

HISTORIA, LITERATURA, BIOGRAFÍA: OS ESPAZOS DUN DIÁLOGO¹

Isabel Burdiel

Universitat de València

¹ A base deste texto provén da miña contribución ao libro de homenaxe a Manuel Pérez Ledesma editado en 2015 por Marcial Pons. Introducíronse modificacións na trama argumental e reflexións adicionais sobre a biografía e a novela.

Cando os organizadores deste ciclo me propuxeron participar nel, suxeriron que falase das relacións entre historia, literatura e biografía. O que vou presentar aquí a discusión son unhas reflexións moi provisionais e abertas e que están estreitamente relacionadas co meu traballo e cos meus intereses historiográficos. É dicir, coa constitución do que Lionel Trilling chamou hai xa tantos anos «a imaxinación liberal»². Non podo falar con competencia doutros ámbitos de traballo. O que me parece pertinente, polo tanto, é propoñer algunhas reflexións xerais, a partir de estudos concretos, sobre as maneiras posibles en que a integración de materiais literarios e da perspectiva biográfica permite abordar de forma máis complexa o universo cultural, en sentido amplo, do liberalismo decimonónico, dos liberalismos, coas súas múltiples facetas e os seus malestares particulares na modernidade. Entendo o liberalismo como algo máis ca unha ideoloxía política e económica, como algo máis ca unha conformación sociolóxica.

En concreto, o meu interese pola novela decimonónica —e en absoluto, por certo, pola novela histórica sobre o século XIX— aséntase na convicción da súa capacidade para desestabilizar as certezas e as ortodoxias, as visións estereotipadas de que cousa foi o liberalismo, ou, máis exactamente, as diversas formas liberais de enfrontarse a un mundo en plena transformación, a unha noción nova do tempo, percibido como un actor sen límite coñecido e en plena aceleración. Interésame «aquilo que só a novela pode dicir», por utilizar a fórmula de Hermann Broch, logo explorada por moitos outros, como Carlos Fuentes ou Milan Kundera. Aquilo que os espazos ambiguos da ficción poden contarnos respecto á conformación cultural de valores e saberes diferenciados durante o século XIX. Das formas posibles de comprensión e apropiación dun presente cada vez máis opaco, dos descontentos e inquiredanzas que provocou, das promesas e esperanzas de futuro, das identidades nacionais e do xénero en construción, das emocións

² Trilling, Lionel (1971 [1950]): *La imaginación liberal*, Barcelona, Edhasa. Coma a Christopher Domínguez, ler a Trilling a principios do século XXI tranquilízame: *Letras Libres*, blog de Ch. Domínguez Michael.

que as atravesan, constrúen e sosteñen. Dos relatos sobre as razas superiores e inferiores; sobre a definición de que é progreso e que é tradición, a súa longa batalla e o seu longo abrazo. Unha diversa e recargada rede de significados que aínda constitúe hoxe, en moitos aspectos, a trama en que nos movemos³.

Nese ámbito de interese, voume limitar a expoñer algunhas reflexións sobre as relacións entre a historia (máis exactamente os historiadores), a literatura e a biografía, coa intención de responder unha vez máis a unha vella pregunta do historiador norteamericano Dominick LaCapra que Justo Serna e mais eu empregamos hai xa máis de quince anos como título para un traballo conxunto⁴. A pregunta era «Por que deberían os historiadores molestarse en ler novelas?». Menos triste e máis interesante para a evolución actual da historiografía sería unha segunda pregunta en que espero facer desembocar a primeira: como deberíamos os historiadores ler novelas desde o punto de vista dos nosos intereses profesionais e que tipo de cuestións teóricas e metodolóxicas poden suscitar esas lecturas? A terceira pregunta refírese a de que forma todo iso pode contribuír á renovación dese «xénero» borroso, incómodo e sospeitoso que é a biografía.

Talvez pague a pena comezar cunhas consideracións básicas arredor da idea de que quizabes (propóño para a discusión) aquilo que a historia deixou de contar no seu longo proceso de distinción da literatura (culminado no século XIX) foi o que creou o espazo para a consolidación dun novo xénero, a novela, ao tempo que favorecía tamén ese borroso espazo entre historia e ficción que, polo menos inicialmente, se atribuíu á biografía.

Ao coidado de ambas as dúas, pero sobre todo da novela, quedarían a exploración do significado social dos personaxes singulares e anónimos pero inmediatamente recoñecibles; as zonas da experiencia humana que atinxen ao íntimo, ao subxectivo, ás relacións máis persoais, ás emocións e aos sentimentos; as múltiples maneiras de ver e estar no mundo que tiñan un carácter irredutiblemen-

³ Scarpetta, Guy (2003): «La littérature, miroir de l'histoire? Ce que seuls les romans peuvent dire», *Le Monde Diplomatique*, 30 de marzo.

⁴ Burdiel, Isabel / Justo Serna (1996): *Literatura e historia cultural, o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Episteme, vol. 130, e LaCapra, Dominick (1985): «History and the Novel», en *History and Criticism*, Ithaca, Cornell University Press.

te individual e que quedaban fóra da historia oficial. Un proceso estreitamente asociado, e coadxuvante, á construción das esferas, artificialmente separadas, do público e do privado, do persoal e do colectivo, das paixóns e dos intereses.

Este enfoque, moi sumariamente exposto, quedaría incompleto e sería parcial se non advertise que, nese proceso de distinción, opera tamén o fenómeno paralelo da impregnación recíproca, do cruzamento de intereses, obxectivos e estratexias narrativas entre a narración histórica e a novela. «Marabíllome a miúdo de que a historia resulte tan pesada, porque gran parte dela debe ser pura invención» é unha frase xa famosa de Jane Austen. Unha novelista que elaborou a súa obra seguindo fielmente os procedementos narrativos da historia en construción, con personaxes plenamente debuxados, perfectamente contextualizados, con nomes e apelidos e incluso, crucialmente, con niveis de renda específicos⁵. Como escribiu François Hartog, nunha obra especialmente interesante para a reflexión que propoño, «a historia moderna e a literatura moderna triunfaron xuntas [...]. Dicar o mundo para os grandes novelistas do século XIX, percibir o seu carácter inédito, é xustamente dar a ler un mundo atrapado pola Historia, atravesado por ela, grávido dela»⁶.

