

1. Introducción: un dónde, un cuándo y un cómo. Las coordenadas de un discurso

Pues es difícil hablar con propiedad en una ocasión en que la apreciación de la verdad a duras penas queda asegurada, ya que el oyente informado y bien dispuesto quizá piense que lo que se le revela es de algún modo inferior a lo que él desea y sabe, mientras que el ignorante puede creer, por envidia, que hay un tanto de exageración, si es que oye algo que está por encima de su naturaleza. Y es que los elogios de otro pueden soportarse en la medida en que cada uno se considere capaz de hacer algo de lo que oyó, mientras que los hombres, movidos por la envidia, desconfían de lo que les supera.

TUCÍDIDES. *El discurso fúnebre de Pericles*¹

1.1. SITUACIÓN

La verdad histórica, la verdad en la Historia, parece tener algo que ver con la dudosa ocasión en que hechos y palabras se ponen de acuerdo. Por mor de ser más justos, tanto nos vale decir entonces que se trata de una cuestión decidida sobre el cómo de tarde llegan las segundas a atender a

¹ Tucídides: *El discurso fúnebre de Pericles* (edición bilingüe con introducción y traducción de Patricia Varona Codeso), Sequitur, Madrid, 2009, pp. 65-67.

los primeros. Porque llegar, llegan siempre tarde, eso sí. Demasiado tarde. Pero hablemos ahora de lo que importa, del cuánto.

Las oportunidades que la disciplina de la Historia nos ofrece a este respecto dan muchas veces con sus huesos en el necesario recurso al aprecio y a la estimativa en ausencia de unas reglas y criterios fijos y una vez que el acontecimiento ha pasado de largo. El que llega tarde suele excusarse, y su éxito depende con demasiada frecuencia de la presentación de su caso.

Ya que todo excede a la Historia por un lado, o queda pendiente de suplementación, por otro –nos decimos– todo va a desdecirla y no esperamos de ella sino excusas antes que razones. Vale aquí decir que la excusa (*excursus*) es lo que se arrastra casualmente desde las orillas del curso normal del discurso para mediar como participación en este. Serían los motivos de segunda importancia. *El afuera* de un diálogo. Y con eso nos quedamos. No solo es difícil hablar sobre la verdad con propiedad; es que es más bien imposible. En la misma medida en que a los hechos ya no llegamos, que de continuo nos sacarán cabeza y media de ventaja y que, sin embargo, aquella disciplina se ha empeñado en ejercer su actividad. En definitiva, la dificultad está en que no nos los podemos apropiar. No podemos hacer de ellos nuestra propiedad. Estando en estas, resulta de ello que su verdad quedará así por siempre y repetidamente traicionada, y que habrá que ceder en nuestras pretensiones sobre ella y darnos por satisfechos con el terreno de lo verosímil. «A duras penas queda la verdad asegurada», como dicho por decir algo. Por decir algo, pues la manera en la que esta se nos queda aparenta ser la del artificio retórico. Nada que ver con la verdad segura y bien redonda. No le queda pues a esta sino envolverse con los ropajes de lo que le tiene parecido meramente para pasar por aceptable. Irónicamente: para pasar por ella misma. Se ve en la obligación de imitarse para resultar aceptable. Es esto el necesario recurso al aprecio y a la estimativa del que nos acaba de hablar Tucídides. Su propiedad queda para la decisión entre las partes que es el pacto, un convenio o acuerdo, el contrato, con lo que esto representa de concurso mágico de buenas voluntades para cumplir lo que de otra manera no se daría: lo que se daría, así sin pretenderlo, es el acuerdo real, por naturaleza, que no es en sí acuerdo ninguno puesto que nada es decidido sobre el tema. El oyente ha de estar bien dispuesto –dice Tucídides–. Dispuesto a aceptar el pacto que se le ofrece y a entrar en el entendimiento. Tanto el elogio como el minusvalor se corresponden con artilugios de la «exageración» –hiperbólicos–, con artilugios que «están por encima o por deba-

jo de la naturaleza», sea de la verdad, sea del individuo. Sometida a la sospecha, a lo que se asiste es a su juicio. Los testimonios y testigos solo se precisan cuando a aquella se la pone en la tesitura de tener que pasar por encima de su misma evidencia. Esta evidencia ya no se da por supuesta, sino que ha de defenderse.

