

En el terreno de las artes, la historia presenta a primera vista dos imágenes contradictorias. Por un lado, parece como si la historia de la arquitectura, la música o la poesía poseyera una coherencia y una transparencia superiores; la sucesión temporal de las obras de arte aparece con mayor coherencia que cualquier encadenamiento de acontecimientos políticos. Y las transformaciones lentas de una historia de los estilos son también comparativamente más transparentes que cualquier proceso de historia social. Valéry formuló en cierta ocasión la relación entre historia del arte e historia general diciendo que las producciones de la primera son «filles visibles les unes des autres» [«hijas visibles las unas de las otras»], mientras que, en la segunda, «chaque enfant semble avoir mille pères et réciproquement» [«cada hijo parece tener mil padres, y viceversa»].<sup>1</sup> De ello se podría deducir que la pretensión de la frase según la cual es el ser humano quien hace su propia historia resulta más evidente sobre todo en el terreno de las artes.

Por otro lado, los paradigmas de la historiografía del arte—en su fase precientífica y, luego, en su fase positiva<sup>2</sup>—muestran que esa superior coherencia en lo singular se obtiene a expensas de una evidente incoherencia de conjunto, tanto en la correspondencia entre los géneros artísticos entre sí como en su relación con el proceso general histórico-social. Antes de convertirse en historia de los estilos, la historia del arte tenía la forma de biografías de artistas unidas entre sí únicamente por un ordenamiento cronoló-

1. Carta a André Lebey de septiembre de 1906. *Oeuvres II*, París 1960, p. 1543; véase S. Kracauer, en *Die nicht mehr schönen Künste*, ed. H. R. Jauss, Munich 1968 (*Poetik und Hermeneutik III*), p. 123.

2. Sobre el cambio de paradigma en la historia de las ciencias, véase Th. S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt, 1967, y H. R. Jauss, «Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft», en *Linguistische Berichte*, I (1969), pp. 44-56.

gico. La historiografía de la literatura comenzó también en los humanistas con la redacción de «historias», es decir, de descripciones biográficas de poetas ordenados según el año de su fallecimiento y subdivididos, a veces incluso, por clases de autores.<sup>3</sup> Su prototipo fueron las descripciones de vidas de Plutarco, quien también proporcionó el modelo para los «paralelismos». Esta forma de composición en que se plasmaron hasta finales del siglo xviii la recepción del arte antiguo y el debate sobre su carácter modélico es específica del primer estadio de las «historias» en la consideración del arte.<sup>4</sup> En efecto, la forma literaria de los «paralelismos» presupone el concepto de perfección como una medida de referencia intemporal incluso allí donde se extiende, desde los autores y las obras, a géneros artísticos o épocas nacionales de florecimiento. La presentación histórica del arte se ramifica en una multiplicidad de derivaciones naturales cada una de las cuales se orienta hacia su «punto de perfección» y se considera comparable con anteriores historias o «precursores». La manifestación de todas las historias en las artes se puede combinar a su vez para formar la imagen histórica de un retorno periódico de la edad de oro, típico de la historiografía del humanismo, pero también de la historia cultural de Voltaire.<sup>5</sup>

En su fase positivista, el historicismo introdujo un segundo estadio de las «historias» para el análisis del arte. El principio de explicar la obra de arte a partir de la suma de sus condiciones históricas tuvo como consecuencia la necesidad de iniciar de nuevo la investigación para cada obra con el fin de llegar a los «comienzos» pasando por sus fuentes, y a los determinantes del medio y la época pasando por la vida del autor. La pregunta por las fuentes, que remite irremediamente a las fuentes de las fuentes, se pierde en las «historias», no menos que la relativa a las relaciones entre vida y obra. Pero, de ese modo, la relación seriada entre unas obras y otras cae en un vacío histórico que se manifestaría en una mera sucesión cronológica, si no quedara cubierta por la vaga generalidad de las «corrientes» o las tendencias académicas o cerrada mediante un nexo externo dispuesto para sí misma por la Historia—principalmente por el devenir de una nación—. Frente a esto parece justificada la pregunta de si la historia del arte puede hacer otra cosa que pedir prestado a la historia pragmática su articulación general.

3. P. Brockmeier, *Darstellungen der französischen Literaturgeschichte von Claude Fauchet bis Labarpe*, Berlín 1963. 4. Véase *supra*, pp. 35 ss.

5. Véase H. R. Jauss, *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes*, Munich 1964, pp. 23-33.

Entre el primer y el segundo estadio de las «historias» se sitúa el historicismo de la Ilustración, en el que participa precisamente la historia del arte en un grado nada desdeñable. El cambio trascendental por el que la historia singularizada, junto con la recién fundada *philosophie de l'histoire*, se impuso frente a la pluralidad de las historias, se inició a comienzos del siglo xviii por las conclusiones a las que había llegado el examen del arte. La disputa sobre la ejemplaridad del arte antiguo, reavivada en el momento culminante del clasicismo francés, acabó conduciendo a los dos partidos de *anciens* y *modernes* a la idea común de que el arte antiguo y el moderno no debían medirse con la misma vara de la perfección (*beau absolu*, belleza absoluta), puesto que cada época tiene sus propias costumbres y también su propio gusto y, por tanto, su propia concepción de lo bello (*beau relatif*, belleza relativa). El descubrimiento de la historicidad de lo bello y la comprensión histórica del arte, iniciada con él, precedieron al historicismo de la Ilustración.<sup>7</sup> En el siglo xviii, este proceso llevó a una progresiva temporalización de la historia de las artes, por un lado, y de la Historia en sentido filosófico, por otro, que desde el *Projet d'un traité sur l'histoire* (1714) de Fénelon utilizó conscientemente los medios unificadores y las normas clásicas de la epopeya para legitimar su superioridad sobre la historia de soberanos y Estados, que se limitaba a enumerar una serie de hechos.<sup>8</sup>

La *Geschichte der Kunst des Altertums* [*Historia del arte de la Antigüedad*] (1764) de Winckelmann es el primer monumento de la nueva historiografía singularizada, posibilitada por la historización de la Antigüedad clásica y por el abandono de análisis comparado en los «paralelismos». Al renunciar a la tradicional *Historia de los artistas*, Winckelmann impone a la nueva *Historia del arte* la tarea de dar noticia del origen, el crecimiento, los cambios y la decadencia de aquél, junto con los diversos estilos de los pueblos, las épocas y los artistas.<sup>9</sup> La historia del arte, tal como la inició Winckelmann, no necesita tomar de la historia pragmática su articulación general, pues puede pretender una coherencia propia y superior: «Las artes [...], al igual que todas las invenciones, comenzaron por lo necesario; luego, se buscó la belleza; y, finalmente, les siguió lo superfluo. Éstos son los tres grados más importantes del arte».<sup>10</sup>

6. R. Koselleck, «Historia magistra vitae», en *Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, Stuttgart 1968, pp. 196-219. 7. Tesis del trabajo citado en la nota 5.

8. Véase *Nachahmung und Illusion*, ed. H. R. Jauss, Munich 1963 (*Poetik und Hermeneutik* I), p. 191. 9. *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), ed. W. Senff, Weimar 1964, p. 7.

10. *Ibid.*, p. 21.

Ante el curso de acontecimientos de la historia general, la serie de obras del arte de la Antigüedad se caracteriza por una andadura completa y, por tanto, normativa: lo histórico puede completarse de forma natural en el terreno de las artes. Friedrich Schlegel, que transfirió ese principio a la poesía, buscó y halló en la poesía griega una historia natural completa del arte y del gusto en cuyo recorrido pudieron obtener también significación ejemplar la imperfección de las primeras fases y la degeneración de las tardías.<sup>11</sup> La crítica de Herder a Winckelmann se puede entender en este contexto como el intento de extender de manera consecuente la temporalización de la historia del arte a toda la serie de épocas<sup>12</sup> y afirmar la universalidad histórica de lo bello frente al arte griego, singularizado pero, no obstante, elevado nuevamente a norma.<sup>13</sup> La poesía como instrumento o como producto del arte y floración de la cultura y la humanidad permite reconocer mediante su historia algo que sólo se pudo producir de forma progresiva en la gran andadura de los tiempos y los pueblos.<sup>14</sup> Con ello se alcanza el punto en el que la historia del arte y la historia general establecen una relación que nos plantea una nueva pregunta: si la historia del arte, que solía considerarse en la mayoría de los casos como el «pariente pobre» y dependiente de la historia general, no podría ser también en algún caso la parte determinante y convertirse otra vez en el futuro en un posible paradigma del conocimiento histórico.

## II

La decadencia de la forma de la historia de la literatura tradicional, acuñada en el siglo XIX y hoy agotada como paradigma científico, apenas permite sospechar el rango que le correspondió en su origen a la historia de las artes en la formación del conocimiento histórico en el pensamiento de la Ilustración, en la filosofía de la historia del idealismo alemán y en el inicio del historicismo. Con el abandono de las historias, crónicas y relatos históricos tradicionales de

11. *Über das Studium der griechischen Poesie*, ed. P. Hankamer, Godesberg 1947, p. 153.

12. *Briefe zu Beförderung der Humanität*, colecciones 7 y 8, ed. Suphan, Berlín 1883, vol. XVIII, p. 57.

13. Según H. D. Weber, *Fr. Schlegels «Transzendentalpoesie» und das Verhältnis von Kritik und Dichtung im 18. Jahrhundert*, tesis doctoral, Constanza, 1969, pp. 111-121.

14. Ésta es la idea central de la historia de la poesía moderna con la que Herder retoma la problemática *Querelle des Anciens et des Modernes* en las cartas 81 a 107, coincidiendo en el tiempo con Schiller y F. Schlegel (1796-97); véase *supra*, pp. 70-72.

soberanos, Estados y guerras, la historia de las artes apareció como paradigma de aquella nueva historia general que pudo reclamar para sí de manera especial un interés filosófico: «Tous les peuples ont produit des héros et des politiques: toutes les peuples ont éprouvé des révolutions: toutes les histoires sont presque égales pour qui ne veut mettre que des faits dans sa mémoire. Mais quiconque pense, et, ce que est encore plus rare, quiconque a du goût, ne compte que quatre siècles dans l'histoire du monde» [«Todos los pueblos han generado héroes y políticos; todos los pueblos han experimentado revoluciones; todas las historias son casi iguales para quien sólo quiere introducir datos en su memoria. Pero quienquiera que piense, o lo que es aún más raro, quienquiera que tenga gusto, únicamente tendrá en cuenta cuatro siglos de la historia del mundo»].<sup>15</sup> Las historias pragmáticas son de una uniformidad monótona; la perfección de las artes fue lo que permitió al espíritu humano elevarse a la grandeza que le era propia y legar obras que interesan no sólo a la memoria sino también al pensamiento y al gusto. Así justificaba Voltaire la novedosa empresa de su obra *El siglo de Luis XIV* (1751). Al viraje de Voltaire hacia la «filosofía de la historia» le siguió la fundación de la historia del arte y la literatura por Winckelmann y Herder. Ambos plantearon la misma exigencia y expusieron con no menor claridad su crítica a la tradición de la historia política y bélica.

