

## ⇒ De historia y literatura: Menéndez y Pelayo, Unamuno y sus precursores

Mariano Saba  
*UBA-CONICET, Argentina*

**Resumen:** Durante el último cuarto del siglo XIX, el campo intelectual español sufre una serie de reacomodamientos que comprometen las relaciones intergeneracionales de sus integrantes. El complejo vínculo entre Menéndez y Pelayo y su discípulo Unamuno constituye un caso ejemplar de aquel momento. Uno de los debates que provoca mayores tensiones entre ellos es el de la relación entre historia y literatura. Así, resulta indispensable situar la discusión que mantienen sobre ese tema en las coordenadas que cada uno genera con respecto a los modelos filosófico e historiográfico a seguir. En este sentido, a su vez, el desciframiento de los autores por los que opta cada uno permitiría ver algunos de los cambios genéricos y estilísticos que se operan en sus respectivas formas de comprender y escribir la historia cultural de España.

**Palabras clave:** Marcelino Menéndez y Pelayo; Miguel de Unamuno; Historia de la literatura española; Filosofía; Historiografía; Siglo XIX.

**Abstract:** During the last quarter of nineteenth century, the Spanish intellectual field undergoes a series of changes that jeopardize the intergenerational relations of its members. The complex bond between Menéndez y Pelayo and his disciple Unamuno constitutes an exemplary case of that moment. One of the debates that causes the greatest tension among them is the one about the relation between History and Literature. Thus, it turns out indispensable to locate the discussion that they maintain on that subject in the coordinates that each generates regarding the philosophical and historical models to follow. In this sense, as well, the deciphering of the authors that each one of them chooses would allow to see some of the generic and stylistic changes that operate in their respective ways to understand and write the cultural history of Spain.

**Keywords:** Marcelino Menéndez y Pelayo; Miguel de Unamuno; History of Spanish Literature; Philosophy; Historiography; 19th Century.

### 1. Introducción

Este trabajo debe comenzar con una serie de pautas aclaratorias. La primera de ellas se refiere a la necesidad de demostrar aquí cómo en la España de fines del siglo XIX se dieron ciertos cambios intergeneracionales en relación con los principales modelos filosóficos e historiográficos foráneos que habían determinado hasta entonces la relación entre historia y literatura.

La segunda hace al estado de la cuestión de los estudios unamunianos, ya que es curioso que, a pesar de su cuantiosa existencia y del valor que implica en sí mismo como objeto importante de su producción, el ensayismo de Unamuno haya sido estudiado hasta ahora solo de manera dispersa. Así, los tratamientos sobre este corpus suelen tomarlo como anclar de su obra narrativa o lírica, generando escasas reflexiones acerca

de sus antecedentes modélicos, de su contexto y del legado cultural del cual resultan sus particulares mecanismos. Por cuestiones de extensión, no podrá encontrarse aquí una extensa ejemplificación de este corpus, pero sí la mención constante de aquellas obras y segmentos cuyos planteos obedecen a la configuración de sus idearios precursores que aquí se analizan.

La tercera explicación que justifica el planteo de este artículo se liga a la necesidad de indicar cómo la específica caracterización de este género ensayístico obedeció dentro de la producción unamuniana, sin lugar a dudas, a un momento de crisis en que el campo intelectual español (entre los siglos XIX y XX) sufría reacomodamientos tangibles. Dadas las tensiones institucionales del entorno finisecular, el origen del ensayismo unamuniano (inseparable de su colaboración con la prensa diaria) acumula sentido formal e ideológico con respecto a los debates literarios de aquel tiempo, debates que reflejan muchas veces distancias intergeneracionales —no exentas de sutiles alianzas— entre maestros y discípulos. Por eso es importante considerar aquí el vínculo que habría existido entre algunas ideas de Marcelino Menéndez y Pelayo y la obra ensayística de su discípulo disidente, Miguel de Unamuno. Vale aclarar, de todas formas, que en esta oportunidad interesan menos las alusiones concretas a su maestro que el arribo a cierta problemática central en el análisis de esa resonancia palpable que puede identificarse entre las obras de uno y otro. Y esa problemática encuentra su cauce en la cuestión de la historia cultural de España como fuerza motriz de gran parte de ambas producciones. Es decir, puede arriesgarse como hipótesis de este desarrollo que las variaciones en cuanto a las perspectivas históricas de cada autor generan modificaciones en sus maneras de “escribir” la cultura de España. Aún más, esa condición impuesta por los criterios históricos de cada uno podría haber determinado las formas que adquieren, por un lado, la exposición erudita y clasificatoria de Menéndez y Pelayo, y por otro, el ensayo fragmentario, polémico, “a lo que salga”, de Unamuno.

A su vez esta hipótesis queda legitimada a partir de una evidencia disciplinar: la historia resulta, a fines del siglo XIX y principios del XX, algo así como un eje vertebrador de la identidad deseable para la nación. Probablemente esa desproporcionada misión señalara sobre sí misma su autoprofético fracaso. La historia de la cultura española podía funcionar como reivindicación nacionalista en aquel momento de extrema pobreza, pero la constitución del relato histórico exhibía su paradoja trágica: una manía selectiva en cuanto a la especificidad racial, a la ortodoxia conservadora y tradicionalista, cuyo peso había sido justamente el causante de la derrota identitaria de aquella España en crisis.

En estas coordenadas conviene destacar que los contrastes entre las nociones históricas de los dos escritores tratados aquí se enmarcan en un cambio radical que Europa entera vive ante la crisis de modernidad. En su estudio sobre los modernismos europeos, Nil Santiáñez (2002) ha propuesto revisar el concepto de lo moderno a través de su origen poligenético.

Teniendo eso en cuenta, tal vez la metodología más adecuada consista en pensar que existen diversos *vectores de formación*, con distintas edades, que convergen, como veremos, en el siglo XIX. Por *vector de formación* entiendo todo acontecimiento, o serie de acontecimientos, que implica (1) una ruptura “radical” (en el doble sentido de “ruptura extrema” y de “relativo a la raíz”), y (2) una *dirección* en cuyo trayecto se *forma* una dimensión constitutiva de la modernidad. Tales *vectores de formación* hay que estudiarlos en los distintos ejes que articulan

la organización de una sociedad: el económico y el político; el de las relaciones y productos culturales y científicos; el de las mentalidades y relaciones sociales (Santiáñez 2002: 18).

La propuesta de Santiáñez sería arriesgada si el objetivo aspirara a la reconstrucción total de un momento cultural complejo. Sin embargo, y en cuanto a los recortes literarios específicos, su planteo permite por lo menos revisar de forma ordenada los antecedentes teóricos que funcionaron como catalizadores de cierta condensación de sentido en varios de los productos culturales que constituyeron materialmente los albores de la modernidad española. Por eso, entre los vectores que direccionaron ese cambio en el ideario intelectual europeo, es necesario tomar en cuenta para nuestro objeto de estudio especialmente dos: el vector filosófico y el vector historiográfico. Porque la revisión de la trayectoria que esos dos vectores marcaron sobre el terreno unamuniano de lo ensayístico tal vez ilumine las deudas con sus modelos anteriores, la razón “histórica” de sus modalidades “estilísticas” y su ulterior proyección en el panorama de la crítica española moderna.

## 2. El vector filosófico: “Toda la historia del arte depone contra Hegel”

Durante el último cuarto del siglo XIX la figura de Menéndez y Pelayo se había consolidado como la del lector fundacional designado institucionalmente para la catalogación y clasificación de la cultura hispánica, de sus obras y de sus libros. Sus varios proyectos editoriales y, sobre todo, su carácter académico y pedagógico venían a promover el ejercicio docente que exigía la empresa nacionalista para la definición de lo que debía entenderse como cultura y literatura españolas. El carácter de la crítica de Menéndez y Pelayo ha sido manipulado hasta el cansancio durante el franquismo, lo que demanda hoy cierta rigurosidad para volver a dotar de justo valor (aun admitiendo sus excesos) a una de las obras eruditas más significativas que diera la España decimonónica. Y su valor, entre otras cosas, responde a esa fascinación que el mismo Unamuno había sentido por la escritura de su maestro, una fascinación que Nora Catelli confirma al decir que “no proviene de sus ideas”, sino de cierta pulsión por narrar el placer de una lectura hiperbólica. Catelli explica que “lo que fascina y atrae es que bajo el delirio positivista del registro inabarcable, bajo el afán por perseguir infatigablemente lo menudo o lo mediocre, se descubre la perfección de un lector que goza” (1998: 396). Y explica de manera resumida la efectividad de esa *intensidad* que revela el estilo de Menéndez y Pelayo, intensidad que luego se ligará con los patrones de escritura historiográfica que Unamuno admirará, por influjo de Carlyle, en toda escritura que se precie de auténtica:

Hacia 1870 Marcelino Menéndez Pelayo decidió escribir la cultura española. No reunir la, ni editarla, ni revisarla, sino, literalmente, escribirla toda: fue *su* inventor, bibliotecario, investigador, legislador, amanuense, inquisidor y defensor de sus propios perseguidos, notario y cronista de América, punto de referencia de todos los creadores y críticos hasta mediados de este siglo. Era arbitrario en sus rechazos, pero cuando celebraba algo, jamás erraba. A pesar de su enciclopedismo tenía el don de la lectura microscópica y no perdió jamás la capacidad de sorprenderse ante la literatura. Sus ideas son grandiosas, episódicas, inasibles y tan reaccionarias que en lugar de operar de obstáculo dejaron que su mente discurriera libremente, casi sin freno aparente. Desconocía la forma desdeñosa de la omisión: cuando rechazaba lo hacía incluyendo obsesivamente todo el material rechazado a su alcance (Catelli 1998: 396).