En boa medida por isto, e en todo o mundo occidental, o realismo, como artificio narrativo, substituíu, tanto para a historia como para a novela —que foron establecéndose como xéneros radicalmente modernos no transcurso do século XIX—, a epopea e a épica, os arquetipos capaces de representar o universal e o xeral, o mítico e o poético. Invertíase así a apreciación de valor clásica, formulada por Aristóteles, de que a poesía —o relato do que pode suceder ou podería ter sucedido— era superior á historia, que tan só pode contar o que pasou e que, polo tanto, atinxe só ao contingente e particular. Novela e historia, e nos seus intersticios aquel «xénero borroso» da biografía, parecía que non só se repelían senón que tamén se buscaban; ollábanse a través das fracturas que ían creando; tendían pontes, atravesábanse e retrocedían; enriquecíanse e desestabilizábanse mutuamente.

De aquí xorde unha proposta inicial de orde metodolóxica. En primeiro lugar, un historiador debe preguntarse de inmediato para que e por que decide utilizar materiais

⁵ Austen, Jane (1803, 1818): *Nothanger Abbey*, capítulo XIV.

⁶ Hartog, François (2013): *Croire en l'histoire*, París, Flammarion, 165.

literarios e por que e para que quere facer unha biografía; é dicir, que problema ou problemas históricos substanciais e identificables guían o seu interese. Por iso é historiador e non crítico literario ou biógrafo no sentido distintivo do termo. Aínda que ás veces algunhas das súas tarefas conflúan, o punto de partida é e debe ser distinto. No meu caso, como apuntei máis arriba, o interese pola novela decimonónica —e, máis xeralmente, pola integración de materiais literarios na análise histórica— procedeu sempre menos dunha problemática teórica «pura», ou incluso do infinito pracer da lectura de ficción, e máis por un problema ou problemas históricos significativos. Isto foi así cando traballei sobre *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, hai xa case vinte anos, ou cando, coma agora, estou traballando na biografía de Emilia Pardo Bazán. En ambos os dous casos tentei manter os pés (é dicir, as preguntas) firmemente ancorados na historia⁷.

As diferenzas entre ambas as autoras son moitas en termos do seu contexto de emisión e recepción, a súa cronoloxía, a súa técnica narrativa e a súa concepción da novela. As súas obras, en cambio, e a miña maneira de abordalas, remiten, de maneira moi intensa, á forma en que a redefinición dos papeis asignados aos homes e ás mulleres, ao doméstico e o público, á moral e á ciencia, se interpelan entre si nas orixes dunha modernidade da que se adiviñaba xa que, xunto coas súas promesas de progreso e liberación, se agochaba un potencial monstruoso. Mary Shelley centrouse en analizar como se constrúen os monstros, desde que convencións de identidade e cales eran os resultados. En Pardo Bazán, especialmente nas súas novelas máis naturalistas, hai tamén unha vontade de penetrar nos procesos de construción de identidades socialmente consideradas como aberrantes, marxinais á civilización liberal, ou resistentes ás súas interpelacións de identidade básicas, esencialmente (en ambos os casos) as femininas e masculinas. As súas experiencias vitais e as súas obras convocan todas as preguntas importantes respecto ás relacións entre historia e literatura, e respecto ao potencial heurístico da biografía. Que hai de singular e de distinto nunha muller escritora dentro dunha esfera cultural concibida como esencialmente masculina? É pertinente esa pregunta ou é unha impertinencia sexista que as atrapa nun dilema irresoluble do cal formaríase parte a empresa biográfica? Ou, moito máis interesante: como se cruzan as

⁷ Burdiel, Isabel (1996): «Frankenstein o la identidad monstruosa», en *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Cátedra, 7-113, e Burdiel, Isabel (2015): «La construcción de la “Gran Mujer de Letras” española: los desafíos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)», en Isabel Burdiel / Roy Foster (eds.), *La historia y el «giro biográfico» en Europa: experiencias de escritura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 343-372.

fronteiras entre a vida e a obra, entre a realidade e a ficción? Como se ve afectada a propia biografía polos personaxes creados, polas posibilidades exploradas na ficción? Como se multiplica o eu, se modifica e se transforma no fluxo vivo da escritura?

Son preguntas que considero básicas no estado de reflexión en que me atopo agora respecto a que fai unha historiadora traballando sobre Pardo Bazán, que pode chegar a significar historicamente a súa vida e a súa obra. Creo que o primeiro e fundamental é complicar, precisamente, o que se entende comunmente por *vida* e por *obra*, por política e por cultura, ou por feminismo e por modernidade. Paréceme obrigado preguntarse polo papel que cabe atribuír á novela, e á esfera cultural en xeral, na exploración, fixación e discusión das tensións producidas polo cambio socioeconómico e político na España da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX. Un período crucial na construción do Estado-nación, no proceso de nacionalización española (incluída a das mulleres), así como na definición dos retos da democracia e do autoritarismo como respostas ao chamado «acceso das masas á política», coa súa intensa redefinición do concepto e a práctica da cidadanía.

Máis en profundidade, a vida e a obra de Pardo Bazán, coma as de Mary Shelley, participan —con todas as súas diferenzas, que non quero, por suposto, minimizar e que son obvias— dese impulso decimonónico da novela que, hai xa anos, Michael McKeon e Jonathan Ray (entre outros) identificaron como esencial: a expresión e busca de solucións para algo que se consideraba substancial ao progreso filosófico, histórico e científico da modernidade; a tensión que aínda hoxe segue vixente entre as cuestións de verdade e as cuestións de virtude ou de moral. Cuestións que a historia parecía querer abandonar ou esquivar na súa aposta por un coñecemento neutro da realidade do pasado. A novela xurdiu aí e daquela, no momento en que as nocións de verdade e virtude comezaban a separarse e empezaba a definirse por xéneros e disciplinas o que antes estivera unido: a reflexión filosófica, ética e estética, científica e política⁸. A poderosa atracción mítica do texto de Mary Shelley e a non menor potencia expresiva das obras de Pardo Bazán residen, en boa medida, entre outras cousas, no xeito en que —transcendendo a distinción entre os espazos público e doméstico— os problemas de verdade, identidade, ciencia e moral se entrecruzan e se desestabilizan mutuamente. A forma en que, na ficción de ambas, a Historia con maiúsculas e

⁸ McKeon, Michael (1986): *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, e Ray, Jonathan (1991): *Story and History*, Londres, Basil Blackwell.

as historias con minúscula se cruzan e como buscan (e quizais conseguen) facer intelixible simbolicamente a primeira a través das segundas.

