

LA HISTORIA COMO «ARTE BELLA»

(Acerca del discurso de entrada de Marcelino Menéndez Pelayo en la Real Academia de la Historia en 1883)

Ya hace 2500 años la distancia y la cercanía entre historia y literatura constituyeron una preocupación teórica como queda documentada en la *Poética* aristotélica. Por tanto el discurso de Menéndez Pelayo¹ que analizamos no es el único testimonio de un intento de comparación o incluso de equiparación de historia y literatura²; baste también recordar como muestras destacadas relativamente recientes los estudios de Hayden White como *Metahistory* de 1973 y, sobre todo, su *The Historical Text as Literary Artifact* de 1974 y el libro de P. Ricœur, *Tiempo y relato* de 1983-85. Es más, en los albores de la historiografía tanto a historiadores como a literatos la exigencia de

¹ *Discursos leídos ante la Real Academia de la historia en la recepción pública del doctor D. Marcelino Menéndez Pelayo el 13 de mayo de 1883*, Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Saiz, 1883. El fascículo contiene el discurso de Marcelino Menéndez Pelayo en el que expone su concepción de la historiografía, está precedido de una breve *laudatio* de su predecesor en la silla, José Moreno Nieto, (7-14) y termina con la Contestación de Aureliano Fernández-Guerra (41-59).

² El mismo don Marcelino afirma «No es nueva esta consideración de la historia como arte: al contrario, si de algo pecamos los modernos, es de ir la olvidando demasíadamente [sic]. Los antiguos retóricos griegos querían que la historia fuese, lo mismo que la tragedia, un *animal perfectum*». (16).

una distinción entre literatura e historiografía les hubiera resultado extraña y desacertada porque carecían de nociones y criterios diferenciadores.

Por otro lado, en 1883 ya se había consolidado la diferenciación entre ciencias naturales y humanidades, por un lado, y las artes, especialmente las bellas artes, por otro. Sólo sobre la base de esta distinción se entiende el empeño de Menéndez Pelayo de atribuir a la historiografía categoría de "arte bella":

Voy a hablar, pues, no de crítica histórica propiamente dicha, sino de la historia considerada como arte bella, de la noción estética de la historia ya que es grave defecto en los modernos tratadistas excluir del cuadro de las artes secundarias el arte maravillosa de los Tucídides, Tácitos y Maquiavelos... (11).

En lo que sigue don Marcelino no va a poder evitar hablar de «crítica histórica propiamente dicha» porque le resulta imprescindible para poder establecer coincidencias y discrepancias entre el quehacer de historiadores y literatos. No obstante, da que pensar que en la misma presentación de su propósito Menéndez Pelayo introduzca una especie de salvedad al clasificar como «maravillosa», pero a pesar de todo perteneciente a las «artes secundarias» la obra de respetables historiadores. La historia es, por tanto, arte bella, pero a la vez secundaria. Muy posiblemente el empeño de elevar la categoría de la historiografía a «arte bella» se debe en parte también al ansia del joven Menéndez Pelayo, que a la sazón tenía 26 años, de agradecer el nombramiento como miembro de la Real Academia de la Historia. Junto con el entusiasmo juvenil, la acogida en tan prestigioso gremio habrá contribuido lo suyo a crear una sensación de cierta euforia que se refleja también en el estilo un tanto fastuoso de este discurso, pero que tampoco es infrecuente en aquella época en escritos y alocuciones de esta índole. Las observaciones sobre el deber y proceder del historiador que publica don Marcelino en otros sitios nos demuestran claramente la parcialidad de las afirmaciones que analizaremos a continuación. Lo comenta en este sentido también A. Santoveña Setién:

Para que se pudiera hablar de la existencia de historia, entendida ésta como ciencia, era preciso también —en opinión de Menéndez Pelayo—

que los hechos contenidos en los documentos fuesen sometidos a un tratamiento crítico por parte del historiador. Este tratamiento había de constar de varias operaciones: «analizar, describir, clasificar y, finalmente, juzgar. De este modo, frente a la mera enumeración de hechos, defendió la necesidad de convertir a los mismos en materia de reflexión. Esto iba a servir, según él, para contrastar diferentes datos y puntos de vista gracias a los cuales podría elaborarse una explicación global sobre las causas, características y consecuencias de cualquier fenómeno pasado que se estudiase³.

A la vista de la disparidad de concepciones manifiestas en sus diferentes textos opino que la mejor forma de averiguar hasta qué punto el estudioso santanderino acierta al concederle rango de arte bella a la historiografía es adoptar otra perspectiva, una perspectiva, por así decir, externa: la de comparar sus aseveraciones al respecto con una definición de la literatura que me permito presentar a continuación⁴. Así, si para su clasificación como producto literario se considera suficiente la brillante elaboración estilística o la densidad de recursos estructurales, la equiparación de la labor historiográfica con la literaria no encuentra muchos impedimentos, si el historiador domina el instrumental lingüístico y narrativo. Sin embargo, el peligro de tales determinaciones reside en su poca capacidad de delimitación de textos de la más diversa índole.

Para estrechar y precisar más el ámbito de los textos literarios, concibo la literatura como una actividad cultural, más precisamente como una de las siete artes, que debe cumplir, por tanto, con los requisitos que caracterizan el arte en singular y por consiguiente también cada una de las distintas artes con sus particularidades específicas. En el marco de este estudio me limitaré, lógicamente, a esbozar las características de la literatura para compararlas luego con las aseveraciones acerca de la literariedad de la historiografía propuestas por Menéndez Pelayo.

³ A. Santoveña Setién en su artículo «Historiografía y organización territorial: Menéndez Pelayo y la articulación del estado español», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1992, 149-175, cita 154-155.