Es decir, Menéndez y Pelayo, más allá de sus propios límites y de la estigmatización política posterior, no solo fue el puntal de una manera de entender la historia española, sino que además representó una forma hegemónica de exponerla. Configuró una exposición historicista de todo el desarrollo cultural de un pueblo, incluso de aquello que la historia misma “había debido” excluir. Y es claro que, en este sentido, la tarea del maestro santanderino impuso diversos condicionamientos críticos que gravitaron en la producción de sus sucesores e impactaron de manera notable en ciertos rasgos genéricos de autores específicos, como es el caso del Unamuno ensayista. El modo en que en los herederos de Menéndez y Pelayo reaccionaron ante ese legado es diverso, pero puede afirmarse que, para el estudio de Unamuno en particular, parte de la explicación sobre su recepción de los juicios pelayanos debe rastrearse en las elecciones divergentes que decidió realizar sobre las teorías y autores que hasta entonces se habían considerado modélicos para la comprensión del fenómeno histórico.

En este sentido, y con respecto al vector filosófico, debe comprenderse que el historicismo positivista que alienta buena parte de la historia pelayana debe muchísimo a la idea hegeliana de que el despliegue histórico es el desarrollo autónomo de la Idea, del Espíritu de la Historia. Es decir, en el pensamiento de Hegel, la verdad no está en el fin, sino en el desarrollo, durante el cual la verdad se *expone* como sistema. Así, la historia sería un sistema en el cual puede encontrarse aquello que cada período conserva del anterior, a quien niega y supera. Y, en este sentido, la historia estaría aportando los acontecimientos y la filosofía nos permitiría entenderlos. Pero como si esto fuera poco para atraer a Menéndez y Pelayo, ya desde su primera juventud el erudito santanderino hace hincapié en el esencial aporte que significó para su cosmovisión un libro específico del pensador alemán: su *Estética*. La *Estética* de Hegel, como obra, ha suscitado siempre numerosos debates y no menos reparos. Tal como explica Lukács (1966)<sup>1</sup> en sus *Aportaciones a la historia de la estética* (publicado en 1954), ha sido casi imposible reconstruir la forma metodológica definitiva de la estética hegeliana por considerarse perdidos los manuscritos que dispuso Hotho, el discípulo de Hegel, para la primera impresión. Hegel había dado dos veces cursos de estética en Heidelberg (1817 y 1819), y cuatro veces en Berlín (1820/1821, 1823, 1826, 1828/1829). Hotho contó con múltiples cuadernos de apuntes de asistentes a esos cursos, y tuvo en su poder las anotaciones del propio Hegel. De todos modos, según Lukács (1966), Hotho procedió con ligereza y perdió los documentos más importantes para reconstruir los orígenes de la estética hegeliana. Sin embargo, y esto es lo fundamental, por diversos ejes que constituyen su interés fundamental y que Lukács enumera y describe, la *Estética* hegeliana rápidamente irradió su influencia hacia otros países europeos. En 1852 apareció su traducción francesa (la que probablemente conoció el joven Menéndez y Pelayo) y en 1908, una española. Entre los ejes que impulsaron su rápida difusión, es claro que destacaba su oposición a los postulados estéticos de Kant. Tal como explica Lukács:

<sup>1</sup> Me remito aquí a las ideas de Lukács al respecto porque su perspectiva sobre la *Estética* de Hegel ayuda a comprender las aristas más accesibles de una obra por demás compleja. Su acercamiento al texto, en este sentido, es uno de los pocos que facilitan la lectura sin perder por ello la solidez de sus argumentaciones personales enmarcadas en la especificidad de la filosofía marxiana.

La estética hegeliana supera ante todo el idealismo subjetivo kantiano, su falso dualismo, que contrapone al contenido –supuestamente externo a la estética y plenamente ajeno a las categorías de la misma– una forma siempre concebida abstracta y subjetivísticamente, aunque explícitamente calificada de estética. La estética hegeliana parte siempre del contenido, y del análisis concreto, histórico y dialéctico de ese contenido. Hegel deduce las fundamentales categorías estéticas, la Belleza, el Ideal, las diversas formas artísticas concretas, los géneros artísticos. Pero, desde el punto de vista del idealismo objetivo hegeliano, ese contenido no nace puramente de la actividad individual del sujeto de la estética, de la actividad del artista o del receptor estético. Por el contrario, el individuo recibe ese contenido de la realidad objetiva social e histórica que existe independientemente de él, y lo recibe concretamente: como contenido concreto de la sección del desarrollo histórico en cada caso considerada (Lukács 1966: 135).

Exime la extensión de la cita la claridad con que queda expuesta la diferenciación que en Hegel se opera con respecto a las ideas estéticas kantianas. Hegel, de esta manera, se opone al dualismo, formalismo y ahistoricismo kantianos en cuanto al arte. Los postulados kantianos consideran que si bien el contenido es exterior, que proviene del afuera para lograr la constitución del objeto, la forma es producción del sujeto. La anulación de lo histórico con respecto a la estética surge en Kant por la simple idea de que las capacidades humanas de producir formas estéticas serían apriorísticas, intrínsecas al género humano. Este formalismo lo habilita a excluir del análisis estético todo lo relativo al contenido. El contenido queda fuera de su tratamiento porque el objetivo de la estética se refiere a esas formas que, independientemente de la época, se producen y seguirán produciéndose. Esto es radicalmente opuesto a Hegel, para quien la estética surge siempre del contenido, el cual es recibido por el sujeto de la realidad social objetiva.<sup>2</sup> Y ese contenido, que es social e histórico según la estética hegeliana, trae consigo una forma que sería la más adecuada para dar cuenta de él. Esta conceptualización condice, sin dudas, con el sistema hegeliano en general, ya que afirma la creencia de que existe un divorcio entre sujeto y objeto, y de que es justamente la historia el recorrido del espíritu hacia la “retrocapción” del objeto, es decir, el retorno a la unión entre sujeto y objeto. Por eso la estética hegeliana da lugar a la historia en el vínculo estético, y así supera la propuesta previa kantiana.

Ahora bien, ¿en qué consistió específicamente esa adhesión temprana de Menéndez y Pelayo al hegelianismo estético? ¿Qué fue lo que comprendió de la *Estética*, cuáles fueron las ideas de las que se apropió y con qué objetivo? Las respuestas a estas preguntas no solo relativizarían el carácter de esa adhesión, sino que además señalarían qué fue exactamente lo que le interesó al historiador de la cultura Menéndez y Pelayo de la concepción estética de Hegel. A su vez, el señalamiento de estas cuestiones nos situaría exactamente

<sup>2</sup> En su *Estética*, Hegel explica de manera clara y sintética este rasgo que él considera como punto débil de la filosofía kantiana sobre el arte: “Así, pues, Kant ve también lo *bello artístico* como un acuerdo en el cual lo particular mismo se manifiesta según el concepto. Lo particular como tal es en primer término accidental, tanto respecto a otro particular como también frente a lo universal; y lo accidental ciertamente –el sentido, el sentimiento, el ánimo, la inclinación– es ahora en lo bello artístico no sólo *subsumido* en las categorías universales del entendimiento, y *dominado* por el concepto de libertad en su abstracta universalidad, sino que está ligado con lo universal, que se muestra íntimamente adecuado en y para sí. En consecuencia, el pensamiento está encarnado en lo bello artístico y la materia no se determina exteriormente por el pensar; al contrario, existe libremente...” (Hegel 1985: 129-130). Este párrafo muestra de forma evidente cómo Hegel había captado que en el esteticismo kantiano lo importante era la forma apriorística, y que esto debía cuestionarse por medio de una reivindicación del contenido histórico-social.

en el panorama filosófico sobre el que Unamuno debió introducir sus modificaciones a la hora de proyectar modelos propios y criterios vinculantes entre arte e historia para poder producir, de manera sumamente personal, ensayos que problematizan el tema como muchos de los que publicó aislados en periódicos o los que terminaron por formar *En torno al casticismo*.