Antes de sus famosos escritos, Winckelmann llevó al papel sus *Gedanken vom mündlichen Vortrag der neuern allgemeinen Geschichte* [Pensamientos sobre la exposición oral de la nueva historia general] (1754) para diferenciar lo verdaderamente útil en la historia de lo bueno y bello. Winckelmann se aparta tanto de nuestros escritores pragmáticos como de la mayoría de las historias generales, que sólo parecen ser historias personales, exige ejemplos magnos y consideraciones decisivas, establece un canon—de entre los sabios y los artistas, la historia general sólo perpetúa a los inventores, no a los copistas; sólo a los originales, no a los coleccionistas: a Galileo, a Huygens y a Newton, no a Viviani ni a Hopital [...]—, y deduce de ello el siguiente principio: todo lo subalterno forma parte de la historia particular.<sup>16</sup> La nueva exigencia de la *Geschichte der Kunst des Altertums* [Historia del arte de la Antigüedad] (1764) de Winckelmann apunta más allá no sólo de la *Historia de los artistas*, tal como se había escrito hasta entonces, sino

15. Voltaire, Introducción a *Le siècle de Louis XIV*.

16. El fragmento, del año 1754, se cita de *J. Winckelmanns sämtliche Werke*, ed. J. Eiselein, Donaueschingen, vol. 12, pp. III-XV; véase Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Berlín 1968, (*Sitz.-Ber. d. dt. Akad. d. Wiss. zu Berlin*, clase de lengua, literatura y arte, años 1968/1), a quien agradezco la referencia.

también de la forma de exposición a modo de crónica de la anterior historia general. La historia del arte no ha de ser una mera enumeración de épocas sucesivas y de los cambios ocurridos en ellas, sino historia y construcción pedagógica, todo en uno; deberá proponer plenamente a consideración la *esencia del arte* y el concepto de lo bello en su desarrollo histórico.<sup>17</sup>

Para Herder, las ventajas de una historia de la poesía de las distintas épocas y pueblos eran igualmente claras. Así lo demuestra la presentación panorámica de la poesía moderna con la que se refiere al problema histórico-filosófico de la *Querelle* en sus cartas a la humanidad de 1796: «En esta galería de diferentes formas de pensar, aspiraciones y deseos, aprendemos sin duda a conocer más profundamente las épocas y las naciones que en los miles de engañosos caminos de su historia política y bélica. Por lo que respecta a un pueblo, raras veces vemos en éstas algo más que cómo se dejó gobernar o matar, mientras que en aquéllas aprendemos cómo pensaba, qué deseaba y quería y cómo se divertía y era guiado por sus maestros o sus inclinaciones».<sup>18</sup> La historia de las artes se convierte en medio para representar la sucesión de individuaciones históricas del espíritu humano en el curso de las épocas y los pueblos. De este modo se devuelve a su lugar histórico el carácter ideal del helenismo, mantenido todavía por Winckelmann, se traslada la normatividad de lo perfecto a la multiplicidad histórica de lo individualmente bello, y el análisis histórico de la poesía se reduce a un concepto de historia que no requiere de por sí una teleología inmanente<sup>19</sup> y promete, no obstante, al esteta alcanzar de nuevo una totalidad. Los aspectos de una historia natural del arte, que también encontramos en Herder, las metáforas del crecimiento y de las edades de la vida, la finalización cíclica de todas las culturas y lo *clásico* como lo *más elevado en su género*, proponen aún la totalidad de la historia del arte a la manera tradicional, condicionada por las conclusiones de la *Querelle*. Los planteamientos que anunciaban el futuro y con los que Herder superaba esa teleología natural y, al mismo tiempo, la teoría del progreso de las artes, nació de su vuelta a la tradición de la hermenéutica bíblica. Según demostró

17. *Op. cit.*, p. 7. 18. Ed. Suphan, vol. XVIII, p. 137.

19. En su exposición de 1796 sobre la poesía moderna, Herder mantiene la idea de un *telos* en la historia, según lo demuestra la pregunta que se plantea desde el comienzo: «¿Cuál es la ley de este cambio? ¿Es para mejor o para peor?» (*op. cit.*, p. 6), y al final saca la siguiente conclusión comparando las épocas: «tendimus in Arcadium, tendimus! Nuestro camino se dirige al país de la sencillez, de la verdad y las buenas costumbres» (p. 140). Sobre el esteta (vol. XXXII, p. 63) o *filólogo poético* (vol. XXXII, p. 83) que uno debe ser para aventurarse en el océano de las consideraciones históricas, véase H. D. Weber (nota 13), p. 110.

H. D. Weber, Herder desarrolló aquí una teoría de lo bello que vuelve a insistir en su universalidad histórica frente al relativismo de las individualidades de naciones y épocas: lo bello, que no está previamente dado como algo metafísicamente determinable y sustancialmente susceptible de ser imitado, se puede aquilatar como la quintaesencia suprahistórica de manifestaciones históricas mediante el proceso hermenéutico de la crítica y convertirse en forma de concepción del conocedor y del crítico.<sup>20</sup> Y junto con ello, la propia historia se hace primeramente accesible «como continuidad espiritual a la consideración estética en un sentido diferente del de la literalidad de los hechos».<sup>21</sup>

Más tarde tendremos que preguntarnos si el historiador del historicismo plenamente desarrollado debe algo al *esteta* Herder y si, en realidad, la ciencia hermenéutica de la historia en el siglo XIX tuvo un paradigma latente en la *heurística poética*<sup>22</sup> de la historia del arte. El camino emprendido por la historia literaria y la historia de arte en el siglo XIX se caracteriza por la continua renuncia a todas las exigencias de un conocimiento histórico propio. Bajo el historicismo, surgido de la consideración histórica del arte antiguo y moderno como un nuevo paradigma de experiencia histórica, la historiografía del arte fue cediendo progresivamente su legitimación como medio de reflexión estética, histórico-filosófica o hermenéutica. La nueva historia de las literaturas nacionales entró, sin embargo, en competencia ideal con la historia política y, en función de todos los fenómenos literarios, pretendió mostrar de qué manera la idea de individualidad nacional podía pensarse a sí misma, desde unos inicios casi míticos hasta la realización de un clasicismo nacional.

El positivismo fue destruyendo poco a poco estos objetivos ideológicos en el curso de una progresiva asimilación a las ciencias, pero sin ser capaz de justificar la investigación literaria mediante algún interés específico de conocimiento. Sobre la historia literaria positivista, que imita simplemente la concatenación externa de acontecimientos de la historia pragmática, se puede afirmar lo mismo que decía Herder de la antigua *historia literaria* analítica: que «pasa por encima de pueblos y épocas con el andar calmado de una mula».<sup>23</sup> Al apartarse del positivismo, la teorización moderna de la ciencia literaria, en la que imperan los métodos estilísticos, formalistas y estructuralistas desde la Primera Guerra Mundial, ha vuelto la espalda al mismo tiempo a la historia literaria. Desde entonces, el historiador de la literatura

20. *Op. cit.* (nota 13), p. 123. 21. *Ib.*, p. 119.

22. Ed. Suphan, vol. I, pp. 441-444. 23. Ed. Suphan, vol. II, p. 112.

procura callarse cuando se tratan problemas de ciencia de la historia o de hermenéutica histórica. Sin embargo, la historia de la literatura puede despertar también hoy el interés del actual saber histórico, interés que conquistó en el pensamiento de la Ilustración y del idealismo; esto ocurrirá cuando la imagen y la función de la literatura en la historia se libere de las petrificadas convenciones y falsas causalidades de la historia de la literatura y vuelva a hacer justicia a la historicidad de las obras literarias frente al concepto científico del positivismo y frente al concepto de arte del tradicionalismo.

## III

La forma de la historia de la literatura científicamente legitimada es el peor medio imaginable para percibir la historicidad de la literatura. Encubre la paradoja de cualquier historia del arte a la que se refería Droysen cuando explicaba la diferencia entre la realidad pasada de los hechos históricos y la comprensión que se adquiriría de ellos retrospectivamente al contemplar los cuadros de una pinacoteca: «La historia del arte establece entre ellos una correlación que esos cuadros no tienen de por sí, para la que no fueron pintados y de la que, no obstante, se deduce un encadenamiento, una continuidad que influyó en sus pintores sin que éstos fueran conscientes de ella».<sup>24</sup>

Fechas, autores, tendencias y épocas de las obras se consideran «datos objetivos» de la historia de la literatura. Y sin embargo, incluso en aquellos casos en que su cronología es plenamente verificable, su correlación—tal como la ve retrospectivamente el historiador de la literatura—es ajena «a la que tenía en su momento en miles de correlaciones diferentes de las que históricamente nos atañen».<sup>25</sup> La relación «efectiva» entre «hechos» literarios establecida posteriormente no consigue dar razón de la continuidad en que surgió una obra del pasado ni de la continuidad en que el lector o el historiador presente le reconocen un sentido y una significación. El carácter de acontecimiento de una obra literaria no es comprensible de forma inmediata en los hechos que puede registrar una historia de la literatura. La pregunta sobre cómo puede deducirse de la yuxtaposición de las obras una continuidad en la que fueron creadas y recibidas, pregunta que Droysen dejó sin respuesta, sólo se resolverá si se considera como epifenómeno la analogía

24. *Historik: Vorlesung über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, ed. R. Hübner, Munich, 1967, p. 35. 25. *Ib.*, p. 34.

entre «hechos literarios» y «realidades históricas».<sup>26</sup> Esta analogía de origen positivista degrada el carácter de acontecimiento de la obra de arte y, con él, la correlación entre acontecimientos de la literatura. La obra literaria pierde su apariencia histórica concreta en cuanto hecho o encrucijada literaria de factores determinables. Esa apariencia se fundamenta en el horizonte de su forma y significación creadas por el autor y actualizadas y constantemente actualizables por el público. Cuando la historia de la literatura adoptó el paradigma de la historia positivista y redujo el conjunto de experiencias de la literatura a relaciones causales entre obras o autores, desapareció la mediación histórica entre autor, obra y público tras una sucesión hipostasiada de monografías que no tiene de historia nada más que el nombre.<sup>27</sup>

Pero, en principio, tras las apariencias de la historia de la literatura no es objetivable ninguna correlación entre obras que no esté mediada por los sujetos que las producen y las reciben.<sup>28</sup> Esta mediación intersubjetiva distingue la historicidad de la literatura de la realidad objetiva de la historia pragmática. Pero la distinción se reduce si se acepta la crítica de Droysen al dogma de las «realidades objetivas» y se reconoce que el suceso difuso «es entendido y unificado por su concepción como acontecimiento de correlaciones, como un complejo de causas y efectos, de propósito y realización, en resumen, como Un Hecho», pudiendo interpretarse de manera distinta «desde el punto de vista de algún hecho nuevo» o desde el lugar del observador.<sup>29</sup> Droysen recuperaba así nuevamente para el hecho histórico su carácter de acontecimiento, que tiene en común con el carácter de acontecimiento de la obra de arte la apertura de su horizonte significativo. En efecto, la capacidad de comprender las obras o los «hechos a la luz de la significación que han adquirido por sus efectos no es un derecho de la contemplación histórica sino un derecho igualmente primigenio de la interpretación estética.<sup>30</sup> La analogía constitutiva para la relación entre historia del arte e historia general no se halla, pues, en el carácter de acontecimiento de la obra de arte, por un lado, y en la realidad histórica, por otro, igualados ahora y entonces por el concepto objetivista de saber del positivismo.

26. El propio Droysen estaba aún atrapado por la opinión de que, en la historia de una literatura o un arte, «los hechos objetivos buscados se hallan ante nosotros de manera inmediata» (*ibid.* p. 96).

27. Véase la crítica a la historia de la literatura en R. Barthes, *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt 1969, p. 12. 28. Véase *supra*, pp. 160-162, primera de mis siete tesis.

29. *Historik, op. cit.*, pp. 133, 167. 30. *Ibid.*, p. 91.

El problema de las relaciones e interferencias estructurales entre historia del arte e historia general requiere, por tanto, un nuevo debate. Por un lado, la crítica de Droysen al objetivismo de la escuela histórica ha de dar pie a deducir qué formas narrativas de ficción y qué categorías estéticas de la historia de los estilos—no identificadas por él mismo—hicieron posible esa forma clásica de historiografía. Y, por otro, debemos preguntarnos si el concepto de acontecimiento en Droysen, que incluye tanto los efectos producidos de las cosas como el punto de vista del observador retrospectivo, no presuponen una vez más el paradigma de la obra del pasado y de su interpretación siempre abierta.

## IV

«La ciencia de la historia no es una enciclopedia de ciencias históricas ni una filosofía (o una teología) de la historia; tampoco es una física del mundo histórico ni mucho menos una poética de la historiografía. Esa ciencia se ha de proponer la tarea de ser instrumento del pensamiento y la investigación histórica». <sup>31</sup> La ciencia de la historia en Droysen es primordialmente hermenéutica en sus planteamientos. Por tanto, no le resultará fácil rebatir las expectativas de tener que ser una «poética para la historiografía», en el sentido de la obra de Gervinus *Grundzüge der Historik* (1837). El hecho de llevar implícitas también una filosofía (la continuidad del *trabajo* histórico progresivo) y una teología de la historia (el objetivo supremo de una *teodicea*) afecta menos a su autonomía que la sospecha de que la historia general es un arte y, por tanto, no puede pretender tener el rango de ciencia, pues el método de la crítica de las fuentes no podría por sí mismo garantizarle ese rango de «física del mundo histórico». A pesar de sus triunfos—según observa Droysen en tono burlón—se ha elogiado «como el máximo historiador de nuestro tiempo a alguien que, con sus exposiciones, estuvo más cerca de la novela de Walter Scott» (p. 322). La polémica de Droysen con Ranke y el ideal de objetividad del historicismo intenta sobre todo poner al descubierto las ilusiones que trajo consigo la narración aparentemente objetiva de hechos transmitidos.