O que acabo de escribir creo que permite avanzar a segunda precisión de orde metodolóxica á que me refería máis arriba. Para o historiador que utiliza materiais literarios co obxectivo de construír unha historia máis complexa é necesario lembrar que a literatura non é unha categoría invariable historicamente. Tampouco o é, por suposto, a historia, nin o que se considera evidencia biográfica relevante. Ao longo do tempo, e tamén das sociedades, cambia substancialmente o que é ou non considerado literatura (e historia ou biografía) e mudan tamén as nocións de autor, texto e lectura. É absolutamente necesario preguntarse polas formas históricas concretas que adoptan, sucesiva ou contemporaneamente, esas figuras. As miñas reflexións, polo tanto, tan só en parte poden ter valor para períodos, culturas e xeografías distantes e diversos ao proceso de conformación, na Europa occidental, dun ámbito cultural relativamente autónomo do poder do Estado ou da Igrexa. Un momento clave, pero netamente particular, de conformación do que desde Habermas chamamos a esfera pública liberal e, tamén, de forma estreitamente relacionada, a dos Estados-nación occidentais, a interpelación de identidade nacional como básica na conciencia de si do mundo occidental, xunto, e en estreita relación, coa interpelación de xénero ou, se se quere máis precisión, a redefinición das diferenzas xerárquicas entre os sexos. En todos eses procesos desempeñaron un papel crucial a produción de novelas e a diseminación social da súa lectura⁹. A diversidade das súas características e do seu impacto sobre as formas culturais previas mantén diferenzas significativas entre países. Hai, porén, algúns riscos comúns que nos atinxen especialmente na medida en que foron cruciais para a comprensión de si dos suxeitos e sociedades modernos.

⁹ Para unha valoración xeral do papel da novela nos procesos de nacionalización en España, Archilés, Ferrán (2006): «La novela y la nación en la literatura española de la Restauración: región y provincia en el imaginario nacional», en Carlos Forcadell / M.^a Cruz Romeo (eds.), *Provincia y nación: los territorios del liberalismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 161-190. O cal non quere dicir que moitas das preguntas e cautelas metodolóxicas non sexan útiles para outros períodos e formas de literatura. Ver, por exemplo, a interesantísima colección de textos editados por Haan, Binne de / Konstantin Mierau (2014): *Microhistory and the Picaresque Novel*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, cunha discusión importante sobre cuestións de referencialidade e construción histórica da marxinalidade a través dese tipo de literatura e a súa incorporación e tratamento de personaxes novos como os esmoleiros, os vagabundos e os ladróns.

Mijail Bajtin lémbra-nos que a novela é o único dos grandes xéneros que é máis novo ca a escritura e o libro, e só ela está adaptada organicamente ás novas formas de produción, de recepción e de lectura características da modernidade. É o epítome da cultura moderna clásica e a máis prominente forma de linguaxe dialóxica, entendendo por tal a concepción, básica á súa obra, de que a linguaxe só pode ser «acadada», «comprendida» na súa inevitable orientación cara ao outro.

A novela é puro «dialoxismo social» na medida en que a voz do autor, e mesmo do narrador, é unha máis entre as que pugnan por facerse oír nun campo de forzas, de representacións e de voces en conflito que a transcenden. Nese sentido —e aquí fago un novo apuntamento de método para a integración da análise literaria na historia— a novela non atopa o seu significado último nunha voz (a do autor/narrador/protagonista) ou nunha contorna social determinada. A novela (a mellor sobre todo, pero non só ela) acolle, dunha forma ou outra, todas as voces sociais e ideolóxicas dunha época; todas as linguaxes e as identidades conformadas arredor delas, todas as apostas morais que a través da ficción (en personaxes secundarios ou non) reclaman significación. A novela é, en suma, un microcosmos da heteroglosia social e dos seus conflitos¹⁰.

Penso na novela francesa e española dos dous últimos terzos do século XIX. Stendhal, George Sand, Balzac, Eugène Sue ou Zola, Ayguals de Izco, Antonio Altadill, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós e os novelistas máis célebres da Restauración deberon en boa medida o seu impacto social ao seu «deseño de vencer a opacidade social, de introducir unha luz no corazón dunha sociedade que se convertera, a ollos dos contemporáneos, nun enigma, un labirinto e mesmo un caos»¹¹.

A novela —a través, en moitas ocasións, da súa publicación por entregas nos faldróns dos xornais de gran tiraxe— explorou e contribuíu a crear o sentimento de vivir nun período de cambio como nunca antes se coñecera, colaborou substancialmente na busca de reconstitución dunha orde ou dunha suposta harmonía

¹⁰ Bajtin, Mijail (1991): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus (recompilación de textos útiles), e a súa obra clásica (1987 [1941]) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.

¹¹ Corbin, Alain (2006): «Préface» en Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la vie : les usages du roman au temps de Balzac*, París, Tallandier, 9-10; Ozouf, Mona (2006): *Récits d'une patrie littéraire*, París, Fayard, e Oehler, Dolf (2006): *Le Spleen contre l'oubli : juin 1848*, París, Payot. Para a España isabelina é moi útil Andreu, Xavier (2012): «La cultura», en Isabel Burdiel (coord.), *España 1830-1880: la construcción nacional*, Madrid, Fundación Mapfre, 335-425. Para a Restauración, aínda que desde unha perspectiva distinta, Labanyi, Jo (2011): *Género y modernización en la novela realista española*, Madrid, Cátedra, col. Feminismos.

perdida, alertou sobre a necesidade dun novo acordo ou pacto moral e social. Nela expresouse a inquietude ante unha aceleración percibida como desordenada, ante unha mobilidade social que todo o trastornaba, ante a fraxilidade dos réximes políticos, a inestabilidade das conviccións¹².

Todo iso (con todas as súas voces, en diversa xerarquía de autoridade) atopa o seu camiño na creación do clima de inquietude que provocou, por exemplo, a revolución de 1848 en Francia. Da mesma forma que a literatura e o teatro tiveron tanto que ver coa explosión da revolución de 1868 en España e a asunción, en parte equivocada e presentista, por parte de autores como Pardo Bazán ou Galdós, de que foi daquela cando se inaugurou en España o desasosego na modernidade. Así mesmo, como xa avancei e como foi posto de manifesto nos estudos recentes sobre os procesos de nacionalización no mundo occidental, especialmente durante o século XIX, a novela desempeñou un papel crucial na forxa de identidades nacionais. Como sinalou Franco Moretti, entre outros, a novela axudou a facer intelixible, e a crear, polo tanto, desde a súa forma simbólica, unha realidade nova, abstracta e enigmática. Os grandes «escritores nacionais» foron desprazando os mundos utópicos e introducindo o cotián, a vida familiar, as relacións inmediatas, como unha rede afectiva e vivencial que podía ir configurando a idea e o sentimento de nación¹³. Aínda se trata dun tipo de aproximación que, malia que recibiu unha atención crecente, require un maior esforzo metodolóxico que evite as tentacións máis ou menos «naturalistas» que importan do mundo de ficción evidencias directas.