⁴Véase K. Spang, «Repensando la literatura como arte. (Ensayo sobre una definición de la literatura)», *Rlii*, LXVII, 133, 2005, 5-30.

Uno de los postulados básicos de cualquier actividad cultural, y en mayor medida de las artes, es la manifestación de los transcendentales. Toda obra de arte y quizá con más consistencia la literaria debería hacer transparente el ser mostrando en su configuración la unidad, la verdad, la bondad y la belleza.

La elaboración de una obra lograda es fruto de la adecuación de fondo y forma lo que equivale a la apropiada selección y aplicación de todos los elementos que integran la obra literaria a lo largo del proceso de su creación. Todos los componentes de los tres grupos que enumeraré a continuación se hallan estrechamente interrelacionados. El primer grupo, el de los componentes conceptuales abarca el tema y el fondo; el segundo, los componentes formales como el substrato, la modalidad y la genericidad y, finalmente, el grupo de los componentes funcionales comprende la comunicación y la ficcionalización.

Los componentes conceptuales

Tema y fondo

Los componentes conceptuales de tema y fondo no son más que el reflejo del hecho de que cada obra de arte y cada texto, con más motivo los literarios, tienen algo que decir (o por lo menos deberían tener que decir algo). Son la forma materializada de un mensaje, de una visión profundizada del hombre y de la realidad que se despliega y desarrolla en el correspondiente fondo.

No cabe duda de que ambos, literato e historiador, si son conscientes de sus responsabilidades como artista y científico, tienen algo sustancial que decir y no sólo en el sentido de una potencialidad sino de una obligación, porque de ello depende el logro y la valía de su quehacer. De un modo general que aquí no cabe desarrollar, ambos — cada uno a su manera— deberían sentirse sujetos a los requerimientos de los transcendentales, es decir, a las solicitudes de la unidad, la verdad, la bondad y la belleza que, en rigor, son los requisitos de cualquier labor cultural.

Con excepción de las obras por encargo, el tema de la obra literaria es libre, lo selecciona el autor a discreción; hecho que no excluye que cada autor pueda estar condicionado en su elección de alguna manera por su carácter y las circunstancias en las que vive. Pero,

además de una problemática determinada, puede elegir las figuras, el tiempo y el espacio que le parezcan más adecuados para hacer más transparente la realidad y el ser.

Desde luego, para el historiador tampoco existen impedimentos en cuanto a la selección de la época, los personajes y acontecimientos históricos que quiere estudiar e historiografiar. Sin embargo, no se debe pasar por alto una diferencia fundamental: el historiador está obligado a atenerse a lo dado, su materia es la historia real preexistente que lo compromete a atenerse a los personajes y los acontecimientos auténticos. Cuando Menéndez Pidal afirma que «de los pechos de la realidad se nutre la poesía, como se nutre la historia, y que entrambas conspiran amigablemente a darnos bajo la verdad real (porque también es real lo verosímil) la verdad ideal. (21-22)» no le falta razón, pero en el fondo está mezclando dos enfoques divergentes de lo real y de la realidad. Ciertamente el escritor echa mano de elementos de la realidad cuando compone una historia narrativa o dramática, pero los ensambla a su antojo y según un proyecto personal que por lo general no tiene nada que ver con unos hechos o acontecimientos ocurridos, él manipula lo verosímil como real, hecho que tiene prohibido terminantemente el historiador. Para él sólo es manipulable lo real, lo que no excluye, naturalmente, que lo interprete; porque ni la mera acumulación de hechos históricos sería historia, ni es posible mantener una incondicional objetividad. Dicho de otro modo, el literato puede elegir el tema y la intención siempre individual de su obra; la época y las figuras siendo sólo virtuales e instrumentales. En cambio el historiador no puede elegir el tema, tiene que atenerse a los hechos objetivos que se propone interpretar.

La única excepción —y que constituye un caso límite— son la novela y el drama históricos⁵ en los que el autor literario bebe de la fuente de la historia, aun cuando no está llamado ni a seguir al pie de la letra los acontecimientos ni a respetar las particularidades de los

⁵ Véanse mis «Apuntes para una definición de la novela histórica», *La novela histórica. Teoría y comentarios*, ed. K. Spang, I. Arellano, C. Mata, Pamplona, EUNSA, 1995, 65-114 y también K. Spang, «Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico», K. Spang, ed., *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998, 11-50.

personajes que aparecen en la historia literaria. Es más, no puede ni conocerlas y casi siempre manipula los personajes reales y añade figuras ficticias a su antojo. Los autores de novelas y dramas históricos ni sienten ni tienen ninguna obligación de presentarnos la "verdad real", como sugiere don Marcelino; sin embargo, si la obra histórico-literaria está lograda conseguirá revelarnos lo que él llama "la verdad ideal", probablemente quiere designar con ello la verdad que trasciende lo meramente fáctico, en términos aristotélicos: será lo que es y además lo que debería ser.

Los componentes formales

El substrato

Entre los componentes formales de la obra literaria el que menos disensión ofrece es el del substrato ya que tanto la historia como la literatura se sirven del lenguaje como material básico en el que impregnan las ideas. Ambos, aunque con fines diversos, el historiador y el literato utilizan el mismo lenguaje. Es el medio único o casi único del relato historiográfico (si hacemos caso omiso de la posible añadidura de mapas, gráficos, ilustraciones, etc.) y de la obra de arte verbal, como suele designarse también la obra literaria. Ahora bien, si en el texto historiográfico la lengua es esencialmente medio de transmisión de informaciones, en el sentido de que no quita ni añade nada al valor histórico de lo relatado sino que sólo lo refiere, en cambio, el lenguaje literario adquiere además del meramente informativo un valor estético en sí. El autor literario «trabaja» el lenguaje como trabaja el mármol el escultor. Uno de los portadores preeminentes de la unicidad de la obra literaria es su configuración lingüística que es inamovible y definitiva y coparticipa en el carácter artístico del texto.

