

**El arte del pasado y el pasado del arte.
Hacia una lectura de la Historia en clave posmoderna**

**Vladimir González Roblero
Facultad de Artes-Unicach, México**

Presentación

La ponencia que leeré a continuación se construyó alrededor de dos preocupaciones. La primera de ellas se enmarca en la Historia y la Literatura. El marco referencial es la teoría posmoderna de la historia. Camino de la historiografía hacia la literatura, concretamente la novela histórica, como ejercicios narrativos de la representación del pasado. Observo la dimensión estética de la escritura de la historia. A esta observación la he llamado el arte del pasado.

La segunda preocupación, vinculada a la anterior, se enmarca concretamente en el arte y la epistemología. Recorro a la reflexión sobre el arte como conocimiento y su pertinencia para la comprensión del pasado. Observo la legitimidad del conocimiento generado sobre la historia en las artes plásticas. A esta observación la he llamado el pasado del arte.

Las preocupaciones se ejemplifican con algunas novelas y murales de artistas chiapanecos cuyo interés ha sido la historia.

Introducción

Lepoldo Van Ranke pregonaba, en el siglo XIX, que la historia debía contarse *tal como* había ocurrido. El positivismo de su época gozaba de buena salud. Las ciencias sociales, la historia una de ellas, imitaba a las ciencias de la naturaleza. La sociología, por ejemplo, también llamada física social, experimentaba auge gracias a sus pretensiones políticas y se fundaba del mismo modo que las ciencias naturales: encumbrando la idea de verdad empírica.

Ranke y otros encaminaron a la historia hacia las ciencias sociales. Comenzó un recorrido distinto de la literatura, con la que hasta entonces se

confundía. A Ranke se le debe el uso de las fuentes primarias como evidencia empírica. Condición necesaria de la ciencia.

La idea rankeana, el relato *tal como* ocurrió, pronto, en el tiempo de la historia, se vio empañada. La era de la posmodernidad cuestionó la verdad de la época moderna y señaló el papel del lenguaje en la epistemología. La discusión filosófica al respecto se enmarcó en el llamado “giro lingüístico”. La preocupación por el lenguaje saltó a las ciencias sociales. Resalta la idea de que la realidad se produce *en* y *por* el lenguaje. Una de las implicaciones del giro lingüístico ha sido el cuestionamiento a la representación del pasado. El paradigma de Ranke entró en crisis. La evidencia basada en fuentes primarias no provee los elementos para representar fidedignamente el pasado. Más bien, dice Jenkins, indican el camino para su interpretación.

Algún eco de las premisas posmodernas repica en Hayden White y Paul Ricoeur. Los dos consideran al relato historiográfico como una de las formas de la ficción. White considera que la historiografía echa mano de estrategias discursivas literarias, específicamente del modo de tramar.

Otro modo de entrecruzar la historia y la ficción es la propuesta de Ricoeur. Dice que ambas convergen en el relato. La historia toma de la ficción los modos de tramar. La ficción acude a operaciones historizantes para producir un efecto de verdad.

Ricoeur prefiere hablar de *representancia* y no de representación. La historia ya no es el relato del pasado *tal como* fue. Es *como si* hubiera sido. Llega a semejante aseveración a través del análisis de la mimesis. La desagrega en tres fases. La primera de ellas se refiere al haber-sido propiamente dicho. Son los acontecimientos que tuvieron lugar en el tiempo de la historia. La tarea del historiador es representarlos. Para tal fin los configura en un relato. Este proceso es llamado por Ricoeur mimesis II. Es aquí donde considera que la máxima rankeana no se cumple. El historiador no configura los acontecimientos *tal como* ocurrieron, sino como *cre*e que ocurrieron. Es decir *como si* el pasado hubiera sido. Ricoeur llama a la configuración de la trama *el reino del como si*. La tercera fase de la mimesis se refiere a la refiguración del pasado en el ejercicio de lectura. El lector establece pactos de lectura; se fía de lo que historiador dice, independientemente de las implicaciones ideológicas que el relato le impone.