En la argumentación forense, el testigo corrobora, ofrece su autoridad de manera delegada al tribuno que sopesa el acuerdo entre lo juzgado y su historia, y, contando con la fiabilidad de la última, acepta entonces que así sucedieron las cosas. Da fe. Y las cosas, como acaban sucediendo, es entre y con la intervención del deseo y de la exageración. La certeza debería ser entonces el sustituto electo de la verdad.

El que tiene en cuenta esta su situación de estar en el medio de lo verosímil –es decir, de estar en el terreno intermedio entre lo verdadero y lo falso– no tiene otra sino avenirse a acuerdos. Habrá cosas verdaderas, las habrá falsas –dicen–, y luego estamos nosotros en medio que las confundimos. Lo que se sabe-lo que se ignora es sin duda un binomio muy prometedor a estos efectos. Es la traducción al lenguaje ideal de la verdad de nuestra anterior variación sobre la propiedad y la apropiación. Sustituye en abstracto a la propiedad. Su promesa es, no obstante, lo único a lo que tenemos derecho: lo que se desea-lo que se envidia es el signo de la ausencia presente de lo que tiene el signo de lo verdadero y de nuestra distinta actitud hacia esta situación de injusticia cósmica.

Puede que sea apenas cosa de un instante de indecisión, pero las certezas se nos van hilando desde un presente que se va estirando de distintas maneras y con distintas estrategias, un presente ya asumido y dependiente de lo que deseamos y de lo que envidiamos. Esta tensión dialéctica del querer responde por la estructura del tiempo que la Historia nos reclama: presencia-ausencia. El deseo se puede dirigir hacia atrás, hacia al pasado, que es el lugar de donde o de cuando nos vienen las cuestiones y los objetos del querer, y puede dirigirse también hacia adelante, al futuro, que viene a ser el sitio desde donde pensamos en cómo y para qué queremos responderlas, más que el lugar de su cumplimiento. Y esto porque en poco afecta al presente el futuro como lugar del cumplimiento de los deseos si es que ya está la apetencia para ejercer esta función referencial en el ahora. Ambas posiciones, pasado y futuro, son imaginadas e impostadas, por cuanto la auténtica posición es la de un sempiterno presente desde el que bien nos preguntamos, bien tramamos nuestros planes. Es bien sabido, sin embargo, que el mismo presente es vaporoso sin nada a lo que tender. Para eso está el útil

y artificio de lo que se desea y de lo que se envidia. Resaltar el estado de ausencia de referencias hacia adelante y hacia atrás del que sabe que se ha colocado al final del tiempo, donde nada sucede, y que este final es además su momento histórico, es tomar también conciencia de esto. Es un tomar conciencia de que lo que añade el final por el final al conjunto es meramente un instante de formalidad. El instante del conjunto completo. No dice, ni más ni menos, que la cosa hasta ahí ha llegado, que ya no hay más instantes. Es el sitio inocuo e inmóvil de *lo que se sabe-lo que se ignora*.

Parte de la investigación que sigue sobre el así llamado *juicio histórico* tendrá que ver justo con este desentrañar cuál es el carácter de semejante experiencia imaginativa en el medio.

La situación del que se encuentra en la posición anterior es la del que comienza a medirse, tímidamente si acaso, no vaya a ser que no dé la talla. Su equilibrio en medio de la nada no lo libra de ocupar un sitio, pues la noción de espacio puede también determinarse desde la amplitud de sus movimientos propios.

Comienza así a ver si lo que de su posición se narra lo supera, o si es que acaso es inferior a él. Se dedica a medir la que cree su naturaleza y con esto traza su posición, e incluye en sus cuitas la investigación del propio instrumento de medida que emplea, dentro de lo posible. Podrá ser entonces que la narración que de él nos llegue nos sitúe a nosotros mismos en relación de tal forma que no tengamos ninguna duda en calificarla de exageración, de modo que, bien atentos, podremos descubrir en ella la mácula, de lo que es de suyo de calidad inferior a los hechos que bien conocemos. O quizá nos satisfaga. Quizá nos parezca ceñida, como el traje a la medida y hechuras de la complexión. En ello, nos daría la vestimenta la medida del cuerpo ignorada. En este terreno del acuerdo entre narraciones ofrecidas y deseadas, «no es uno capaz de emitir juicios con seguridad y evidencia semejantes» a los que facilitaría una geometría.² La apreciación de la verdad apenas queda asegurada. Y así, nos vamos viendo empujados, sin remedio al parecer, a la solución que las mencionadas figuras de la retórica y de la persuasión nos alcanzan a falta de algo mejor. Es nuestro «hablar con propiedad» un hablar dirigido a un público, y el orador, auditorio también