La primera es la ilusión del decurso completo. Aunque todo historiador sabe que nuestro saber histórico es siempre imperfecto, la forma predominante de la narración *suscita* «la ilusión de que tenemos ante nosotros un decurso completo de las realidades históricas, una cadena de acontecimientos,

31. Droysen, *Historik*, *op. cit.*, §16 (en adelante sólo se citará con el número de página o párrafo).

motivos y propósitos cerrada en sí misma, y pretende que es así» (p. 144). La narración histórica se sirve de la ley de la ficción por la que los elementos incluso dispares de una historia encajan para el lector en un contexto cada vez más amplio y se funden finalmente en una imagen de la totalidad; para evitar este efecto e impedir que la imaginación rellene los huecos se requiere un procedimiento especial con el que, paradójicamente, está más familiarizada la prosa artística moderna que la historiografía.

La segunda es la ilusión del primer inicio y del final definitivo. En este punto, Droysen puso al descubierto y rechazó con una agudeza de visión rara para su tiempo la «falsa doctrina del así llamado desarrollo orgánico de la historia» (p. 152): «Queda fuera del ámbito de la investigación histórica llegar a un punto que sea el comienzo en sentido pleno y eminente, lo absolutamente primero» (p. 150). Y así como no se puede decir de la historia «que en lo anterior se den todas las condiciones de lo posterior» (p. 151), las cosas de la historia no concluyen tampoco de manera tan definitiva como las presentó Ranke en su historia de la época de la Reforma, pues «los resultados llevan en sí todos los elementos de nuevas agitaciones» (p. 298). Precisamente, cuando la narración histórica adopta formas genéticas y quiere explicar algo a partir de sus inicios recae en una ley de la ficción: la ley de la definición aristotélica de la fábula poética, que ha de tener un comienzo, una parte central y un final; y además, un comienzo que no siga necesariamente a otro y un final tras el cual no haya nada más.

La tercera es la ilusión de una imagen objetiva del pasado. Quien cree con Ranke que el historiador sólo necesita prescindir de su Yo interesado y olvidar su presente (p. 306) para llegar a un pasado no desfigurado, no podrá garantizar más de lo que lo hacen los «poetas y los novelistas» la verdad de las «imágenes del pasado o las reproducciones de lo que quedó muy atrás en el tiempo», traídas así a luz (p. 27). Y, aun cuando un pasado «se pudiera comprobar en toda la amplitud de lo que entonces fue su presente» (p. 27), las cosas ya acontecidas no contendrían ese «criterio de lo importante y lo significativo» (p. 283) que sólo puede adquirir la reflexión desde la perspectiva con que su caudal y su multiplicidad se representan como un todo relativo. Lo único objetivo es lo que carece de pensamiento, <sup>32</sup> pues «los propios "hechos", única y exclusivamente "objetivos", sólo hablan en apariencia. Sin el narrador que les hace hablar, serían mudos» (91).

Las ficciones épicas del decurso completo, del primer inicio y del final de-

32. Variante del manuscrito de 1858.

finitivo y del pasado que se presenta a sí mismo son las manifestaciones derivadas de la ilusión del historicismo-romántico, puesta al descubierto por Droysen, según la cual el historiador sólo necesitaría volver a narrar los hechos puros, proporcionados por sus fuentes—«y esa ilusión de los hechos transmitidos pasó luego por ser la historia» (360)—. La floreciente historiografía del siglo XIX, que intentaba negar el carácter artístico de la descripción histórica para ser reconocida como ciencia, fue víctima de una «fictivización» de su objeto en la medida en que se atuvo al principio de que el historiador debía borrar su Yo para que la historia se contara a sí misma. La poética que esto implicaba no es otra que la de la novela histórica, que alcanzó por aquellas mismas fechas la cima de la literatura. Sin embargo, esta nueva poética de la narración histórica no ha sido aún suficientemente caracterizada por la utilización material del pasado y su revitalización poética y anecdótica con las que las novelas de sir Walter Scott conseguían satisfacer la curiosidad histórica incomparablemente mejor que la historiografía que las había precedido. El hecho de que las novelas de Scott pudieran ser un reto para la historiografía científica en lo relativo a una exposición particularizadora del pasado, de la que no fue capaz la historia hasta entonces, tiene su razón de ser en un principio formal.

Lo que impresionó tan fuertemente a A. Thierry, Barantes y otros historiadores de la década de 1820 en las novelas de Scott no fue únicamente la fuerza sugestiva del detalle, el colorido histórico, la fisonomía individual de una época pasada derivada de ellos y la representación en perspectiva que permitía seguir un suceso histórico en diversos planos personales, en vez de en las habituales acciones del Estado. Fue también, sobre todo, la nueva forma «dramática»—un mérito de Scott, que llevaba a pensar a sus contemporáneos no tanto en el dramatismo de la acción, cuanto en la insólita forma dramática del relato: como el narrador de la novela histórica se mantenía totalmente en segundo plano, la propia historia podía aparecer como un espectáculo y crear en el lector la ilusión de estar presenciando personalmente el drama de los personajes en acción—. Pero de ese modo se ponía también al lector en la situación de emitir por sí mismo el juicio y sacar las conclusiones morales que los historiadores racionalistas como Hume o Robertson le habían adelantado siempre hasta entonces.<sup>33</sup> Estas analogías entre

33. A. Thierry, *Sur les trois grandes méthodes historiques en usage depuis le seizième siècle* (1820); De Barantes, *Préface de l'Histoire des Ducs de Bourgogne* (1824), y el artículo anónimo *De la nouvelle école historique* (1828); cito por K. Massmann, *Die Rezeption des historischen Romans von Sir Walter Scott in Frankreich von 1816 bis 1832*, Heidelberg, 1972, en especial p. 89.

la poética de la novela histórica y el ideal de objetividad de la historiografía contemporánea hablan por sí solas.<sup>34</sup> Tanto ahora como entonces, aparecen también claramente en el sospechoso papel del narrador que se retira explícitamente, pero que está continuamente comunicando o juzgando, papel que era el resultado de la ilusión de una exposición directa del pasado. El historiador Ranke se delata constantemente—más que el novelista Scott, que puede delegar su función de narrador en personajes de la novela u ocultarse en una visión en perspectiva—debido a sus puntos de vista retrospectivos y las categorías estéticas de ordenamiento bajo las que los propios contemporáneos no podrían haber visto todavía los sucesos históricos. El hecho de que cortara de manera ostentosa los hilos que corrían entre las épocas, «tal como habían sido propiamente, y lo que había derivado de ellas», mostró sus consecuencias desfavorables precisamente allí donde algún elemento de juicio, selección, motivación o conexión entre sucesos presupone el posterior punto de vista del historiador cuando éste se ve obligado, sin embargo, a aparentar que la visión derivada de las consecuencias y de una mirada retrospectiva era el orden inherente a las cosas del pasado. Estas incoherencias están ocultas en la historiografía rankeana por la ilusión de un decurso cerrado en sí mismo; y lo están de tal manera que ya no recuerdan el hilo de la acción en las novelas de Scott, sino el curso de los acontecimientos en la forma estilística histórica de la historia de arte.

v

En las páginas siguientes explicaremos la tesis de que la historiografía de Ranke está determinada por categorías estéticas que pueden entenderse mediante el paradigma latente de la historia de los estilos; para ello analizaremos la época de las guerras contra Inglaterra, la Guerra de los Cien Años, en su obra *Französischer Geschichte* (cap. I, 3; 1852-61).<sup>35</sup> La historia de los estilos, en la for-

34. E. Wolff, «Zwei Versionen des historischen Romans: Scotts *Waverley* und Thackerays *Henry Esmonde*», en *Lebende Antike, Symposium für R. Sübnel*, ed. H. Meller y H.-J. Zimmermann, Berlín 1967, pp. 348-369 (en especial 357), muestra también que se dio aquí un «paralelismo de objetivos que justifica la afirmación de que la novela histórica acuñada por Scott estaba, en cuanto a su idea, más en condiciones de satisfacer plenamente el programa propuesto por ésta que la propia escuela de historiadores escocesa».

35. Ed. O. Vossler, Stuttgart 1954, pp. 78-95 (en adelante se citará únicamente con el número de página).

ma establecida por Winckelmann, se puede caracterizar por la aparición puntual y transformadora de lo nuevo (cambio de estilo),<sup>36</sup> por la transparente diacronía de procesos graduados (p. ej., cuatro fases del arte griego: *estilo antiguo, clásico, bello, imitativo*), y por la delimitación de los períodos (los estilos tienen un comienzo originario y un final definido marcado por el éxito de lo nuevo).

En la exposición de Ranke, la época de las guerras contra Inglaterra comienza desde varios aspectos con una transición radical hacia lo nuevo. A Luis IX, «prototipo de todos los reyes religiosos», le sucede finalmente, dentro del mismo linaje de los capetos, «un personaje de otro tipo», Felipe el Hermoso, representante de una política de poder específicamente moderna (p. 78). Él fue el «primero» en intentar «quebrantar, con una ambición desconsiderada», los límites de la esfera de poder del imperio germánico, respetados por sus predecesores, cosa que Ranke comenta con la siguiente frase: «Sabía o sentía que estaba en connivencia con la naturaleza de las cosas» (p. 78-79). Esta frase es un modelo de afirmación narrativa sólo posible retrospectivamente [que en adelante señalaremos con la sigla A. n.], que el narrador Ranke endosa evidentemente a la persona de Felipe («... o sentía»). La transición a una nueva situación se expone seguidamente mediante el asunto del conflicto con el papa Bonifacio VIII, la interrupción de la política de las Cruzadas y la aniquilación de la orden del Temple. En este último caso, Ranke no desea investigar la verdad de las acusaciones contra los templarios aduciendo lo siguiente: «Nos basta con constatar el cambio en las ideas» (p. 79). Ello permite designar la frontera entre lo antiguo y lo nuevo en toda su significación plena y trascendental: «Habían pasado los tiempos animados por las ideas de la cristiandad general» [A. n.]; los bienes, cuyo producto debía servir para la reconquista de Jerusalén fueron confiscados y utilizados al servicio del reino; «[...] Toda su existencia (la existencia de Felipe) está recorrida ya por el viento cortante de la historia moderna» (A. n., p. 80). Los procesos históricos de carácter tan general como los tratados aquí por Ranke no suelen, en realidad, sucederse interrumpidos por una línea divisoria entre lo antiguo («... habían pasado») y lo nuevo («está recorrida ya...»), sino que se entrelazan mediante múltiples estratos, entrecruzamientos, retardos y anticipaciones. Con su exposición narrativa y perspectivista altamente eficaz, Ranke se sitúa por

36. Según K. Badt (véase *infra*, nota. 87), los comienzos de un estilo «no suelen ser vacilantes o imperfectos, sino que el nuevo estilo aparece plenamente ante nosotros—como Atenea de la cabeza de Zeus—, quizá un tanto torpe, pero, no obstante, completa y característicamente desarrollado» (p. 139).

encima de la heterogeneidad de lo simultáneo y da al factor de lo nuevo una función que podríamos llamar estética, pues en tal caso el «cambio en las ideas» sobreviene como un acontecimiento, como en la creación de un nuevo estilo, de un primer inicio, y modifica de golpe la percepción del mundo.