La modalidad

El componente formal de la modalidad precisa algunas aclaraciones previas. En primer lugar, terminológicas, ya que escogí la denominación «modo» para designar la lírica, la épica y la dramática, y evitar así la duplicación de la etiqueta «género» y con ello las constantes confusiones con los también llamados géneros como la novela, la

comedia o la elegía. En segundo lugar, el término modo precisa una aclaración porque doy al concepto de modo una fundamentación antropológica que se aparta un tanto de las definiciones al uso. La base de mi enfoque son las distinciones antropológicas que ofrece Rafael Alvira en varias ocasiones⁶ y que recojo y aplico a la literatura en algunos trabajos míos⁷. El criterio distintivo de los tres modos es la dimensión temporal como condicionante de las respuestas del hombre a las solicitudes de la vida y la realidad: «Existir, para el hombre, es ser en el tiempo, es decir, ser sintetizando el tiempo, pues éste no es algo meramente externo a nosotros: vivimos en presente cargando con nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro⁸.»

Para adentrarse en este enfoque hará falta deshacerse, por tanto, de los conceptos tradicionales de lírica, épica y dramática y concebirlos como formas de reaccionar ante las solicitudes existenciales o, más precisamente, como formas de sintetizar e integrar las tres dimensiones temporales en nuestro quehacer diario y naturalmente también en el artístico. En el marco de este trabajo no puedo más que esbozar las implicaciones de este enfoque en los modos literarios e intentar situar modalmente la labor historiográfica.

El modo lírico se caracteriza elementalmente como interiorización de la anterioridad, es decir, el texto lírico profundiza en el pasado; por consiguiente se caracteriza por su estatismo y su insistencia en el mismo estado anímico. Como ocurre con la memoria humana, la lírica literaria esencializa condensando los recuerdos al intentar descubrir su validez universal; el sentimentalismo egocéntrico no es lírico.

A la vista de esta puntualización, la historiografía debe tener unos fuertes ingredientes líricos ya que su objetivo más destacado es investigar la anterioridad, interpretar los acontecimientos del pasado y

⁶ R. Alvira, *La razón de ser hombre*, Madrid, Rialp, 1998; «Los modos como dimensiones antropológicas», *Actas del Coloquio Internacional: Los géneros en las artes*, K. Spang, ed., Pamplona Universidad de Navarra, 2001, 11-16; «Dimensión filosófica de las artes», *Las artes y sus modos. Actas del Coloquio Internacional*, Anejos Rilce, 44, Pamplona, EUNSA, 2003, 17-28.

⁷ K. Spang, «Modos y géneros en literatura», *Actas del Coloquio Internacional: Los géneros en las artes*, op. cit., 165-176; «La literatura y sus modos», op. cit., 121-142.

⁸ R. Alvira, «Los modos como dimensiones antropológicas», *Actas del Coloquio Internacional: Los géneros en las Artes*, op. cit, 12.

revelar su significado general. Ahora bien, una cosa es indagar en las vivencias subjetivas y otra dar cuenta de los sucesos externos. Los estados anímicos no tienen duración ni extensión, son entes en cierto sentido atemporales, mientras que la historia, por naturaleza, es un transcurrir y un devenir; hecho que diferencia el quehacer del poeta lírico de la labor del historiador.

El modo épico o narrativo se orienta temporalmente hacia el futuro, lo épico en literatura plasma un proyecto existencial, que si arranca en el descubrimiento de una situación del pasado (es decir, de una actitud lírica), pretende superar en el futuro un conflicto que se interpone a la realización de un proyecto existencial. Lo épico se concretiza en el afán de construir el futuro individual o colectivo. Presupone, por tanto, una salida de sí mismo, invita a la expansión y al desarrollo. De ahí sus potencialidades humanizadoras tanto en la vida cotidiana como en la literatura. Esta es la razón por la cual la épica se configura en la presentación de historias literarias, es decir, de figuras que viven un conflicto en el espacio y el tiempo: es una particularidad que comparte, por cierto, con el modo dramático, pero con la diferencia palpable de que la historia dramática está destinada a ser representada, actuada sobre un escenario, mientras que la épica se ofrece al público receptor a través de un narrador y se recibe principalmente en la lectura.

He aquí una doble coincidencia con la historiografía, ya que igualmente presenta historia y el historiador se convierte en narrador *sui generis*. Por un lado, es comparable con el narrador literario dado que también narra una historia, pero por otro, ostenta una diferencia llamativa ya que el narrador literario no es una persona real, sino una figura ficticia inventada por el escritor como el resto de los elementos que configuran su narración.

Pero aquí no terminan las discrepancias. Por supuesto, el historiador puede revelar las circunstancias en las que se inician los acontecimientos que pretende referir, también puede manifestar los conflictos y obstáculos que se oponen a la realización de los planes particulares del personaje o en la ejecución de sus planes políticos. Sin embargo, el historiador no puede ni debe inventar ni los conflictos ni los problemas con los que tropieza su personaje. Nuevamente debe atenerse a lo dado y no tiene la posibilidad de cambiar o escoger ni los hechos ni a las personas. La historia no nace con su narración sino que

está acabada con anterioridad, *alea iacta est*. La narración historiográfica siempre es una auténtica narración ulterior, en términos de G. Genette.