² Friedell, E.: «Unwissenschaftlichkeit der historischen Grundbegriffe», en *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Diogenes Verlag, Zürich, 2013, p. 28.

de su propio discurso. Él es el que sabe, pero, como un cualquiera más, se mide por igual con la consideración hacia sí mismo de ser capaz o no de llevar a cabo aquello que tildamos de *hecho*. Eso será hablar de manera apropiada. Contará y dará razón de por qué y en justicia de qué se hace con la propiedad determinada. Qué derechos le asisten sobre ella y si puede defenderla. Y ya existirá con ello el auditorio de los propios, que no serán sino aquellos con los que compartiremos la citada propiedad.

La narración –repetimos– es ese lugar intermedio en el que se nos juega su suerte la verdad histórica, y «la diferencia entre el historiador y el poeta es, [entonces] [...] tan solo gradual. Los límites ante los que se detiene la fantasía son para el historiador la situación del conocimiento histórico dentro de los círculos de entendidos, y, para el poeta, la situación de este entre el público. La poesía no es tampoco [de hecho] completamente libre en la representación de figuras históricas y acontecimientos: hay una línea que no puede atravesar sin exponerse al peligro».³

Hay un nervio en el que se aprecia la verdad de la narración. Un lugar de la verosimilitud que es sensible al cambio. Si se pone en peligro su integridad, si se lo daña, pierde el nervio su sensibilidad, pierde el público el interés, y dejan de decirse nada la una y el otro. El encantamiento que cobija a narrador y auditorio se rompería si, por ejemplo, introduyéramos determinadas variaciones en un drama en que nos colocaran a un Alejandro Magno como cobarde y a su maestro Aristóteles como a un necio. Más aún si nos atreviéramos incluso a convertir en vencedores a los persas en lugar de al ejército heleno. «Esto acabaría pagándose con la pérdida de la ilusión estética.»⁴ Ojo, lo que aquí se nos comenta es que la ilusión estética es un elemento común determinante que afecta por igual a «la situación del conocimiento histórico dentro de los círculos de entendidos» y «entre el público». Diferente será lo que la sustente, y aun así será ella factor de primeras importancias. Ambas disciplinas narrativas comparten no solo el instrumento del relato, sino el objetivo retórico. Si se rompe el pacto tácito entre el autor y su público, todo se acaba. La diferencia no está en el elemento empleado, la narración, donde es solo asunto oportuno de grados; ni en la emoción desper-

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ *Idem*.

tada, que en ambos casos también es obra del entrar en el juego de la ilusión. La fantasía bien se cuidará de respetar su límite, pues, en caso contrario acabará pagando sus excesos; sí. Pero ¿cuál es ese límite si no se trata más bien de algo espurio? ¿Qué significa la expresión «la situación del conocimiento histórico» en cuanto invariante de las dos circunstancias? Aceptemos que el efecto estético se puede perder si se presume que este es demasiado flexible, y, justamente entonces, en lo que tiene de resistente a las deformaciones, se puede prever que tiene su contenido de verdad. No cualquier componenda satisface. Cualquier acuerdo no es posible entre el narrador y su público –y con mayor razón diremos que esto vale si el narrador quiere ser llamado historiador–. Hay, a pesar de todo, un tanto de exageración siempre. ¿Hay entonces algún motivo que nos sustente en nuestra misma pretensión de diferenciar labores? Esto es, ¿hay base para describir dos actividades distintas al atender a la faena del poeta y a la del historiador? No, según las razones presentadas en lo dicho, ya que ¿quién nos dice que dicha diferencia en la situación, en cuanto es de grado, no se ha conquistado sencillamente a través del poso de sucesivos éxitos en el dominio de la ilusión? Y es que tanto el poeta como el historiador pueden incluirse en la figura más general del autor. La línea que separa el «círculo de entendidos» y el del «público» también será de grado.