Ranke estilizó de forma reveladora el acontecimiento inicial de esta época: «Pero, apenas adoptada esta postura de una política desconsiderada, aislada y guiada únicamente por el Estado francés, se produjo un acontecimiento que sumió al país en un desconcierto general y lo dejó completamente abandonado a sus propios recursos» (A. n., p. 80-81). En esa disposición temporal difícilmente datable: «pero apenas... se produjo», Ranke deja tácitamente que se imponga una teleología que se manifiesta visiblemente más adelante, desde la ilación y gradación de los acontecimientos hasta la formulación de un resultado final: «El mundo se asombró no sólo al ver ondear las banderas francesas en Normandía, sino al presenciar también cómo los ingleses se retiraban de sus posesiones seculares de Aquitania. Inglaterra sólo conservó Calais, lo cual fue para los vencidos una suerte quizá tan grande como para los vencedores, pues las naciones debían separarse para poderse desarrollar cada cual en función de sus propios impulsos interiores» (A. n., p. 95). Como en el desarrollo de un nuevo estilo, la historia de la nueva época tiene su *telos*, su finalidad, a partir del cual se transparenta, cobrando sentido, lo singular o lo casual y su encadenamiento. Esa transparencia es como la de la serie de obras representativas de un estilo, que intervienen en cualquier cambio en la evolución del mismo y sólo muestran cambios que se contabilizan para la descripción de ese estilo.

En el estilo narrativo de Ranke, el encaje de lo heterogéneo en el curso general de las cosas suele alcanzarse mediante una gradación y armonización temporal. Los hilos de sucesos heterogéneos se presentan en fases («durante siglos..., mucho tiempo antes..., finalmente...» p. 79), para hacer luego su entrada en la acción principal con el «ahora» de un factor importante («y aquella gran división entre partidos entró *ahora* en relación con la lucha sucesoria», p. 83). También puede ocurrir que la acción principal ponga al descubierto en un momento determinado mediante un significativo «plenamente» un suceso heterogéneo oculto hasta entonces, para incluirlo de inmediato en el proceso general. Así, por ejemplo, el nuevo poder de las ciudades se fue «preparando al principio calladamente», luego «tuvo el apoyo de todos los factores que operaban en profundidad» y, finalmente, se manifestó «plenamente» por obra de las guerras contra Inglaterra (p. 82). La ilación temporal con «plenamente», el típico «ahora» (que produce a menudo el efecto de «justo en ese momento») o el vínculo «si, ... pero» (p. 86), ahorra datos cro-

nológicos que serían a menudo difíciles de precisar y sitúa la contingencia de los hechos en una diacronía pura de factores importantes y destacados.

La cronología así idealizada describe, como el proceso de una historia de los estilos, un movimiento constante de ascenso y descenso, aunque en el caso presente la curva de los acontecimientos corre en dirección inversa, pues Ranke sigue la perspectiva del poder monárquico que se hunde y vuelve a levantarse. Al *telos* de la historia de los estilos corresponde el elemento en el que aparecen completamente homogeneizados todos los esfuerzos heterogéneos: «Entretanto, la guerra contra Inglaterra había estallado de nuevo y se produjo un factor en el que convergieron todas estas cuestiones, a pesar de lo poco que originalmente habían tenido en común» (p. 88). El carácter ideal de ese factor se delata nuevamente porque, al parecer, no se identifica con ninguno de los acontecimientos de esta fase (Azincourt, tratado de Troyes, entrada de Enrique V en París), sino que simboliza más bien la decadencia más profunda de la corona francesa. El movimiento ascendente comienza con la alusión a una necesidad más alta: «Sin embargo, difícilmente habría podido salvarle (*al Delfín*) su espada [...] únicamente; antes *debía* apartarse de la [...] fracción de los Armagnac [...] si quería realmente llegar a ser rey de Francia» (p. 89). Una vez más, el «gran momento salvador», en el que se demora gustoso el narrador Ranke (p. 90), no coincide en concreto con ningún acontecimiento. La descripción del movimiento ascendente homogeneiza los acontecimientos y cambios propicios para el fortalecimiento de la monarquía y deja únicamente elementos de decadencia para el partido contrario de los derrotados. Así es como la idea, oculta en los hechos y evidenciada por el narrador como factor de la transición de una situación a otra, se puede cumplir en el resultado histórico ya citado de la época—la idea de un nuevo orden monárquico con el que se ha fundado el nuevo concepto de la nación que «se desarrolla en función de sus propios impulsos interiores» (p. 95)—. Pero el historiador, que describe esta época aparentemente con tanta objetividad en su delimitada individualidad histórica, deja sin fundamentar su opinión y su punto de vista narrativo, que se delata en su toma de partido a favor del «orden firme» y consolidado de la monarquía (p. 94) y contra las ideas derrotadas del movimiento urbano-popular y estamental.

## VI

De la misma manera que el principio expositivo de la historiografía rankeana remite al paradigma latente de la historia de los estilos, la crítica de Droy-

sen a la exposición narrativa y al carácter artístico de la historiografía «objetiva» derivado de ella presupone una hermenéutica previamente dada en la comprensión histórica del arte. Droysen busca cuestionar la «opinión tradicional [...] de que el único modo de exposición histórica es el narrativo» (p. 254); para ello recurre tanto a la distinción entre formas de exposición no narrativas (la de «investigación», la «didáctica» y la «discursiva»), como al intento de trazar una línea divisoria entre la narración «artística» y la «histórica». Su constatación de que lo creado por el arte es «una totalidad, algo perfecto en sí» (p. 285), apunta a la novela histórica («una imagen, una fotografía de lo ocurrido en otros tiempos», p. 285) y da al mismo tiempo en el blanco de la historia del pasado y la exposición de épocas propia del historicismo. Detrás de ello se halla, en efecto, el principal argumento de Droysen: «Lo que fue no nos interesa por haber sido, sino porque, en cierto sentido, sigue siendo en cuanto que aún influye; porque se encuentra en todo el conjunto de cosas que llamamos mundo histórico, es decir, moral, el cosmos moral» (p. 275). Según Droysen, la forma narrativa de la exposición histórica sólo evita la sospecha de ser una ficción artística cuando incluye y refleja, como mimesis del devenir, «nuestra concepción de acontecimientos importantes desde este punto de vista» (p. 285). Precisamente esa exposición de la historia, la única legitimada por Droysen como «histórica», tiene su precedente en el proceso hermenéutico de la experiencia y la apropiación del arte del pasado. El sentido de una obra de arte no se adquiere hasta que se lleva a cabo el proceso de su recepción progresiva; no es una totalidad mística capaz revelarse plenamente en su primera manifestación.<sup>37</sup> El arte del pasado nos interesa igualmente no sólo porque fue, sino porque, «en cierto sentido, sigue siendo» y nos invita a apropiárnoslo de nuevo.

La polémica de Droysen contra la narración deja sin respuesta la pregunta sobre cómo se puede acabar con la forma narrativa clásica de la historiografía y hacer, no obstante, realidad el punto de vista de la forma didáctica de exposición, contrapuesta a la anterior, «punto de vista consistente en utilizar todo el caudal del pasado para ilustrar nuestro presente y comprenderlo con mayor profundidad» (p. 275). Droysen parece haber pasado por alto que la nueva tarea, la tarea de exponer el devenir de este pre-

37. Esto es así tanto para Droysen (p. 285) como para A. C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, 1965, quien pasa por alto que la diferencia entre la «totalidad» de una obra de arte y la «totalidad de la historia», nunca concluida, se mantiene únicamente mientras no se considere la obra de arte en el aspecto histórico de su recepción.

sente y de su contenido intelectual, no se puede realizar tampoco verbalmente—como el de cualquier mimesis del devenir—sin un encadenamiento narrativo, en otras palabras, sin la forma de una «historia». Esto es aplicable al suceso singular, si, según Droysen, el carácter de acontecimiento de un hecho histórico—como el de una obra de arte—está constituido por el horizonte de significación posible, es decir, por la comprensión de un espectador o un actuante posterior. La nueva determinación del hecho histórico en Droysen—«lo que sucede sólo es comprendido y unificado por su concepción como acontecimiento de correlaciones [...], en resumen, como Un Hecho» (p. 133-4)—implica necesariamente narración para que el suceso difuso del pasado pueda comprenderse como un acontecimiento. La narración se ha de entender primariamente como categoría básica de percepción histórica, y sólo secundariamente como forma de exposición histórica. Las modalidades de la exposición narrativa estaban sometidas en la historia de la historiografía a un proceso caracterizado por fases de progresiva literaturización, pero también por una «desliteraturización» en sentido contrario. La polémica de Droysen contra la forma narrativa *artística* cerrada del historicismo implica a su vez una forma expositiva desliteraturizada, una historiografía de perspectivas limitadas, conscientes de su limitación local y del horizonte abierto, a la que, paradójicamente, podía ofrecer paradigmas la poética de la literatura moderna.

Esta interferencia entre poética y ciencia de la historia reaparece en la filosofía analítica de A. C. Danto. La premisa de Danto es la siguiente: «Our knowledge of the past is significantly limited by our ignorance of the future» [«Nuestro conocimiento del pasado está significativamente limitado por nuestra ignorancia del futuro»] (p. 16). Danto fundamenta la lógica narrativa en la posterioridad de las afirmaciones de la misma: «they give descriptions of events under which those events could not have been witnessed» [«ofrecen descripciones de acontecimientos bajo las que dichos acontecimientos no podrían haberse presenciado»] (p. 61); la explicación histórica supone una «evidencia conceptual» (p. 119)<sup>38</sup> y una narración («A narrative

38. Esta comprensión previa que Danto quiere explicar como una «herencia social» (p. 224, 242), así como su intento de establecer una relativa legalidad para lo histórico se entendería más claramente mediante el concepto de Droysen de las analogías de la experiencia histórica; cf. *Historik* p. 159: «Lo que estaría dado en la naturaleza de las cosas, nosotros lo tomaríamos de otras experiencias y conocimientos relativos a situaciones análogas, como el escultor que al restaurar un torso antiguo se guía por la analogía que le proporciona la constitución constante del cuerpo humano».

describes and explains at once» [«La narración describe y explica al mismo tiempo»], p. 141) no debe, por ejemplo, reconstituir algo pasado sino «organize present experience» [«organizar la experiencia actual»] con su ayuda (p. 79). Todo esto es perfectamente coherente con la ciencia histórica de Droysen, aunque Danto no se refiera a ella. La interferencia de la poética interviene allí donde Danto trata del papel de la narración en la explicación histórica y busca un equivalente para las «leyes históricas» no demostrables (cap. X-XI). Cree haberlo encontrado en unidades temporalmente cerradas («totalidades temporales»), que explica en un primer momento por la variabilidad histórica de las formas literarias (p. 226); y luego remite a determinaciones (pp. 233 ss.) que, en principio, son sólo una repristinación de las normas aristotélicas clásicas de la fábula épica. Pero, para que la narración, en cuanto forma de explicación histórica, mantenga abierta la posibilidad de otras declaraciones narrativas sobre el mismo acontecimiento (p. 167), se deberá superar el horizonte cerrado de la forma narrativa clásica y dar preponderancia a la contingencia de la historia frente a la tendencia épica de las «historias».

«A story is an account, I shall say an explanation, of how the change from beginning to end took place» [«Una historia es un relato, es decir, una explicación de cómo ocurrió un cambio desde el comienzo hasta el final»] (p. 234); esta determinación de principio corresponde a la definición aristotélica de la fábula (*Poética* 1450b), tanto más cuanto que Danto había sustituido anteriormente el mero acontecimiento por el cambio, en el sentido preciso de la peripecia en la tragedia (1450a; 1452a), como objetivo propio de la explicación histórica (p. 233). Con ello, Danto incurre en la ilusión del inicio primero y el final definitivo desvelada ya por Droysen. Esa ilusión le va a acarrear problemas de inmediato, al advertir—aunque le reste importancia como un mero problema de la causalidad—que el «cambio de las cosas» puede ser el centro de una historia susceptible de ser acotada entre límites constantemente modificables hacia delante y hacia atrás (p. 240). Su tesis de que «we are in fact referring to a change when we demand an explanation of some event» [«cuando pedimos la explicación de algún acontecimiento, nos estamos refiriendo en realidad a un cambio»] (p. 246), restringe el concepto de acontecimiento a un cambio homogéneo y no tiene en cuenta que el observador o el actuante requieren que se explique en dicho acontecimiento no sólo el cambio del antes al después, sino también sus consecuencias y significación retrospectiva. Danto cree conseguir la homogeneización mediante el requerimiento, obvio para él, de que la narración histórica necesita un sujeto inmutable y sólo está obli-

gada a aportar detalles o episodios que sirven a la explicación (p. 250). Pero así es como había definido ya Aristóteles la unidad épica de la fábula (1451a), poniendo ante los ojos la superioridad de la poesía sobre la historia, pues aquélla trata de lo posible o lo general, mientras que ésta tiene por único objeto lo fáctico o lo particular (1451b). Si la lógica narrativa, que se sigue moviendo aquí enteramente en el círculo cerrado de la poética clásica, ha de hacer también justicia a la contingencia de la historia, podría seguir el paradigma de la novela moderna que—de manera programática desde Flaubert—ha desmontado la teleología de la fábula épica y desarrollado técnicas narrativas para volver a introducir en la historia pasada el horizonte abierto del futuro, sustituir al narrador omnisciente por perspectivas locales y destruir la ilusión de la plenitud por medio de detalles «sesgados» sorprendentes que hacen consciente en lo particular aún no explicado la totalidad inaprensible de la historia.