Un primeiro punto de partida de carácter práctico, para traballar, implica someter a crítica calquera concepción estratigráfica, xerárquica ou compartimentada da realidade histórica. A estas alturas parece obvio. Con todo, na escritura histórica, realmente existente, o obvio non sempre se practica. Facelo supón, ao meu xuízo, atribuír ás prácticas culturais (nos seus dous sentidos) un carácter performativo e dinámico, capaz de crear significados históricos e envolto nos esforzos dos diversos sectores sociais e dos diversos individuos, por controlar o carácter contradictorio, cambiante e fragmentado deses significados. É precisamente a partir de aí como

¹² Hartog, François, «Du côté des écrivains: les temps du roman», en *Croire en l'histoire...*, *op. cit.*, 165-223.

¹³ Para España, antes de 1868, é fundamental a tese de doutoramento de Andreu, Xavier (2015): *Mito romántico e identidade nacional en la España liberal (1830-1850)*, València, Universitat, de onde tomo estas reflexións. Moretti, Franco (2001): *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, Madrid, Trama, e Leersen, Joep (2006), por exemplo, *National Thought in Europe: A Cultural History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, como introdución ao tema.

a literatura pode ser rehabilitada en tanto que unha forma de representación e de coñecemento do pasado, e do presente, útil para os historiadores¹⁴. Un fenómeno que tivo un momento de inflexión clave a finais dos anos oitenta do século pasado ata chegar á situación actual, na cal, por exemplo, o chamado «xiro emocional» non pode ser concibido, nin practicado, sen a integración sistemática, e meditada, de materiais procedentes da literatura en sentido amplo: a novela, a poesía e o teatro, sobre todo¹⁵. A cuestión, non obstante, segue moi aberta na orde da reflexión metodolóxica. Os historiadores e os especialistas na análise literaria seguímonos observando con preocupación cando cruzamos os nosos camiños e as nosas ferramentas.

As notas que seguen son aínda máis provisionais ca as xa apuntadas e pretenden tan só compartir algunhas reflexións sobre non xa o *por que* deberíamos ler novelas, senón sobre o *como* fácelo. En todo caso, creo que, afortunadamente, non existe un método (eu desde logo non o teño) que se poida aplicar que garanta o éxito desa lectura de novelas desde a historia. Hai, con todo, algúns avisos de navegante que quizais sexan útiles. En primeiro lugar —e seguindo en parte a historiadores pioneiros como LaCapra, Alain Corbin ou Roger Chartier—, o texto literario (coma todo documento histórico, en realidade) pode e debe ser analizado na súa dobre dimensión, que o constitúe como tal. Por unha banda, como produto «monumental» (por utilizar unha expresión foucaultiana) dunha determinada experiencia histórica que nin a abrangue completamente nin é completamente reducible a ela, pero á que tampouco é estraño. Por outra banda, como discurso interno en que pugnan por facerse oír as voces do seu autor, dos seus lectores, dos valores persoais e colectivos. Onde ata pugna por facerse oír o non dito, o ocultado ou o non sabido¹⁶.

¹⁴ LaCapra, Dominick, «History and the Novel...», art. cit. supra; Poovey, Mary (1995): *Making a Social Body: British Cultural Formation, 1830-1864*, Chicago, Chicago University Press; Burguera, Mónica (2012): *Las damas del liberalismo respetable: los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*, Madrid, Cátedra, col. Feminismos.

¹⁵ Para o cruzamento de materiais posibles ao respecto, Frevert, Ute (ed.) (2014): *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700-2000*, Oxford, Oxford University Press, e, para un estudo concreto en España, Sierra, María (2013): *Género y emociones en el Romanticismo: el teatro de Bretón de los Herreros*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

¹⁶ De novo a pegada crítica de Bajtin, Mijail / Roger Chartier (dirs.) (1993): *Pratiques de la lecture*, París, Payot.

Desde ambos os supostos, sempre estreitamente relacionados entre si, pode e debe descartarse o uso máis tradicional dado á literatura. Refírome á súa consideración como unha posible fonte de datos históricos, máis ou menos velados polas operacións narrativas de ficción. Cando a literatura se utiliza así creo que non rende os seus mellores resultados. O historiador ten (por suposto) outras fontes moito máis fiables desde o punto de vista factual e, de feito, unha aproximación deste tipo corre o risco de crear unha historia narrativa que é menos autocrítica e probatoria ca a narrativa literaria á que se refire. No proceso, a literatura convértese ou ben en redundante ou ben en meramente «suxestiva» e/ou ornamental. Entre outras cousas porque a literatura nunca sinala *directamente* unha práctica social, nin sequera a súa representación imaxinada. Como indicou Alain Corbin, hai que estar especialmente en garda contra os erros resultantes das tácticas literarias de «ilusión de verdade». Por exemplo, a insistencia nun tema, nunha acción ou unha emoción pode denotar tanto unha ausencia, unha nostalgia, como unha presenza continuada. O acento no amor romántico na primeira metade do século XIX pode denotar a súa proliferación no corpo social pero tamén unha frustración das súas posibilidades no momento de asentamento da sociedade burguesa¹⁷. As interpelacións de identidade nacional e de xénero que se discuten de forma case obsesiva na obra de Pardo Bazán poden falarnos dunha nación e dunha diferenza xerárquica de sexos amplamente diseminadas socialmente. Poden facelo tamén dunha frustración, dunha nación (e dunha posición nela das mulleres, coas cales é difícil identificarse, que é difícil dar por construídas). Como advertiu no seu momento George Sand cando discutía as diferenzas entre a literatura romántica e a chamada realista: «O nome de realismo non convén [para establecer esas diferenzas] porque a arte é unha interpretación múltiple, infinita. É o artista o que crea o real, a súa realidade, que é distinta á de calquera outro»¹⁸.

