

CONFERENCIA DE APERTURA

Cómo se escribe la historia cultural

JUSTO SERNA
ANACLET PONS

1. Hace cuarenta años, en París, apareció un libro muy perspicaz. Era un volumen de historiografía. ¿Su autor? Paul Veyne, ya por entonces un acreditado historiador dedicado a la Roma clásica. ¿Su título? *Comment on écrit l'histoire*. El texto no abordaba problemas de la historia antigua, sino el objeto general de la investigación histórica y el problema concreto de la comprensión humana. Expresado en otros términos y en primer lugar: qué estudian los historiadores, qué tratan, qué analizan, sobre qué escriben; y, en segundo lugar, de qué manera captan las acciones de los antepasados, sus intenciones, sus justificaciones, cuáles son los resultados que obtienen.

Paul Veyne se reconocía en una tradición historiográfica que no era la dominante en la Francia de los *Annales*: su inspiración procedía de Max Weber y de Michel Foucault. No era la historia social, remotamente marxista, el trasfondo de su reflexión: tampoco la estructura, las clases, la producción o el intercambio. Como weberiano explícito y como foucaultiano adepto, Veyne se preguntaba por la acción: la acción de los sujetos históricos y la acción de quienes observan, en este caso los historiadores. En su caso, y dicho con mayor precisión, lo que debía ser objeto de estudio era la acción social, justamente el acto que alguien emprende dándole cierto significado, pero también el acto que otro contempla atribuyéndole sentido, coincidente o no el del actor. La metáfora teatral no es irrelevante. Los seres humanos actuamos, en su acepción más rica. Por un lado, ejecutamos, realizamos: actualizamos, justamente. Por otro, representamos, encarnamos papeles, desempeñamos funciones, cumpliendo o no con la expectativas que nos habíamos marcado o que los restantes interlocutores tienen de nosotros.

La respuesta dada por Paul Veyne a la pregunta clásica de qué es la historia era polémica y aún hoy nos ilumina para reflexionar sobre nuestra disciplina y entender qué desarrollos ha tenido o puede tener la historia cultural. Para él, “la historia no es una ciencia y apenas tiene nada que esperar de las ciencias; ni

explica ni tiene método; es más, la historia de la que tanto se habla desde dos siglos, no existe”. Por tanto, “la respuesta sigue siendo la misma” que se dio “hace dos mil años”: esto es, “los historiadores relatan acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre; la historia es una novela verdadera”. A la altura de 1971. Esa respuesta resultaba provocadora. La historia no es una ciencia (y, por tanto, carece del método que los procedimientos científicos imponen); la historia era una novela verdadera. Traduzcamos ambos enunciados.

La historia no es ni puede aspirar al estatuto epistemológico de las ciencias naturales. No hay experimentación y no hay laboratorio en que puedan reproducirse las condiciones del hecho analizado. ¿Eso la convierte en un saber corriente, inescrupuloso, indisciplinado, sin reglas? No. La historia es lo que siempre fue: un relato, una puesta en orden de hechos que les han ocurrido a unos sujetos en un contexto determinado. Lo que el historiador hace es narrar esos acontecimientos atribuyéndoles sentido. Los hechos no están aislados: ocurren bajo determinadas circunstancias y tienen entre sí concomitancias, algún tipo de relaciones. A estas relaciones entre los acontecimientos, Veyne las llama trama. El historiador propone una trama para los hechos y lo que hace es postular un orden espacial y temporal, aventurar un significado. Al emplear esta palabra, podemos pensar que Veyne identifica sin más historia y ficción. En realidad, ya nos advertía: la historia es una novela verdadera. ¿Eso qué significa? Que los historiadores cuentan las cosas acaecidas basándose en fuentes. Al investigador le está vedada la fantasía: actúa y actualiza lo pasado, pone orden y representa para otros, para sus lectores, lo que un tercero hizo o dijo o dicen que hizo. Como la novela, también la historia es una estructura verbal en prosa que relata hechos de individuos en un contexto: dicho relato se fundamenta en informaciones contrastadas (las fuentes) y se ciñe a lo documentado. Hechos y pensamientos, emociones, especulaciones, percepciones: todo aquello que los seres humanos son capaces de producir.