La dimensión temporal que rige lo dramático es el presente. Cualquiera que haya reflexionado sobre la extraña naturaleza del presente habrá experimentado que como hemos visto «vivimos en presente cargando con nuestro pasado y proyectándonos hacia el futuro» tal y como afirma R. Alvira⁹. Esta circunstancia implica que la dramática constituye una mezcla de los modos de la lírica y la épica. La escenificación de la historia es una re-presentación en el sentido estricto de la palabra, prescinde de un narrador y es actuada por figuras dueñas de su situación y su actuación. La historia dramática representa sinecdóquicamente el mundo, el *theatrum mundi*. Los actores juegan un papel y su diálogo es un experimento lúdico-existencial. No hay que olvidar que el drama como representación escénica no es exclusivamente verbal sino que requiere la cooperación de una serie de códigos extraverbales superpuestos y simultáneos.

Para el historiador el modo dramático es el menos adecuado, tanto por el hecho de que su relato historiográfico siempre refiere unos acontecimientos ya realizados y acabados como por el hecho de que no se actúan dialógicamente los sucesos. El drama histórico es el que sucede precisamente esto, es sumamente artificial, no sólo porque vuelve a hacer presente un espacio temporal definitivamente transcurrido, sino también porque en la inmensa mayoría de los casos se desconoce lo que en su día hablaron los personajes históricos «resucitados» en el drama. Los diálogos del drama histórico son principalmente ficticios.

Resumiendo, retengamos que por la actitud fundamental el modo lírico es el más cercano a la postura del historiador, su labor es escudriñar e interpretar el pasado; sin embargo, no en su vertiente subjetiva y personal, sino preferentemente en la colectiva. Ciertamente, la historia acontece a los individuos, pero no como tales, su dimensión social prevalece en la perspectiva que ha de adoptar el historiador. Por tanto, si alguna incidencia antropológica existe en el aspecto modal, poco de literario tiene la historiografía.

⁹ Ibid.

La genericidad

El tercer componente formal de la literatura es la genericidad; quiero decir que las obras literarias, lo mismo que pertenecen a un modo o a una mezcla de varios, se configuran también en un género entendido como molde formal preestablecido que podría definirse como combinatoria flexible de elementos constantes por un lado y variantes por otro. Un aspecto fundamental del género es su repetibilidad, en la que se apoya tanto el escritor para la creación como el lector en la recepción. No leemos literatura, sino géneros: novelas, cuentos, poemas. Pongamos como ejemplo una narración como la novela, caracterizada por las constantes de un narrador que narra una historia; a su vez la historia consta de tres constantes irrenunciables que son las figuras, el tiempo y el espacio. Cualquiera que esté medianamente familiarizado con el género novela descubrirá enseguida que estas constantes permiten la introducción de una serie numerosa de variantes en el tratamiento del narrador, de las figuras, del tiempo y del espacio. Entre otras cosas, este hecho contribuye a garantizar que toda novela pueda ser única e irrepetible a pesar de los elementos repetibles.

¿Existen géneros en el ámbito de la historiografía y coinciden éstos en su combinatoria con uno o varios géneros literarios? El género literario más afín a un posible género historiográfico es la novela o el relato en general ya que coinciden sus constantes externamente. En ambos encontramos a un narrador que narra una historia; en ambos esta historia se compone externamente de figuras, tiempo y espacio. Ahora bien, ni el narrador ni la historia son equiparables en los dos tipos de texto. El narrador historiográfico corresponde al tipo $A = N$, establecido por G. Genette¹⁰, es decir, el autor es idéntico con el narrador, mientras que el narrador literario obedece a la fórmula $A \neq N$, el autor es distinto del narrador, o mejor dicho, es creado por el autor, es una figura ficticia. Algo parecido ocurre con la historia, que en el caso del texto literario es una invención del autor literario configurada según unas necesidades expresivas y estéticas propias de la literatura y

¹⁰ G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

de una obra concreta, mientras que la historia investigada por el historiador —como vimos ya— está dada y acabada ya antes de que él se ponga a estudiarla y narrarla.

De ninguna manera se pueden equiparar la creación literaria de una y el estudio y la interpretación de la historia en la historiográfica, aunque lo quiera así don Marcelino que, citando la *Carta sobre las unidades dramáticas* de Manzoni, afirma que «las causas históricas de una acción son esencialmente las más dramáticas y las más interesantes, y que cuanto más conformes sean los hechos con la verdad material, tendrán en más alto grado el carácter de *verdad poética*, que buscamos en la tragedia (14 - 15).»

En dos equivocaciones incurre aquí Menéndez Pelayo ya que la afirmación que cita se refiere al drama histórico, cuyo argumento no se puede comparar sin más con el de un texto literario en general; en segundo lugar, queda un tanto difusa la diferenciación entre «verdad material» y «verdad poética». Si con ello quiere aludir a la diferencia entre la verdad fáctica de los hechos presentados en la narración, por un lado, y la verdad óptica por otro, habrá que contestarle que la verdad material que presenta el historiador es llamativamente más prosaica, en el sentido que le da Hegel a la naturaleza de la historia, porque es pragmática y referencial, mientras que la realidad que construye el autor literario es una facticidad y, por tanto, una verdad *ad hoc* y ficcional, configurada intencionalmente para hacer transparente el ser con más intensidad. Don Marcelino arremete contra Hegel que, según él, sostiene «que, dentro de las condiciones ordinarias de la vida, lo épico y aun lo poético es imposible, porque en toda sociedad bien organizada las actividades y energías individuales se funden en una actividad común, y van derechas a un blanco [...] fijas ya con carácter imperativo y absoluto. [...] (18)» y la consecuencia de esta dicotomía es que el historiador tiene que conformarse y

Adiós, pues, el carácter individual, según esta desconsoladora doctrina idealista, y adiós también la poesía en la historia [...]. Todo esto, según Hegel, es radicalmente contrario a la vitalidad independiente y libre, y el historiador tiene que resignarse a contarnos toda esta prosa sin dar a los hechos significación poética que no tuvieron, ni remontarse nunca [...] a los principios absolutos y a la verdad ideal, que son materia

esencialísima de la poesía, la cual, aun imitando y reproduciendo lo real, lo hace para mostrar exteriormente la verdad interna que constituye su fondo. (18).

