

Índice

- 13 Agradecimientos
- 21 Un sueño entre dos siglos. 2010-1810
 - 21 El sueño de Diego Rivera
 - 25 2010-1810
 - 27 América Latina
 - 28 La periodización y la organización del texto
 - 32 Historia global, historia conectada...
 - 33 Miradas y viajes
 - 35 Otra vez el sueño de Diego Rivera
- 37 1. La desesperación de Bolívar. Las independen-
cias en perspectiva comparada
 - 38 La ruptura del sistema colonial y la independencia
de los Estados Unidos
 - 39 Rebeliones anticoloniales fracasadas: Túpac-Ama-
ru y los Comuneros del Socorro
 - 44 La Revolución francesa
 - 46 La Revolución y la independencia de Haití
 - 51 Las guerras europeas y la caída de la Monarquía
española
 - 58 La corte portuguesa se muda a Brasil
 - 63 1808-1814: Representación, Juntas y Constitución
 - 68 La primera ola revolucionaria, 1810-1814
 - 76 La segunda ola revolucionaria, 1815-1822
 - 80 La etapa final: 1822-1825
 - 84 1822: El «Grito de Ipiranga» y la independencia
del Brasil

88	La revolución, la guerra y el nacimiento de la vida política
101	Una tipología de las revoluciones
103	La búsqueda de un nuevo orden estatal
107	La economía política de la «larga espera» y la <i>Pax Britannica</i>
114	Hacia la construcción de los Estados nacionales
117	La desesperación de Bolívar
119	2. Utopías latinoamericanas
120	La utopía del progreso
125	Disgresión: El concepto de raza
144	La utopía reformista
163	La utopía nacional populista
186	La utopía comunista
210	La utopía autoritaria-conservadora
213	La utopía neoliberal
216	La utopía indígena
226	Ideología y utopía
228	3. El cortocircuito de la modernidad
233	El sistema colonial, primer cortocircuito de la modernidad
244	Reformas borbónicas y pombalinas; la Independencia: el segundo cortocircuito de la modernidad
257	El liberalismo, tercer cortocircuito de la modernidad
293	Interludio: los juegos imperiales
316	Industrialización, populismo y Guerra Fría: el cuarto cortocircuito de la modernidad
361	4. Heitor Villa-Lobos. La música con los colores de la nación
361	Un proyecto ambicioso
370	Un músico brasileño

381	Un creador internacional
387	El nacionalismo musical
395	<i>Bachianas Brasileiras Núm. 5</i>
398	Conclusión
400	5. Antonio Berni (1905-1981), pintor de mayorías
400	Reencuentros, 1997-1963
402	Antonio, el pintor
413	Obreros y campesinos
417	Vida cotidiana y cultura popular
422	Juanito Laguna
426	Ramona Montiel
430	<i>Crucifixión y Apocalipsis</i>
433	Arte y política
438	Al filo de 1960, la revolución estética de Berni
445	Un arte de resistencia
450	6. <i>Banana Republics</i> y la <i>Fábula del tiburón y las sardinas</i>
450	<i>Banana Republics</i>
459	«Repúblicas bananas»
466	«Chiquita banana»
470	La <i>Fábula del tiburón y las sardinas</i>
475	Conclusión
476	7. Globalización sin desarrollo, 1980-2010
477	La década perdida
489	El retorno de la democracia y la ofensiva neoliberal
489	Argentina
498	Brasil
502	Chile
509	Perú
516	Colombia
528	Ecuador

533	Uruguay
539	Paraguay
540	Centroamérica: guerra, paz y violencia
544	México
548	Neopopulismo y giro a la izquierda
549	Hugo Chávez y la República Bolivariana de Venezuela
557	Evo Morales y la refundación de Bolivia
560	La Argentina de los Kirchner
563	El Brasil del PT
565	Cuba
572	Conclusión
576	El sentido de la historia latinoamericana
581	Bibliografía general seleccionada
599	Índice de cuadros y gráficos
601	Índice de ilustraciones
603	Índice onomástico

Un sueño entre dos siglos. 2010-1810¹

El sueño de Diego Rivera

En julio de 1970, viajando de París a Centroamérica, hice escala en la Ciudad de México; me alojé en el Hotel del Prado, en cuyo comedor Diego Rivera (1886-1957) había pintado, en 1947, un inmenso mural de 15,67 metros de ancho por 4,17 metros de altura.