La narración como forma básica de la percepción y la explicación histórica se puede ver perfectamente en la analogía propuesta por Danto para la forma básica de los géneros literarios y su manifestación histórica. En tal caso basta con rechazar el equívoco sustancializador de que, en una historia de los géneros, la multiplicidad de variantes históricas se opone a una forma invariante que subsume en calidad de «ley histórica» todas las formas históricas imaginables de un género.<sup>39</sup> La historia de los géneros artísticos muestra más bien la existencia de formas que no están caracterizadas por una generalidad superior que la que se manifiesta en el cambio de sus expresiones históricas.<sup>40</sup> De la forma literaria o del género artístico como unidad histórica se puede decir lo que Droysen dice de la individualidad de los pueblos: «Se transforman en la medida en que tienen historia; y tienen historia en la medida en que se transforman» (p. 198). Esta frase remite a la concepción fundamental de la historia en la *Historik* de Droysen, la continuidad del trabajo histórico progresivo (p. 29), o—según la interpretación del mismo Droysen—a la *ἐπιθωσις εἰς αὐτό*, por la que, según Aristóteles (*De an.* II., 4.2), se distingue la especie de los seres humanos de los animales, que sólo se reproducen en cuanto al género. Es evidente que, en la manifestación histórica de sus formas, la historia del arte satisface de manera

39. El esquema métrico no basta por sí solo para determinar la forma genérica de un soneto, como al parecer supone Danto (p. 256).

40. Véase H. R. Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires* I (1970), pp. 79-101 (en especial p. 82).

excelente el concepto al que alude Droysen de una continuidad en la que cada momento anterior se amplía y completa por medio del posterior (p. 12). Si el concepto de «trabajo histórico» implica que dicho trabajo «crea algo nuevo y algo más con cualquier manifestación nueva e individual» (p. 9), la producción artística coincide con él en mayor medida que otras funciones de la vida histórica que, en el marco de unas instituciones permanentes, cambian más despacio y no lo hacen siempre de modo que todo cambio cree «algo nuevo y algo más», como es capaz de hacerlo, efectivamente, la obra de arte con toda manifestación nueva e individual. La analogía entre acontecimiento histórico y obra de arte del pasado, presupuesta por la *Historik* de Droysen, tiene, pues, mayor alcance. La historia del arte puede convertirse, por su manera de «progresar» en el tiempo—la contemplación del arte mediante su continua transmisión de arte pasado y presente—, en paradigma de una Historia que permita reconocer el «devenir de este presente» (p. 275). Pero la historia del arte sólo puede cumplir esta función si supera ella misma el principio funcional de la historia de los estilos y se libera al mismo tiempo del tradicionalismo y su metafísica de lo intemporalmente bello. Droysen le asignó esa orientación cuando intentó reintegrar las historias de las artes particulares en la «progresión» del trabajo histórico y planteó un desafío a la historia del arte, que se encontraba «aún en sus comienzos», con la siguiente frase: «La idea de la belleza progresará en la misma medida en que lo haga la belleza reconocida de las ideas» (p. 230).

## VII

La concepción de una historia del arte que haya de basarse en las funciones de su producción, comunicación y recepción y participar en el proceso de la mediación continua del arte pasado y presente requiere el abandono crítico de dos posiciones contrapuestas. En efecto, esa concepción no constituye únicamente una provocación para el objetivismo histórico que, al ser un paradigma cómodo, garantiza el desarrollo normal de la investigación filológica—aunque en el terreno de la literatura sólo puede alcanzar una exactitud aparente que apenas le granjea el respeto de las disciplinas científicas naturales y sociales consideradas su modelo—. También resulta provocadora para la metafísica filológica de la tradición y, con ella, el clasicismo de una comprensión de la creación literaria que desdeña la historicidad de arte para atribuir a la «gran literatura» una relación propia con la verdad—«presente

intemporal» o «presencia autosuficiente»<sup>41</sup>—y una historia más esencial, tradición o «autoridad de lo transmitido».<sup>42</sup>

El tradicionalismo, que se atiene a la «eterna provisión» y al clasicismo garantizado de las «obras maestras» y consigue tener, por tanto, la visión de una «vía regia de la historia de la literatura»,<sup>43</sup> puede apelar a una experiencia secular de las bellas artes. En efecto, «ningún hombre antes de Aristóteles pensó en que la poesía dramática tenía una historia; hasta, aproximadamente, la mitad de nuestro siglo a nadie se le ocurrió hablar de una historia de la música», según observa Droysen en su *Historik* (1857).<sup>44</sup> El hecho de que también lo intemporalmente bello esté sometido a la experiencia histórica por el factor histórico de su formación—del que la obra de arte conserva todavía algo—, y de que las bellas artes tengan también una historia, en la medida en que se transforman, es un conocimiento tardío que la victoria del historicismo no pudo elevar de ninguna manera a la categoría de obviedad. Lo que Baudelaire, contemporáneo de Droysen, formuló provocadoramente como «teoría racional e histórica de lo bello», explicándolo a partir del caso escandaloso de la moda en el vestir y oponiéndolo al gusto burgués y vulgar por lo «imperecedero»,<sup>45</sup> se sintió constantemente, a partir de la *Querelle des anciens et des modernes*, como un nuevo reto para la comprensión clasicista del arte por parte de la conciencia ilustrada o histórica.

La idea de tradición a la que se remonta este concepto de arte ha sido transferida—según Theodor W. Adorno—de situaciones naturales (contexto generacional, transmisión artesanal) a lo intelectual.<sup>46</sup> Esta transferencia permite a lo pasado adquirir un compromiso orientador y hace que las creaciones intelectuales se incluyan en una continuidad sustancial que esencializa

41. M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerks», en *Holzwege*, Frankfurt, 1950, p. 18; y la correspondiente definición de lo clásico en H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Tübinga 1960, p. 272: «[...] una conciencia del ser permanente, de la significación que no puede perderse, independiente de las circunstancias temporales [...] una especie de presente intemporal que significa simultaneidad para cada presente»; o la de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 34: «El "presente intemporal", rasgo constitutivo de la literatura, implica que la literatura del pasado puede actuar siempre en la literatura de cualquier presente».

42. H. G. Gadamer, *op. cit.*, pp. 261 ss.: *Die Rehabilitierung von Autorität und Tradition*.

43. W. Krauss, «Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag», en *Sinn und Form* 2 (1950), p. 113. 44. *Op. cit.*, p. 138.

45. En *Le peintre de la vie moderne*, París 1951, pp. 873-76.

46. «Thesen über Tradition», en *Insel Almanach auf das Jahr* 1966, pp. 21-33.

za la historia a costa de reprimir los elementos de lo nuevo que se rebela, marcha a la contra y no tiene éxito.<sup>47</sup> De acuerdo con la imagen de la transmisión (*tradere*), el proceso de la acción histórica se transforma aquí en movimiento autónomo de sustancias imperecederas o en la repercusión de unas normas iniciales. Dicho en una fórmula brevísima: «La historia no nos pertenece; nosotros pertenecemos a la historia».<sup>48</sup>

En el terreno del arte, la transformación de la práctica histórica de la creación humana en un suceso de transmisión esencializada de la tradición se delata en la metáfora hipostasiada de la «pervivencia de la Antigüedad clásica». Garantiza un modelo historiográfico que tiene su correlato en el credo humanista de la «imitación de los antiguos» y en el curso de la historia ve sólo, en última instancia, el cambio constante de abandono y retorno a los modelos clásicos y a los valores permanentes. Sin embargo, la tradición no puede legarse a sí misma. Siempre que sea reconocible una «influencia» de lo pasado en lo actual, presupone una recepción. Así ocurre también con los modelos clásicos, que sólo están presentes donde son objeto de recepción: si por el término «tradición» se ha de entender el proceso histórico de la práctica artística, este proceso deberá entenderse como un movimiento que comienza con la recepción, capta lo pasado, lo trae al presente y expone a la luz nueva de la significación actual lo traducido o «trasladado» al presente.

Con la ilusión de una tradición que actúa de manera autónoma se anula también el dogmatismo estético—la fe en el sentido «objetivo», revelado de una vez para siempre en la obra originaria, restituible en cada momento por el intérprete con tal de que, negando su localización histórica, se traslade de manera espontánea a lo que fue la intención original de la obra—. Sin embargo, el sentido y la forma de una obra que crea tradición no son magnitudes inmutables o fenómenos esencializados de un objeto estético independiente de su percepción en el tiempo y la historia: su capacidad de significación sólo se puede percibir y determinar de forma progresiva en el cambio evolutivo de horizonte de la experiencia estética, y de forma dialógica en la interacción entre la obra literaria y la divulgación literaria. La po-

47. Véase Adorno, *op. cit.*, p. 29: «[Aquí] nos topamos con el auténtico tema de la reflexión sobre la tradición, sobre lo que ha quedado en el camino, sobre lo que ha sido dejado de lado, sobre lo derrotado, resumido en el nombre de lo obsoleto. Allí es donde busca refugiarse lo vivo de la tradición, y no en las reservas de obras resistentes al tiempo»; y, sobre todo, S. Krauss, cuya filosofía de la historia (*History: The last things before the Last*, Nueva York, 1969) justifica en muchos sentidos el deseo de «deshacer la obra insultante de la tradición» (p. 7).

48. H. G. Gadamer, *op. cit.*, p. 261.

tencia de una obra clásica para crear tradición sólo es reconocible para los contemporáneos de su aparición en el horizonte limitado de su primera «concreción». 49 La recepción de la obra legitima determinadas posibilidades de comprensión, imitación, reconstrucción y continuación—en resumen, de estructuras modélicas condicionantes del proceso de la formación literaria de tradición—en la medida en que ese horizonte significativo se modifica y amplía con las posteriores concreciones.

Si se quiere seguir llamando «tradición» a este proceso discontinuo de reproducción activa, normativa y generadora de reiterados cambios del pasado en el ámbito de arte, habrá que deconstruir, junto con el concepto platónico de arte, la representación histórica sustancialista de un «suceso de transmisión». La conciencia receptiva se halla siempre presente en toda transmisión, lo que implica una determinación de sus condiciones de entendimiento; esto es tan cierto como que lo transmitido no ha de dotarse a su vez de predicados de vida propia, que no son imaginables sin la participación activa del receptor. Por eso, si—en función de una evidente predilección por lo clásico—se atribuye *per se* en tales casos al texto transmitido la virtud de «plantear una cuestión a los intérpretes», se está reincidiendo en el sustancialismo de la hermenéutica histórica de H. G. Gadamer, según el cual «la interpretación contiene siempre la referencia esencial a la cuestión que se nos plantea. Entender un texto significa entender la pregunta». 50 Sin embargo, un texto del pasado no es capaz de plantearnos de por sí a nosotros o a quienes vengan más tarde, pasando por encima del tiempo, una pregunta que el intérprete no deba hacernos comprensible o reformularnos a partir de la respuesta que el texto parece transmitir o contener. La tradición literaria es una dialéctica de pregunta y respuesta que se mantiene activa siempre a partir de la posición actual, aunque a menudo se trate de algo no reconocido. Los textos del pasado no perviven en la transmisión histórica en virtud de antiguas preguntas guardadas por la tradición y planteadas de la misma manera para todos los tiempos, es decir, también para nosotros. En efecto, lo que decide en última instancia si una pregunta antigua o aparentemente intemporal nos atañe aún o nuevamente, en tanto que una inmensidad de otras cuestiones nos dejan indiferentes, es siempre un interés surgido de la situación actual o que se enfrenta a ella para criticarla o preservarla.