El contenido no hace pues la diferencia. Contar lo que se sabe y contar lo que se ignora de los hechos no determina la verdad. Ambas cosas pueden instituirse como situaciones del conocimiento histórico con tan solo el concurso de la aquiescencia del respetable. El revisionismo sin esto sería imposible.

No obstante, ni el poeta ni el historiador son completamente libres en el ejercicio de su representación; se expondrán al peligro si así lo creen. Dicho peligro se caracterizaba hace unas páginas, desde el punto de vista del autor, de «pérdida de la ilusión estética».

Ahora permítasenos invertir la posición, conservando la simetría proporcional, y colocarnos en el punto de vista del público –independientemente de lo informado que este esté–, tras lo cual debería traducirse dicha posición por la del sentimiento de agrado o desagrado ante la pieza. Por la de su apreciación y disposición hacia ella y la consiguiente conservación o pérdida del juego y la connivencia con el escenario. Tampoco parece el público completamente libre ante la representación. Se deja llevar o más bien es arrastrado al terreno de los afectos. Y que no sean «completamente libres» nos va a garantizar así que haya

diferencia de naturaleza entre ambas actividades dramáticas por vía de las reacciones posibles: dice Aristóteles apenas al comienzo de su *Poética*, que «los que imitan, imitan a personas que actúan, y forzosamente estos son gente honrada o vil [...] o bien [podría con ello decirse que] imitan a personas mejores, peores o semejantes a nosotros».⁵ A la hora de glosar lo cual parece venir a cuento el fragmento de Tucídides que encabeza el inicio del texto, pues hablar con propiedad es difícil, ya que el oyente bien informado quizá piense que lo que se le revela es de algún modo inferior a lo que él desea y sabe, y el ignorante puede pensar que hay en ello un tanto de exageración, si es que oye algo que está por encima de su naturaleza... «En esta diferencia está la clave del distanciamiento entre la tragedia y la comedia; pues esta quiere imitar a individuos peores, y aquella a mejores de los actuales»,⁶ y, sin embargo, «las cosas que vemos en la realidad con desagrado, nos agrada ver[las] en sus imágenes logradas de la forma más fiel».⁷ Dentro de la ilusión estética de la pieza teatral, del reino del poeta, se hace posible para este incluso el convertir lo digno de oprobio en digno de elogio. La aversión en agrado. Mientras, de pie ante el discurso del historiador, para el oyente informado, así como para el ignorante –removidos ya por la voluntad de fidelidad, ya por desconfianza–, la posibilidad de la decepción es bien cierta. El desagrado será desagrado; la desconfianza, desconfianza. Pueden ambos torcer el gesto con desaprobación y los elogios de otro podrán soportarse solo en la medida en que cada uno se considere capaz de hacer algo de lo que oyó.

La medición de la distancia que media entre relato histórico y relato de ficción se relaciona aquí al parecer con la realidad basándose en los afectos. Aquello que resulta insoportable quiebra la ilusión. La imagen que no puede sostener nuestra mirada en el espejo deja de ser una representación y se revuelve en algo bien real. Nos afecta hondamente, o en lo más íntimo de nuestro ser. De ello puede sacarse la aclaración a aquel gesto de ingenio en la expresión que comenta que lo repugnante en cuanto tal, lo que produce asco, es imposible de representar. Es plausible, así planteado, que la seña de identidad que aporta algo a la

⁵ Aristóteles: *Poética*, ed. cit., l. I, cap. II, (intr., trad. y notas de Alicia Villar Lecumberri), Madrid, Alianza, 2011, 1448a, pp. 36-38.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibidem*, l. I, cap. IV, 1448b, p. 41.

distinción entre narración histórica y poética sea, más que la verosimilitud, las diversas oportunidades de producir desagrado que el relato en cuestión ofrece. Sin llegar al asco, claro. Unas oportunidades que, en este caso concreto, por otro lado, están indisociablemente ligadas a lo que se halla por encima y por debajo de la naturaleza del auditorio. La naturaleza aquí toma la forma de lo que dicho auditorio es capaz de hacer. Esta es la forma peculiar del primado de la verdad en lo verosímil.

¿Qué efecto sobre la ilusión del espectador tiene el error de irrealidad? ¿Cuál es este error?