En efecto, todo aquello que los seres humanos somos capaces de producir puede ser objeto de la historia, puede ser objeto de ese relato verdadero. Es *verdadero* en el sentido de que el historiador no escribe ficciones. No inventa. Aunque carezca de un método científico —en la acepción fuerte de la expresión—, el historiador se somete a reglas, a procedimientos, a protocolos que comparte con los restantes investigadores: tanto para exhumar productos humanos como para escribir sobre ellos y para comunicarlos. Tiene que comprender —en el sentido de Wilhelm Dilthey— y tiene que hacerse comprender. ¿Para qué? Para no violentar a los antepasados, que actúan en su contexto con informaciones limitadas acerca del pasado, del presente y del futuro; y para interesar a los restantes historiadores, se ocupen o no de esos asuntos. Los lectores, los investigadores, les examinarán y les validarán o no, aceptando su trama de significados y el modo de presentación, la capacidad que tengan para persuadir.

Uno de los desarrollos posibles de esta forma de plantear la disciplina es el que representa la historia cultural. Cuando hablamos de contexto, no nos referimos sólo a las circunstancias sociales, económicas o políticas. Cuando hablamos de contexto, aludimos al entorno cultural en que se emprenden las acciones. Los actos humanos tienen resultados, consecuencias, pero tienen sobre todo un marco que los hace inteligibles para los contemporáneos. Dar con ese marco es tarea del sujeto y de sus contemporáneos: cuáles son las

reglas, cuál es la conducta apropiada, cuáles son las normas que aceptamos o no cuando realizamos ciertas cosas. Pero dar con ese marco es también tarea prioritaria del historiador. ¿Qué significa hacer esto o esto otro en dicha circunstancia? No se trata de que el historiador apruebe o desaprobe. De lo que se trata es de captar la cultura en que se inscriben los hechos. Actuamos, pero especialmente nos representamos lo que hacemos o hicieron los antepasados confiriéndole sentido. Punto y aparte.

2. La historia cultural es un extensísimo campo de trabajo en el que investigadores de distintas nacionalidades y de procedencias muy diversas rastrean variados asuntos y temas, numerosas cuestiones que no parecen tener relación entre sí. En *La historia cultural* –un libro cuya primera edición data de 2005– pudimos constatar que la vastedad de contenidos dificultaba una jerarquía de los objetos. Son tantas las materias tratadas, tantos los argumentos abordados, que la historia cultural podría caer en la irrelevancia, en un relativismo temático. ¿Es así? Desde luego hay cronistas o investigadores que rubrican como historia cultural lo que sólo son exploraciones más o menos académicas, más o menos pintorescas. Hay libros dedicados a los afeites o a las sillas, a la cubertería y a las maneras de mesa. ¿Asuntos sin importancia? No es ése el problema, pues el objeto no determina el grado ni la calidad de lo estudiado: la relevancia depende del modo de tratar el fenómeno histórico.

Sin embargo, algo sucede cuando la fórmula *historia cultural* se emplea para fines muy distintos. En efecto, cuanto más *extraña* es la entidad a analizar, cuanto menos convencional es, cuanto menos académica resulta, el autor parece más obligado a identificar su obra como un volumen de dicha materia: la historia cultural. Presuntamente, esa etiqueta le daría un aire de respetabilidad a todo lo que rotula, incluso a lo que tal vez sea una irrelevancia histórica, a lo que no merecería esa dedicación. En nuestro libro constatamos, pues, dos cosas. Primera: parece haber numerosas obras que dicen ser de historia cultural. Segunda: entre ellas parece haber una dificultad seria para establecer un rango, una categoría. Y, sin embargo, pese a todo, sí que es posible limitar el terreno estableciendo una jerarquía de objetos: por la calidad de los historiadores que los abordan; por la frecuencia con que se repiten; y, finalmente, por la influencia que ejercen en tantos y tantos investigadores que frecuentan asuntos parejos con presupuestos teóricos más o menos afines y con un utillaje metodológico semejante. Es posible que muchos nos equivoquemos alguna vez, pero no es probable equivocarse tanto todo el tiempo.