Podemos, entonces, comenzar por una afirmación necesaria: Menéndez y Pelayo, en sus nociones sobre la relación entre historia y literatura, no solo no fue un hegeliano duro, sino que llegó a oponérsele de forma expresa con respecto a ciertos temas. Para Hegel la gran tarea objetiva del arte es producir “el hombre armonioso en el que los rasgos individuales y sociales son un todo orgánico indismembrable” (Lukács 1966: 137). La disciplina histórica no podría encargarse de semejante tarea por estar supeditada a la contingencia del pasado real, de lo cotidiano pretérito. El arte, en cambio, contaría con esa habilidad entre sus competencias. Tal como explica el propio Hegel en su *Estética* al abordar la deducción histórica del verdadero concepto de arte:

Este fundamento, según su determinación más general, consiste en que lo bello artístico ha sido reconocido como uno de los medios que disuelven y reconducen a la unidad, esa oposición y contradicción del espíritu que se funda abstractamente en sí y la naturaleza –tanto la naturaleza que se manifiesta exteriormente como también de lo interior y del sentimiento y del ánimo subjetivo (Hegel 1985: 124).

Vale añadir aquí la sencilla explicación que en torno a este punto da Llanos en su *Aproximación a la estética de Hegel* (1988):

Tampoco las representaciones del arte pueden llamarse ilusorias en contraste con las representaciones de la historiografía. Esta no tiene existencia inmediata, sino la apariencia espiritual como elemento de sus narraciones y su contenido se halla cargado con la contingencia de la realidad habitual, mientras la obra de arte nos muestra las fuerzas eternas dominantes en la historia sin este accesorio de la presencia sensible y su inestable apariencia (Llanos 1988: 25).

Menéndez y Pelayo había proclamado en su *Historia de las ideas estéticas* que la *Estética* de Hegel debía figurar como el libro más valioso y profundo que se haya ocupado de esa ciencia. Sin embargo, él, el historiador por excelencia de la cultura española, en plena puja por instaurarse como un agente privilegiado en la enorme capitalización de poder simbólico que significaba la historia crítica de su canon literario, no podía aceptar esa devaluación de la historia con respecto al arte. A esto pueden deberse aquellas declaraciones de su elocuente conferencia “La historia considerada como obra artística”, de 1883, brindada en ocasión de su ingreso a la Real Academia de la Historia. Hablará allí no de crítica histórica propiamente dicha, sino de la historia como arte bella, ya que ve como grave defecto que los tratadistas modernos excluyan del cuadro de las artes secundarias al arte de Tucídides, Tácito y Maquiavelo:

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 cartera, 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 (Menéndez y Pelayo 1944: 7).

Dado lo que hemos venido desarrollando hasta aquí, la resonancia hegeliana de esta hipótesis debería quedar clara. Sin embargo, y porque justamente la mixtura de ambas disciplinas queda fuera de la estética del filósofo alemán, allí sitúa Menéndez y Pelayo su más ferviente objeción. Señala que Hegel actualiza la distinción aristotélica entre el historiador y el poeta, y se niega a considerar las producciones históricas como pertenecientes al *arte libre*: “Todo esto lo conoce Hegel; pero 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” (1944: 12). Y añade:

Toda la historia del arte deponen contra Hegel, mostrándonos que ninguna de las obras más altas de la poesía humana ha nacido de voluntariedades o caprichos del artista, deseoso de mostrar en sus héroes el empuje de una personalidad libre, sino que ellas, así épicas como dramáticas, han recibido su jugo y su vitalidad de la historia, o de lo que en algún tiempo se ha tenido por historia; que para el arte tanto importa lo uno como lo otro, y basta que el poeta y sus oyentes o lectores lo hayan creído. No se reduce la historia a los tiempos de la cronología cierta y sujetos a comprobación diplomática, sino que extiende sus ojos a esos campos en que Hegel confina a la poesía... (1944: 13).

Menéndez y Pelayo extiende el alcance de la historia incluso más allá de la modernidad, más allá de su propio costado positivista, y ese sacrificio se debe a su necesidad de proyectar disciplinarmente la potencia crítica y creativa del historicismo, su constante creencia de que la historia es la que estimula al arte. Algo de esto, probablemente, haya heredado Unamuno al ensayar el problema de España a través de una literatura hiperbólica, de un comentario azaroso, obsesivo e infinito que pivota agónico sobre la historia de la nación, y sobre la tensión entre la tradición literaria, el fracaso de lo real y la eternidad incierta.

Por otra parte, son algunas más las distancias que pueden observarse entre Menéndez y Pelayo, su juicio crítico y el respeto por la estética hegeliana. Hay secciones de su obra crítica –como aquellas polémicas conferencias sobre Calderón de 1881– en que el joven pedagogo Menéndez y Pelayo parece desgranar toda literatura a través del filtro estético de un hegelianismo matizado por su propia mirada. Su intención denota que las obras deben evaluarse en tanto su *idea* y su *ejecución* (es decir, su *contenido* y su *forma*) obedezcan a cierto equilibrio dialéctico no forzado. La crítica de Menéndez y Pelayo, entre un hegelianismo *sui generis*, una exigencia epocal positivista y un psicologismo algo romántico, se autoimpone como objetivo comprender el origen de la obra (el medio, la raza, el autor); recorrer analíticamente los textos (a veces revelando las fuentes y los mecanismos de relato, a veces glosando su argumento para reconocer matices y formatos recurrentes) y llegar así a un juicio “objetivo” sobre la destreza del ejecutor para reconocer la forma propia que dictaba la exigencia de sus contenidos. Por eso el historiador es un intérprete y, en tanto tal, merece, según Menéndez y Pelayo, su sitio artístico. Ahora bien, volviendo al hegelianismo que legitima parte de ese recorrido crítico ideal, es de notar que solo la fase final se familiariza, en cierto modo, con los postulados de la *Estética*. Por ello se hace

necesario reconocer cuáles son los contactos particulares que Menéndez y Pelayo se vio impelido a mantener con el criterio estético modélico del filósofo alemán.

Lo primero que Menéndez y Pelayo recoge de Hegel está ligado con su interés por el carácter “realista” de cierto arte que privilegia. No se trata del realismo naturalista que abomina por foráneo y liberal, sino justamente de un realismo ligado al hegelianismo crítico. Hegel cree (a diferencia de Kant) que el mundo es cognoscible, y que la apariencia es, en parte, “reflejo” de la esencia. Ese reflejo, nuevamente, no debe entenderse con connotaciones literarias decimonónicas ni tampoco con reminiscencias de la crítica marxista posterior. A grandes rasgos, la traducción vulgar del reflejo viene a confirmarse por su intuición de que el contenido (histórico) dicta la forma; es decir, todo da cuenta del contenido y lo refleja. Esta idea opera claramente en la crítica histórica de Menéndez y Pelayo: en él, el contenido —y aquí viene el contagio romántico— refleja a través de la forma parte importante de la esencia del pueblo. El arte, entonces, es el área que puede mostrar algo de esa esencia, y ese es el “realismo” que le interesa a Menéndez y Pelayo, esa comprensión del arte como “reflejo” de lo real. Cabe decir que, probablemente, también Unamuno coincidía con su maestro en este sentido, lo cual, por todo lo dicho, no lo deja en el lugar de un escritor “realista”, sino muy por el contrario. Unamuno, como Menéndez y Pelayo, está cerca de ese “realismo” hegeliano que entiende el arte como “expresión del sujeto”. Ambos guardan distancia de la concepción kantiana del arte que daría cuenta solamente de categorías estéticas ahistóricas y apriorísticas. Ambos coinciden en este hegelianismo algo simplificado que contempla el lugar del condicionamiento histórico y entiende que el sujeto que se expresa es historia en sí y por eso su arte es, justamente, desarrollo de lo histórico.

Lo segundo que enlaza a Menéndez y Pelayo con la herencia estética hegeliana es un malentendido: solo sobrevalorando el supuesto rasgo metafísico de la *Estética* y simplificándola al hallazgo de una clasificación de épocas artísticas, Menéndez y Pelayo pudo aceptar del todo la obra del filósofo alemán, apropiarse de lo necesario y articularla con comodidad dentro de su crítica. Como dice Llanos:

Es cierto que el prestigioso polígrafo español no comprendió otros conceptos de la *Estética* hegeliana. No aceptó, por ejemplo, el método y como consecuencia, si bien encontró cómodas las grandes divisiones del arte en simbólico, clásico y romántico, éstas quedarían desgajadas de la médula de la reflexión dialéctica y no serían el soporte sobre el que se levanta toda la construcción del arte bello. Sin embargo, Menéndez y Pelayo hace justicia a Hegel aunque no logra captar en su totalidad el movimiento de la obra y su íntima estructura, ya que insiste demasiado en el aspecto *metafísico* que, a su entender, domina la *Estética* (Llanos 1988: 163).