Aunque ésta es una preocupación de historiadores, la configuración de la trama es la oportunidad para mirar las referencialidades del mundo ficcional de las artes. No pretendo discutir el estatus ontológico de esa referencialidad, sino la producción de sentido en torno al pasado representado *como si* y no *tal como* ocurrió.

Lo anterior, a mi parecer, se relaciona con una preocupación adyacente. ¿Es el arte conocimiento? La epistemología que se ha impuesto, la que sostiene que el conocimiento verdadero es el fundado por la ciencia, niega la capacidad del arte para construir conocimiento. Empresa del mundo moderno, lo científico se impuso gracias a métodos racionales que garantizaban la construcción de verdades absolutas y la verificación empírica. El campo artístico, al mismo tiempo, ganó cierta autonomía y lo estético comenzó a imponerse sobre lo utilitario. El arte no significó conocimiento como lo pretendía el paradigma dominante porque no era producto de la razón sino de la percepción sensible de la realidad.

El arte y la literatura como vehículos de aprehensión del mundo sugiere pensarlos como conocimiento. Un modo de aprehensión de la realidad cuya legitimidad se finca en el terreno de lo simbólico y en la producción de sentido que nos permiten interpretar de un modo análogo al de la ciencia y no exclusivamente en la reducción a su función contemplativa.

Lo que ensayo inicia en la teoría de la historia para descender hacia el arte y su dimensión epistemológica. Ejemplifico y reflexiono la novela y la plástica que ha representado la historia de Chiapas, México, como géneros discursivos que abonan al conocimiento generado de la historia local.

El arte del pasado: la historia y la ficción

El modo de configurar confiere sentido al pasado. Esto es importante para pensar la novela histórica. El autor/narrador selecciona acontecimientos del haber-sido y los ordena *como si* de esa manera hubieran ocurrido. Se trata de una operación mimética: el escritor imita al historiador. Los hechos y personajes del haber-sido son *fictionalizados*, representados de tal modo que al novelista le está permitido imaginarse el mundo que los produjo. Otros hechos y personajes son autorreferenciales; su existencia es lingüística. Los

dos mundos, el ficcionalizado y el ficticio, se configuran gracias a una idea preconcebida por el novelista. La construcción de la trama es una elección del autor que no ha sido escogida al azar. Produce sentido. De este modo la ficción tiene un *efecto explicatorio*.¹ Construir la trama implica mirar el mundo representado de una manera particular. No es lo mismo la tragedia que la comedia. El efecto explicatorio, concebido en relación al modo de tramar, construye el sentido de la historia en la novela. En palabras de Ricoeur se trata de una forma de implicar ideológicamente al lector en el mundo que el escritor percibe. Por tanto ningún relato es éticamente neutro.

Lo anterior me sirve para mirar la novela histórica chiapaneca sobre levantamientos indígenas. No me convoca mirar sus pretensiones de verdad. Prefiero pensar en ellas las verdades que construyen y fundan en el plano de lo simbólico y de lo discursivo. Su lectura sugiere volver a mirar el pasado local en relación a los discursos propiamente historiográficos. Me interesa mirarlas desde distintos ángulos imbricados entre sí.

En primer lugar el modo de tramar. Las novelas han construido un entramado variopinto sobre los acontecimientos históricos locales. Cada uno de ellos responde a la ideología de la época y a las singularidades personales de sus autores. La historia, en su estadio *prenarrativo*, es decir, el haber-sido, orienta la configuración del relato. Pero no es condición. El sentido último de la narración es resultado de quien lo concibe. La novela *Florinda*, de Flavio Paniagua, por ejemplo, no mira la rebelión tzotzil de 1869 como tragedia. El héroe de la historia es un personaje colectivo: la sociedad ladina. Su autor, integrante de la élite de la ciudad, funcionario público y periodista, destaca la victoria sobre el pueblo indígena sublevado. Es una trama romántica. De hecho la historiografía de la época fundó el mito de la guerra de castas. La idea de la sublevación como un conflicto étnico sobrevivió hasta el siglo XX.