Isto non quere dicir que a literatura non teña ningún valor referencial. José M.^a Jover (un pioneiro neste terreo en España) afirmou nunha das súas últimas intervencións públicas que «para a historia da vida cotiá, das mentalidades, da medida en que unha determinada concepción do mundo permeabiliza e se altera ao impregnar os distintos estratos dunha sociedade, a literatura constitúe unha fonte sinxelamente imprescindible. Obvio é advertir —continúa— que esta importancia sobe de grao cando o período histórico analizado conta cunha literatura que fixo da observación da reali-

¹⁷ Sierra, María, *Género y emociones...*, *op. cit.* supra.

¹⁸ Citada por Reid, Martine (2013): *George Sand*, París, Gallimard, 264.

dade social que lle é contemporánea un dos alicerces do seu credo estético; tal é o caso da novela española da Restauración». Máis adiante: «[E]n presenza da obra literaria, o obxecto do interese do historiador é esencialmente distinto do que motiva o interese do crítico literario, do historiador da literatura ou do lingüista. O historiador busca na obra literaria o testemuño vivo dunha sociedade»¹⁹.

Estou de acordo con Jover, e tamén con Alain Corbin cando alude a algo similar. Pero aquí ademais cómpre traballar con moitas cautelas e evitar inferir evidencias directas. É certo que o historiador busca na literatura o testemuño vivo dunha sociedade, pero faino cunha orientación particular. O historiador sabe, ou debe saber, que ata o realismo máis extremo (ou precisamente el) das novelas máis socialmente orientadas é un artificio narrativo que hai que tratar como tal. Ningunha obra literaria (nin a de Balzac nin a de Galdós, Pardo ou Baroja, por poñer exemplos clásicos) reflicte a realidade que pretende dicir que está reflectindo, nin sequera aquela referida ás representacións, ás mentalidades ou ás emocións. Con todo, e isto é tamén importante, a novela realista, debido precisamente á súa orientación explícita cara á realidade social, necesitará no momento da súa recepción o referendo de verosimilitude dos seus lectores. Así, como di Jover, o modelo acuñado por Galdós en *Torquemada*, por exemplo, ou os de Balzac e Sue, tiveron que contar no seu propio tempo cun dobre referendo. Por unha banda, o dun ambiente, xa que os seus autores querían explicitamente representar unha realidade contemporánea, viva, que os seus lectores podían ou non aprobar. Por outra, e en estreita relación, dunha estética particular que requiría unha fidelidade aceptable, un «xogo de verdade», na observación dos costumes vixentes na sociedade que os seus lectores coñecían²⁰.

Por iso, para a análise histórica dunha novela o que interesa non é o período en que se sitúa a trama, senón o período e a sociedade nos que esa novela se escribe e se publica. As novelas históricas tan só teñen interese polo momento elixido para falar e escribir do pasado. Por que agora se revive ese pasado? Que di dos problemas dese agora? Como se fai, que elementos da discusión do hoxe se incorporan? Penso, por exemplo, no éxito do capitán Alatriste de Arturo Pérez Reverte ou —noutro mundo e orde de cousas— o que significou no seu momento a publicación e o éxito de *Tranvía*

¹⁹ Jover, José María (1992): «De la literatura como fuente histórica», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXXIX:1, 33.

²⁰ Jover, José María, «De la literatura como fuente histórica», art. cit. supra, 36.

a *la Malvarrosa*, de Manuel Vicent, para falarnos dos anos finais da ditadura franquista, nun momento de lúa de mel da xeración da Transición consigo mesma e coas súas nostalxias de mocidade. Moito máis preto, que papel están tendo nestes momentos, no debate sobre o esgotamento do réxime da Transición e os seus custos morais e políticos, as dúas novelas máis recentes de Javier Cercas ou de Javier Marías?²¹.

Trataríase, polo tanto, de achegarse ás novelas, e aos seus procedementos, como a unha práctica social produtora de significados e de identidades colectivas e individuais en conflito ou en diálogo, como se prefira. Unha práctica, e isto non hai que esquecelo nunca, que ten a súa propia lóxica. Por iso non hai contradición en considerar os escritores, os seus temas e os seus personaxes —e as posibles lecturas que suscitaron— como actores históricos por dereito propio, aínda que con características expresivas peculiares. Neste sentido (e paréceme importante recalco), utilizar a literatura en historia non quere dicir reducir a literatura á historia, senón que, de feito, implica o contrario: entrar na propia lóxica da literatura, non alterala, reconducila ou reducila a outra lóxica distinta, sexa esta sociolóxica, histórica ou filosófica. Implica, pois, e sobre todo, entender a literatura como literatura. Por iso, o problema non pode reducirse só a unha función dicotómica entre vontade estética ou de coñecemento. É certo que hai algo de verdade evidente na afirmación de que a novela está construída baixo dominante estética, mentres que a historia o está baixo dominante de coñecemento histórico; é dicir, nunha novela importa máis o como se conta ca o que se conta; a trama de calquera gran novela queda reducida á nada —e convértese nunha trivialidade— se a obra se valora exclusivamente polo que pasa nela. Con todo, e como xa dixen, a primeira novela tivo un fortísimo compoñente de vontade de coñecemento do que estaba ocorrendo no momento da súa produción, unha vontade de explicar os cambios sociais, económicos e políticos producidos ao fío das grandes revolucións decimonónicas, de orientarse e orientar no medio da tremenda inquietude que aqueles cambios producían. Creo que, de xeitos moi diversos, seguiu tendo esa vontade de coñecer ao longo de toda a historia contemporánea occidental, pero esa é outra historia sobre a que outros especialistas poderán falar.

Por outra banda, e isto complica aínda máis o esforzo de posta ao día en saberes que non son os convencionalmente transitados pola historiografía, aínda que o historiador

²¹ É interesante neste ámbito a tese de doutoramento de Santamaría, Sara (2013): *La palabra como acontecimiento: Segunda República, Guerra Civil y posguerra en la novela actual (1990-2010)*, Valencia, Universitat. As últimas novelas ás que me refiro son Marías, Javier (2014): *Así empieza lo malo*, Madrid, Alfaguara, e Cercas, Javier (2014): *El impostor*, Madrid, Random House.

se achega ao fenómeno literario orientado por intereses distintos aos do crítico literario ou ao historiador da literatura, hai unha serie de problemas de análise nos que os tres se poden dar a man. Como xa dixo Lionel Trilling, non se trata dunha cuestión de libre elección sobre se o historiador cultural quere ou non quere familiarizarse cos procedementos de análise do crítico literario. En ámbitos decisivos non ten máis remedio que facelo porque na análise interna dun texto se suscitan cuestións que non poden resolverse sen o cruzamento de fronteiras disciplinares ao que aludía antes.