Es decir, si bien es cierto que parte del norte crítico que Hegel implicó para la tarea interpretativa de Menéndez y Pelayo radica en su lectura de la *Estética*, no lo es menos que el gusto de Menéndez y Pelayo por esa obra tuviera ciertas faltas de comprensión, ciertas elipsis. Llevado por su raigambre religiosa y por la innegable matriz positivista, el crítico santanderino vio en la estética hegeliana no ya un método, sino un atajo. Vio en ella la posibilidad de autorizar una pulsión metafísica que prometía, teleológica, el arribo futuro de la “perfección”, el porvenir del arte finalmente en una unidad última e insuperable capaz de vincular a la tradición hispánica con la clásica. Y, a su vez, halló que la *Estética* podía leerse como esa promesa insuflada por un Espíritu que claramente podía



identificarse con lo divino, y que prolijamente delineaba en el pasado instancias historiables hacia ese arte final. De más está decir que la complejidad del pensamiento estético de Hegel, sobre todo entendido metodológicamente, iba mucho más allá. Sin embargo, no es nuestro interés remitirnos a ello, sino más bien señalar cuáles fueron los anclajes historiográficos modélicos que, a nivel filosófico, determinaron la crítica pelayana. Por eso podemos afirmar que, a pesar de la escasa rigurosidad con que Menéndez y Pelayo recibió el aspecto metodológico de la estética hegeliana, fue en ella donde encontró un asidero filosófico que, sintetizado con otras lecturas y opiniones propias, había podido legitimar sus principales criterios sobre las relaciones entre historia y literatura.

Resumiendo entonces, cabe afirmar que la admiración parcial de la estética hegeliana por parte de Menéndez y Pelayo, sus objeciones hacia el rol incompleto de la historia –excluida del arte–, su intento de hacer equivaler ambas disciplinas para dotarlas por igual de cierta responsabilidad “existencial”, todo esto permitió apuntalar su visión crítica y generó, obviamente, cambios posteriores. Es decir, toda esa reinterpretación pelayana fue la que en parte facilitó que sus sucesores, sin abandonar el elogio a Hegel, sumaran nuevos modelos filosóficos que también descentraban su teoría, y que a su vez los habilitaban a generar una crítica moderna personal, decisiva en cuanto a lograr cierta valoración y autoinscripción en la patria literaria que debía organizarse. Puede arriesgarse entonces que el viraje que se inicia con Menéndez y Pelayo, y que aún se mantiene sutil en él, permite finalmente el surgimiento de otros tipos de pensamiento sobre la constitución de lo histórico y su discurso, sobre las posibilidades literarias de la historia y, claro está, sobre las posibilidades históricas de la literatura. Por eso, gran parte de la literatura de Unamuno (y no me refiero aquí únicamente a sus ensayos) puede leerse, de algún modo, como un intento por volver permeable lo literario y lo (intra)histórico. Lo cual, por otra parte, no es ajeno al hallazgo estético hegeliano que proyecta al arte ya no para un círculo erudito, sino para la nación en todo su conjunto. Ahora bien, ¿cuál fue entonces el referente filosófico que, como nexo privilegiado, le permitió a Unamuno proseguir con los cambios que ya había empezado a instalar su maestro? Por la vastedad de sus propias afirmaciones explícitas, puede opinarse que ese sitio lo cedió por entero al pensador danés Søren Kierkegaard.

Conviene introducir aquí brevemente qué implicancia tiene Kierkegaard en el panorama europeo que se organiza en torno al vector filosófico rector de la intelectualidad moderna española. Kierkegaard surgirá como reacción opuesta al hegelianismo, al cual se enfrentará con decidida firmeza, objetando que entendida la historia al modo de Hegel, el sistema no contempla lo fundamental, es decir, la libertad del sujeto. En el sistema hegeliano el sujeto no es libre, es un elemento de esa fuerza arrolladora que construye la historia, es parte de un mecanismo que lo excede: la Idea. Kierkegaard será la negación de esto: a su juicio, el individuo será el tamiz por el cual la historia misma deberá pasar. Y por este convencimiento sus escritos repetirán la idea de manera insistente, una y otra vez:

“Lo individual” es la categoría a través de la cual, respecto de la religión, esta época, toda la historia, la raza humana en su conjunto, debe pasar. Y aquel que estaba en las Termópilas no se hallaba tan seguro de su posición como yo, que defendiendo este estrecho desfiladero “individual”, con la intención, por lo menos, de que la gente se dé cuenta de él. Su deber era impedir que las huestes pasaran a través del desfiladero; si pasaban, estaba perdido. Mi misión, por lo menos, no me expone al peligro de perecer pisoteado, ya que mi misión era, como humilde criado (...), provocar, invitar si era posible, atraer a la mayoría a que pasara a través de este desfiladero de

“lo individual”, a través del cual, sin embargo, nadie puede pasar sin antes haberse convertido en individuo, ya que lo contrario es categóricamente imposible (Kierkegaard 1985: 170-171).

Así, Kierkegaard dará primacía al individuo y buscará entonces de manera consecuente la defensa del sujeto libre en la historia. Ese será el legado de aquel pensador protestante cuyos escritos llevaron a Unamuno a aprender el danés para leerle (detalle no menor, ya que *el estilo es el hombre* según repite en varias oportunidades Unamuno evocando a Buffon, pero ante todo –como recuerda siempre– *el estilo es el lenguaje*). Y no es casual que, admirado por sentir a veces que textos pretéritos, ajenos, fueron escritos por él mismo (ya que el prójimo es espejo de uno y el estilo se hace de los otros, según Unamuno), dirá:

Nunca me olvidaré de la cara que puso un señor que no me conocía bien cuando, viendo en mi biblioteca los catorce tomos de las obras de Kierkegaard, encuadernados en negro, y en lugar preeminente, me preguntó: “¿Y esto qué es?”, y le respondí: “Ahí están varias obras que escribí cuando vivía en Dinamarca”. “¿Pero usted ha vivido en Dinamarca alguna vez?”, me interpeló, y yo, poniéndome más serio aún, le dije: “Sí, señor; allí viví y morí el año 1855, para poder volver a nacer, nueve años más tarde, en Bilbao... (Unamuno 1958: 747).

Por los puntos de relación que hemos indicado previamente, es claro que en lo tocante al modelo filosófico explicativo de la historia el hegelianismo matizado de Menéndez y Pelayo no desaparece en Unamuno.<sup>3</sup> Sin embargo, su adhesión a las preocupaciones (y al estilo) de Kierkegaard viene a complejizarlo aún más, sobre todo en cuanto a uno de los temas obsesivos del liberal Unamuno: el de la personalidad y el del azar,<sup>4</sup> siempre ligado a la responsabilidad histórica que conlleva el rol individual. Esta doble admiración por Hegel y por su contrario, queda clara en la respuesta que Unamuno envía al anarquista Federico Urales, quien publicara en la *Revista Blanca*, entre 1900 y 1902, un análisis de la “evolución” de la filosofía en España. Al ser interpelado por medio de una encuesta que interrogaba a diversos intelectuales por sus antecedentes filosóficos, Unamuno expresa al mismo tiempo una serie de afirmaciones que exhiben su genealogía, mínimamente, como contradictoria. Comienza elogiando a Hegel: “Aprendí alemán en Hegel, en el estupendo Hegel, que ha sido uno de los pensadores que más honda huella han dejado en mí. Hoy

<sup>3</sup> De hecho, cuando Hegel comenta la estética de los románticos alemanes, parece descifrar el núcleo agónico que defenderá el propio Unamuno (junto con Kierkegaard) como rasgo constitutivo del *yo* moderno: “...el yo no puede encontrarse satisfecho con este goce de sí, sino que deviene impotente en sí mismo, de modo que experimenta el deseo por lo sólido y sustancial, según intereses determinados y esenciales. De esta situación nace la desdicha y la contradicción, pues el sujeto quiere, por una parte, penetrar en la verdad y ansía alcanzar la objetividad, pero, por otra, no puede desentenderse ni arrancarse del aislamiento y la soledad de esta interioridad abstracta e insatisfecha” (Hegel 1985: 138-139).

<sup>4</sup> Explica un maduro Unamuno al inicio de *Del sentimiento trágico de la vida*: “Hegel hizo célebre su aforismo de que todo lo racional es real y todo lo real es racional; pero somos muchos los que, no convencidos por Hegel, seguimos creyendo que lo real, lo realmente real, es irracional; que la razón construye sobre las irracionalidades. Hegel, gran definidor, pretendió reconstruir el universo con definiciones, como aquel sargento de artillería decía que se construían los cañones: tomando un agujero y recubriéndolo de hierro” (1971a: 12). Es de observar aquí cómo se refleja, en la oscilación de Unamuno frente a Hegel, la crítica al afán clasificador y, obviamente, a los antecesores *hegemónicos* (como Menéndez y Pelayo) que habrían operado desde esa adhesión “nacionalista” pero no “nacional”, atacada por racionalista, cientifista e historicista.

mismo creo que el fondo de mi pensamiento es hegeliano” (Urales 1977: 161). Y, sin embargo, inmediatamente afirma: “El anarquismo de un Ibsen me es simpático, y más aún el de un Kierkegaard, el poderoso pensador danés de quien ante todo se han nutrido Ibsen y Tolstoi” (163). Es de notar que Unamuno no extrema su alabanza de Kierkegaard aquí, dado que está respondiendo las preguntas de un importante ácrata español y acaba de descartar nada menos que a Bakunin por “peligroso”. Cabe señalar, sin embargo, que Ferrater Mora (1944) ha sostenido la relatividad de esa aceptación por parte de Unamuno del existencialismo de Kierkegaard. Ni Hegel ni Unamuno, según Ferrater Mora, hubieran despreciado como Kierkegaard al hombre que identifica su ser con su pensar:

Por eso para Unamuno es Hegel un hombre tan humano y tan interesado por su particular y concreta existencia como el que explícitamente se aferra a ella. Y es que tal vez para Kierkegaard, que vivía sólo en angustia, se salva únicamente el hombre que tiene conciencia de su abismo, en tanto que para Unamuno, que ha vivido en la tragedia y en la esperanza, se salvan todos, porque todos, aun los que parecen que no esperan, tienen algo en que esperar (Ferrater Mora 1944: 47).