Hasta en la ficción, en el drama, si «se han descrito cosas imposibles [a saber, que no pueden haber sucedido]: se ha cometido un error». Solo «si la poesía alcanza el fin propio del arte [...] si de esa manera [mediante el recurso a lo imposible] consigue que impresione más una u otra parte de su obra», está dicha medida permitida.⁸ Será que Alejandro sea un cobarde, y su honorable maestro, un necio; será que pierdan asimismo los griegos todas sus batallas contra los persas y, a la postre, la guerra...; y la ilusión poética se mantendrá, y todo estará salvado, siempre que el público no tenga noticia alguna de lo que puede haber sucedido. «Lo que no ha sucedido [y sabemos que no ha sucedido] no creemos sin más que sea posible, mientras que lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible.»⁹ Para lo que corresponde a la interesante situación ontológica —porque interesa como espectáculo— por la que un episodio podría haber sucedido (*formaliter*) y no sabemos si ha sucedido (*realiter*), o podría haber sucedido y sabemos que no ha sucedido, «hay [quizá] que preferir [entonces, en cuanto ficción] lo imposible verosímil [presentado como posible] a lo posible increíble»,¹⁰ pues abre el campo de la imaginación por encima y por debajo de la propia medida natural y, con ello, el del agrado. Este es el primado del elemento de ficción en lo verosímil. Se detiene, no obstante, en sus prebendas la imaginación a este punto. Cuando el orador evoque su elogio a los héroes, y recrimine en su relato de viva voz, para que todos lo oigan, las pasadas iniquidades de los enemigos de la patria, o bien rememore los acontecimientos

⁸ *Ibidem*, l. I, cap. XXV, 1460b, pp. 109-110.

⁹ *Ibidem*, l. I, cap. VIII, 1451b, p. 57.

¹⁰ *Ibidem*, l. I, cap. XXIV, 1460a, p. 107.

que las *moiras* en su indescifrable tejer el destino han vertido sobre la cerviz del ser humano, sin un sentido aparente, sobre su pueblo, si se han descrito cosas imposibles, se habrá cometido un error. ¿Y qué será aquí lo que es imposible? Es esta una pregunta bastante sencilla de responder. Imposible es lo que no puede haber sucedido, lo que se le revela de algún modo inferior a lo que sabe, lo que está por encima de la naturaleza, y de su naturaleza. En definitiva, la medida de lo que cada uno se considera capaz de hacer de todo lo que oyó. Si se ha descrito de otra forma y manera, se habrá cometido un error. Puesto que también aquí solo salva el argumento aquello que conserva el fin propio del arte... y el arte aquí se llama Historia.

La esperada cita que no puede faltar en ningún texto sobre la disciplina: «Es evidente por lo expuesto que la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible [...] Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa [...] La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder».¹¹

Y viene a suceder, sin embargo, que las cosas que vemos en la realidad con desagrado nos agrada verlas en sus imágenes logradas de la forma más fiel. El arte es capaz de salvar del desagrado hasta la imposibilidad. Sin embargo, esperará algo más del discurso histórico el oyente informado cuando lo que se le revela es de algún modo inferior a lo que desea y sabe, como, por ejemplo, cuando el relato hace de la acción posible (sucedida) una imposible (no sucedida); y mirará con desconfianza y presumiendo exageración el ignorante, por cuanto, situado el discurso por encima de su natural, considerará que transforma la acción imposible (que cree que no puede haber sucedido) en posible (que ha sucedido).¹²

Son estos los límites todos ante los que se detiene la fantasía.

¹¹ *Ibidem*, l. I, cap. IX, 1451b, p. 56.

¹² Hay que hacer notar en este punto que, con frecuencia, se toma de manera demasiado ingenua la concepción aristotélica acerca de la disciplina histórica. Esto, eso sí, a pesar de su propio parecer. Para Aristóteles, la *Historia como tal narra sencillamente lo que ha sucedido, mientras el poeta se encela en la narración de aquello que podría más bien suceder* (vid. *supra* Aristóteles. *Ibidem*, l. I, cap. IX, 1451b, p. 56. El subrayado es mío). Esto es un lugar común de lo más transitado. Así, como segundo suplemento a su concepción, «de los argumentos o acciones simples, los episódicos son los peores [los que peor caen en el ánimo del público] [...] Esta suerte de argumentos son obra [...] de malos poetas, de los cuales ellos mismos son los responsables» (*ibidem*, p. 58), ya que

El autor, que es a la misma vez actor, no deja también de presentar en el drama lo que considera que se es capaz de ejecutar... como acción posible. Tendrá por ello que respetar unos límites y detenerse ante ellos, y estos límites han de ser presumidos por su parte tanto como por la parte que le toca a su auditorio. A cambio puede hacer verosímil en la elevación o la degradación ejemplar un nuevo tono por el que la concurrencia lo juzgue y se juzgue a sí misma. Pero eso es otra cosa, otro arte...