49. Sobre este concepto, que tomé de F. Vodička, véase *infra* pp. 229 y ss.

50. *Verdad y método*, I. c., pp. 351-355.

En su crítica al historicismo, W. Benjamin llegó a una interpretación análoga de la tradición histórica: «La tarea del materialismo histórico consiste en la experiencia de poner en obra la historia, una experiencia primigenia para cualquier presente. El materialismo histórico se dirige a una conciencia del presente que hace saltar por los aires la continuidad de la historia». 51 El ensayo no explica por qué esta tarea ha de corresponderles únicamente a los materialistas históricos, puesto que el materialista histórico tiene que crear, desde luego, en una «continuidad histórica objetiva» si acepta, con Benjamin, la carta de Engels a Mehring (de 14 de julio de 1893). Quien quiera explicar con Engels las aparentes victorias del pensamiento como «reflejos del pensar de las realidades económicas cambiantes» no podrá tampoco atribuir a la conciencia «hacer saltar por los aires la continuidad de la historia». Según el dogma del materialismo, no puede comenzar a darse ninguna conciencia del presente que no esté previamente motivada por un cambio en las realidades económicas y, por tanto, por la continuidad histórica objetiva, que, paradójicamente, debe hacer saltar por los aires. El famoso «salto de tigre al pasado» (*Geschichtphilosophische Tesen*, XIV) pasa por alto el materialismo histórico: la teoría antitradicionalista de la recepción en Benjamin dejó atrás el materialismo histórico en su ensayo sobre Fuchs antes de darse cuenta de ello.

## VIII

El concepto clasicista del arte como historia de los espíritus creadores y de las obras cumbre que perviven a lo largo del tiempo, así como su imagen positivista deformante—la historia monográfica de la literatura dispersa en incontables historias de «El hombre y su obra»—es también objeto, desde la década de 1950, de una crítica realizada en nombre del método estructuralista. En el ámbito angloamericano partió de la teoría literaria de los arquetipos de Northrop Frye; y en Francia, del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss. Tuvo como objeto de sus críticas la interpretación elitista dominante de la cultura y el carácter del arte, le opuso un nuevo interés por el arte primitivo, el folclore y la subliteratura y reclamó que se diera el paso

51. «Edward Fuchs, der Sammler und Historiker», en *Angelus Novus*, Frankfurt, 1966, p. 304.

metódico de la obra individual a la literatura como sistema.<sup>52</sup> Para N. Frye, la literatura es un «orden de palabras», no una «acumulación de obras»: «La totalidad de la historia de la literatura sugiere la posibilidad de comprender la literatura como un entramado de fórmulas relativamente limitadas y sencillas susceptibles de ser estudiadas en culturas primitivas».<sup>53</sup> Los arquetipos o «símbolos comunicables» median entre la estructura de mitos primitivos y las formas o las figuras de la literatura y el arte posteriores. El componente histórico de la literatura queda muy por detrás de la omnipresencia o la transmisibilidad de esas fórmulas que, con las formas enunciativas literarias, van variando paso a paso y, al parecer, de manera autónoma de mito a mimesis; y sólo vuelve a hacerse visible allí donde Frye atribuye, finalmente, al mito una función emancipadora frente al ritual para plantear al arte, con Mathew Arnold, la tarea de una supresión de las clases y hacer que participe en la «visión de la meta de todas las realizaciones sociales»: la idea de una sociedad libre.<sup>54</sup>

El abismo entre estructura y acontecimiento, sistema sincrónico e historia, es absoluto en Lévi-Strauss, quien detrás de los mitos busca únicamente la estructura profunda del sistema sincrónico cerrado de una lógica funcional. El capítulo «Del mito a la novela» de la obra *L'Origine des manières de table* es significativo del rousseaunismo latente en esta teoría.<sup>55</sup> Cuando, al llevar a cabo el análisis estructural de los mitos amerindios—a los que se atribuye una «libertad de invención» que se les niega al mismo tiempo («nous pouvons au moins démontrer la nécessité de cette liberté» [«al menos, podemos demostrar la necesidad de esa libertad»], p. 104)—, surge un proceso histórico como la evolución del mito a la novela, se presenta enseguida como degradación irreversible en la debacle general de la historia (p. 105-6). En el movimiento de decadencia de lo real a lo imaginario pasando por lo simbólico, las estructuras de la oposición se degradan convirtiéndose en las de la repetición. Lévi-Strauss recuerda en tales casos la novela folletinesca por entregas, que vive de la repetición desnaturalizada de obras originales y está sometida, como el «mythe à tiroir», a una breve pe-

52. Véase sobre este punto la detallada crítica de G. Hartman, «Toward Literary History», en *Daedalus*, primavera 1970, pp. 355-383; además, C. Segre, *I segni e la critica*, Turín, 1969, que somete también a una crítica fundamentada las pretensiones de la teoría literaria semiológica.

53. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, (1957), citado de la edición alemana de E. Lohner y H. Clewig, Stuttgart 1964, p. 23.

54. *Op. cit.*, pp. 343-47.

55. París, 1968, (*Mythologiques*, III), pp. 69-106.

riodicidad y, por tanto, a las mismas «limitaciones formales». Esta reedición de la antigua teoría de los «bienes culturales perdidos» (o, desde ese momento, de los «bienes de la naturaleza») contradice, no obstante, el hecho de que la novela por entregas del siglo XIX no fue el «último estado de la degradación del género novelístico» sino, justamente al contrario, el punto de partida de la gran novela «original» del tipo de las de Balzac y Dostoievski; por no hablar del hecho de que las novelas de folletín del tipo de *Los misterios de París* desarrollaron una nueva mitología de la civilización de la gran ciudad que no se deja encajar en la curva de decadencia del «agotamiento del mito». Al final, esa curva de decadencia se convierte, incluso, bajo mano en un nuevo mito para Lévi-Strauss, al ver éste en el resultado moral de las novelas folletinescas un equivalente de la estructura cerrada del mito «par lequel une société qui se livre à l'histoire croit pouvoir remplacer l'ordre logico-naturel qu'elle a abandonné, à moins qu'elle même n'ait été abandonnée par lui» [«por el que una sociedad entregada a la historia cree poder sustituir el orden lógico-natural abandonado por ella, a menos que no haya sido ella la abandonada por él»] (p. 106). La historia como abandono de la sociedad que deja la naturaleza, personificada en el «orden lógico-natural»; una situación en la que la propia naturaleza (de forma comparable a la «vuelta» en Heidegger) ha dado la espalda a los seres humanos. ¡De ese modo, el mito heideggeriano del olvido del ser conserva un elemento contrapuesto panestructuralista digno de él!

Dado que para Lévi-Strauss cualquier forma de arte se explica plenamente por su función en el sistema secundario de relaciones sociales, cualquier acto del discurso se reduce a la combinatoria de un sistema primario de signos y toda significación e individuación se disuelve en un sistema anónimo sin sujeto, dando así lugar a la prioridad de un orden natural sobre cualquier proceso histórico, es de esperar, con Paul Ricoeur, que el paradigma del estructuralismo antropológico sea fecundo para la metodología de la ciencia del arte y la literatura cuando esa ciencia asuma y recupere, junto con los resultados del análisis estructural, lo nuevo que excluirá lo dogmático: «une production dialectique, qui fasse advenir le système comme acte et la structure comme événement» [«una producción dialéctica que permita el advenimiento del sistema como acto y de la estructura como acontecimiento»].<sup>56</sup>

56. «La structure, le mot, l'événement» en *Esprit*, 35 (1967) pp. 801-821, en especial 808; nos referimos muy en particular a esta crítica fundamental que desarrolla planteamientos hermenéuticos para la superación del dogmatismo estructuralista.

En la teoría de la literatura de Roland Barthes, que abrió en Francia la vía a la crítica del «sistema de Lanson» de teoría literaria académica y fue el primero en mostrar de qué era capaz el análisis estructural de una obra literaria, se esboza ya un principio de superación del abismo entre estructura y acontecimiento. Su interpretación de Racine retrocede más allá de la explicación histórica y la psicología ingenua de la creación literaria para elaborar una especie de antropología estructural de la tragedia clásica. El sistema arcaico de las figuras se sitúa en un contexto sorprendentemente rico de funciones y se hace comprensible en un horizonte de significación, desde la topografía tridimensional hasta la metafísica y una teología invertida de la redención de los héroes racinianos, que provoca y amplía al mismo tiempo su comprensión.<sup>57</sup> La pregunta no tratada en *L'homme racinien* sobre el significado de la literatura para Racine y sus contemporáneos es para R. Barthes una de las tareas que la historia de la literatura sólo podrá resolver mediante una conversión radical, «análoga a la que permitió pasar de las crónicas de los reyes a la historia propiamente dicha». En efecto, la historia de la literatura sólo puede tener lugar en el plano de las funciones literarias (producción, comunicación, consumo), pero no en el de los individuos que las han ejercido.<sup>58</sup> Según ello, la historia de la literatura de pretensiones científicas sólo sería posible sociológicamente como una historia de la institución literaria, mientras que la otra faceta de la literatura, la relación individual entre autor y obra y obra e interpretación, quedaría en manos de la subjetividad del crítico, de la que R. Barthes puede exigir con pleno derecho el reconocimiento de sus decisiones previas si pretende demostrar su legitimación histórica.<sup>59</sup> Pero, de ese modo, se plantea la pregunta de si la historia no llegará a «institucionalizar» nuevamente esa subjetividad o serie de interpretaciones de una obra así legitimadas, es decir, si no podrá constituir un sistema en su sucesión histórica, y cómo se ha de pensar, por otra parte, la estructura de una obra transparente para una interpretación que permanecerá abierta por principio—en contra del axioma estructuralista de su condición cerrada—y que tiene, incluso, su carácter específico de arte en esa apertura y dependencia.

R. Barthes no se planteó la primera pregunta, pero respondió de la si-

57. *Sur Racine*, París, 1963, cf. en especial p. 17: «Les trois espaces extérieurs: mort, fuite, événement» y p. 54: «La faute (La théologie racinienne est une rédemption inversée: c'est l'homme qui rachète Dieu», p. 55).

58. *Ibid.*, p. 156 (cito por la edición alemana: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt, 1969, p. 22).

59. *Literatur oder Geschichte*, op. cit., pp. 34-35.

guiente manera a la segunda, para escándalo de los dogmáticos<sup>60</sup> tanto positivistas como estructuralistas: «Ecrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre. La réponse, c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté; mais comme histoire, langage et liberté changent infiniment, la réponse du monde à l'écrivain est infinie: on ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse: affirmés, puis mis en rivalité, puis remplacés, les sens passent, la question demeure» [«Escribir es trastornar el sentido del mundo, plantear por una pregunta indirecta a la que el escritor se abstiene de responder, dejándola finalmente en suspenso. La respuesta hemos de darla cada uno de nosotros, aportando nuestra propia historia, nuestro lenguaje y nuestra libertad; pero, como historia, lenguaje y libertad cambian infinitamente, la respuesta del mundo al escritor es infinita: nunca se acaba de responder a lo escrito al margen de toda respuesta. Los sentidos, afirmados y, luego, contrapuestos y sustituidos, pasan, pero la pregunta permanece»].<sup>61</sup> La estructura abierta de la obra literaria se ve aquí en la relación abierta entre sentido, pregunta y respuesta, pero a expensas de que entre la obra del pasado y su progresiva interpretación se abra una brecha de arbitrariedad subjetiva que sólo es capaz de cerrar la mediación de pregunta y respuesta, pues la pregunta indirecta, la única que puede despertar nuestro interés por la obra del pasado, sólo se puede dar mediante la pregunta que pone o parece poner a nuestra disposición el objeto estético en su concreción actual. Las obras literarias se diferencian de los textos de valor testimonial puramente histórico precisamente porque desbordan su carácter de testimonio de una época determinada y siguen siendo «elocuentes» en la medida en que sobresalen por encima de los restos enmudecidos del pasado en cuanto intentos de respuesta a problemas formales o de contenidos.<sup>62</sup>

60. Véase las declaraciones R. Picard (p. 67) y C. Lévi-Strauss (p. 71) citadas por G. Schiwy, *Der französische Strukturalismus*, Hamburgo, 1969.