Se trata de la obra *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*; el terremoto de 1985 destruyó el Hotel del Prado, pero por suerte no el mural, el cual pudo ser trasladado a su emplazamiento actual en 1986². Mientras desayunaba, ad-

1. Ricardo Pérez Escamilla, *Raíces iconográficas. Mural Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central de Diego Rivera*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010; Gerry Souter, *Diego Rivera*, México, Numen-Sirocco, 2012; Andrea Kettenmann, *Diego Rivera, 1886-1957. A Revolutionary Spirit in Modern Art*, traducido por Antony Wood, Colonia, Taschen, 2006; Antonio Rodríguez, *Posada. El artista que retrató una época*, México, Editorial Domes S.A., 1977.

2. Museo Mural Diego Rivera; véase <http://www.museomuraldiegorivera.bellasartes.gob.mx>. En el sitio web hay disponible un recorrido virtual.

mirando el mural, no tuve conciencia de que estaba empezando a pensar el libro que el lector tiene ahora en sus manos. Diego Rivera, comisionado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia para pintar un mural en el hotel, el cual quedaba justo enfrente de la Alameda, se imaginó una tarde dominical en ese paseo emblemático de la Ciudad de México, pero en un sueño. Eso le dio libertad absoluta sobre los personajes reunidos en el paseo y sobre el momento cronológico del evento. Rivera apreciaba mucho a su profesor de historia José María Vigil y Robles (1829-1909), y lo imagina soñando la historia de la Alameda, que es a la vez, también la historia de México.

Sobre los frondosos árboles de la Alameda que ocupan todo el fondo del mural, se escalonan tres planos diferentes; en el primero, enfrente del observador aparecen unos treinta personajes, algunos bien identificados y otros más bien anónimos; el segundo plano es más abigarrado de personajes y se recorta sobre el tercero, mucho más alejado e inanimado, ya que muestra cúpulas de iglesias y grandes edificios públicos en la extrema izquierda y la extrema derecha del amplio panel; en el centro se ve una fuente del parque y se alza un globo aerostático, con las siglas RM y un tripulante que agita la bandera de México.

Visto en forma panorámica, el mural tiene tres focos luminosos que llaman la atención: en el centro, el globo aerostático, en la izquierda un manojito de globos infantiles multicolores, en la derecha llamas rojas y amarillas que surgen de un revolucionario zapatista, con sombrero, fusil, cananas y caballo, y que parecen quemar también algunos árboles de la Alameda. Otro punto focal importante del mural es la indígena del primer plano, justo en una vertical debajo del globo aerostático; está de espaldas pero mirando a su izquierda; el perfil es inconfundiblemente maya, con

una larga y negra cabellera y un vestido de amarillo encendido; por las medias y la pose, parece una prostituta que se enfrenta a los engalanados varones del Porfiriato, y a su derecha a un viejo militar lleno de medallas. El puro centro del mural, en el primer plano, es ocupado por José Guadalupe Posada (1851-1913), el genial grabador que registró como nadie la vida cotidiana y la historia de México en la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX; lleva traje negro formal y bastón, pero se distingue bien de las acartonadas galeras de los personajes del Porfiriato; a su derecha, y dándole el brazo, la calavera Catrina, un personaje fantástico creado por Posada y que Rivera recrea con blancos, grises y amarillos, con un vestido de fiesta y una serpiente emplumada de estola. A la derecha de la Catrina, Diego Rivera niño le da la mano, y entre los dos, un poco más atrás, aparecen una maternal Frida Kahlo (1907-1954), esposa y compañera del pintor, y un joven José Martí, el periodista y poeta cubano que vivió muchos años en la Ciudad de México.