1.2. DIRECCIÓN Y SENTIDO

Se ha establecido como tentativa que los límites ante los que se detiene la fantasía –y el arte que en su paseo quiera acompañarla– son para el historiador la

olvidan la esencia de su peculiar arte y casi hacen vocación de intrusismo profesional, al ensartar uno tras otro los hechos sin más, y hacer de la composición una a semejanza de un «relato histórico» donde el único criterio de pertenencia al conjunto de la trama es el de la sucesión temporal (cf. *ibidem*, l. I, cap. XXII, 1459a, p. 101). Historia es arte de lo particular, y que ha sucedido. Pero esto reduce la narración histórica a cronología. No obstante, por lo hasta aquí dicho, cabría revisar semejante opinión y obtener del Estagirita otro aprendizaje muy distinto para la Historia, casi un elogio: lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible, entonces, lo sucedido es evidente que es posible, y lo posible es convincente (*ibidem*, p. 57), ergo si el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa, no es menos cierto que tampoco lo hacen por narrar uno lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder. El pasado ha podido suceder de igual manera. Acaba de decirlo Aristóteles, es posible. Lo que este liga como consecuencia de su anterior juicio, que entonces «la poesía narra más bien lo general [*posible*], mientras que la historia, lo particular [*lo que ha sucedido*]» (*ibidem*, p. 56), es más significativo. No es un argumento por consecuencia. *Posible-imposible* y *general-particular* no son términos que se impliquen con necesidad, y así lo detalla él contra su mejor opinión anterior: «Entiendo por general aquello que dice o hace normalmente una persona, en virtud de lo verosímil o lo necesario, y a eso aspira la poesía, aunque al final dé nombres [de individuos históricos] a sus personajes; y por particular, qué hizo o qué le pasó a Alcibíades [en concreto]» (*idem*), *realiter*. También aspiran pues el oyente informado y el ignorante a la plausibilidad de lo que se les cuenta en el relato histórico.

Por último, la *envidia* a que hace mención Tucídides es una referencia al deseo insatisfecho, no a la posibilidad lógica de este, en cuanto *el envidioso* no envidia lo que considera imposible. Este individuo sabe que lo que desea es lógicamente posible, *formaliter*, que no implica contradicción con lo real, pero entiende que su propia naturaleza, *realiter*, lo torna imposible. Como sutura del trauma resta la envidia. Volveremos por supuesto sobre todo esto en el desarrollo del argumento principal.

situación del conocimiento histórico dentro del círculo de los entendidos y entre el público.

Esto, y no decir nada, es prácticamente lo mismo. Así, por ejemplo, puede demostrarse que «China fue construida, extendió sus conquistas, prevaleció y dominó sus territorios durante siglos sobre la base de una definición cultural de su identidad esencial antes bien que étnica».¹³ Una definición que, sin duda, tenía la necesidad narrativa de contener aquella quintaesencia elemental de lo que se sabe, lo que se ignora, y lo que cada uno considera por encima y por debajo de su natural. Eso es una situación. Puede que sea esta también una de las razones ocultas que expliquen por qué «los indios [...] no tenían necesidad alguna de referirse a su historia (o a la geografía y a los relatos de viajes) a fin de retener la posesión de un conocimiento superior sobre ellos mismos y del resto del universo asiático, universo que tan bien les era conocido [...] reconociendo tan solo los propósitos culturales y políticos de la escritura de la historia “de manera científica”»,¹⁴ mas no la apropiación del pasado de la India por parte de Gran Bretaña. Esto es otra situación. La metrópoli podía seguir usando y abusando de dichos instrumentos todo lo que quisiese, que su posesión local permanecía incontestada. En definitiva: habría conocimiento sin apropiación interpretativa, y apropiación y verdad sin conocimiento. Habría incluso dos clases de apropiaciones, se usase o no el instrumento y método histórico. Eran casos independientes. Esto es, no se reconocía la superioridad interpretativa del mejor uso del útil científico, aun y todo situadas ambas partes en el terreno razonado de la ciencia social. El contenido de la narración, sus razones, no mueven al ánimo a aceptarlas. Y es que la diferencia entre el historiador y el poeta es solo gradual.