61. *Sur Racine*, París 1963, p. 11; cf. *Literatur oder Geschichte*, op. cit., p. 106: «En la literatura, que es un orden de connotaciones, no existen preguntas puras; una pregunta no es más que su propia respuesta dispersa, repartida en fragmentos entre los que el significado surge y se escapa al mismo tiempo». Esta nueva acentuación del problema implica de por sí el carácter de respuesta del texto, no considerado por Barthes, con el que la recepción se vincula de manera primordial.

62. De ahí deriva la gran resistencia del carácter del arte frente al tiempo—esa «paradoja de la naturaleza» que R. Barthes no llegó a explicar—; «es un signo en favor de la historia y, al mismo tiempo, una resistencia a ella» (op. cit., p. 13).

El hecho de que el texto literario se comprenda primariamente como respuesta o que el lector posterior busque en él ante todo una respuesta transmitida no implica, en absoluto, que el propio autor deba haber formulado una respuesta expresa en su obra. El carácter de respuesta propio del texto, constitutivo para la mediación histórica entre la obra del pasado y su posterior entendimiento, es una modalidad de su estructura desde el punto de vista de la recepción, y no, por tanto, un valor invariante de la propia obra. La respuesta o el significado esperados por el posterior lector puede ser ambivalente en la obra original o haber quedado completamente indeterminado. El grado de indeterminación puede servir, incluso—como demostró W. Iser—para determinar el grado de eficacia de una obra y, por tanto, su carácter artístico.<sup>63</sup> Pero hasta el caso extremo del carácter abierto de textos de ficción, cuya parte de indeterminación se dirige a la imaginación disparada de un lector activo, muestra en cada nuevo caso de recepción cómo dicha imaginación se basa en un significado esperado o previamente dado cuya realización o no realización provoca la pregunta que ese significado implica y pone en marcha el nuevo proceso de entendimiento. Este proceso se muestra con máxima claridad en la historia interpretativa de grandes obras cuando el nuevo intérprete no se siente ya satisfecho con la respuesta tradicional e intenta responder de nuevo a la pregunta implicada o transmitida. En tal caso, la estructura abierta, caracterizada por la indeterminación, permite interpretaciones siempre nuevas, mientras que, por otra parte, la mediación histórica en el horizonte de condicionamiento de pregunta y respuesta limita la mera arbitrariedad de interpretaciones.

Tanto si la respuesta tradicional a un texto ha sido redactada por el propio autor de manera expresa, ambivalente o indeterminada, como si constituye un significado de la obra que no se le ha dado hasta su recepción, la pregunta implícita en la respuesta de la obra de arte, a la que, según R. Barthes, todo presente debe volver a dar su propia respuesta, no es ya la que se planteó originalmente con el texto del pasado en el horizonte alterado de la experiencia histórica, sino el resultado de una interferencia entre presente y pasado.<sup>64</sup> La

63. *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Constanza 1970 (*Konstanzer Universitätsreden*, ed. G. Hess, cuaderno 28).

64. H. G. Gadamer ha descrito esa interferencia como «fusión de horizontes» (*op. cit.*, pp. 289 s, 356). De esta descripción, con la que estoy de acuerdo, no se deduce necesariamente, en mi opinión, la inversión de las relaciones entre pregunta y respuesta, que Gadamer lleva a cabo (pp. 351-56) con el fin de garantizar al «suceso de la transmisión» la primacía sobre la comprensión como «conducta productiva (p. 280).

pregunta con la que la obra de arte del pasado nos vuelve a afectar, aún o de nuevo, es necesariamente implícita, pues presupone el proceso activo de una comprensión que deberá examinar la respuesta tradicional, encontrarla convincente o insatisfactoria, desestimarla o verla bajo una luz nueva para descubrir la pregunta que se halla implícita para nosotros. En la tradición histórica del arte, una obra del pasado no pervive ni en función de preguntas eternas ni de respuestas permanentes, sino por la tensión más o menos patente entre pregunta y respuesta, problema y solución, que puede provocar una nueva comprensión e implicar el restablecimiento del diálogo entre presente y pasado.

El análisis de la dialéctica tradicional de pregunta y respuesta en la historia de la literatura y el arte es una tarea apenas acometida por la ciencia de la literatura. Va más allá de la concepción semiológica de una nueva ciencia de la literatura, que según R. Barthes se encuentra en un marco demasiado estrecho: «No podrá ser una ciencia de los contenidos (que sólo están sujetos al alcance de la ciencia histórica más estricta), sino una ciencia de las condiciones del contenido, es decir, de las formas. Lo que le interesará son las variaciones de los significados aplicados o, en cierto modo, aplicables a las obras».<sup>65</sup> La interpretación constantemente renovada es, no obstante, más que una respuesta dejada a la libertad de los intérpretes, pues la tradición literaria es también más que una serie variable de proyecciones subjetivas o de «significados satisfechos» sobre una simple matriz, o la «significación vacía» de las obras, que «las sustenta a todas».<sup>66</sup> Lo susceptible de descripción según las reglas lingüísticas del símbolo no es sólo la constitución y variabilidad formal de las significaciones aplicables a las obras. La faceta del contenido, la sucesión de significaciones en su manifestación histórica, posee una lógica: la lógica de pregunta y respuesta, con la que se pueden describir los significados aceptados como un contexto constitutivo de tradición. Tiene también una contrapartida de las «capacidades literarias» o de lenguaje que preceden a todas las transformaciones:<sup>67</sup> la significación inicial o estructura problemática de la obra, que condiciona, a modo de a priori del contenido, todas las significaciones satisfechas posteriormente y las habrá de demostrar como primera instancia. De ese modo, la ciencia de la literatura podrá ser también absolutamente una ciencia de los contenidos. Y deberá serlo, porque la ciencia histórica no puede despojarla de la tarea de volver a cubrir la brecha ahondada nuevamente por R. Barthes en función de su rigorismo

65. *Kritik und Wahrheit*, Frankfurt 1967, p. 68. 66. *Ib.*, p. 68. 67. *Ib.*, p. 70.

metódico entre autor y lector, lector y crítico, crítico e historiador y, además de todo ello, entre las funciones de la literatura (producción, comunicación, consumo).<sup>68</sup> Una nueva ciencia de la literatura dejará de ser simple ciencia auxiliar de la historia general precisamente cuando aproveche plenamente el privilegio de sus fuentes, que todavía nos hablan, y de su mediación visible y en proceso entre recepción y tradición para intentar pasar de la antigua «historia del decurso» a una nueva «historia de la estructura», que es también hoy objeto de los esfuerzos de la ciencia histórica.

## IX

¿Cómo puede la historia del arte y de la literatura contribuir a superar el abismo entre el método estructural y la hermenéutica histórica? Esta pregunta es común a diversos planteamientos de una teoría de la literatura que—como el mío propio<sup>69</sup>— consideran necesaria la destrucción de la historia literaria en su tradición monográfica o «épica», para poder fundar un nuevo interés del conocimiento histórico en la historia y la historicidad de la literatura. Esto es aplicable, sobre todo, a la *nouvelle critique* francesa y al estructuralismo de Praga,<sup>70</sup> a cuya posición vamos a aludir aquí, al menos por lo que respecta a algunos trabajos pioneros.

68. *Ibid.*, pp. 88-91. En *Literatur oder Geschichte* se entiende la «historia de la literatura sin individuo» como una historia de la institución literaria en la que permanece totalmente abierta la mediación entre producción, comunicación y consumo y por la que, al final, R. Barthes se ve obligado a admitir que el resultado de dicha reducción es «simplemente, historia» y, por tanto, no será ya nada específico de la historicidad del arte (p. 22-23).

69. Véase el cap. 4 de la presente obra: «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria».

70. Las observaciones que puedo hacer a este último punto se las debo a una indicación de de Y. Striedter y del grupo de estudios para la ciencia estructural de lengua y literatura de la universidad de Constanza, que están preparando una detallada exposición y una edición en alemán de los principales textos del estructuralismo de Praga para la serie *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste* de la editorial W. P. Fink de Munich y me han brindado la posibilidad de citar en este capítulo una traducción aún no publicada del libro *Struktura vývoje* de F. Vodička. El estructuralismo de la ciencia literaria soviética, de base semiótica, no parece haberse ocupado todavía del problema de una historia estructural de la literatura, pero sí del análisis estructural de los géneros literarios. Sobre este punto informa K. Eimermacher, «Entwicklung, Charakter und Probleme des sowjetischen Strukturalismus in der Literaturwissenschaft», en *Sprache im technischen Zeitalter*, 30 (1969), p. 126-157. Son de gran

Podemos considerar representativo de la «nouvelle critique» a G. Genette. En su artículo programático «Structuralisme et critique littéraire» (1966),<sup>71</sup> Genette muestra de qué maneras puede servirse la crítica literaria de la descripción estructuralista y completar en una síntesis estructural el análisis de estructuras inmanentes, habitual en estilística. La oposición entre análisis intersubjetivo, o hermenéutico, y estructural no requiere dividir la literatura en dos campos: el de lo mitográfico, o subliteratura, por un lado, y el de la literatura de carácter artístico, en la tradición exegética, como propuso P. Ricoeur en su crítica de C. Lévi-Strauss,<sup>72</sup> pues ambos métodos podrían generar significados complementarios en un mismo objeto: «à propos d'une même oeuvre, la critique herméneutique parlerait le langage de la reprise du sens et de la recreation intérieure, et la critique structurale celui de la parole distante et de la reconstruction intelligible» [«La crítica hermenéutica hablaría, respecto a una misma obra, el lenguaje de la recuperación del sentido y de la recreación interior; y la crítica estructural, el de la palabra distante y la reconstrucción inteligible»].<sup>73</sup> La crítica temática, que hasta ahora se ha referido casi exclusivamente a la creación individual de los autores, debería ponerla en relación con un tópico colectivo de la literatura que se constataría en la actitud, el gusto y los deseos, en resumen, en las «expectativas del público».<sup>74</sup> La producción literaria y el consumo literario guardarían la misma relación que *parole* y *langue*; por tanto, debería ser posible concebir la historia de la literatura de un sistema en una serie de pasos sincrónicos y trasladar la mera sucesión de obras autónomas y mutuamente «influyentes» a una historia estructural de la literatura y de sus funciones.<sup>75</sup>

71. En la colección de ensayos *Figures*, París 1966, pp. 145-170.

72. «Structure et herméneutique», en *Esprit* 31 (1963), pp. 596-627; y su continuación: «La structure, le mot, l'événement», en *Esprit* 35 (1967), pp. 801-821.

73. *Op. cit.*, p. 161. 74. *Ibid.*, pp. 162-164.

75. *Ibid.*, p. 167: «L'idée structuraliste, ici, c'est de suivre la littérature dans son évolution globale en pratiquant des coupes synchroniques à diverses étapes, et en comparant les tableaux entre eux [...]. C'est dans le changement continu de fonction que se manifeste la vraie vie des éléments de l'oeuvre littéraire» [«Aquí, la idea estructuralista consiste en seguir la literatura en su evolución global realizando cortes sincrónicos en diferentes etapas y comparando los cuadros [...]. La verdadera vida de los elementos de la obra literaria se manifiesta en el cambio continuo de función»].

importancia los trabajos de Jurij Lotman, cuyas *Vorlesungen zur strukturalistischen Poetik* (Tartu 1964) aparecerán próximamente publicados en traducción al alemán por la editorial W. P. Fink de Munich.

