasado que fue, que ya no es y que la operación historiográfica pretende representar adecuadamente en el presente. Como lo escribe Ricoeur, “la memoria sigue siendo el guardián de la última dialéctica constitutiva de la paseidad del pasado, a saber, la relación entre el ‘ya no’ que señala su carácter terminado, abolido, superado, y el ‘sido’ que designa su carácter originario y, en este sentido, indestructible”. Es en el entrecruzamiento entre la cientificidad de la operación historiográfica y la garantía ontológica del testimonio en lo que Ricoeur fundamenta el rechazo de las posiciones escépticas y relativistas y descarta la absorción o disolución del pasado dentro del presente.

Sin embargo, como lo sabía Cervantes para nuestro placer o para la inquietud de sus lectores, siempre la ilusión referencial se coloca en la relación con el pasado, cualquiera sea su registro. Es cierto que, como lo muestra Roland Barthes, las modalidades de semejante “ilusión” no son las mismas en la novela, que al abandonar la estética clásica de la verosimilitud multiplicó las notas realistas destinadas a cargar la ficción con un peso de realidad, que en la historia, para la cual “el haber-sido de las cosas es un principio suficiente del discurso”. Pero, para exhibir este principio, el historiador debe introducir en su narración indicios o pruebas de este “haber-sido” que funcionan como *effets de réel*, “efectos de realidad”, encargados de dar presencia al pasado gracias a las citas, las fotos, los documentos. Para De Certeau, la construcción desdoblada de la historia se remite a tal presencia: “Se plantea como historiográfico el discurso que ‘comprende’ a su otro –la crónica, el archivo, el documento–, es decir el que se organiza como texto *foliado* en el cual una mitad, continua, se apoya sobre otra, diseminada, para poder decir lo que significa la otra sin saberlo. Por las ‘citas’, por las referencias, por las notas y por todo el aparato de llamadas permanentes a un primer lenguaje, el discurso se establece como *saber del otro*”. Sin embargo, como lo indican algunas ficciones, el uso de semejante aparato no es siempre suficiente para proteger contra la ilusión referencial.

Las parodias del *Quijote* muestran cómo la escritura da contemporaneidad a las obras que, en un momento dado, definen diferentes estéticas o diferentes tipos de autoría. Los tres géneros narrativos apropiados por la historia (libros de caballerías, novelas pastoriles, vidas picarescas) tienen temporalidades propias. Pero en 1605 constituyen en la sincronía las formas literarias dominantes contra las cuales Cervantes inventa una manera radicalmente nueva de construir la ficción

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

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

York, con un catálogo titulado *Catalogue Jusep Torres Campalans. The First New York Exhibition. Bodley Gallery, 223 East Sixtieth Street*, cuando salió en 1962 la traducción al inglés de la biografía. El libro, entonces, aprovecha todas las técnicas e instituciones modernas que, para Barthes, respondían al inagotable deseo de autentificar lo “real”: las fotografías (“testigo bruto de lo que fue allí”), el reportaje, la exposición.

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

Hoy en día puede leerse de manera diferente. Moviliza los dispositivos de la autentificación al servicio de una ilusión referencial particularmente poderosa y que engañó a muchos lectores. Pero, al mismo tiempo, multiplica las advertencias irónicas que deben despertar la vigilancia. No es por casualidad que la circunstancia que permite el encuentro entre Aub y Campalans es un coloquio que celebra los trescientos cincuenta años de la primera parte del *Quijote*, ni que el “Prólogo indispensable” del libro se acaba con una referencia al “mejor” de todos los prólogos: el

del *Quijote*, donde el amigo del autor, o mejor dicho, del padrastró del texto, se burla de la erudición ficticia que debe acreditar la autoridad de la obra. Uno de los epígrafes de Aub también advierte al lector. Aub lo atribuye a un cierto Santiago de Alvarado, quien en su libro *Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad de los años de 1781 hasta 1792* (una obra ausente del catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid y que podría figurar en el “Museo” de *El hacedor*) habría escrito: “¿Cómo puede haber verdad sin mentira?”. En el seno mismo de la ilusión se recuerda así la diferencia que separa el posible conocimiento del pasado de su ficticia existencia en las fábulas literarias. Al lado de los libros de Julio Caro Baroja o Anthony Grafton dedicados a las falsificaciones históricas, el *Campalans* de Max Aub, paradójicamente, irónicamente, reafirma la capacidad de distinguir entre el encanto o la magia de la relación con un pasado imaginado e imaginario y las operaciones críticas propias de un saber histórico capaz de desenmascarar las imposturas y de establecer lo que Ricoeur llama “una memoria equitativa” –equitativa porque obliga a las memorias particulares a confrontarse con una representación del pasado situada en el orden de un conocimiento universalmente aceptable–.

Pero, como se sabe, si semejante distinción se encuentra teóricamente fundada, no puede y quizás no debe deshacer los lazos entre historia y memoria. Por un lado, debemos pensar con Reinhart Koselleck que existen fuertes dependencias entre la experiencia y el conocimiento, entre la percepción del tiempo y las modalidades de la escritura de la historia. A las tres categorías de la experiencia, que son la percepción de lo irreplicable, la conciencia de la repetición y el saber de las transformaciones que escapan a la experiencia inmediata, corresponden tres maneras de escribir la historia: la historia que registra el acontecimiento único, la historia que despliega comparaciones, analogías y paralelismos, y la historia entendida como reescritura, es decir fundada sobre los métodos y técnicas que permiten un conocimiento crítico que contribuye a “un progreso cognoscitivo acumulado”.

Por otro lado, la historia no puede ignorar los esfuerzos que trataron o tratan de hacer desaparecer no sólo a las víctimas, sino también la posibilidad de que sean recordadas sus existencias. En este sentido, la historia nunca puede olvidar los derechos de una memoria que es una insurgencia contra la falsificación o la negación de lo que fue. Debe la historia entender semejante pedido y, con su exigencia de verdad, apaciguar, tanto cuanto sea posible, las infinitas heridas que dejó a nuestro presente un pasado a menudo injusto y cruel.