En principio, los dos objetos fundamentales de la mejor y más relevante historia cultural europea son el texto y la imagen. Pero, si bien se mira, el fenómeno a la postre decisivo es el de la comunicación: el de la producción, transmisión y recepción de textos e imágenes. Ahora bien, ambos objetos no son nada hasta que no se materializan sobre diversos soportes más o menos duraderos, desde la arena de la playa hasta el espejo, desde el libro hasta la película. Definámoslos, en principio. Un texto es una estructura verbal formada por enunciados que guardan entre sí algún tipo de coherencia y que aluden expresamente o no a un referente externo; una imagen es una estructura icónica compuesta por figuras que tienen entre sí algún tipo de coherencia y que representan algo semejante a un referente también externo.

Estas definiciones simplemente operativas precisan lo que serían sus propiedades: texto o imagen están constituidos por un sistema interno, es decir, sus partes tienen algún tipo de trama que les da congruencia; sus enunciados o sus figuras, a pesar de carecer de todas las dimensiones del mundo real, tienen una relación mayor o menor con ese espacio externo, esto es, sus elementos son reconocibles por ser copia, representación, imitación, mejora, sublimación, deformación o parodia de algo exterior. Dicho eso, que sólo es una definición meramente utilitaria, hay que precisar cómo se proyectan esos textos e imágenes.

Aunque puedan concebirse en la mente de un individuo, para que sean un objeto colectivo deben plasmarse externamente, en algún tipo de soporte que permita ser visto al margen de ese sujeto. Un enunciado o una figura que no tienen traslado, que no se verbalizan o que no se materializan, forman parte del mundo interior del individuo. ¿Carecen de importancia? Tienen importancia porque las acciones presentes y futuras no obedecen a las presiones externas del mundo que nos rodea, sino a las representaciones internas que nos hacemos de lo exterior, representaciones que, en ocasiones, revelamos o mostramos y en otras no, reservándolas para nosotros. Eso que no plasmamos es nuestro mundo virtual, un mundo de potencialidades que nos influyen a pesar de no verse o saberse por otros, potencialidades que se relacionan con otras representaciones que sí exteriorizamos. Por eso, los textos o las imágenes son sólo una parte exigua de lo que hay en la mente humana, de esas elaboraciones que verdaderamente proyectamos y que responden a los estímulos que vienen de fuera y a las mezclas internas de representaciones virtuales.

Pero esas elaboraciones sólo cobran forma interior o sólo se plasman gracias a la socialización de que hemos sido objeto cada uno de nosotros. Pensamos con los nuestros, con aquellos que nos han formado, o al menos pensamos con los instrumentos que los nuestros nos han transmitido, que son recursos propios o heredados, ensayados en este tiempo o legados de épocas anteriores. Por tanto, cuando producimos un enunciado o una imagen plasmamos un presente en el que estamos insertos, pero también un pasado que llega hasta nosotros y en el que también hemos sido formados, un pasado del que nos vienen experiencias catalogadas, rutinas ya probadas, fórmulas empleadas. Virtual y real, individual y colectivo, invención y tradición, son entre otros los factores de producción de esos textos y de esas imágenes que materializamos (siempre escasos en comparación con el copioso mundo interno que jamás se expresará).

Para que estos textos e imágenes se plasmen, el productor necesita un código que ponga orden a esos materiales internos desacordes, es decir, necesita alguna clave compositiva que dé coherencia a lo que es un depósito caótico de partes sin sellar. En dichos códigos vemos repetirse esas mezclas de lo real y lo virtual, lo colectivo y lo individual, lo tradicional o lo inventado, pero en cualquier caso gracias a la clave compositiva del texto o de la imagen que pone orden a trozos dispares, el productor puede crear un entero, un todo, sobre papel o sobre un lienzo, por ejemplo, soportes materiales que él no ha inventado y que son recursos también colectivos. Al proyectar enunciados y figuras comunica, se desprende de lo que sólo eran elementos internos y, por tanto, pone a disposición de otros ese producto elaborado, que eventualmente podrán usarlo, aceptarlo, rechazarlo u olvidarlo.