De manera que «sus historias, madurando en objetivos y escala [...] se enfrentaron a cualquier interpretación desviada de “su” pasado a cuenta de los extranjeros, reivindicando una posición distinta y distinguida dentro de la historia mundial de las civilizaciones antiguas y entrando en controversias con las interpretaciones inglesas rivales»¹⁵ de posibles y pretendidos oyentes mejor infor-

¹³ O'Brien, P.: «Historiographical traditions and modern imperatives for the restoration of Global History», en *Journal of Global History*, vol. 1, núm. 1, marzo de 2006, p. 18.

¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

¹⁵ *Ibidem*, p. 31.

mados. La información contenida en memorias, correspondencia diplomática, relatos de viajes, junto con aquella indicativa de los fines e intereses económicos y comerciales entre distintos continentes, de este a oeste, muestran que dicho «flujo de información» estaba bien presente,¹⁶ que existió y tenía alguna influencia configuradora y repercusión por encima o por debajo de las naturalezas locales. «A pesar de eso, el conocimiento incrementado acerca de otros parajes raramente implicaba la investigación de sus historias.»¹⁷

Los hombres, movidos por la pérdida de la ilusión estética, desconfían de aquello que los supera, por encima o por debajo de su propia naturaleza.

No cunda el pánico. Los límites de estudio pueden ser muy amplios, lábiles incluso, pero sirven igual de bien para orientarse. En este nuestro caso, no es preciso además un entrenamiento previo, ni que el espectador eche mano de su libreto. Ya que hablamos de límites, quizá por analogía encontremos una primera guía para el historiador que le enderece el paso hacia su oriente. Metidos en las labores de otro arte, el aspirante a geógrafo, por ejemplo, que «aparece» en medio del campo de su disciplina –y no hay otra forma de aparecer–, cree que esta va a tener la delicadeza para con él de entregarle –al menos para sus seguridades– unas nociones tan necesarias como puedan ser las de unos continentes fijos o unas fronteras jurisdiccionales bien marcadas, nociones de una evidencia tan patente que casi podría leerlas en la superficie del globo terráqueo toda vez que no cerrará los ojos. Tan claras se le han de aparecer. Pasearía la vista, y allí encontraría las sugerencias de las líneas que anda buscando. Unos signos aquí, un recordatorio en la orografía allá por mediación de una relación de ideas, la memoria de un relato un poco más adelantada... Pero esto no es desde luego sino un mito. Se construye sobre una herencia ya de deseos y exageraciones. Situados en el medio o, simplemente, situados. Con situación, como propiedad. Deseos y exageraciones útiles, no obstante, estas construcciones no dejan de ser eso, construcciones. Un pólder no deja de ofrecer asiento firme por el mero hecho de sostenerse sobre el mar. Para institucionalizar tanto el mito como su carácter de útil instrumental orientativo, Lewis y Wigen han querido introducir el término técnico *metageografía* [metageography], con el fin de significar «el conjunto de

¹⁶ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷ *Idem*.

estructuras espaciales a través de las cuales la gente ordena su conocimiento acerca del mundo». ¹⁸ La situación del conocimiento geográfico de nuestro público –por seguir con nuestro experimento analógico.