En el mural aparecen unos 150 personajes, representativos de la historia de México desde la conquista hasta mediados del siglo XX; no es mi propósito mencionarlos a todos, sino más bien intentar descubrir la lógica del collage construido por Rivera. Los testigos son dos: don José María Vigil, el profesor de historia de Rivera, hasta los primeros años del siglo XX, y luego el propio Diego. Los personajes parecen agruparse en tres núcleos: en el centro del mural hallamos los actores del Porfiriato, coronados por un engalanado perfil de don Porfirio Díaz, sostenido por un querubín republicano; en la izquierda, Benito Juárez domina sobre lo que parece ser una montaña o pirámide de políticos y gente sencilla. En el extremo izquierdo se ve a don José María Vigil, por encima de personajes coloniales, incluyendo los ajusticiados por la In-

quisición y la figura serena pero firme de Sor Juana de la Cruz, con una pluma en la mano. El núcleo de la derecha gira en torno a los múltiples actores de la Revolución mexicana, prolongándose hasta el momento de producción del mural.

Pasemos ahora a otro elemento fundamental del mural: se trata de un sueño, lo que permite entender las libertades del collage, donde no aparecen, por ejemplo, los personajes principales de la Independencia de México, como Hidalgo y Morelos; tampoco hay muchas referencias al pasado prehispánico; lo indígena aparece mediado por el mestizaje. En el tercer plano del mural (a la derecha del núcleo central) aparece la banda del parque en un templete o quiosco de música; la banda está tocando, así que también podría pensarse que en el sueño los personajes bailan al ritmo de un vals mexicano.

Visto en conjunto, el mural tiene algo de cinematográfico; es como si se sucedieran imágenes de la historia de México en un paseo sin fin por la Alameda. Rivera diseñó el mural recurriendo a gran cantidad de grabados, litografías, fotografías, pinturas y periódicos, pero recreó todos los personajes y les dio vida propia. No deja de resultar asombroso cómo una tal cantidad de eventos y personajes adquieren, desde la perspectiva del observador, un tono armonioso y un movimiento que tiene mucho de cadencia suspendida.

En el mural hay implícitos varios tiempos y momentos cronológicos; si nos situamos en el centro, parecería que estamos en 1910, durante el centenario de la Independencia, pero si nos desplazamos a la izquierda parece que estamos en la época de la Reforma; hacia la derecha, nos envuelve en cambio la Revolución mexicana. Si un libro de historia fuera capaz de captar una descomposición del tiempo y una reconstitución de las imágenes como la que logra el pincel magistral de Diego Rivera, creo que sería maravilloso.

En mi caso personal, debo apenas contentarme con la inspiración. La historia de América Latina como un largo sueño de dos siglos es lo que quiero proponer al lector en las páginas que siguen. No es un sueño para escapar de la realidad; como nos lo muestra con creces el mural de Diego Rivera, es un sueño para conocernos mejor, para meditar y también para reírnos, a pesar de todos los pesares.

2010-1810

Debo explicar la naturaleza de la especificación cronológica incluida en esta introducción; no es la que se esperaría en una obra de historia, habituados como estamos a los esquemas «de los orígenes a nuestros días». Sin embargo, este esquema sólo refleja una convención ilusoria: la narrativa histórica es una reconstrucción intelectual que propone el historiador utilizando las reglas del oficio erudito a partir del momento en que produce su texto, es decir, desde el momento presente. El conocimiento histórico sólo se produce desde el presente hacia el pasado, y la ruta inversa es obviamente imposible; Benedetto Croce lo subrayó en una fórmula mil veces repetida: toda historia es historia contemporánea³; las preguntas (explícitas o implícitas) que organizan la reconstrucción del pasado sólo se pueden plantear en y desde el presente. ¿Esto implica que el pasado es entonces pura creación subjetiva, pura ficción inventada o imaginada por el historia-

3. Véase R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, traducido por Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1952], pp. 188-200; Benedetto Croce, *Teoría e storia de la storiografia*, 2.^a ed., Bari, Laterza, 1920.

dor? No, de ninguna manera. La historiografía no es igual a la ficción literaria; la reconstrucción del pasado que realiza el historiador reposa en tres operaciones fundamentales⁴:

a) la fase documental, de búsqueda y estudio crítico de las fuentes;

b) la fase de análisis, explicación e interpretación de los conductas y acciones humanas implicadas en los procesos reconstruidos;

y c) la escritura de un texto, por lo general narrativo, de naturaleza literaria.