Las novelas posteriores construyeron una realidad distinta de la rebelión. Hicieron que se pensara como tragedia. El compromiso ético y político de sus autores ayuda a comprender por qué así la plantearon. Rosario Castellanos, autora de *Oficio de tinieblas*, era funcionaria del Instituto Nacional Indigenista. Esta circunstancia, necesariamente conjugada con otras, debió haber influido para rescatar la historia y producir sentido distinto al de la novela de Paniagua.

¹ White habla también del efecto explicatorio de la argumentación formal

Alfredo Palacios Espinosa, autor de *Los confines de la utopía* mira la rebelión tzotzil como una historia trágica, pero concede a los indios el papel protagónico. Palacios es profesor normalista, defensor de las causas indígenas.

Algo similar sucede sobre el alzamiento zapatista de 1994. Las novelas al respecto miran procesos distintos del hecho histórico. La estrategia de lo que narran, y lo que narran, sugiere el sentido del pasado. *Nudo de serpientes* de Alejandro Aldana, de 2004, camina rumbo al romance y prácticamente transforma la historia en epopeya. En la novela aparecen acontecimientos que deben de ser contados por execrables o memorables. Los agravios contra el pueblo indígena sirven como justificación al movimiento armado. El surgimiento del EZLN se debió al mundo de injusticia, matanzas, robo y despojo sufrido por los indígenas en el transcurso de los años. La novela narra la irrupción como un hecho necesario. Se vuelve sublime cuando los milicianos zapatistas le perdonan la vida a uno de los personajes a quien señalan responsable de una de las matanzas sobre la que se construye la historia.

Otra historia de despojo aparece en *Canción sin letra* de Heberto Morales, de 1999. Los sujetos despojados no son los indígenas. Los rancheros, sugiere la novela, fueron víctimas del EZLN. La historia de un matrimonio, pequeños propietarios, termina de manera trágica. El EZLN inicia acciones para recuperar las tierras que históricamente les han pertenecido. Estaban en manos de ladinos, rancheros, latifundistas. La muerte del ranchero y la locura, ante su tragedia, de la esposa, ya sin ninguna propiedad, marca el final de la historia.

Esto conlleva a una segunda reflexión: la configuración de la trama y su implicación ideológica. El haber-sido, los hechos en su estado prenarrativo, no son *per se* trágicos ni cómicos. Corresponde al artista hacerlos ver de ese modo. Los relatos que construyen no son éticamente neutros. El artista trata de convencer al lector para mirarlos del modo en que él los percibe. La visión del mundo lo implica en su ideología.

Lo anterior se acentúa al observar que el hecho histórico, traumático o memorable, fue vivenciado por quien configura los acontecimientos. Es imposible ni deseable, dice Ricouer, que haya neutralidad ética cuando el evento es muy próximo a quien narra. Flavio Paniagua, autor de *Florinda*, vivió

en carne propia la rebelión de 1869. Desde su trinchera periodística arengó contra los indígenas. Su condición ladina y su posición política, funcionario del gobierno estatal, explican su idea de la guerra. En la novela como en otros espacios de producción discursiva, como la prensa, Paniagua asumió su identidad; fue uno de los intelectuales de la época que divulgaron la idea de una guerra de castas: indígenas contra ladinos. Por eso se entiende que a sus lectores les recuerde el triunfo de la civilización sobre la barbarie.

La proximidad entre los hechos narrados y sus autores también es condición en las obras de Morales y Aldana. La aparición del EZLN fue vista por amplios sectores sociales con simpatía, pero otros, en medios de comunicación, sobre todo, criticaron acremente sus propósitos. Además de artículos periodísticos, grandes reportajes y textos historiográficos, los novelistas se sumaron a esa multiplicidad de voces. En México se publicaron piezas literarias que ridiculizaron al Subcomandante Marcos, como *Marcos Fashion* de Edgardo Bermejo y otras que elogiaron la irrupción, como *Tierna memoria* y *Rompiendo el silencio* de Carlos Ímaz. En ese concierto de la literatura mexicana al respecto se sitúan *Canción sin letra* y *Nudo de serpientes*.