Tal vez es acertado poner este reparo que, en definitiva, viene a confirmar la situación de Unamuno a medio camino entre ambos modelos. De hecho, se trata de una adhesión pendular: solo unos pocos años antes, y en la privacidad de su *Diario íntimo*, rechazaba de plano la adscripción al modelo hegeliano expresando brevemente lo que demuestra cómo su viraje de Hegel a Kierkegaard no solo rompía con el panteón rector de su maestro, sino que avalaba todo su giro antirracionalista, su personal enfrentamiento con el positivismo y la lógica: “En el más vigoroso vuelo de la filosofía humana racionalista, en el idealismo hegeliano, se parte de la fórmula de que el Ser puro se identifica con la Nada pura, es el nihilismo racionalista” (Unamuno 2001: 52). De todos modos, Unamuno parece rescatar de Kierkegaard (y de Ibsen) algo más que sus ideas, algo en torno a su *estilo*, a la *forma* de su discurso.<sup>5</sup> En su ensayo “Ibsen y Kierkegaard” (de 1907), Unamuno cita extensamente al autor de *La enfermedad mortal*, quien dice que abandona a otros la queja de que los tiempos son malos: él se queja de que sean tiempos mezquinos, porque les falta pasión...

Los pensamientos de los hombres son quebradizos como agujas, y ellos, los hombres mismos, tan insignificantes como costureras. Los pensamientos de sus corazones son demasiado miserables para ser pecaminosos. Un gusano podría tal vez tener por pecados semejantes pensamientos, pero no un hombre creado a imagen de Dios. (...) Y he aquí por qué se vuelve siempre mi alma al Antiguo Testamento y a Shakespeare. Allí se siente que son hombres los que hablan; allí se hablan, allí se odia; allí se ama; allí se mata al enemigo, se maldice a su descendencia por generaciones; allí se peca (Unamuno 1951a: 418).

<sup>5</sup> Puede afirmarse que Unamuno encuentra en Kierkegaard, más que una coincidencia plena con su filosofía, una concordancia exacta con su discurso. Kierkegaard (como Ibsen) *condicen* con el discurso unamuniano; es decir, discurren por el terreno de lo “agónico”, de lo paradójico, y esto es lo que prima para el vasco, más allá de que las palabras del filósofo danés respondieran, entre otras cosas, a la crisis de su específico contexto protestante, y Unamuno, en cambio, se viera inmerso en los conflictos de un cristianismo diferente, del cual él mismo prologaba el derrotero hacia un “agnosticismo” intelectual que iba a persistir hasta mediados del siglo xx en muchos españoles. Sobre la hermandad espiritual entre Kierkegaard y el escritor vasco, resulta altamente recomendable el trabajo de Lago Bornstein (1986) sobre el tema.

Lo que Unamuno encuentra en Kierkegaard (y en el *Brand* ibseniano, expresión literaria intrínseca a su lengua) es ni más ni menos que el ímpetu heroico de un discurso dispuesto a la reivindicación absoluta del *yo* frente a los dogmas colectivos, ya sean religiosos, históricos o meramente institucionales. Y esa reivindicación solo se logra, en su opinión, a través de la lucha con la incógnita de la trascendencia, no por medio de las mezquinas contiendas de la subsistencia cotidiana. En este reparo subyace nuevamente el ataque a la academia “fossilizada” de la que Menéndez y Pelayo había sido piedra basal y muchos de sus discípulos, pilares: “¿Creéis que son capaces de pecar todos esos mozos aprovechados que van para ministros o para académicos? Sus aspiraciones son demasiado miserables para ser pecaminosas” (1951a: 418), concluye Unamuno luego de valorar la lucha existencialista pero sanguínea del filósofo danés. Este tipo de lucha es el que privilegia entonces el bilbaíno porque refuerza una idea que acompañará el discurso pujante de su propio ensayismo siempre agónico, siempre dialógico y polémico. La idea de que la lucha es de cada uno consigo mismo y con el misterio. Tal como señalara el mismo Kierkegaard en un libro que marcó definitivamente a Unamuno, *Temor y temblor*:

Los grandes hombres sobrevivirán en la memoria; pero cada uno de ellos fue grande según la importancia de aquello que *combatió*. Porque quien luchó contra el mundo fue grande triunfando del mundo; (...) pero fue el más grande de todos quien luchó contra Dios (Kierkegaard 2004: 18).<sup>6</sup>

Más allá de esta similitud que motivó sin dudas la preferencia unamuniana, es de notar que la variante en el modelo filosófico que Unamuno generó al optar por Kierkegaard como su precursor, representaba el mismo peligro que ya había provocado la interpelación de su maestro a la estética hegeliana sobre la inclusión de la historia en el terreno de lo artístico. Sería posible entender que Unamuno actualizaba –al afirmar los postulados del pensador danés– aquella escisión que había exigido una infatigable defensa por parte de Menéndez y Pelayo para saldar la devaluación de la historia con respecto a la literatura.<sup>7</sup> La intrahistoria unamuniana es, de algún modo, la reivindicación de lo artístico como vehículo de una esencia que solo puede captarse en el lenguaje. Es decir, la “intrahistoria” es una nueva manera de excluir a la “historia” (oficial) de la posibilidad artística de representar el espíritu del pueblo. Como explica Morón Arroyo (1982), si bien el concepto de intrahistoria puede haber provenido de Hegel, Unamuno realiza una traducción a sus propios términos. Mientras la “intrahistoria” unamuniana se refiere a la universalidad y a la tradición eterna del pueblo enraizado que desconoce las fronteras, la “historia” sería su opuesto, la ola pasajera de la superficie. Esto, sin embargo, no es así en Hegel:

La concepción hegeliana es opuesta: el primitivismo es para Hegel algo prehistórico, natural; espíritu, igual a historia e historiografía, porque la historia escrita es la historia real hecha

<sup>6</sup> Nótese, por otra parte, cómo las decisiones de Unamuno en torno a las variantes de los vectores filosófico e historiográfico se conjugan aquí en la coincidencia de esa búsqueda trascendental del “caballero de la fe” kierkegaardiano y del héroe de Carlyle, ambos hijos del “grande” hombre romántico que sustentará al sujeto “quijotista” proyectado por Unamuno.

<sup>7</sup> Puede opinarse incluso que la filosofía kierkegaardiana terminará legitimando un acercamiento entre lo literario y lo histórico. Kierkegaard (1985) terminará dedicando su tardío libro *Mi punto de vista* a la justificación de su producción literaria pasada como obra religiosa.

conciencia; la universalidad unamuniana de origen krausista y socialista es en Hegel un sueño del entendimiento abstracto. El espíritu sólo se realiza en nacionalidades; y la oposición entre historia e intrahistoria es falsa. Lo que en Unamuno es oposición entre sustancia y apariencia, en Hegel es continuidad entre la sustancia y su aparición o manifestación (Morón Arroyo 1982: 313).

Es decir, así como Menéndez y Pelayo había empezado por exaltar el rasgo metafísico en el sistema hegeliano, saturando el valor de un Espíritu que conducía a la historia hacia la completud, Unamuno también capta únicamente el encanto de ese rasgo “sustancial” y, sin percatarse de que la historia es una continua manifestación de esa sustancia, transforma lo que en Hegel es método dialéctico en una polaridad fija: por un lado permanecerá la historia subterránea y esencial del pueblo, y por otro se expondrá la historia oficial, los hechos que hacen a la cultura de la nación. Esa profundización de Unamuno en la lectura descentrada de Hegel obviamente fortalece su ataque a la crítica previa (incluso a la de su maestro Menéndez y Pelayo), a sus nociones históricas que llega a tildar de “paleontológicas”, por ocuparse únicamente de rastrear los hitos culturales pretéritos que solo servirían para afirmar el nacionalismo con el que combate. Pero a la vez, y más importante, Unamuno vuelve a desterrar la historia del terreno de lo artístico, y solo reserva el reflejo del genio popular para el lenguaje literario, vehículo de lo “intrahistórico”.