Las típicas divisiones «Norte-Sur» que encierran una división a nivel planetario, la que diferencia entre países desarrollados y en desarrollo; las designaciones del tipo primer, segundo y tercer mundo, ya en práctico desuso, o la mencionada división en regiones geográficas que no saben todavía de cuestiones geopolíticas, como por ejemplo Australasia, África, Europa, Norteamérica o Sudamérica, son indicaciones que cualquiera puede manejar y que, sin embargo, son conceptualmente orientativas y no permiten ya cualquier tipo de discurso. Tienen un nervio. Son entonces normativas incluso siendo narración. La recién mencionada clasificación, esa red de relaciones impostada, comprende la idea de unas demarcaciones territoriales de la superficie de la Tierra en que se hace hincapié en el concepto de «regiones mundiales», esto es, en la «aglomeración de varios países definida no tanto por su separación física (como es el caso de los continentes), sino más bien (en teoría) sobre la base de importantes vínculos históricos y culturales». ¹⁹ El marco conceptual se convierte en una figura formada no solo por una serie de líneas geográficas tendidas sobre el mapamundi, sino que aglutina factores sociales, políticos, culturales, que se ofrecen, en una coherencia interna y en una clasificación implícita, tras conceptos tan amplios como los de una «región mundial», y que se fundan en la distinción de una región frente a otra. La definición cultural de la región está fundada sobre el encuentro e integración de lo que se descubre semejante o no en otra vecina. Las propiedades se incluyen fruto de su carácter relacional. Estamos ante una categoría instrumental que nos facilita en geografía una ordenación aproximada por encima de categorizaciones típicas de

¹⁸ Lewis, M. W., Wigen, K. E.: *The Myth of Continents. A Critique of Metageography*, University of California Press, 1997, p. ix. Lewis y Wigen desarrollan en su texto una crítica conceptual y levantan acta de la diversidad en cuanto a distribución espacio-cultural y el consiguiente marco mental (*cosmovisión*) que los distintos pueblos a lo largo y ancho del globo han concebido como orientación en sus propósitos y misiones históricas.

¹⁹ *Ibidem*, p. 13. Por citar un caso de estudio que ha aplicado las ideas de Lewis y Wigen para centrar el motivo de su investigación, los desarrollos y asunciones culturales de la economía y el comercio global: Findlay, R. y O'Rourke, K. H., *Power and Plenty. Trade, War and the World Economy in the Second Millennium*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2007.

la academia, una ordenación metacrítica sobre el lenguaje del geógrafo. Ordenación fundamental que forma un terreno en común en ese primer acuerdo entre público y autor tan complejo como para incluir todos aquellos factores citados más arriba y componer su identidad por y frente al otro. Para situarse.

¿Y por qué no pensar que algo parecido puede aplicarse no ya al espacio, sino al tiempo histórico, situación que nos hemos decidido a traer aquí como objeto de estudio?

Funcionalmente, sería la feliz idea algo parecido al conjunto de estructuras históricas a través de las cuales la gente ordena su conocimiento acerca del mundo. La disciplina que desentrañara esta forma nueva tendría la ocasión de llamar a su objeto de estudio «la situación del conocimiento histórico» de un determinado grupo, etnia o pueblo. Las distintas situaciones serían tan solo diferentes en realidad en cuanto al grado respecto del conocimiento que atesora el círculo de los entendidos sobre el tema en comparación con el público lego, los cuales, a su modo, también harían buen uso de semejante artefacto mental de orientación. China, la India, seguirían –aunque a otro nivel y con respecto a otro objeto– siendo una aglomeración o grupo de individuos, un público, identificable no tanto por su separación física o étnica, sino más bien (en teoría) sobre la base de importantes vínculos históricos y culturales. Sería algo así como una «región histórica», en palabras de Lewis y Wigen. Y, ¡oh, curiosa ocurrencia!, estas regiones incluirían a buen seguro entre sus coordenadas cognitivas históricas posiblemente el conjunto más reducido de la situación de su conocimiento geográfico, una metageografía.

No hace falta darle demasiadas vueltas al asunto. La feliz idea ya hace tiempo que se ha rentabilizado.

La moderna historia global tiende a la restauración de un enfoque más amplio del problema y objeto de estudio que hemos llamado hasta aquí «Historia». Términos como «mundo» o «universal», en cuanto antiguos acompañantes de este, han pasado a mejor vida o han sido reconvertidos en su forma adjetiva como inclusión de sus metanarrativas en el concepto de globalidad. Justamente en cuanto narración, la composición se comprende como una del todo negociada.²⁰

²⁰ Lo que antaño se conoció por historia universal, o historia del mundo, apadrinadas, por ejemplo, por un Voltaire bajo el supuesto de que los acontecimientos totales daban para sufragar el gasto de una filosofía secular de la Historia, ha renacido cual ave fénix –y algo más desembarazada