Os historiadores viñémonos queixando, con razón, da concepción demasiado clásica, pouco atenta aos debates e ás diferenzas, dunha disciplina como a historia, en pleno proceso de renovación. Con todo, para que o diálogo sexa frutífero, os historiadores non podemos (tampouco) adoptar unha noción preempaquetada e decimonónica das operacións da crítica ou da historia da literatura. Agora máis ca nunca, a reflexión sobre que cousa é literatura —e como abordar a súa análise— é un campo de debate, máis ca un método ou un corpo de doutrina firmemente constituído que os historiadores poidamos simplemente ir buscar e incorporar sen máis²². Nin agora nin nunca (pero menos agora que nunca) a historia e a literatura constitúen terreos firmes desde os cales se observaren mutuamente. Ambas son campos de debate que é necesario explorar. Con todo, e a risco de reiterarme demasiado, nesa exploración o historiador incorpora dous elementos fundamentais que lle son específicos. En primeiro lugar, o problema histórico que guía a súa procura, selección e tratamento dos textos literarios porque estes, para el, non se presentan nunha serie (canónica ou non), senón que debe ser o mesmo historiador o que constrúa a serie, en función das preguntas e dos problemas históricos e historiográficos que elabora e cuxa pertinencia quere defender. Como fai, por certo, con outro tipo de documentos máis convencionais. En segundo lugar, para o historiador é central a función social do texto dentro da cal adquire significado, tanto a serie construída como tal como o seu lugar dentro dunha tradición literaria. Por iso, para un historiador (desde certo punto de vista) é necesario continuamente cuestionar o canon literario, as fronteiras entre alta cultura e cultura popular, as que existen (e sen dúbida hai que telas en conta) entre, por exemplo, as novelas rosa por entregas e obras canónicas como *Ana Karenina* ou *Madame Bovary*.

As condicións de produción e de recepción convértense así en cruciais. Desde as máis obvias —os procesos e mecanismos de edición, os textos que a acompañan, o soporte material, a posición das novelas respecto doutros xéneros e do autor respecto

²² Spiegel, Gabrielle (1997): «History, Historicism and the Social Logic of the Text», *Speculum*, 65, 23-56.

doutros autores etc.— ata as máis complexas que cuestionan a dicotomía entre texto e contexto, a metáfora de *dentro* e *fóra*, que non por criticada deixou de ser operativa. Para o historiador a tentación, o perigo máis grave é o de disociar texto e contexto e, ao mesmo tempo, suxerir equivalencias fixas entre ambos. Isto é así porque, ao facelo, a Historia (con maiúscula) se converte en fonte de significado para unha historia (con minúscula) e para uns personaxes e unha trama convertidos en símbolos de algo que non son eles mesmos ou que, en todo caso, está situado *fóra* deles. Nese proceso o que ocorre, paradoxalmente, é que o relato de ficción queda *fóra* da Historia á que supostamente alude e coa que se pretende explicalo.

Ao meu xuízo (e son consciente das dificultades e da falta dunha metodoloxía concreta para facelo), convén lembrar que a natureza histórica dunha obra literaria non se atopa *fóra* dela mesma; a Historia (con maiúscula) ocorre *dentro* do relato de ficción e, como tal, inevitablemente, ocorre como conflito. Aí reside, precisamente, o significado da súa existencia histórica como texto de ficción e a potencia social e cultural do que é capaz de crear²³. Para min pensar nestes termos foi esencial no caso do *Frankenstein* de Mary Shelley —desbloqueoume a análise crítica e histórica da novela— e está séndoo nestes momentos para comprender a lóxica profunda, e tamén as contradicións, os conflitos de identidade, que subxacen a unha obra e unha figura pública tan complexa como son as de Pardo Bazán. Nela, o cruzamento de alusións e batallas entre os textos críticos e de ficción é constante. Son mundos permeables pero non idénticos e cómpre analizalos así e identificar ese enigmático «aquilo que só a novela pode dicir».

É a través do texto, no centro mesmo do proceso creativo, como as condicións históricas da súa produción colocan as súas demandas sobre o autor, os seus rexeitamentos, as súas expectativas, as súas oportunidades e os recursos para zafarse do terror á indiferenza. Máis concretamente, na medida en que o autor forma parte dun campo cultural determinado define o seu proxecto creativo, consciente ou inconscientemente²⁴. Penso, de novo, nunha novela aparentemente tan intemporal como *Frankenstein*: a súa aparente intemporalidade traizoa unha profunda

²³ Montag, Warren (1992): «The Workshop of Filthy Creation», en Johanna Smith (ed.), *Mary Shelley. Frankenstein*, Boston, St. Marin's Press, e Isabel Burdiel, «Frankenstein o la identidad monstruosa», art. cit. supra, 74.

²⁴ Segue sendo útil, con precaucións, Pierre Bordieu e a súa conceptualización dos campos culturais en (cito da edición inglesa) «Flaubert's point of view», *Critical Inquiry*, 14 (1988), 539-593, e *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

imbricación nas condicións da súa época e nas tensións desta. Neste sentido, *Frankenstein* fálanos das ansiedades implícitas nun mundo que a súa autora vive a través dunha vangarda radical que é, a un tempo, a súa detractora e a impulsora dalgúns dos seus trazos míticos básicos.

Argüír que a literatura participa dos valores do seu momento de produción (ata cando se opón a eles) non é outra cousa que argumentar que as súas obras son actos de comunicación e que, como tales, implican espazos de posibilidade, linguaxes dispoñibles. Valores e linguaxes que non son unívocos e pechados, senón que sempre se presentan na forma de diálogo ou conflito, na procura da súa imposición sobre outros valores ou de resistencia a eles. Isto lévame á cuestión do *autor*. Creo que toda a literatura crítica sobre «a morte do autor» foi útil no seu momento para conmoer os cimentos dunha historia literaria biográfica, inxenua e reducionista. Con todo, creo que non é posible analizar historicamente un texto sen pensar no seu autor. Isto soa moi clásico ou inxenuo, pero temo que estou de acordo con Stanley Fish (e antes ca el con Virginia Woolf) en considerar que significado, intención e biografía son inextricables²⁵.