La primera operación constituye la base del oficio de historiador, es lo que lo distingue de las otras disciplinas científicas; la segunda implica el recurso a la teoría y los esquemas interpretativos; la tercera convierte al historiador en un escritor.

Las tres operaciones constituyen campos en expansión; todo lo que es producto de la acción humana, y deja huellas, puede convertirse en fuente histórica, y los métodos para tratarlas varían con los cambios en las disciplinas involucradas; las teorías e interpretaciones constituyen una elección del historiador, dentro del vasto campo de opciones que le ofrecen las ciencias sociales y las humanidades; la narrativa se nutre sobre todo de la literatura, y el libro (o el artículo) constituye el producto historiográfico final, por excelencia; nada impide, sin embargo, que en la civilización audiovisual de nuestros días se agreguen videos, películas y

4. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, traducido por Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993, pp. 67-116; Enrique Florescano, *La función social de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 259-277; Marc Bloch, *Introducción a la historia*, traducido por Pablo González Casanova y Max Aub, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

presentaciones, al igual que otras formas de comunicación, como productos historiográficos.

Una nota adicional al tema del incesante diálogo entre presente y pasado: el conocimiento histórico es acumulativo, es decir, el historiador nunca parte desde un cero absoluto; interroga al pasado desde el presente, a partir de preguntas generadas por las preocupaciones de su tiempo, pero en un contexto determinado por su conocimiento de la historiografía. No podría ser de otra manera.

América Latina

En 1999, en la introducción general a una obra colectiva publicada en nueve volúmenes, escribía Germán Carrera Damas⁵:

A lo largo de sólo medio milenio, América Latina se ha conformado como una de las grandes regiones geoculturales del mundo. Su unidad territorial es evidente. Su madurez sociocultural es un hecho cotidianamente comprobado. Su significación en el escenario mundial de la cultura no requiere de nueva argumentación. Su esfuerzo sostenido y crecientemente exitoso por constituirse como un conjunto de sociedades modernas, democráticas y orientadas hacia niveles cada día más altos de bienestar es reconocido. En suma, América Latina es una realidad que puede ser historiada como totalidad. Por eso, hemos escrito esta Historia General de América Latina.

Basten estas reflexiones como justificación del objeto de estudio del libro que se propone al lector. América Latina se consti-

5. UNESCO, *Historia General de América Latina*, 9 vols., Madrid / París, Ediciones UNESCO / Editorial Trotta, 1999-2006.

tuye a lo largo de cinco siglos como resultado de una matriz colonial, originada en la conquista española y portuguesa, y la articulación con las civilizaciones indígenas de América y los millones de esclavos africanos trasplantados brutalmente por la trata. A partir del siglo XVII, con la intrusión de otras potencias europeas, la América ibérica se fue también conformando en un contrapunto incesante con la América anglosajona. El libro arranca con los procesos de Independencia, entre 1780 y 1830, y se cierra con los tiempos que corren, entre 2010 y 2015.

José Luis Romero⁶ consideraba que lo que él llamaba la «vida histórica» —es decir, ese contrapunto permanente entre el orden fáctico y el orden potencial de las ideas, los sueños y expectativas, propio de toda sociedad humana— se podía observar a través de tres enfoques básicos: a) el devenir de una comunidad; b) el devenir de la humanidad vista como una totalidad; y c) la biografía de un individuo considerado como sujeto del devenir histórico. En el libro que se ofrece al lector, he escogido trabajar con el primer enfoque, el típico de las historias nacionales y regionales comparadas, y también con el tercero, es decir, el de las experiencias individuales. Un poco más adelante indicaré las razones que me llevaron a utilizar esta combinación de perspectivas.