La primera persuade al lector para mirar el sinsabor del hecho a través de la historia de los rancheros y de la ridiculización de personajes clave, como el mismo Marcos y el obispo Samuel Ruiz García, identificado con la teología de la liberación. En este sentido configura un pasado tragicómico. La segunda se acoge a *lo horrendo* que debe conmemorarse en defensa de las víctimas. No es que el tiempo corto del EZLN haya sido una historia del horror. Al contrario. La estrategia del novelista consiste en recordar los agravios perpetrados a los pueblos originarios desde la Conquista, quizá atendido a lo que Marcos calificó “la larga noche de los 500 años”. Entonces recurre al tiempo largo, simbolizado por el fantasma del cronista Bernal Díaz del Castillo, para configurar el horror de las matanzas y despojos. Estos hechos recurrentes propician el levantamiento de las víctimas y su triunfo simbólico, a la vez sublime, sobre su opresor. *Nudo de serpientes* le recuerda al lector el compromiso ético para defender las causas de las minorías.

La misma historia del horror es recurso de *Oficio de tinieblas* y *Los confines de la utopía*. Las novelas implican al lector en el modo de mirar a los

pueblos indios desde una perspectiva lascasiana. Incluso el título completo de *Los confines de la utopía* anuncia su compromiso: *Memorial de agravios en los parajes de la mala muerte*. Incluye también paratextos que recuerdan al lector una gran lección de historia a favor de las víctimas.

El modo de tramar y sus implicaciones en la elaboración del discurso sugieren también que la ficción es una estrategia para *explicar* el pasado. De acuerdo con White, para el caso de los textos historiográficos, la trama y la implicación ideológica constituyen un efecto explicatorio, además de la argumentación formal. A la inversa de White, quien procede de la literatura a la historia, también debemos volver de la historia hacia la literatura. De esta manera comprendemos que la novela histórica confiere un significado al pasado. El sentido construido sugiere reflexionarlo y al mismo tiempo propone, a través del efecto de verdad, modos de explicarlo. Aquí me atengo a la idea de que el arte no explica como pretende hacerlo la ciencia. Las verdades científicas, según el paradigma tradicional, construyen el sentido de verdad a partir de experiencias empíricas demostrables. Sin embargo el arte, dice Gadamer, muestra la realidad sin pretensiones de verdad científica. El arte no pretende el conocimiento sino el re-conocimiento. Althusser complementa: el arte hace ver la realidad.

El efecto explicatorio entonces alude a una verdad que se muestra y que sugiere modos de mirar la realidad. La sugerencia es legítima en tanto que el pacto de lectura pide creer en lo narrado, substraerse momentáneamente del tiempo histórico y cabalgar en el tiempo de la ficción. Esta operación no nos aleja de la historia, sino que nos sumerge en un tiempo híbrido. Con ello se impone una verdad producto de los entrecruzamientos de la historia y la ficción, y orienta hacia una nueva valoración del mundo y de la experiencia histórica.

El pasado del arte: la representación del pasado en la plástica

Al inicio de este ensayo deslicé la pregunta sobre el arte como conocimiento. Vuelvo a ella para construir un par de reflexiones. La primera alude a una sugerencia de Hugo Zemelman. El autor señala que el ser humano se relaciona con el mundo de muchas formas. “Las formas de relación que el sujeto establece con la realidad, dice Zemelman, rebasan a la lógica, no en el sentido

de ser irracionales o ilógicas, sino en el de ser, a menudo, formas a-lógicas". El sentido común, una de tantas, ha sido desdeñado por el paradigma dominante en el ámbito epistemológico. Esta forma de interactuar con el mundo quedó eclipsada por la imposición de un nuevo modelo de mirar la realidad. El advenimiento del mundo moderno trajo consigo una nueva racionalidad. El pensamiento científico construido a partir de las ciencias naturales encontró en la *empíria* el fundamento legítimo para su empresa. La ciencia comenzó a imponerse como un paradigma de relacionarse con el mundo. El sentido común y las humanidades fueron considerados dos formas de conocimiento no científico. Con base en lo anterior el dicho de Zemelman tiene sentido. Considera que la construcción del conocimiento encierra una problemática que va mucho más allá de la lógica formal.