En esta misma línea, es su “personalísimo” hegelianismo el que lo lleva a abreviar en Kierkegaard, ya que el giro que el filósofo danés había realizado en cuanto a las nociones históricas de Hegel condecía con las propias ideas de Unamuno en relación con la historia y el lugar del sujeto en ella. Tal como explica Washburn (1994) al analizar el discurso sobre lo histórico en Kierkegaard:

...Kierkegaard distingue entre la historia como saber que versa sobre la existencia particular y la interioridad que son su móvil –su interés se inclina por esa historia– y la historia vista como un discurso sobre lo pasado y que versa sobre “lo general”. Nos es difícil pensar que el pensador danés establezca entre ambas historias una oposición dialéctica. Si fuera admisible, dicha oposición se fundamentaría en la irreconciliabilidad entre el ser y el pensar, siguiendo una dirección contraria a la de Hegel y manifestando así la dificultad (o imposibilidad) de dicha identificación (Washburn 1994: 120).

Así, y considerando que sí es posible una oposición dialéctica entre la historia como “saber” de la experiencia interior (subjetiva) y la “historia como discurso sobre el pasado”, podemos decir que la nueva dirección filosófica que adquiere Unamuno al optar por Kierkegaard no solo impacta sobre su obra, sino sobre el juicio que tenía con respecto a la propia herencia historiográfica de su maestro Menéndez y Pelayo. La exigencia historiográfica que experimenta Menéndez y Pelayo lo lleva a intentar el rescate absoluto de la cultura española, a través de la exposición de sus ideas ortodoxas y heterodoxas, a través de los catálogos bibliográficos de *La ciencia española* que aspiraban a describir la biblioteca nacional de forma sinécdoquica. Pero a través de su empresa intenta constantemente cimentar la idea de que es ese trabajo la piedra basal del arte. Unamuno, en cambio, destierra lo historiográfico del terreno del arte: el único aspecto que le interesa de lo histórico es el “intrahistórico”, el aspecto eterno que porta el espíritu del pueblo haciéndose visible a través de lo literario y no de la historia de lo literario. Por eso puede

utilizar otro tipo de exposición, todavía polémica pero ya no cronológica ni filológica: un ensayo fragmentario, urgente, derivativo, un ensayo que aspira al revasamiento constante de un yo capaz de testimoniar la corriente subterránea que aúna a su pueblo.

Menéndez y Pelayo, quien había abierto la puerta para la comprensión de un hegelianismo leído bajo la necesidad hispánica del XIX, es decir, sustancialmente metafísico, también había preparado el terreno para que de allí surgieran dos divergencias mayores: primero, una historia cuya metafísica la impele a desdoblarse entre lo narrable y lo inefable; y segundo, una historia subterránea que, aunque inefable, aspira a reflejarse fragmentariamente en su literatura egotista. En este sentido, y como podrá verse en el siguiente apartado, la variación de estas coordenadas filosóficas también nutrió un cambio radical con respecto a los modelos historiográficos que distanciaron a Unamuno de Menéndez y Pelayo.

### 3. “La historia es un problema de psicología”: el vector historiográfico

En este sentido, ya señalado el viraje en cuanto a los principales referentes filosóficos, cabe señalar que un giro semejante se produce en el vector historiográfico que va de Menéndez y Pelayo a Unamuno. Puede declararse sin temor que, entre otros autores, fue Taine quien marcó de manera más notoria la comprensión de la escritura histórica por parte de Menéndez y Pelayo. Taine, punta de lanza de la historia positivista francesa del siglo XIX, tiene páginas asombrosas que exhiben con seguridad rotunda la definición de cuál era por entonces la tarea esperable del historiador. En su obra la complejidad del ejercicio historiográfico tiene por lo menos tres núcleos: primero, la necesidad de contar con una comprensión del documento como reflejo del hombre; segundo, la capacidad de observación que permita situar al objeto en el cruce de las fuerzas primordiales que constituyen la raza, el medio y el momento; y tercero y último, aquello que guarda resonancias con el rol pelayano del historiador artista, es decir, el talento para la interpretación y reconstrucción a partir de los indicios observados:

Nuestra gran preocupación debe ser suplir hasta donde podamos, la falta de observación presente, personal, directa y sensible, porque es el único camino para conocer al hombre. Hagámonos presente el pasado; para juzgar una cosa, es menester su presencia; no hay experiencia de los objetos ausentes. Claro que esta reconstrucción es siempre incompleta, y no puede dar margen más que a juicios incompletos; pero hay que resignarse: más vale un conocimiento mutilado que un conocimiento nulo o falso, y no hay más medio de conocer aproximadamente las acciones de otros días que *ver* aproximadamente a los hombres de otros días (Taine 1945: 12).

Taine compone, con una persistencia admirable, el símil de la humanidad como organismo vivo, lo cual le permite asemejar al historiador con el arqueólogo y al crítico con el observador naturalista. En su *Historia de la literatura inglesa* introduce la idea de que hay un estado moral para el arte general y para cada rama en especial, y de que esa ley moral es la que permite el surgimiento de cada arte en el vasto campo de la psicología humana. Taine consolida entonces su rol de especialista, de aquel que puede desentrañar las formas artísticas de esa ley, y asegura el estatuto “científico” de la historia literaria diciendo: “Así como en el fondo la astronomía es un problema de mecánica, y la fisiología

un problema de química, así en el fondo la historia es un problema de psicología” (1945: 43). Ahora bien, más allá del objetivo legitimador que persigue Taine con esta declaración de principios, lo interesante es que apenas en un capítulo ya despliega ante el lector todas las herramientas metodológicas que habilitan su relato de la historia de la literatura sajona. En su opinión, el historiador es el gran intérprete, es el reconstructor artista que a través de su intuición releva los mecanismos del arte y llega a ver al hombre tras la obra, al hombre vivo que debe hacerse presente en la historia justamente para testimoniar el recorrido del genio de su pueblo hacia un arte más acabado. Es lógico, entonces, que Menéndez y Pelayo hubiera aceptado la obra de Taine con cierto placer, no solo por lo relativo a su rol, sino también por su apreciación de la obra literaria. Taine hace especial énfasis en comprender que el libro no se ha hecho solo: dice que es como una “concha fósil” que solo vale la pena estudiarse para conocer el animal. Lo contrario, señala, “es tratar las cosas como simple erudito y caer en una ilusión de biblioteca” (1945: 8), tarea vacua que será, por cierto, la que el joven Unamuno imputará en diversas ocasiones a su maestro. Pero más allá de esto, Taine deja claro cuál es el valor de la literatura para la historia cuando, refiriéndose a Stendhal, señala que

Aún hoy, en sus libros es donde podrán encontrarse los ensayos más a propósito para allanar el camino que he tratado de describir. Nadie ha enseñado mejor a abrir los ojos y a mirar, a mirar ante todo los hombres que nos rodean y la vida presente, y después los documentos antiguos y auténticos; a leer algo más que lo escrito, a ver, al través de la añeja impresión o de los garabatos de un texto, el sentimiento exacto, el movimiento de ideas, el estado de espíritu en que el autor escribía (Taine 1945: 44).

Esto explica claramente por qué Menéndez y Pelayo admiraba a Taine, y también los motivos de que Unamuno lo detestara. Unamuno lo consideraba un “caricaturista”<sup>8</sup> que se había dedicado a falsificar la historia con noticias verdaderas. Es decir, un historiador profundamente subjetivo que se escondía tras la apariencia positivista de la objetividad. Y esto era lo imperdonable para Unamuno: esa afición positivista que imponía la mediación falsa de lo “objetivo” entre la literatura y la historia. Mediación, por otra parte, que no lograba su afán científicista, sino que enmascaraba un tipo de relato “insincero”, a pesar de su alto grado de ficción. Por eso Unamuno eleva en su lugar, como nuevo norte historiográfico, a Thomas Carlyle. En realidad, lo que más admira Unamuno del historiador Carlyle es su novedosa concepción de la historia: Carlyle es valorado por Unamuno porque según él tiene la ventaja de dejarse dominar por la fantasía, de fingirse expresamente como uno de sus muñecos, de interesarse por el relato mismo. Por todo ello, Carlyle sería, según Unamuno, algo así como el *verdadero* “historiador artista”, capaz de observar la historia absoluta y aceptar la única estrategia para vencer su narración: la selección literaria de sus nombres, su transformación sinecdóquica y subjetiva. Como señala en su ensayo “Maese Pedro (Notas sobre Carlyle)”:

Y, por otra parte, esta manera de presentarnos la historia, imaginada, rompe a las veces la serie temporal en que de ordinario la vemos presa, y parece que la sucesión se convierte en simultaneidad y el tiempo en espacio, y que conviven y obran y reobran unos sobre otros los hombres

<sup>8</sup> Así lo califica en su artículo “Taine, caricaturista” (Unamuno 1951d), de consulta ineludible para este tema.

de todos los tiempos. Pocos historiadores han sentido más vivamente lo de que la eternidad es la sustancia del tiempo y no el conjunto del ayer, hoy y mañana, que no es la serie infinita, sin principio ni fin, de los movimientos todos, sino la inmutabilidad sobre que éstos se sustentan. Lo único real son la eternidad y la idealidad que en el tiempo y en la realidad se nos muestran: tal es la filosofía toda de Maese Pedro Carlyle, filosofía a que llegó a fuerza de visión de lo temporal y concreto (Unamuno 1951b: 360).