La periodización y la organización del texto

La escritura de la historia implica operaciones de contracción del tiempo y el espacio; de otro modo, la síntesis sería imposible. Voy a explicitar las opciones seguidas en el texto que se propone al lector.

6. Véase José Luis Romero, *La vida histórica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

Arrancamos con una narrativa relativamente detallada del período 1780-1830 y un enfoque comparativo de los procesos de Independencia en las diferentes regiones de América Latina, destacándose su inserción en el contexto internacional. Como es bien sabido, es al final de estos procesos cuando se configura el mapa de los Estados naciones latinoamericanos con una fisonomía, que en sus líneas generales, se prolonga hasta hoy. Una narrativa comparativa similar, es decir por países, sólo se retoma en el capítulo final, dedicado a estudiar el período 1980-2010.

En los cinco capítulos restantes se utilizan otros enfoques; no hay una narrativa comparativa que siga una secuencia cronológica por países; una de las razones para esta opción fue la necesidad de obtener un texto breve y conciso. Así se prefirió seguir ciertos temas, a mi manera de ver cruciales, para iluminar la dinámica histórica latinoamericana durante los siglos XIX y XX. No hay pretensión alguna de exhaustividad y sólo se examinan ciertos casos y ejemplos; se supone, sin embargo, que los temas tratados sí son muy significativos y relevantes para entender y explicar la historia latinoamericana.

En obras generales y de síntesis, como la que se propone al lector, el historiador se ve obligado a comprimir un siglo en una página, para decirlo de una forma gráfica y extrema. Hay pues un inevitable proceso de selección de temas, problemas y acontecimientos⁷. Por otra parte, también he tratado de multiplicar los puntos de observación y las fuentes

7. Véase H. I. Marrou, «Comment comprendre le métier d'historien», en *L'Histoire et ses méthodes*, Encyclopedie de la Pléiade, París, Gallimard, 1961, pp. 1465-1540.

de documentación. Esto se puede ver mejor al considerar los temas de los capítulos 2, 3, 4, 5 y 6.

El capítulo 2 estudia la historia social de las ideas organizando la exposición en torno a las utopías que fueron surgiendo después de la Independencia. El capítulo 3 combina enfoques de la historia económica y la historia política para plantear los «cortocircuitos de la modernidad» que caracterizan el pasado latinoamericano a partir del período colonial. La modernidad se expresa en un conjunto de relaciones innovadoras que conectan las economías latinoamericanas con el mercado mundial; en el orden interno, esas vinculaciones implican una transformación en las relaciones sociales de producción. Sin embargo, en el curso del tiempo, uno o más cortocircuitos alteran el funcionamiento de esas complejas redes de conexión; el resultado es una modernidad a medias, o alterada, que se distancia notablemente de los esquemas y expectativas originales.

Los juegos imperiales —esto es, las profundas asimetrías que se observan en la dinámica de las relaciones internacionales— se estudian también en el capítulo 3 y se reconsideran, en una perspectiva muy diferente, en el capítulo 6. En este último caso, se examinan algunas imágenes mediáticas clásicas que impregnan y condicionan las relaciones entre los Estados Unidos y los países de Centroamérica y el Caribe, y por extensión también con los países del conjunto de América Latina.

Los capítulos 4 y 5 enfocan la creatividad cultural a través de la vida y la obra de Heitor Villa-Lobos y Antonio Berni,. Un músico brasileño y un pintor argentino ilustran la aventura de buscar un lenguaje artístico propio en un contexto empapado por el nacionalismo, el compromiso social y la libertad individual. Preferir la biografía individual en lugar