En su nueva definición de la crítica literaria (*La relation critique*, 1968), J. Starobinski parte, por otro lado, de la idea de que el estructuralismo en su forma más estricta sólo se ajusta a literaturas que representan un «juego reglado en una sociedad reglada». <sup>76</sup> En cuanto una literatura cuestiona el orden establecido de las instituciones y tradiciones y supera el horizonte cerrado de la sociedad que la rodea y de la literatura sancionada por ella, abriéndose así la magnitud de la historia en una cultura, se hace patente que la estructura sincrónica de una sociedad y la manifestación de acontecimiento de su literatura no comparten la textura homogénea de un mismo logos: «La plupart des grandes oeuvres modernes ne déclarent leur relation au monde que sur le mode du refus, de l'opposition, de la contestation» [«La mayoría de las grandes obras modernas sólo declarará su relación con el mundo en el modo del rechazo, de la oposición y de la crítica»]. <sup>77</sup> La tarea de una nueva crítica será reintroducir en el contexto estructural de la literatura esa «relación diferencial», es decir, el carácter de acontecimiento de las obras. Eso requiere no sólo que la crítica temática abra el cerrado círculo hermenéutico de obra e intérprete (*trajet textuel*) al camino que lleva la obra al mundo de sus lectores (*trajet intentionnel*), sino también que la comprensión crítica no anule de nuevo la función diferencial o «transgresora» de la obra. Si la historia reduce constantemente la protesta y el carácter excepcional de la literatura haciéndolos paradigma del orden ulterior, el crítico deberá mantener la diferencia de las obras frente a su equiparación con el «legado de la tradición» <sup>78</sup> y hacer resaltar de ese modo la discontinuidad de la literatura en la historia de la sociedad.

El estructuralismo de Praga es el que más lejos ha ido en la superación del dogma de la disparidad entre análisis estructural e histórico. En él se desarrollaron ciertos planteamientos de la teoría literaria formalista hasta elaborar una estética estructural que pretende entender la obra literaria con ca-

76. En *Quatre conférences sur la «Nouvelle Critique»*, Turín (Società Editrice Internazionale), 1968, p. 38. 77. *Ibid.*, p. 39.

78. *Ibid.* p. 39: «Les grandes oeuvres rebelles sont ainsi trahies, elles sont—par le commentaire et la glose—exorcisées, rendues acceptables et versées au patrimoine commun. [...] Mais la compréhension critique ne vise pas à l'assimilation du dissemblable. Elle ne serait pas compréhension si elle ne comprenait pas la différence en tant que différence» [«Se traicionan así las grandes obras rebeldes, que se exorcizan, se hacen aceptables y se incluyen en el patrimonio común mediante el comentario y la glosa. [...] Pero el objetivo de la comprensión crítica no es asimilar lo disímil. No sería comprensión si no comprendiera la diferencia en cuanto tal»].

tegorías de la percepción estética y describir, a continuación, diacrónicamente, en sus «concreciones» condicionadas por la recepción, la figura percibida del objeto estético. Los trabajos pioneros de J. Mukarovsky fueron desarrollados, sobre todo, por F. Vodička hasta constituir una teoría de la historia de la literatura fundada en la estética de la recepción. <sup>79</sup> En su libro *Struktura vývoje* (1969), Vodička ve la tarea principal de la historia de la literatura en el ámbito de la polaridad entre obra literaria y realidad, que se habrá de concretar y describir históricamente en función de su modo de percepción, es decir, de la dinámica de las relaciones entre obra y público literario. <sup>80</sup> Esto exige, por un lado, reconstruir la «norma literaria», es decir, la «totalidad de los postulados literarios» y la jerarquía de valores literarios de una época dada; y, por otro, transmitir la estructura literaria en función de la «concreción» de las obras literarias, es decir, en la figura concreta que han tenido en la percepción del público correspondiente. El estructuralismo de Praga comprende, por tanto, la estructura de la obra como parte integrante de la estructura superior de la historia de la literatura, y entiende, a su vez, ésta como un proceso resultante de la tensión dinámica entre obra y norma, entre la serie histórica de las obras literarias y la serie de normas cambiantes o actitudes de público: «Entre ellas hay siempre cierta correlación paralela, pues ambas creaciones, la de la norma y la de la nueva realidad literaria, parten de una base común: la tradición literaria que superan». <sup>81</sup> Se presupone aquí que los valores estéticos, así como, sobre todo, la «esencia» de las obras de arte, sólo se muestran a modo de proceso en las diversas configuraciones en que son percibidas, pero no son comprensibles como sustancias permanentes. Según esta nueva y audaz interpretación del carácter social del arte fundamentada por Mukařovský, la obra literaria no se puede describir como una estructura independiente de su recepción, sino sólo como «objeto estético» dado y, por tanto, exclusivamente en la sucesión de sus concreciones.

Por *concreción* se ha de entender, según Vodička, la imagen de la obra en la conciencia, «para la que la obra es un objeto estético». <sup>82</sup> Con este concepto, el estructuralismo de Praga recogió e historizó un planteamiento de

79. Los principales escritos de J. Mukarovsky se encuentran en el *Capítulo de la poética checa* (*Kapitoly z české poetiky*, Praga, 1948, 3 vols.) y en los *Estudios de estética* (*Studie z estetiky*, Praga, 1966).

80. La obra aparecida en Praga en 1969 *Struktura vývoje* (*Estructura de la evolución*) recoge dos trabajos anteriores: *Konkretizace literárního díla* (*Concreción de la obra literaria*, 1941) y *Literární historie, její problémy a úkoly* (*La historia literaria; sus problemas y tareas*, 1942); cf. nota 70. 81. *Struktura vývoje*, p. 35. 82. *Op. cit.*, p. 199.

la estética fenomenológica de R. Ingarden. Mientras éste concedía a la obra, en su armonía polifónica de calidades axiomáticas, el carácter de una estructura independiente de los cambios temporales de la norma literaria, Vodička niega la posibilidad ideal de que los valores estéticos de una obra puedan hallar expresión plena en una concreción óptima. «En cuanto la obra se articula por su inclusión en nuevos contextos (un estado de la lengua modificado, un nuevo sistema de valores intelectuales y prácticos, etc.), se podrán sentir como estéticamente eficaces en la obra precisamente aquellas características que anteriormente no se sintieron como tales».<sup>83</sup> La recepción de la obra, es decir, su vida histórica en la literatura, es lo que pone al descubierto su estructura en una serie abierta de aspectos presentes en la relación activa entre obra y público literario. Con esta teoría, el estructuralismo de Praga conquistó para la estética de la recepción una posición que evita las dificultades alternativas del dogmatismo estético y del subjetivismo extremo: «El dogmatismo encontró en la obra valores eternos, inmutables, o concibió la historia de la recepción como la vía hacia el conocimiento definitivo y correcto. El subjetivismo extremo vio, por el contrario, en toda recepción pruebas de percepción y conceptos individuales e intentó superar este subjetivismo sólo excepcionalmente mediante una determinación temporal».<sup>84</sup> La teoría de la recepción de Vodička se une al principio metodológico según el cual la concreción acreditada por un público, que puede convertirse a su vez en norma para otros valores, se ha de separar de fijaciones exclusivamente subjetivas de la concreción que no encajan como juicios de valor en una tradición actual: «No pueden ser objeto del conocimiento todas las concreciones posibles en relación con las opiniones individuales del lector, sino sólo aquellas que muestren una confrontación entre la estructura de la obra y la estructura de las normas vigentes en ese momento».<sup>85</sup> De ese modo, el crítico que anota y hace pública una nueva concreción, obtiene, junto al autor y el lector, una nueva función para la «comunidad literaria», cuya constitución como «público literario» es sólo una perspectiva entre otras muchas que es capaz de ofrecer esta teoría de historia estructural de la literatura a la sociología de la literatura, que se había quedado metodológicamente estancada.

83. *Op. cit.*, p. 41. 84. *Op. cit.*, p. 196. 85. *Op. cit.*, p. 206.

Una teoría que quiera acabar con el concepto sustancialista de tradición y sustituirlo por un concepto funcional de la historia, deberá estar dispuesta a aceptar, precisamente en el terreno de arte y la literatura, el reproche de ser unilateral. Quien se desentienda del platonismo latente del método filológico, considere ilusoria tanto la esencia imperecedera de la obra de arte como la intemporalidad del punto de vista de quien la contempla y comience a comprender la historia del arte como un proceso de producción y recepción en el que no se transmiten funciones idénticas sino estructuras dialógicas de pregunta y respuesta entre presente y pasado, correrá el peligro de perderse una experiencia específica del arte que, al parecer, se opone a su historicidad. La historiografía del arte, que se atiene al principio de la estructura abierta y la interpretación nunca consumable de las obras, tiene en cuenta ante todo—en correspondencia con el proceso de comprensión productiva e interpretación crítica—la función ilustradora y emancipatoria del arte.<sup>86</sup> Esa historiografía, ¿no deberá pasar por alto el carácter estético del arte en sentido estricto, obviando su carácter social, o dejar de lado, olvidando su función crítica, comunicativa y socializadora, aquella contribución que el ser humano que actúa y sufre experimenta como momentos de transfiguración, de disfrute y de juego, como evasión de su existencia histórica y su situación social?

No se puede negar que la función emancipatoria y socializadora del arte constituye sólo una cara de su función social en el proceso de la historia de la humanidad. La otra cara se muestra en el hecho de que las obras de arte «se oponen al paso del tiempo, a la fugacidad y la transitoriedad» porque quieren perpetuar, es decir, «prestar a los objetos de la vida la dignidad de eternizarse».<sup>87</sup> La historia del arte tiene también, por tanto, según Kurt Badt, la misión de exponer «la perfección que el arte ha podido reproducir en el ser humano, incluso, por ejemplo, en el sufrimiento (el «Cristo» de Grünewald)».<sup>88</sup> Pero reconocer el carácter supratemporal de esta función de magnificación y perpetuación no quiere decir oponer otra vez a la historicidad del arte la esencia in-

86. M. Wehrli plantea esta objeción en su discurso festivo *Literatur und Geschichte, Jahresbericht der Universität Zürich, 1969-70*, p. 6.

87. K. Badt, *Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte* (p. 160). Esta obra, pendiente aún de publicación, que cito con la amable autorización de su autor, parte igualmente de una reflexión sobre la obra de Droysen *Historik*, para proporcionar a la historia de las artes plásticas una nueva base metodológica. 88. *Ibid.*, p. 136.

temporal de lo absolutamente bello que sólo se manifestaría en el carácter impercedero de la obra. Lo impercedero magnificado en una obra de arte es un absoluto *contra* la transitoriedad, creado él mismo en la historia.<sup>89</sup> La historia del arte incluye la aparición de las obras y lo impercedero como su resultado. Si, con Karel Kosík, entendemos la dialéctica de la historia como un proceso en el que la historia «contiene tanto la historicidad pasajera en la que el pasado se hunde y *no retorna*, como el carácter histórico, la formación de lo impercedero, es decir, de lo que se va formando y creando»,<sup>90</sup> en tal caso la historia del arte se caracterizará, más que ningún otro ámbito de la realidad histórica, porque en ella la formación de lo impercedero no sólo se lleva a cabo perceptiblemente en la producción de las obras, sino que, además, lo impercedero se hace constantemente presente en lo percedero por medio de su recepción.

La historia de arte sigue conservando esta especial condición incluso si se acepta con la teoría marxista de la literatura que el arte y la literatura no pueden aspirar a una historia por sí solos, sino que únicamente se hacen históricos en la medida en que participan del proceso general de la práctica histórica. No obstante, dentro de la historia general o de la historia de la cultura, la historia del arte garantiza a la humanidad un rango especial en la medida en que es capaz de hacer comprensible y consciente por medio de la interpretación la capacidad histórica de la «totalización en la que la práctica humana incluye en sí elementos del pasado y les da vida precisamente por esa integración».<sup>91</sup> La historia del arte es la que nos pone ejemplarmente ante la vista la totalización en este sentido, como «proceso de producción y reproducción, de revitalización y renovación».<sup>92</sup> En efecto, aquí—según la conocida frase de T. S. Eliot—no es sólo la obra auténticamente nueva la que revisa nuestra mirada a todas las obras del pasado. Y la obra del pasado, que—según Malraux—tiene en sí el brillo de lo bello impercedero y encarna el arte como un antagonista del destino, necesita también aquí el trabajo productivo de la comprensión para poder ser arrebatado del museo imaginario y abrirse al horizonte de significación de nuestro presente. Finalmente, la historiografía del arte puede recuperar también aquí su discutida legitimación en la medida en que busque y describa el canon y la correlación de las obras mediante los cuales renueva el caudal de experiencia humana conservada en el arte del pasado, poniéndolos al mismo tiempo a disposición del reconocimiento por parte de ese presente.

89. En este punto sigo a K. Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*, Frankfurt 1967, en especial su cap. «Historismus und Historizismus» (pp. 133-149).

90. *Ibid.*, p. 143. 91. *Ibid.*, p. 148. 92. *Ibid.*, p. 148.