En su trabajo sobre la ironía unamuniana, Bénédicte Vauthier (2004) ha querido extremar una hipótesis riesgosa: la de que Unamuno se autocensura a sí mismo, pero que en realidad, cuando critica a Taine, está criticando a su maestro Menéndez y Pelayo. Ir tan lejos puede no ser aconsejable, pero sí es posible aceptar algunas de sus sugerencias y sobre todo su énfasis en la gran admiración que Menéndez y Pelayo sentía por la obra de Taine, “en particular su *Historia de la literatura inglesa*, cuyo modelo hubiera querido poner en práctica de haber llegado él a escribir esta *Historia de la literatura* que sus amigos y discípulos le animaban a escribir” (Vauthier 2004: 107). Si a esto le sumamos que Menéndez y Pelayo ataca abiertamente lo que define como “caos” de especulaciones en el “metafísico panteísta” Carlyle, y que lo califica de “historiador iluminado y fantasmagórico” (en Vauthier 2004: 107), confuso por ser justamente producto de la interpretación inglesa del espíritu germánico —es decir, el extremo más “peligroso” de lo foráneo y heterodoxo—, entonces podemos arriesgar que también en el terreno del quehacer historiográfico maestro y alumno terminaron distanciándose hasta encarnar otra polaridad tajante.

#### 4. “No hay nada más sincero que el fingimiento”: algunas conclusiones

Ahora bien, ¿cómo se enlaza entonces el tema del estilo ensayístico con estos cambios en la estructura de pensamiento de dos de los más destacados —y antagónicos— integrantes del campo intelectual español de aquella época?

Carlyle es el nexo. Y es Unamuno quien permite dar el salto cuando opina explícitamente que no debe nada a ningún español de la época y que nadie ha influenciado tanto su estilo como Carlyle. En la misma carta a Urales ya citada se esboza algo de suma riqueza para el tema que nos importa. Expresa Unamuno: “En otro respecto, Carlyle, no por sus ideas, que me parecen de una extremada pobreza y nada originales, sino por su manera de exponerlas, por su estilo impetuoso. Carlyle ha sido acaso quien más ha contribuido a que encuentre yo mi propio estilo” (1977: 162). Es curioso que baste con adentrarse un poco en el complejo concepto de estilo que propone el pensador vasco para entender que, con cierta reminiscencia hegeliana, estilo e ideas son inseparables. Por esto Carlyle no solo le habría aportado una “forma”, sino más bien un lenguaje plagado de ideas y, específicamente, de ideas sobre la historia. Y vale la pena destacar, en cuanto al estado de su vínculo con Menéndez y Pelayo, que el momento en torno a 1900 —año en que afirma su veneración por Carlyle— es de radical aversión al modelo historiográfico restaurador que había impuesto su maestro santanderino. Debe recordarse también que data del año 1899 aquel breve ensayo con el satírico retrato que realizara Unamuno sobre “Joaquín Rodríguez Janssen”, el álter ego de Menéndez y Pelayo que es descrito como un historiador obsesivo e inútil, encadenado al hallazgo de fósiles y a la exigencia arqueológica de su erudición nacionalista. También se vincula con este ataque lo que declara en su fundamental ensayo



de 1905, “Sobre la erudición y la crítica”, donde contesta las objeciones implícitas de Menéndez y Pelayo a su *Vida de don Quijote y Sancho*:

Sí; mi obra no es sino un pretexto para ir entretejiendo mis propias ocurrencias y divagaciones, y podría haberlas enfilado todas con otro hilo cualquiera: el de *La vida es sueño*, de Calderón, pongo por caso. (...) Todo ello, como se ve, está a la mayor distancia posible de los trabajos de erudición, para los que me siento con poca aptitud y con menor deseo. Teniendo como tengo seres vivos en torno mío, me interesan poco los fósiles y me noto con poquísimas aficiones a la paleontología (Unamuno 1951c: 721).

En esta línea se puede opinar que más allá de asumir que la historia es un relato, más allá de esa conciencia ficcional de Carlyle que Unamuno ciertamente destaca, es factible afirmar que lo más admirable que Unamuno encuentra en el historiador sajón es la de ser otra alternativa para la historia. Es decir, encuentra en él la afirmación del sujeto a partir del modo en que enuncia la historia. Ese sujeto ya no es mero agente “científico” para la reconstrucción de lo muerto, sino creador de algo vivo y, en cierto sentido, nuevo. Unamuno, lector asiduo de Carlyle, traductor de su *Historia de la revolución francesa*, leyó, antes que nada, *Los héroes*. La fragmentación de este libro, su arbitrariedad, la selección de unos cuantos sujetos históricos para explicar la supuesta e inaprensible historia total de la civilización europea, deben haber atraído al joven lector vasco. Y no debe haber pasado desapercibido ante sus ojos –como tampoco pasa hoy ante los del lector actual– la repetición incansable por parte de Carlyle de dos categorías que explican el mecanismo discursivo del “verdadero” historiador artista, un héroe “otro” que narra la historia de los héroes. Y esas dos categorías son la *sinceridad* y la *intensidad*. Ya no importa el documento, ni siquiera el estatuto documental (o no) de la literatura como soporte de la historia. Ahora solo interesa la fuerza persuasiva del hacedor: el historiador *es* la historia, y por lo tanto se mimetiza con su objeto. Carlyle eleva al héroe por su carácter sincero e intenso, y por ello se ve casi condicionado a “escribirlo” históricamente en esos términos.<sup>9</sup> Y también en esos términos Unamuno afirma su ensayismo cuando explica:

He sido siempre un espíritu rebelde a la lógica formal, no a la fundamental, a la ordenación, al método, y he ahí por qué afecto a este género de conversaciones y ensayos divagatorios, llenos de digresiones y de idas y venidas. He escrito algunos libros, pero me parece que me moriré sin haber logrado hacer un libro arquitectónicamente construido. Y por otra parte, como sé que si me pongo a repasar, limar, corregir y cepillar mi estilo he de caer en el preciosismo y la

<sup>9</sup> El binomio *intensidad/sinceridad* reaparece como una constante a lo largo de *Los héroes*. Como ejemplo del mecanismo vale destacar el análisis que se hace allí de Dante, el héroe como poeta: “Tal vez podría decirse que el carácter preeminente y que prevalece en el genio de Dante y que por completo lo domina y señorea, es la *intensidad* con todo a cuanto esta eminente cualidad se refiere” (Carlyle 1985: 114). “Por lo que dice a lo *intenso*, Dante lo es en todo; ha penetrado en la esencia de todas las cosas” (117). Es él quien confirma a su vez que “la sinceridad es el mérito que redime” (118): “Dante es el orador, el cantor, la Edad Media que habla; el pensamiento en que vivieron está interpretado en las notas musicales e imperecederas del poema” (1985: 119). Queda claro que Dante –como el resto de los héroes, desde Odín a Napoleón– es la historia hecha hombre por el poder articulador de la intensidad y de la sinceridad, cualidades épicas que exigen del historiador que los “construye” un tipo de narración y de estilo acorde a esos caracteres. Sobre las deudas de Unamuno con respecto a este procedimiento resulta ineludible el estudio pionero de Clavería (1949) sobre las lecturas que hizo el bilbaíno de la obra de Carlyle.

conceptuosidad (...), y no he de quedarme en un término medio, y aborrezco esa preciosidad, acostumbro escribir a la buena de Dios y al correr de la pluma, exagerando mi natural negligencia y mi propensión a improvisar.

Cada cual, se lo repito, exagera lo que tiene para disfrazarlo en cierta manera. Y esto es, dígame lo que se quiera, sinceridad. Porque no hay nada más sincero que el fingimiento. ¡Y vaya por paradoja! (Unamuno 1958: 737-738).

Esa sinceridad paradójica refiere a una conciencia “moderna” sobre el estilo. Y es ese desprecio indudable por la aparente distancia del historicismo crítico de un modelo teleológico, “organizado objetivamente” como el de Taine, el que decide a Unamuno por la nueva concepción de la historia. Concepción contrastante —claro está— con la de Menéndez y Pelayo, que evita supuestamente cualquier innovación subjetiva ante el supuesto requisito científico de la historiografía. En Unamuno, entonces, Taine ha sido desplazado como modelo y Kierkegaard ha inyectado su individualismo a ultranza en la renovación de una historia que solo puede entenderse como experiencia del sujeto vivo. La historia ya no tratará sobre el conocimiento, sino sobre la existencia y, por lo tanto, la morfología de su escritura no puede obedecer al plan filológico de una historia total, sino al ensayo espontáneo, diario, capaz de irradiar al *yo* escriturario entre sus lectores, actualizando de ese modo el verdadero vínculo intrahistórico, la unamuniana comunidad de los sujetos individuales.