de ofrecer un panorama general de las corrientes artísticas puede parecer una elección extraña en un libro que busca esclarecer perspectivas y tendencias generales; se explica, sin embargo, por la relativa ausencia de una bibliografía general lo suficientemente densa, con lo cual el peligro sería tener que contentarse con un panorama general de lugares comunes. En el caso de Villa-Lobos, se busca ilustrar las complejidades del nacionalismo a través de la creación artística (músico académico, brasileño y universal), el compromiso político y social (educación coral de las masas y adhesión al proyecto populista de Getúlio Vargas) y la elaboración de un lenguaje musical absolutamente original. En el caso de Antonio Berni, se trata de una pintura que logra expresar las transformaciones del mundo de los trabajadores y el entorno urbano, en una trayectoria que va desde los desocupados rurales de la década de 1930 hasta la vida marginal de las masas urbanas en las décadas de 1960 y 1970. Son dos ejemplos que a su vez nos permiten penetrar en la vida cultural y artística de Brasil y Argentina durante varias décadas del siglo XX.

Estos estudios individuales tal vez resulten menos extraños si se leen a la par de obras como el fascinante estudio de Carl Schorske sobre Viena a finales del siglo XIX⁸ o algunos de los ensayos de Paul Veyne sobre el mundo grecorromano⁹; debo confesar, sin embargo, que la inspiración para hacerlo me vino de ejemplos más antiguos, como aquel en que José Luis Romero tomó a Dante y la *Divina Comedia* como

8. Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Nueva York, Vintage Books, 1981.

9. Paul Veyne, *L'empire Gréco-Romain*, París, Éditions du Seuil, 2005.

testigos de la crisis medieval, y aquel en que Pierre Vilar consideró a Don Quijote como un testigo sin par de la decadencia española¹⁰.

Historia global, historia conectada...

Espero que el adjetivo «global», incluido en el título, no se entienda como un simple sacrificio a la moda. América Latina empezó sus días, en el siglo XVI, como parte de una red global de intercambios, entonces incipiente, pero destinada a crecer y expandirse en forma más o menos continua. Sólo este rasgo constitutivo bastaría para autorizar el adjetivo «global». Pero hay más.

«Global» también quiere decir conectado¹¹. Los intercambios en red implican transferencias de bienes, ideas y personas en un contexto de relaciones de dominación marcadas por el hecho colonial; la impronta de los intercam-

10. José Luis Romero, «Dante Alighieri y el análisis de la crisis medieval», *Revista de la Universidad Nacional (Colombia)*, vol. 16, núm. 16 (1950), pp. 9-23; Pierre Vilar, *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1964, pp. 431-448, artículo publicado originalmente en 1956.

11. Sebastian Conrad, *Historia global. Una visión para el mundo actual*, traducido por Gonzalo García, Barcelona, Crítica, 2017; Serge Gruzinski, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, París, Éditions de la Martinière, 2004; Serge Gruzinski, *L'aigle et le dragon. Démesure européenne et mondialisation au XVII^e siècle*, París, Fayard, 2011; Sanjay Subrahmanyam, «Connected Histories: Notes towards a reconfiguration of Modern Eurasia», en *Beyond Binary Histories. Reimagining Eurasia to c. 1830*, editado por Victor Lieberman, 289-315, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997; Sanjay Subrahmanyam, *Vasco da Gama*, Nueva Delhi, Cambridge University Press, 1997.

bios no es la de una relación simple: en el plano cultural, los intercambios implican una vinculación que se puede caracterizar como un proceso de transculturación o aculturación¹².

Desde este punto de vista, tanto la América Latina como la América Anglosajona son productos del mestizaje y las interconexiones culturales. El texto que se propone al lector presta atención a estas conexiones y las examina en diferentes escalas y perspectivas. Es sobre todo en este sentido que debe entenderse el adjetivo «global».

Miradas y viajes

Muy a menudo se han establecido paralelos entre el discurso historiográfico y un viaje imaginario, a veces maravilloso, hacia el pasado; el viaje de exploración fue un recurso fundamental en la constitución de disciplinas como la etnología, la geografía y la biología, y nombres famosos como los de Alexander von Humboldt y Charles Darwin brillan con luz propia en ese ámbito.