Considero que la problemática de construcción del conocimiento en el arte se acomoda a lo que sugiere Zemelman. Hemos dado por sentado que el arte es conocimiento. Una ruta para reflexionar al respecto ha sido mirar el proceso creativo como una analogía del proceso investigativo. La analogía no debe perder de vista las especificidades. El arte es un modo a-lógico de aprehender el mundo. Lo es en tanto no responde a la lógica de las ciencias, aunque la analogía fuerce a mirarse en ella.

Hago la segunda reflexión de la mano de Boaventura de Sousa. El autor llama *epistemicidio* a la exclusión de otras formas de conocimiento. Considera que el paradigma científico ha excluido conocimientos de grupos marginados. La propuesta es revalorarlos con miras a la construcción de una ecología de saberes. Para ello, vuelve a Rousseau para preguntarse: ¿Vale la pena sustituir aquel conocimiento que no es científico? Encuentra que la construcción de una nueva racionalidad, que articule los estudios humanísticos y al sentido común con lo científico, permitirá que éste no sustituya a otros tipos de conocimiento. Hacia este nuevo paradigma camina, o debería caminar la ciencia, para la fundación de un nuevo paradigma al que De Sousa ha llamado posmoderno. Un paradigma donde el sentido común se apropie de la ciencia. El arte ha sido uno de esos conocimientos marginados. Este conocimiento-otro muestra realidades que permite re-conocernos en el mundo.

La forma a-lógica de relación con el mundo y la necesidad de valorar otros conocimientos permite la reflexión sobre el pasado en el arte. Los artistas

y el arte mismo sugieren otra manera de relacionarnos con el haber-sido. La estética clásica nos orienta a la contemplación. El arte, sin embargo, requiere de espectadores activos que interpreten y reinterpreten el mundo a partir de la experiencia estética. Dicho espectador entonces se halla implicado en un modo diferente de relacionarse con el mundo y obtiene de él conocimiento legítimo.

Ejemplos hay en la plástica chiapaneca. Me detengo brevemente en dos. Influidos por el muralismo mexicano, que entendió al arte público como un modo de expresarse en contra de lo aristocrático, algunos artistas chiapanecos han implicado a sus espectadores en mirar al pasado local en el terreno de lo simbólico. La hermenéutica de Ricoeur es sugerente al respecto. Si el filósofo francés considera que ningún relato es éticamente neutro, podemos hacer analogías y mirar los murales como relatos. Entonces entenderemos que, a pesar de las pretensiones artísticas, éstos implican ideológicamente al espectador. No está demás observar que la implicación está condicionada por el reconocimiento de que la lógica no es la misma que en otro tipo de *relatos* cuyas pretensiones divergen del construido en la obra plástica. El arte tiene su propia lógica y atendemos a ella, en una suerte de complicidad, para mirar la producción de sentido que genera en el espectador.

Génesis e historia de los hombres de maíz (1988-89) de Manuel Suasnávar es un mural tríptico pintado en el cubo de escaleras de la presidencia municipal de Comitán, Chiapas. En él se mira al pasado e implica al espectador en una historia épica local. El título sugiere la construcción de un hilo narrativo: el comienzo y el devenir en el tiempo de los “hombres de maíz”, los originarios del sur de México y Centroamérica. Es una mirada a la historia donde el *como si* tiene cabida. Las imágenes evocan el origen de los hombres de maíz y se asocia, en el tríptico, a los albores de la historia *como si* de un amanecer se tratara. Los pueblos mayas, los hombres de maíz según la historia mítica, son sometidos al imperio de la corona española, donde la imposición religiosa fue importante. La historia representada recorre los lugares comunes del pasado. Después del sojuzgamiento aparecen las demás etapas

históricas: la Colonia, la Independencia, la Reforma y la Revolución mexicana.