Dados los cambios de coordenadas ideológicas que he mencionado previamente, es claro entonces que entre Menéndez y Pelayo y Unamuno se juega una fuerte tensión en cuanto a la comprensión de la historia de la cultura en sí, de la literatura como sustento de esa historia y del género que esa historia exige. Pero esas tres cuestiones quedan antes englobadas en un cambio rotundo con respecto a la noción misma de la historia y del estilo que esa historia solicita. La historia, entonces, ha pasado de ser el objeto por (re) construir a ser un objeto que construye: la historia construye al sujeto por medio del estilo personal que ese sujeto desarrolla. La diferencia con el estadio antecesor es justamente esa autoconciencia de que el estilo es el medio por el cual la historia hace al sujeto. Esta cuestión está ligada al surgimiento de un “yo” intelectual que en Menéndez y Pelayo todavía no se atisbaba, sino que más bien se replegaba en la necesaria responsabilidad de constituir el *monumento* de la historia, entendido de modo positivista y a la vez romántico, con extrema subjetividad bajo un aparente barniz objetivo.

Por eso, una vez más, Unamuno reivindica otro tipo de historia, la llamada *intrahistoria*, ese lecho profundo que descansa bajo la superficie de la historia oficial. Y al concebirla así, debe también volcarse hacia otro tipo de vehículo escriturario. Si el ensayo es la deriva de un discurso en tensión desde el *yo* autoral (Pozuelo Yvancos 2003), ningún género podía prestarse mejor para soportar la misión de dar cuenta de una nueva historia, fragmentaria, íntima, reformadora, casi regeneracionista. En este sentido, el ensayo unamuniano, tan preocupado por el objeto histórico, plantea una evidente “voluntad de estilo”. En términos del especialista en ensayismo hispánico, Juan Marichal:

La individualización del hombre era para Unamuno el único medio de lograr la plena integración de la sociedad, y él veía así la comunidad humana ideal como una reunión de ‘yos’ en que la ‘extravasación’ personal uniría a los hombres en vez de oponerlos y separarlos (Marichal 1984: 151).

Marichal entiende que semejante misión exigía del ensayismo una especie de efectividad para el *derramamiento espiritual*. Un derramamiento espiritual que solo podía concretarse a través de ciertos mecanismos en la expresión literaria. Y ahí es donde el crítico confunde los orígenes. Marichal cree que ese *nimbo de concordia* perseguido por los ensayos de Unamuno se debe a la cordialidad que mantuvieron incluso entre ellos los polémicos protagonistas de la Restauración: Pereda, Clarín, el propio Menéndez y Pelayo. Y sin embargo, basta con retomar la efusiva semblanza que Unamuno hace de Carlyle para entender que es en realidad en esa literatura extranjera y heterodoxa donde verdaderamente encontró su clave ensayística para la nueva historia que exigía la utopía moderna. El propio Marichal explica la creencia de Unamuno en que lo confesional, es decir, “la franca expresión de la intimidad personal sería, en la vida española, una fuerza sociable que enriquecería las relaciones sociales de los españoles y amortiguaría sus asperezas...” (1984: 150). Y en su ensayo *La Ideocracia* define el propio Unamuno: “La sinceridad es tolerante y liberal” (en Marichal 1984: 150). En todo ello resuena Carlyle, quien describe a Dante, Lutero y Mahoma básicamente como hombres *sinceros* (y por eso “héroes”); quien se lamenta de la persecución que imposibilitaría la existencia de nuevos hombres *verdaderamente sinceros*; quien señala: “Si héroe significa *hombre sincero*, ¿por qué cada uno de nosotros no será un héroe?” (Carlyle 1985: 147). Carlyle, quien llega a exclamar en un tono que incluso podría ser unamuniano:

Una sociedad de hombres sinceros todos, una sociedad de creyentes verdaderos, existió ya, y necesariamente tiene que volver. Esa sería la verdadera clase de adoradores de los héroes; nunca se reverenciaría mejor lo sublimemente verdadero como cuando todos fuesen verdaderos y buenos (1985: 147).

En todo ello resuena Carlyle, y evoca un giro clarísimo de la perspectiva histórica. De la Restauración a la crisis de la Modernidad, de la historia oficial y ortodoxa al ensayismo “sincero” que se ocupa del individuo como producto existente de un estilo historiográfico, lo que ha ocurrido es, ni más ni menos, el fracaso de la fe en una totalidad histórica capaz de explicar (y unir) a España. Entre Menéndez y Pelayo y Unamuno la historia pasa de la totalidad al fragmento; de la tradicionalista *Historia de los heterodoxos españoles* a la intrahistoria propulsada por un individuo español que se reconoce heterodoxo; de la abarcadora y científicista *Historia de las ideas estéticas en España* al ensayo unamuniano urgente, periodístico, personal, hipertrofiadamente subjetivo. Entre Menéndez y Pelayo y Unamuno la historia ha intentado el peregrinaje desde la erudición taxonómica a la reivindicación individualista. Habrá que revisar, en el futuro, cómo, sin embargo, algo de lo dialógico, de lo polémico, sobrevive entre maestro y discípulo. Por el momento, baste evocar la pertinencia de aquella imagen cabalística que ha provocado la fascinación de muchos analistas de la historiografía moderna: la historia que se proyecta en forma de una vasija estallada. Sus fragmentos explicarían aquella totalidad perdida e inescrutable, pero difícilmente puedan hallarse ahora en la materia que nos rodea. En el caso del ensayo unamuniano, podría decirse, los trozos de la historia habrían de buscarse ahora entre los hombres, y ya no entre los libros.

## Bibliografía

- Carlyle, Thomas (1985): *Los héroes*. Madrid: Ed. Sarpe.
- Catelli, Nora/Gargatagli, Marieta (1998): *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América, relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Clavería, Carlos (1949): “Unamuno y Carlyle”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 10, julio-agosto, pp. 51-87.
- Llanos, Alfredo (1988): *Aproximación a la Estética de Hegel*. Buenos Aires: Ed. Leviatán.
- Ferrater Mora, José (1944): *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Hegel, Georg Wilhelm (1985): *Estética. Introducción, tomo I*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Kierkegaard, Søren (1985): *Mi punto de vista*. Madrid: Sarpe.
- (2004): *Temor y temblor*. Buenos Aires: Losada.
- Lago Bornstein, Juan Carlos (1986): “Unamuno y Kierkegaard: dos espíritus hermanos”. En: *Anales del Seminario de Metafísica*, XXI, Universidad Complutense de Madrid, pp. 59-71.
- Lukács, Georg (1966): “La Estética de Hegel”. En: *Aportaciones a la historia de la estética*. México: Grijalbo, pp. 123-165.
- Marichal, Juan (1984): *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Alianza.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1944): “La historia considerada como obra artística”. En: *Estudios de crítica histórica y literaria, tomo VII*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, pp. 7-30.
- Morón Arroyo, Ciriaco (1982 [1971]): “Unamuno y Hegel”. En: *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, tomo IV*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 311-318.
- Pozuelo Yvancos, José María (2003-2003): “El género literario ‘ensayo’”. En: *Filología*, XXXIV-XXXV. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 129-143.
- Santiáñez, Nil (2002): *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica.
- Taine, Hipólito (1945): *Literatura inglesa. Los orígenes*. Montevideo: Claudio García Eds.
- Unamuno, Miguel de (1951a): “Ibsen y Kierkegaard”. En: *Ensayos, tomo II*. Madrid: Aguilar, pp. 415-423.
- (1951b): “Maese Pedro (Notas sobre Carlyle)”. En: *Ensayos, tomo I*. Madrid: Aguilar, pp. 351-360.
- (1951c): “Sobre la erudición y la crítica”. En: *Ensayos, tomo I*. Madrid: Aguilar, pp. 711-734.
- (1951d): “Taine caricaturista”. En: *Ensayos, tomo II*. Madrid: Aguilar, pp. 1157-1164.
- (1958): “[Aprender haciendo.] Conversación”. En: *Obras completas, tomo XI*. Madrid: Afrodisio Aguado, pp. 740-747.
- (1971a): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1971b): “Joaquín Rodríguez Janssen”. En: *Obras completas, tomo IX*. Madrid: Escelicer, pp. 785-788.
- (2001): *Diario íntimo*. Madrid: Alianza.
- Urales, Federico (1977): *La evolución de la filosofía en España*. Barcelona: Laia.
- Vauthier, Bénédicte (2004): *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Washburn, Jimmy (1994): “Kierkegaard, la recuperación del individuo existente y el discurso sobre lo histórico”. En: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXII (77), pp. 117-121.