En la elaboración de este libro he pensado a menudo en otro tipo de viaje, o más bien, movimiento. Me refiero a las ideas de Walter Benjamin sobre el *flâneur* y el callejeo como instrumentos y actitudes del conocimiento. Como es bien conocido, Benjamin elaboró estas ideas en París, en la década de 1930, como un pretexto para experimentar, sentir y

12. Véase Héctor Pérez Brignoli, «Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana», *Cuadernos de Literatura (Universidad Javeriana de Colombia)*, vol. XXI, núm. 41 (2017), pp. 96-113; Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, París, Fayard, 1999.

vivir el espacio urbano; la metáfora del *flâneur* puede obviamente extenderse a otros ámbitos ya que nos permite enfocar la mirada en las cosas más diversas, a menudo aparentemente no relacionadas, para de este modo «descubrir en el análisis del más pequeño elemento aislado el cristal entero del acontecimiento total»¹³. Como lo expresó Karl Schlögel en una obra compleja y fascinante¹⁴:

Cada forma de moverse tiene su específica manera de ver, su privilegio y presumiblemente también su lugar y su coyuntura histórica. Cada una produce un género y una retórica específicos: modos de escribir, informar, exponer, sistematizar, cada una tiene sus propios medios con que informarse y valerle.

Espero que estas observaciones permitan al lector comprender la inclusión de biografías individuales en los capítulos 4 y 5, y la atención a artefactos culturales muy específicos en el capítulo 6. Una justificación adicional para esta orientación de la mirada del historiador se puede encontrar en las reflexiones de Carlo Ginzburg sobre el papel de los indicios y las huellas en la construcción historiográfica¹⁵. Se podrían agregar, claro está, muchas más.

13. Citado en Karl Schlögel, *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, traducido por José Luis Arán-tegui, Madrid, Ediciones Siruela, 2007, p. 131.

14. *Ibid.*, p. 258.

15. Véase Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010; Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989. También el tomo LXVII, núm. 769-770 de *Critique. Sur les traces de Carlo Ginzburg*, junio-julio de 2011.

Otra vez el sueño de Diego Rivera

Volvamos, para concluir, al mural de Diego Rivera. El sueño permite descomponer el tiempo y crear simultaneidades que sólo están presentes en la imaginación del artista. Lo mismo ocurre con el espacio; el pincel convoca una multitud de planos que se perciben como una secuencia fílmica de vida y movimiento. El ojo puede enfocar un personaje, un grupo o un conjunto todavía más amplio, y alejándose un poco puede percibirse todo el mural; este continuo movimiento del todo a los detalles, y viceversa, es similar al típico itinerario del historiador. La paleta de Diego Rivera captura el pasado desde el presente con un lenguaje estético y nos entrega un producto artístico; el historiador recurrir necesariamente a otras formas del conocimiento, pero puede incorporar la obra de arte como un testimonio más en la «operación historiográfica».

Estos son los puntos de encuentro que he tratado de trabajar en este libro. Y el sueño del mural de Diego Rivera ha sido para mí una palanca de inspiración, en buena parte, inconsciente.

Señalemos, para terminar, y en la forma más sencilla posible, los desafíos y dificultades que me planteó la escritura del libro que el lector tiene en sus manos. Por un lado, se trató de la imperiosa necesidad de proponer una síntesis, a pesar de la evidente imposibilidad de abarcar todas las fuentes y toda la bibliografía. Por otro, se trató de lograr selecciones significativas frente a cualquier intento de exhaustividad y enciclopedismo. Se optó por proponer un diálogo permanente entre diversas miradas y enfoques, tratando de encontrar hilos conductores relevantes y significativos. Y debe tenerse siempre presente que, al fin de cuen-

tas, lo que interesa es que el lector tenga a su alcance las herramientas para elaborar, en forma crítica, su propia imagen del pasado.

Ese pasado que como dijo alguna vez Romila Thapar, una distinguida historiadora de la India, es, al fin de cuentas, «la contribución del historiador al futuro»¹⁶. Espero haber logrado, al menos, caminar en esa dirección.

16. Romila Thapar, *The Past and Prejudice*, Sadar Patel Memorial Lectures, Nueva Delhi, National Book Trust, 1975, p. 1.