Con iso entro, para acabar, no problema da biografía en relación co dito ata aquí sobre a historia e a literatura. Como xa advertiu Stanley Fish, considerar que significado, intención e biografía son inextricables non ten, desgraciadamente, consecuencias metodolóxicas determinadas. Non nos dirixe inevitablemente a preferir un método interpretativo ou outro. Non soluciona o debate sobre a biografía, senón que é o tereiro sobre o que comeza o debate²⁶. Todas as cuestións tradicionais permanecen: que é unha biografía, que é ou non é evidencia biográfica pertinente, como distinguila e como tratala; que tipo de conexións somos capaces de propoñer entre vida e obra, que entendemos por vida e por obra. Son realmente dous planos absolutamente distinguibles, distintos? O recurso á biografía, contra o que algúns críticos literarios quixeron supoñer (desde Roland Barthes ata agora), non permite escapar cara ao mundo doutrado do sentimento nin cara a unha historia dos produtos culturais, da novela, máis

²⁵ «Biography and Intention», en W. H. Epstein (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, 1991, 9-16; Woolf, Virginia (1981): *Las mujeres y la literatura*, Barcelona, Lumen, especialmente «George Eliot» (1919), 174-185.

²⁶ Burdiel, Isabel, «La Dama de Blanco...», art. cit. supra.

doado e menos analítica. Máis aínda, por máis esforzos que fagamos, os historiadores non podemos sortear a biografía a menos que consideremos posible ler unha obra e interpretala sen referencia a unha intención e, polo tanto, a un suxeito que escribe, a un contexto de escritura e de recepción. A menos que consideremos posible divorciar o significado dunha novela das intencións (por moi alteradas que cheguen a estar nos procesos de lectura) dos novelistas que as escribiron. Eu non creo nesa posibilidade.

Si creo, con todo, que esa «necesidade dun autor», como dicía Virginia Woolf, debe entenderse e analizarse (tamén) como parte do impacto dunha obra de ficción na sociedade en que se produciu. As dificultades aquí son, se cabe, maiores ca nos pasos anteriores. En todo caso, o que me interesa recalcar —e con iso acabo— é que, no esforzo de contestación ás críticas pertinentes, os historiadores interesados na biografía (e na incorporación de materiais literarios á historiografía) deixaron de ser inocentes. Reflexionouse xa moito nos últimos anos (e non pretendo ser exhaustiva nin establecer unha orde de prioridades e causalidades) sobre a posición do biógrafo e a súa capacidade para construír e argumentar a significación histórica dunha vida individual; sobre a ampliación e reformulación das nocións de individuo e suxeito histórico; a problematización das nocións de experiencia, identidade, subxectividade, representatividade, privado e público. Traballouse tamén moito sobre a cuestión crucial das técnicas argumentativas e dos recursos expresivos da narración/narracións biográficas, sobre o problema das relacións entre o tempo histórico e o tempo individual e, ultimamente, sobre o papel estratéxico que pode desempeñar a perspectiva biográfica no desafío da chamada historia global ás fronteiras nacionais e aos marcos cronolóxicos convencionais. Unha perspectiva, esta última, sobre a que reflexionou recentemente Anacleto Pons nun estado da cuestión brillante para *Historia de la historiografía*²⁷.

O potencial común de toda esa masa crítica creo que xa permite distanciarse da celebración autocompracente de prácticas historiográficas xa superadas e, tamén, da crenza inxenua en que a biografía pode resolver por si mesma as aporías que suscita o carácter circular do coñecemento na súa tensión constante entre o todo e as partes, o individual e o colectivo. Só desde ese dobre distanciamento pode a historia biográfica demostrar a súa capacidade para converterse nun observatorio

²⁷ Toda a reflexión posterior constitúe un extracto de Burdiel, Isabel (2014): «Historia política y biografía: más allá de las fronteras», *Ayer*, 93:1, 47-83. Alí pódense atopar todas as referencias bibliográficas sobre os autores aos que aludo e que agora obvio.

e un terreo de engarzamento útil para o cruzamento consciente e ben sopesado de diversos marcos de análise. Unha pluralidade de marcos e de recursos que, como xa advertiu Marc Bloch, constitúe a condición *sine qua non* para entender historicamente; algo que eu creo que a historia biográfica favorece de forma moi notable.

Da mesma forma que ocorre na utilización de novelas para a historia, non hai biografía que interese sen un ou varios problemas (interesantes) que a orienten e a sosteñan. É aí onde debe ancorarse o esforzo por explicar a singularidade dunha vida individual, sen sometela a un relato que a transcenda e anule pero sen renunciar tampouco a enlazar os destinos persoais e as estruturas e institucións sociais. Resulta aquí especialmente pertinente a advertencia clásica da microhistoria respecto de que os problemas deben ser xerais, e en ocasións universais, pero que as respostas que damos e podemos dar os historiadores son sempre particulares e locais.

Desde ese punto de vista, a biografía pode ser un bo observatorio para lembrar o carácter aberto que o estudo dunha traxectoria individual confire á historia, a forma en que rescata a pluralidade do pasado e permite sondar as posibilidades e os límites da acción dos homes e das mulleres a través, precisamente, da análise coidadosa das condicións en que esta pode desenvolverse e iluminar tanto as desviacións como as prácticas habituais. A cuestión, polo tanto, non é só de representatividade (se é que chegamos a poñernos de acordo sobre que quere dicir ese termo), senón que é o que podemos aprender dunha vida específica.

É precisamente desde aquí desde onde a historia biográfica actual coadxuvou —xunto con outros enfoques historiográficos— a desestabilizar o chamado «modelo heroico» da biografía e tamén da historia convencional. Parécenme importantes tres aspectos. En primeiro lugar, a expansión dos suxeitos posibles da historia que desborda os chamados «grandes personaxes». Algo que non só implica a inclusión da chamada «xente corrente» (incluídas as mulleres pouco correntes), senón que provocou unha reflexión máis ampla sobre os mecanismos que propician tanto as exclusións como as inclusións e que remiten, entre outras cousas, ao punto de vista do historiador e á definición de que é «o grande» e que é «o pequeno» ou «o común» ou «o corrente».