Manuel Suasnávar. *Génesis e historia de los hombres de maíz* (Detalle). Fotografía: Archivo personal

El recorrido histórico simboliza momentos épicos. La independencia de Chiapas del reino de Guatemala es representada con fray Matías de Córdova arengando al pueblo indio, de quien obtiene su respaldo; la época de la Reforma produce el sentido de la chiapanecidad, al menos en su discurso. La unión de Chiapas a México parece cristalizarse no con aquel famoso referéndum de 1824. Más bien, simboliza Suasnávar, en la guerra de Reforma de 1857. Para entonces el gobernador chiapaneco Ángel Albino Corzo secunda las leyes de Reforma enarboladas por Benito Juárez, indio zapoteca. Dicho pacto se acentúa con un elemento retórico: el colibrí. Libertad. Lo simbólico es

que la historia de los hombres de maíz parece tener uno de sus grandes momentos en este hecho. No olvidemos la condición india de Benito Juárez, entonces presidente de México. El triunfo de la Revolución mexicana es representado con un hombre desnudo y sobre su espalda un águila, símbolo de la mexicanidad. El águila proyecta el símbolo de los hombres de maíz lo que sugiere el cierre de un ciclo en la historia de México y de Chiapas en particular.

Para 1993 César Corzo terminó el mural *Visión plástica de la historia de Chiapas*. Es una propuesta en cerámica que se ubica en la parte poniente del edificio de rectoría de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Al igual que el mural de Suasnávar sugiere un hilo narrativo desde la historia mítica hasta su conclusión en gestos heroicos de la chiapanequidad.



César Corzo. *Visión plástica de la historia de Chiapas*. Fotografía: archivo personal.

Esta historia mítica vuelve otra vez al nacimiento del hombre de maíz, para inmediatamente después representar otro gran gesto de la resistencia india: el

despeñamiento de los chiapa al Cañón del Sumidero, quienes al oponerse al yugo español, según la historia oficial, decidieron suicidarse arrojándose a las aguas del río Grijalva. En línea ascendente la visión plástica parece concluir con la Reforma encabezada por Ángel Albino Corzo, quien sostiene una bandera mexicana, cristalizando la unión de la chiapanecidad y la mexicanidad. A los costados se representan guiños a la Revolución mexicana: del izquierdo aparece Belisario Domínguez, diputado chiapaneco en tiempos revolucionarios; y en el derecho la modernidad que remata con un anuncio que publicita viajes aéreos a Europa.

Los murales mencionados proponen una lectura de la historia legítima como forma de conocer el pasado. Es legítima por dos razones. La primera de ellas porque el conocimiento y las verdades que propone son re-conocidas por la población y apelan a la construcción del sentimiento de chiapanecidad. En ese sentido el arte es conocimiento en tanto permite relacionarnos con el pasado de un modo distinto como la ciencia lo ha propuesto, es decir, no a través de una historia racional si no simbólica.

Es en lo simbólico donde se halla la segunda razón de su legitimidad. La historia representada en el arte ha servido como *recurso* para la construcción de identidades colectivas. El mito de los hombres de maíz, la participación de los pueblos indios en la construcción del Estado y finalmente su fundación en el siglo XIX, simbolizado por Ángel Albino Corzo, dan pie a la incorporación cabal de los chiapanecos al Estado mexicano, lo cual indica un proceso de construcción identitaria.