Pero para que ese potencial destinatario vea adecuadamente el objeto verbal o icónico necesita otro código de reconocimiento que le permita descifrar qué se le dice o qué se le muestra. Ese código que descifra es también una clave compositiva, pues ha de rehacer el significado de los enunciados y las figuras. Esto es, el destinatario ha de echar mano de su propio mundo interno, de recursos propios o ajenos, del presente y del pasado. Descodifica, por decirlo con una palabra, e inviste de sentido lo que otro proyectó, lo que otro exteriorizó sobre determinado soporte. Pero esa atribución no tiene por qué coincidir con las intenciones significativas del productor original, primitivo. Por eso, tan frecuentemente los humanos no nos entendemos; por eso, en nuestras relaciones se dan tantos malentendidos o incomprensiones. Es trivial, pero es cierto: cuantas menos referencias se compartan, más difícil será esa comunicación. Ésta es la razón por la que la cultura podemos definirla como un repertorio común de referencias, una vasta gama de significados colectivos que sirven precisamente para facilitar la relación y la comprensión.

Las referencias y los significados incorporan no sólo recetas prácticas, sino también valores comunes, la aprobación o la desaprobación ética y estética, política o religiosa que les damos a ciertas elaboraciones humanas en función de esas referencias y significados que compartimos. Nuestra cultura incorpora, pues, el sentido común que nos rige, el conjunto de evidencias que no discutimos, evidencias en las que hemos sido educados y que no es necesario hacerlas explícitas. Con ellas nos entendemos más o menos y con ellas nos hacemos también una representación de lo extraño, de lo diferente, de lo ajeno, de lo imprevisible. La cultura es, desde este punto de vista, la principal actividad humana, seamos creadores de textos o imágenes o seamos meros usuarios, porque en cualquier caso deberemos descifrar esas figuras o enunciados ajenos.

En el pasado, la producción de textos e imágenes fue incomparablemente menor a la actual. Como nos reveló Walter Benjamin, hace tiempo que entramos en una fase de reproductibilidad técnica y, por tanto, la proliferación de los soportes ha aumentado el número de los destinatarios. Con ello se multiplican las posibilidades de comunicación significativa, pero también de incomprensión, de malentendidos, de descodificaciones contrarias a las intenciones del productor. Sobre esto se ha extendido abundante y provechosamente Umberto Eco. A la postre, esta evidencia nos hace reparar en un dato banal pero decisivo: en mayor o menor medida, todos somos usuarios, destinatarios en una esfera textual e icónica más o menos densa y, a la vez, todos somos en mayor o menor medida productores (desde un libro hasta una carta; desde un óleo hasta un garabato) que emprenden procesos de comunicación con otros. Como indicara Antonio Gramsci, todos somos intelectuales aunque no todos desempeñemos esa función. Ahora bien, por comunicar somos, además, distribuidores. En mayor o menor medida.

Si escribimos una carta y la remitimos, seremos productores y difusores; si nos la responden, seremos receptores. Puede haber coincidencia o no entre ambos corresponsales o puede haber graves desencuentros en cuanto a los significados o los valores que cada uno de ellos maneje. Pero puede darse el caso de que no mandemos ni abramos dicha misiva: entonces nos comportaremos sólo como productores... Si algún día, dentro de varios siglos, alguien leyera esa carta, remitida o no, es probable que creyera entender lo básico de

sus enunciados si conoce la lengua en que fue escrita, pero no es improbable que perdiera múltiples referencias y evidencias: esas referencias que forman la cultura compartida o esas evidencias que constituyen un sentido común. Los sobrentendidos ya no son los mismos y, por tanto, la atribución de significado será probablemente dificultosa e incluso errónea. Pero tampoco sería improbable que ese lector postrero pudiera entender mejor el contexto de aquella misiva: simplemente sabe o cree saber qué es lo que ocurrió antes, durante y después de aquel texto, un pasado, un presente o un porvenir que iban más allá del autor o del primer destinatario de la carta.