Obsérvese que la vacilante adjetivación de la palabra 'verdad' puede dejar al lector aturdido porque no se revela si hay coincidencia entre la «verdad material/poética» y la «verdad ideal/interna» de la que se habla en las citas que acabamos de ver.

De todos modos salta a la vista que don Marcelino aboga fervorosamente por la equiparación de la labor del historiador con la del literato, tanto genérica como estilísticamente hablando. ¿Quiere esto decir que no ve diferencia genérica entre textos historiográficos y literarios o, simplemente, que no le concede importancia a los aspectos genológicos en su discurso? Lo que llama la atención es que los especímenes literarios que trae a colación para las comparaciones del quehacer del historiador con la del autor literario son exclusivamente los dos subgéneros de la novela y el drama históricos. Es así como aparecen los nombres de autores de novelas históricas como Walter Scott y de dramas históricos como Goethe, Schiller y Manzoni.

Los componentes funcionales

La comunicación

No cabe duda de que tanto la historiografía como la literatura son actividades profundamente comunicativas, como lo es —en sentido lato— toda actividad cultural que, si no comunica explícitamente, lo hace por lo menos a través de las intervenciones u obras que realiza. La comunicación historiográfica y la literaria tienen en común el hecho de que ambas funcionan con el mismo substrato, la lengua, uno de los substratos con más posibilidades de conceptualización y matización. En cualquier tipo de comunicación se manifiesta siempre la tríada emisor - mensaje - receptor y frecuentemente la pregunta que se nos plantea es: en cual de estos tres ingredientes existen coincidencias o discrepancias en el ámbito de la historiografía y de la literatura. Hablaré casi exclusivamente del emisor y del receptor, ya que el mensaje propiamente dicho en parte se ha venido tratando ya anteriormente en

varias ocasiones y va a ser objeto más concreto y casi exclusivo del último apartado, el de la ficcionalización.

La variedad de posibles emisores literarios es abundante, ahora bien, no viene a cuento en el marco de este estudio. El emisor más afín en una y otra forma de comunicación es el narrador de cuya naturaleza ya hablamos anteriormente. El narrador historiográfico coincide con el autor del texto mientras que el narrador literario es una figura ficticia. Hay un detalle más: en la narración literaria el autor puede introducir diálogos entre las figuras. Este procedimiento está vetado al historiador, porque él no puede conocer la subjetividad de terceros como lo finge saber el narrador literario. Él no sabe lo que pensaban y sentían en cada momento los personajes de la época que estudia; a lo sumo puede aducir documentos autógrafos, cartas o discursos que reflejan su pensamiento y opinión; un recurso que introduce otra «voz» en el relato y diversifica las perspectivas; sin embargo, no puede mandar hablar a los personajes como lo hace continuamente el novelista. Lo confirma el propio don Marcelino, no sin intentar al mismo tiempo acercar por lo menos los efectos que debe conseguir el historiador a los del literato.

No es lícito a la historia fantasear; no puede, como puede el poeta dramático, introducirse en la mente de sus personajes y hablar por ellos; pero será tanto más perfecta y más artística, cuanto más se acerque, con sus propios medios, a producir los mismos efectos que producen el drama y la novela. (15)

Se suele caracterizar la emisión literaria como la creación de un mundo posible que posee sus propias leyes y aspira a suscitar la impresión de totalidad en el sentido de que el autor literario pretende sugerir al receptor que «el mundo es así», con otras palabras, el literato universaliza, hace que sea aplicable la verdad fáctica de su relato a la verdad óptica, que lo que nos presenta como vivencia de un individuo sea aplicable a la humanidad. Surge la pregunta de si este procedimiento se repite en el relato histórico. Si siguiéramos la propuesta de Menéndez Pelayo no habría que establecer diferencias porque opina que «bien puede afirmarse que no hay dos mundos distintos, uno el de la poesía y otro el de la historia: porque el espíritu humano, que crea la una y la otra, y a un tiempo la ejecuta y la escribe, es uno mismo ... (20).»

Nuevamente habrá que objetar al erudito santanderino que la lejanía o la cercanía del mundo creado en la obra literaria respecto del mundo real no puede ser criterio de calidad de una obra literaria. Tanto si permanece fiel a la realidad existente, como ocurre p. ej. en las novelas del Realismo y del Naturalismo, como si deja rienda suelta a su fantasía como suele ser el caso en las novelas fantásticas o en dramas oníricos, el mundo que crea el escritor no es nunca una servil reproducción del mundo existente sino una creación y una invención *ad hoc*; es decir, creado con el propósito de componer el ambiente adecuado para situar el tema y la problemática que se propone configurar en este texto literario. Lo único que tiene en común con el mundo real son los elementos que utiliza para la composición del suyo ficticio. No tiene ninguna obligación de respetar la realidad existente. Pero el historiador sí que tiene que atenerse al mundo dado; su emisión es referencial y directa en el sentido estricto de la palabra, «no es lícito a la historia fantasear».