Conclusión: La identidad narrativa

Un fruto de los entrecruzamientos de la historia y la ficción es la identidad narrativa. Con ella se alude a la historia de vida de sujetos individuales y colectivos contada a través de sus relatos, sean verídicos o ficticios. Prefiero ensanchar el mundo del relato por el bajtiano género discursivo. Es decir, por todo aquél enunciado que tiene similitudes comunes. El arte y la literatura, la plástica y la novela que he mencionado, tienen en común la representación del pasado. Enuncian la historia de un personaje colectivo a través de la ficción, de lo fingido o de lo construido.

La identidad narrativa, decíamos, es fruto de la historia y la ficción porque en ella vemos cómo, a través de relatos y/o géneros discursivos, el pasado representado se sirve de la ficción para la producción de sentido. ¿Qué se pretende decir del personaje del que se cuenta la acción? Antes de aventurar una posible respuesta, es necesario destacar que la identidad narrativa no se concibe como substancial. La identidad del sujeto es cambiante pues se pueden realizar múltiples tramas sobre él. El núcleo de la identidad es el nombre que pervive en el transcurso de los años.

El pueblo chiapaneco en tanto personaje colectivo ha construido su identidad narrativa echando mano de múltiples ficciones o modos de tramar el pasado. En los ejemplos vistos se imponen la tragedia y el romance. La tragedia nos recuerda la historia de agravios y mascaras, como una historia del horror, cuya aspiración debe ser la impresión indeleble en la memoria del pueblo chiapaneco. Las novelas sobre rebeliones indígenas ejemplifican al respecto.

El romance sugiere no mirar el pasado como historia sino como epopeya. La plástica local, en tanto género discursivo y analógicamente relato, al menos la que hemos observado, representa al personaje de la acción imponiéndose a las circunstancias adversas. Hechos dignos de ser recordados, impregnados en la memoria. El sentido teleológico de dicha representación puede ser el camino hacia la libertad como aspiración de los pueblos. Gesto heroico al fin.

Entonces vemos que el arte y la literatura son también formas de aprehender el tiempo histórico. En tanto aprehensión construyen un conocimiento sobre el pasado. Lo representan. El estatus ontológico de ese conocimiento no es el mismo que el científico, pero no por eso excluyente. La diferencia está en sus pretensiones. El científico pretende la verdad en tanto verificable; el artístico pretende la verdad en tanto simbólica.

Boaventura de Souza se pregunta si vale la pena sustituir otros tipos de conocimientos por el científico. Importante es pensar que el conocimiento generado por las artes ha jugado múltiples papeles. Uno de ellos ha sido, como hemos visto, la comprensión de la historia. Además ha servido también como recurso para no olvidar lo execrable y para recordar lo memorable. Recurso que abona en la construcción de identidades y en el regreso de la Historia (con mayúsculas) al sentido común.

Referencias

- ALDANA, Alejandro, *Nudo de serpientes*, Ediciones El Animal, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, 2004.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores, México, D.F., 2003 (1982, 1ª español).
- BERMEJO, Edgardo, *Marcos Fashion*, Océano, México, 1996.
- CASTELLANOS, Rosario, *Oficio de tinieblas*, Joaquín Mortiz, México, 2003 (1962^{1ª})
- DE SOUSA, Boaventura, *Una epistemología del sur*, México, siglo XXI, 2009.
- ÍMAZ, Carlos, *Rompiendo el silencio, biografía de un insurgente del EZLN*, Planeta, México, 2006.
- _____, *Tierna memoria, la voz de un niño tzeltal insurgente*, Mondadori, México, 2006,
- MORALES Constantino, Heberto, *Canción sin letra*, Coneculta, Chiapas, México, 1999.
- PALACIOS Espinosa, Alfredo, *El heredero y el miedo*, Sinapsis, México, 2013.
- PANIAGUA, Flavio, *Florinda*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2003, (1889, 1ª).
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración. El tiempo narrado* (volumen III), Siglo XXI editores, México, 2006, (1985, 1ª francés).
- WHITE, Hayden, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- ZEMELMAN, Hugo, *Conocimiento y ciencias sociales, Algunos lecciones sobre problemas epistemológicos*, Universidad de la Ciudad de México, México, 2003