3. La mejor historia cultural estudia estas cosas, objetos materiales (preferentemente aquellos que son soporte de textos e imágenes). Han quedado como vestigio y obligan a emprender procesos de atribución de significado: en la época de los objetos o, muchos siglos después, cuando el historiador accede a ese resto o huella. Los mejores autores que han emprendido esta tarea, y de la que resultan pioneros, son investigadores que preferentemente se han ocupado de la cultura popular: por los dificultosos procesos de producción y transmisión. Sus nombres aún son muy relevantes: Peter Burke, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Natalie Zemon Davis, Roger Chartier, etcétera. Son historiadores que asisten como contemporáneos al máximo desarrollo de la cultura de masas y son lectores atentos de otros estudiosos que analizan esa masificación.

A los nuevos historiadores culturales se les distingue por partir implícita o explícitamente de la cultura, claro: pero entendida como ese marco de referencias y de evidencias a partir de los cuales obrarían los seres humanos. Pensamos cosas, hacemos cosas, etcétera: todas las actividades se ejecutan a partir de ciertos códigos con los que nos reconocemos y que son el dominio cultural que define el ámbito de lo posible y de lo probable. ¿Cómo estudiar esas concepciones y esas acciones? A partir de huellas materiales en cuyo soporte está un pensamiento expresado o el vestigio de un acto emprendido. ¿Cuál es contexto en el que hay que insertar esos objetos? Otra característica común a estos historiadores es ser conscientes de la conexión que tienen entre sí las distintas elaboraciones y productos de una época determinada. Los pensamientos, las experiencias, los anhelos, las expectativas y los actos son hechos humanos totales, es decir, tienen diferentes caracterizaciones, intenciones, fines y funciones. De esa complejidad hay huella en los documentos que los reproducen. Por tanto, los historiadores culturales toman el vestigio como un material interpretable que no es obvio, precisamente porque la cultura de que los contemporáneos nos servimos no tiene por qué coincidir con las referencias y evidencias de nuestros antepasados. No son expertos en literatura o en arte, en realidad: no son historiadores de las novelas o de la pintura. Esa especialización la dejan para los investigadores que cultivan esos dominios. En realidad, lo que hacen es integrar esos vestigios en el marco de referencias y de evidencias al que pertenecen, apreciando la materialidad del documento y los efectos que tuvo o tendrá después de su producción y primera recepción.

En eso están y en eso estamos. Y a eso nos comprometemos. ¿A qué nos comprometemos? Paul Veyne nos dio una respuesta muy convincente. Para designar lo real y su tratamiento emplea algunas metáforas: la primera es la del

texto. ¿Existe un texto original de la realidad que el historiador pueda desentrañar y finalmente iluminar?

El ser es a un tiempo complejo y exacto: cabe, o bien intentar describir esa complejidad, sin acabar nunca, o bien buscar un fragmento de conocimiento exacto, sin aprehender nunca la complejidad. El que se atiene al plano de lo vivido no saldrá nunca de él; el que construye un objeto formal ser embarca para otro mundo, en el que descubrirá cosas nuevas, pero no volverá a encontrar la clave de lo visible. No alcanzamos un conocimiento completo de nada; ni siquiera el acontecimiento en el que nos hallamos más íntimamente implicados nos es conocido salvo por vestigios (...). Las cosas no se nos dan plenamente, no se nos muestran sino de forma parcial u oblicua; nuestro espíritu llega a un conocimiento riguroso o amplio de lo real, pero no contempla nunca el texto original de la realidad.

¿Accedemos al plano de lo real, eso que es representación más o menos fiel? Dice Veyne:

La historia es un palacio cuya extensión nunca descubrimos enteramente (...) y del cual no podemos divisar a la vez todos los ángulos, de suerte que no nos aburriríamos nunca en ese palacio, en el que estamos encerrados. Un espíritu absoluto se aburriría en él, porque conocería su geometría y no tendría nada que descubrir o describir. Ese palacio es para nosotros un auténtico laberinto: la ciencia (...) no nos entrega el plano del lugar.

No hay texto original ni hay plano completo, pero los vestigios que quedan nos permiten reconstruir tentativamente los códigos, esos marcos significativos. No sabemos si nuestra operación dará buenos resultados, pero sabemos que así es cómo se escribe la historia cultural, la mejor historia cultural.