En cuanto a la recepción también observamos afinidades y diferencias entre la del texto historiográfico y la del literario. Cualquier recepción a través del código verbal requiere una intensa colaboración de los lectores llamados a transformar mental e imaginativamente los signos verbales en conceptos e imágenes; en este sentido son co-creadores del autor tanto del historiográfico como del literario. También tienen que ir almacenando informaciones a lo largo de la lectura para poder formarse una idea de la totalidad del mundo y de los acontecimientos que se les transmite.

Sin embargo, estas coincidencias no deben hacernos pasar por alto las manifiestas diferencias ya que el lector historiográfico parte en sus lecturas del presupuesto de que el historiador le da a conocer unos acontecimientos reales, es decir, unos personajes que actúan en un espacio y en un tiempo existentes, mientras que el lector literario sabe de antemano que le toca crear —siguiendo las propuestas que le hace el autor— un mundo posible, inexistente en la forma en la que se sugiere en el texto literario pero que, no obstante, no carece de analogías significativas con el mundo real, es más, que a fin de cuentas le hace ver con más profundidad y sustancialidad lo que es la realidad librada de las contingencias inevitables.

La ficcionalización

No se debe pasar por alto que según la época y las preferencias de los autores siempre ha habido dos opciones fundamentales de ficcionalización que oscilan entre los dos extremos de lo que J. B. Lotz llama objetivismo y subjetivismo ónticos¹¹. El subjetivismo tiende a alejarse en alto grado de la realidad, plasmando en la obra de arte, y con ello también en la literaria, con preferencia estados anímicos íntimos o la reacción personal e individual a estímulos externos; es decir, los objetos se representan según los efectos que hayan producido en el sujeto. Comúnmente recibe denominaciones como impresionismo o expresionismo y ha sido practicado con fervor en las corrientes surrealistas. En cambio, el objetivismo se distingue por un afán de acercamiento y reproducción máximos a la realidad externa. Movimientos literarios como el Realismo y el Naturalismo se inscriben en esta actitud creativa.

Por razones obvias, la actitud que mueve al historiador es necesariamente el objetivismo y la imparcialidad. Como su pretensión es o, por lo menos, debería ser la representación de las cosas como son, dar cuenta de lo ocurrido en la realidad no puede permitirse desviaciones ni invenciones. El propio Menéndez Pelayo lo confirma en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* cuando dice: «La ciencia histórica es en grandísima parte ciencia de hechos y de observación; tiene que emplear con frecuencia procedimientos análogos a los de las ciencias naturales, no puede sintetizar sin haber analizado antes, no puede generalizar sin conocer los hechos particulares¹².»

¹¹ *Ästhetik aus der ontologischen Differenz*, München, J. Berchmans Verlag, 1984, 110-111.

¹² *Obras completas*, Madrid, CSIC, 1940-1974, VI, 70. En *Historia de los Heterodoxos Españoles* vuelve a insistir en el tema el santanderino diciendo que «el primer deber del historiador honrado es ahondar en la investigación cuanto pueda, no desdeñar ningún documento y corregirse a sí mismo cuantas veces sea menester», XXXV, 2. Citado por E. Rivera de Ventosa, «Filosofía de la Historia en Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1985, 173-200. Lo confirma A. Santoveña Setién en el citado artículo (véase nota 3), en el que resume las preocupaciones historiográficas de don Marcelino diciendo: «tres eran, a su entender, las etapas básicas de que se debía componer éste [el trabajo del historiador]: localización de fuentes, estudio crítico de éstas y, por último, reelaboración del pasado a partir de las mismas» (154).

El hecho de que haya, sobre todo en la historiografía temprana, autores que no respetan la objetividad y consideran que su cometido es alabar al soberano o exagerar las proezas de un héroe no debería llevar a sostener que la historiografía no se distingue apenas de la literatura. Tampoco debería llevar al dogmatismo; sólo se trata de distinguir lo más claramente posible los ámbitos y sus cometidos. No se trata de quitarle méritos ni a unos ni a otros. No es un acto de valoración sino sólo de discriminación, en el buen sentido de la palabra. Claro que puede haber solapamientos y mezclas pero sería difícil detectarlos si no tuviéramos previamente las ideas claras sobre los límites que separan unos de otros.

Un caso patente de solapamiento de las actividad literaria y a historiográfica se manifiesta en los autores de novelas y dramas históricos que en parte respetan los acontecimientos, los personajes y circunstancias históricos pero, por otro, intercalan episodios, es decir, figuras, tiempo y espacio ficcionales mezclando así los procedimientos historiográficos con los literarios.

En el ámbito de la creación literaria, entre estos dos extremos del objetivismo y del subjetivismo ónticos, se sitúa lógicamente un sinfín de variantes posibles, unas más cercanas a las experiencias subjetivas y otras más vinculadas con el mundo objetivo de la naturaleza. Siempre habrá obras literarias con un grado de ficcionalización mayor o menor. Pero como ya vimos, incluso llevados de la mano de Menéndez Pelayo, al historiador no se le permiten incursiones en el mundo de la ficción. Sin embargo, don Marcelino se empeña en equiparar la labor del literato con la del historiador, negándole al literato la posibilidad y la capacidad de inventar.