En segundo lugar, e en estreita relación, a insistencia en que non existe nada que sexa un marco ríxido, coherente, un pano de fondo que permita comprender de forma lineal e necesaria a traxectoria individual e reconducir dalgunha forma as súas especificidades ás normas ou á súa transgresión. O que chamamos *contextos*, coas súas

interpelacións de identidade, son algo activo e potencialmente múltiple, poden cruzarse entre si e ata entrar en conflito total ou parcialmente. Por iso, cada individuo é sempre (aínda que con maior ou menor complexidade segundo os casos) un híbrido e unha encrucillada de redes de relación e de poder, de tempos e opcións posibles. Unha fráxil mestura de esforzos cambiantes e en contraste. A recente recuperación da obra de S. Kracauer e a súa lectura por Sabina Loriga para o tema da biografía parécenme moi importantes neste senso. É dicir, para pensar que a posibilidade de non pertencer, a extraterritorialidade, é unha posibilidade fundamental da vida humana, como o é a de sucumbir á irreversibilidade de pertenzas consideradas (autonarradas persoal e colectivamente) como esenciais e insuperables, ou abrazar tal irreversibilidade. Unha forma de ollar, de ollarnos, que me parece especialmente importante nos tempos en que vivimos e en cuxa exploración han ter un papel fundamental a historia das mulleres e toda a reflexión arredor da categoría de xénero²⁸.

O interesante, o esencialmente interesante ao meu xuízo, é que toda esa reflexión crítica demostra a necesidade de afacérmonos a lidar co que constitúe a tensión constante, constitutiva, da biografía e da historia. Un individuo non pode explicar completamente un grupo, unha comunidade ou unha institución e, viceversa, un grupo, unha comunidade ou unha institución non pode explicar completamente a un individuo. Hai unha interdependencia recíproca, pero esta non é nin lineal nin univalente, nin fixada dunha vez e para sempre. A biografía, entón, pode ter saudables efectos para lembrar que os individuos están «situados» pero non necesariamente prisioneiros ou cegos dentro de estruturas sociais, políticas, económicas ou discursivas.

Por todo iso, a renovación da historia biográfica non debería suscitarse só, nun sentido profundo, en termos de se os seus personaxes son ou non «grandes homes» —os heroes do modelo clásico— ou suxeitos máis ou menos anónimos e «non poderosos» no sentido convencional. A cuestión é máis complexa porque o que está en xogo non é o *quen* senón o *como*. Advertiuno tamén Joan Scott cuestionando algunhas posturas demasiado inxenuas respecto diso:

A historia non se descentra simplemente porque se lles outorgue visibilidade aos que ata agora estiveron ocultos ou nas súas marxes. Os relatos, ás veces mesmo dos poderosos, revelan a complexidade da experiencia humana, ata o punto de que impugnan as categorías coas que estamos afeitos a pensar o mundo.

²⁸ Bolufer, Mónica (2014): «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer*, 93:1, 85-116.

Ou, en palabras de Natalie Zemon Davies: é a combinación de «formar parte» de algo universal e o recoñecemento do particular o que nos fai humanos, o que nos alonxa para alcanzar o pasado, «porque a diferenza é a base da nosa común humanidade»²⁹.

Nese ámbito, gustárame suscitar unha última reflexión sobre a cuestión das relacións entre as chamadas «vida pública» e «vida privada» e o papel que pode desempeñar a historia biográfica na reflexión respecto diso. Unha reflexión que, nas súas mellores formulacións, implica exactamente o oposto ao sensacionalismo, ao interese morboso polo íntimo e o secreto, ao psicoloxismo banal do que a novelista e biógrafa Joyce Carol Oates denominou «patografía».

En primeiro lugar, paréceme fundamental recoñecer, non só no terreo teórico, senón tamén no práctico, o carácter historicamente construído, e polo tanto fluctuante, da dicotomía entre público e privado. O cal implica resistir a tentación de crer que no ámbito do chamado privado se atopan maiores doses de «verdade» ou «realidade» sobre un personaxe. Un erro, moito máis frecuente do que se quere recoñecer, que é produto, precisamente, da potencia, dos «efectos de verdade» da noción moderna de individuo (polo menos nas sociedades occidentais), co seu fincapé no ámbito do privado como o máis próximo á natureza, o dominio da pura humanidade, a fonte última do eu.

A idea de que é posible desprenderse do «ser social» e ser único, puro, individual, transparente no ámbito do privado é en si mesmo un código cultural e, máis concreta e distintivamente, un código cultural romántico e roussoniano. Hai moito que desde a historia das mulleres sabemos que o privado é político.

Unha formulación deste tipo facilita, por exemplo, e en situacións históricas concretas, discutir os xeitos diversos, posibles e peculiares de transitar entre as esferas, pública, privada e íntima, e subverter o seu suposto carácter natural e pechado. Penso en estudos como os de Mónica Burguera e M.^a Cruz Romeo sobre a condesa de Espoz y Mina, ou desta última sobre Concepción Arenal, así como os de Lucy Riall sobre os homes do *Risorgimento* (especialmente os irmáns D'Azeglio e o propio Garibaldi), de María Sierra sobre Gabriel García Tassara e sobre Bretón de los Herreros ou de Anthony La Vopa sobre Fichte. Ou o que eu procurei con Mary Shelley, con Salustiano de Olózaga e Isabel II e estou intentando agora con Pardo Bazán.

²⁹ Scott, Joan W. (2011): «Storytelling», *History and Theory*, 50, 208-209, e entrevista con Natalie Zemon Davis, *Clionauta*, 4 de abril de 2012.

Todo iso remite, ademais, a unha das múltiples decisións que debe tomar o historiador biógrafo. Quere ou debe, en función dos problemas históricos que se suscitan, integrar ou non materiais e espazos de experiencia tipificados historicamente como privados na súa análise da acción política? Creo que neste aspecto cómpre evitar as posicións maximalistas nunha ou noutra dirección e atender a variables concretas de análise e ás demandas específicas do problema ou os problemas que guían a investigación. Decisións, por certo, que non están exentas dunha dimensión ética sobre a que tamén se discutiu xa moito e na que xa non me poden deter.

Por todo iso, o estado actual da práctica e da reflexión sobre a historia, a literatura e a biografía é dunha complexidade que rexeita as valoracións doadas e estereotipadas. Unha das súas virtualidades é a de establecer un escenario propicio para suturar as vellas feridas, que quizais nunca deberon producirse, entre a historia social, cultural e política; cruzar fronteiras entre elas e potenciar, no camiño, unha visión máis humanista e máis democrática da historia. Unha visión que lles axude a recoñecer o principio de «individualidade significativa» a todos os seres humanos, salientando, polo tanto, o principio de responsabilidade individual e liberando o mundo histórico da súa inevitabilidade fatal. Aí é, precisamente, onde o historiador ten que usar a imaxinación. Non no sentido de inventar o que ocorreu ou puido ocorrer, nin no sentido de confundir a ficción coa realidade, senón no sentido de utilizar todos os seus recursos para alongar a súa humanidade e deixarse impregnar o máis posible da riqueza e da estrañeza do pasado.