Tiene por suyo [la historia] el mundo de la realidad humana, con igual y plenisímo derecho que le tienen la epopeya, el drama y la novela. No es arte lírica y personal, sino arte objetiva, guiada y dominada por los estímulos y caricias del mundo exterior, del cual, como de inmensa cantera, arranca los hechos, que luego, con verdadera intuición artística, interpreta, traduce y desarrolla. [...] No: el poeta no inventa ni el historiador tampoco; lo que hacen uno y otro es componer e interpretar los elementos dispersos de la realidad. En el modo de interpretación es en lo que difieren. (12)

Desde luego, ambos interpretan, si bien son dos tipos de interpretación bien distintos. Mientras que el historiador analiza y elucida hechos concretos y acabados, la fuerza creativa más destacada del autor literario es su capacidad de ficcionalización, el poder de obviar las contingencias del mundo real y obtener con ello la posibilidad de hacer surgir un universo estable que no es mentira¹³, pero tampoco mero calco del mundo real¹⁴.

Las figuras

El hecho de llamar figuras a los personajes de las obras literarias se debe a la circunstancia de que la voz *personaje* se emplea también en la vida real para designar por ejemplo personajes históricos; a mi modo de ver la palabra *figura* subraya más lo artificial de estas creaciones literarias. En su afán de parangonar la producción literaria con la historiográfica, don Marcelino tampoco dispensa a los personajes que reciben el tratamiento más exhaustivo en relación con los otros elementos de ficcionalización, como el espacio y el tiempo. Para él en una y otra de las actividades los personajes merecen la misma consideración y el mismo tratamiento:

¹³ Obsérvese a este respecto la acertada puntualización de F. Gómez Redondo: «La ficción no tiene que ser concebida como lo no-real, sino como uno de los medios más valiosos de poder conocer la realidad. La ficción no es lo contrario a lo real, sino precisamente la imagen que de lo real puede constituirse. Es más: la ficción es la única imagen de la realidad que puede conocerse. O lo que daría igual: a través de la ficción, el individuo puede ponerse en contacto con la realidad que le rodea». *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf, 1994, 127-128.

¹⁴ Menéndez Pelayo insiste en la distinción aristotélica entre la labor del historiador y del poeta que obviamente le irrita en su planteamiento identificador invalidado en parte por la exigencia del Estagirita de que el poeta representa «no lo que es, sino lo que *debe ser*». Y continúa diciendo que «A primera vista, esto no ofrece dificultad, pero luego se ocurre una, y no leve, y es que la necesidad implica la existencia, y por tanto todo lo que *debe ser*, *es*, y nada es sino como debe ser, conforme a su idea: lo cual anula de hecho la distinción aristotélica, ya que igual realidad tienen a los ojos del espíritu el héroe real y el imaginado, Carlomagno o Don Quijote, Temístocles o Hámlet» (13). Me temo que un raciocinio de esta índole sea difícilmente sostenible, no se puede equiparar impunemente realidad y ficción. La ficción es una realidad pero como ficción.

Tampoco se puede decir, en sentido riguroso, que los personajes poéticos manifiesten lo universal de la naturaleza humana, y los históricos lo particular y contingente, porque, si bien se mira, todo personaje real, con cualquier género de realidad que le supongamos, ya sea la del arte, ya la de la vida, expresará siempre algo de necesario y universal, y algo también de particular, movedido y transitorio. Y como la lógica natural que dirige los pensamientos y las pasiones de los seres vivos, no es distinta de la que guía a un héroe de drama o de novela, si este héroe no es creación vana, caprichosa y sin valor, de una fantasía desarreglada, resulta que tampoco por este lado se ve diferencia notable entre la historia y la poesía narrativa o representativa. (13).

Esta comparación casi no necesita comentario porque obviamente prevalece en ella más el ansia de equiparar historia y literatura que la visión clara de las realidades palpables. Incluso si con personajes poéticos se quiere aludir exclusivamente a los que novelistas y dramaturgos colocan en novelas y dramas históricos no es sostenible la afirmación. Nadie niega a las figuras literarias afinidades y hasta características identificables con las de personas reales, pero esto no es su cometido. Las figuras literarias son ficcionales en el sentido de que a través de la inevitable individualidad que precisan para ser reconocibles como personas se transparente el ser del hombre. Su misión es ofrecer una visión universalizada y plurivalente.¹⁵ Y ello no quita que un personaje histórico pueda ser una persona ejemplar y representativa, pero lo es como tal individuo histórico, no ficticio y en el fondo siempre insondable. No vamos a conocerla nunca en su totalidad, como

¹⁵ Compárese a este respecto la descripción que don Marcelino añade poco después sobre la relación entre el autor literario y sus figuras: «siendo el poeta (aunque sólo en el momento inicial de la concepción), dueño de sus personajes, históricos o inventados, puede penetrar hasta el fondo de su alma, escudriñar lo más real e íntimo, sepultarse en los senos de la conciencia de sus personajes [...] borrar lo superfluo, acentuar la expresión, marcar los contornos y las líneas, y hacer que todo color y toda superficie y todo detalle hable su lengua y tenga su valor y conspire además al efecto común. Algo de esto hace también la historia, pero de un modo mucho más imperfecto y somero, procediendo por indicios, conjeturas y probabilidades, juntando fragmentos mutilados, interrogando testimonios discordes, pero sin ver las intenciones [...]» (15). Sin embargo, como intenté mostrar, no es esa la mayor discrepancia entre la figura literaria y el personaje histórico, ni es esa la discrepancia en el quehacer del escritor y del historiógrafo.

nunca conoceremos íntegramente a ninguna persona humana, ni a nosotros mismos. En cambio, la figura literaria, a pesar de su función trascendente dentro de la obra literaria, en su caracterización concreta siempre es limitada y definitiva, se compone sólo de los rasgos que el autor quiere manifestar de ella.

De modo que no está en lo cierto el erudito santanderino cuando sostiene que «igual realidad tienen a los ojos del espíritu el héroe real y el imaginado, Carlomagno o Don Quijote, Temístocles o Hámlet.» (13) precisamente porque la credibilidad y eficacia de la figura literaria se debe a la hábil combinatoria de rasgos constitutivos, pero eso no la hace equiparable al personaje real que siempre será más complejo, más inescrutable y nunca tan definitivo como la figura literaria. Lo curioso es que don Marcelino admite él mismo la diferencia al afirmar que el historiador

no puede, como puede el poeta dramático, introducirse en la mente de sus personajes y hablar por ellos, pero será tanto más perfecta y más artística, cuanto más se acerque, con sus propios medios, a producir los mismos efectos que producen el drama y la novela [...], en gran parte no pertenecen al arte, sino a la ciencia, aunque todo, en último resultado, venga a concurrir al grande arte, al arte de composición. (15)

El tiempo

Casi parece paradójico que un teórico de la historia y de la literatura no mencione el tiempo en una conferencia sobre la historia como arte bella. Pero es así. En ningún sitio Menéndez Pelayo menciona la naturaleza del tiempo histórico y literario y las particularidades de cada una. En una de las referencias al pensamiento hegeliano don Marcelino critica a Hegel porque éste

viene a restringir los límites de la historia por razón de su objeto, dejando las edades heroicas por campo de la fantasía y del arte, y considerando sólo como histórica aquella edad en que se revela el carácter preciso de los hechos y la prosa de la vida. Estas edades históricas no ofrecen casi nunca lo que el moderno Parménides llama una situación poética, es decir, una situación en que la energía individual se manifieste y desarrolle con independencia alta y soberana. (17) [...] No se reduce la historia a los tiempos de cronología cierta, y

sujetos a comprobación diplomática, sino que extiende sus ojos a esos campos en que Hegel confina la poesía, mientras ésta recoge flores de eterno olor, aprende la historia, *sotto il velame degli versi strani* mil recónditas enseñanzas sobre conflictos de pueblos y de razas, sobre dioses titánicos... (19)

Tanto es historia la edad heroica de la humanidad de la que escasean o faltan documentos y testigos y cuyos historiadores tienen que recurrir a la imaginación para explicar los hechos, como son historia las épocas «prosaicas» en términos hegelianos. Y, en realidad, lo poético no tiene cabida ni en una ni en otra. Lo que pasa es que los antiguos carecían de un concepto riguroso de la historiografía e hicieron lo que pudieron creando lo que designamos como textos híbridos, unas veces dando rienda suelta a la invención y la intuición supliendo informaciones no disponibles, y otras, sirviendo deliberadamente intereses personales o políticos. O también dando explicaciones de los fenómenos y explicaciones acordes con el nivel de conocimientos del momento.

El espacio

En el fondo es natural que el historiador no tiene porqué reflexionar sobre la naturaleza del espacio. Su espacio es el cotidiano en el que se desarrollan los acontecimientos objeto de su investigación. Para él no hay creación de espacio, no hay ficcionalización para crear el ambiente propicio para el desarrollo del conflicto y de la temática como es el caso del literato. Es un aspecto que Menéndez Pelayo no parece haber tenido en cuenta cuando sostiene:

Y así bien puede afirmarse que no hay dos mundos distintos, uno el de la poesía y otro el de la historia: porque el espíritu humano, que crea la una y la otra, y a un tiempo la ejecuta y la escribe, es uno mismo, y cuando quiere aislar sus actividades y engendrar v. gr. obras poéticas que no tengan raíces en la historia o en la sociedad donde nacen, produce sólo un *caput mortuum*, bueno para deleitar solaces académicos... [...] lejos de ser la historia prosaica por su índole, es la afirmación y realización más brillante de toda poesía actual y posible [...] pues con esto sólo quedará depurada

y magnificada, no tanto por algo exterior y propio suyo que el poeta le añada, como algo que en la realidad misma está... (20)

Para el erudito santanderino el espacio plasmado en la obra literaria es indefectiblemente un calco de la realidad real como de hecho lo era en numerosas novelas de la época. Sin embargo, no es lícito generalizar ya que antes y después ha habido más obras literarias no ubicables o identificables como reflejo de un espacio real, que se caracterizan por un empeño creativo y ficcionalizador y que no desembocan obligatoriamente en un «*caput mortuum*».

Conclusiones

El parentesco entre el cometido y el quehacer de literatos e historiadores innegablemente ostenta unas afinidades sorprendentes que se manifiestan sobre todo en aquellos géneros literarios que se solapan con la historiografía, quiero decir, en la novela y el drama históricos. Sin embargo, el parentesco no permite automáticamente la equiparación y eso para bien de las dos actividades. Ningún historiador se consideraría halagado si le dijeran que lo que hace es literatura ni el literato estaría de acuerdo si su creación se caracterizara como labor historiográfica. Las dos actividades son sumamente necesarias y ambas pueden producir obras de un considerable nivel estético. ¿Qué sería el hombre sin historia? Pero también ¿qué sería sin literatura? Sin embargo, no conviene ni confundir ni equiparar las dos actuaciones culturales. Sus méritos y sus logros se sitúan en ámbitos distintos igualmente valiosos y los criterios de valoración de ambas proceden de fuentes distintas. No hace falta descubrir a toda costa literariedad en un ámbito que por su naturaleza debería rehuir los afanes literarios tal como los esbocé; el valor de la historia reside en su capacidad de representar el pasado tal como era y hacerlo comprensible a las personas de épocas posteriores y, lo que resulta más difícil, prepararnos para una visión más aguda del presente y del futuro.

KURT SPANG
UNIVERSIDAD DE NAVARRA