

Manuales de Historia de la Literatura o qué Literatura se enseña

Rebeca SOLER COSTA

Pablo LORENTE MUÑOZ

Correspondencia:

Rebeca Soler Costa

Correo electrónico:
rsoler@unizar.es

Teléfono:
976 761000 (3411)

Fax: 976 762071

Pablo Lorente Muñoz

Correo electrónico:
lplorent@unizar.es

Teléfono:
976 761000 (3395)

Dirección postal común:
Facultad de Educación
Dpto. Ciencias de la Educación
Universidad de Zaragoza
C/ San Juan Bosco, nº 7
50009 ZARAGOZA

Recibido: 30 de abril de 2010
Aceptado: 10 de noviembre de 2010

RESUMEN

Este trabajo es una revisión exhaustiva de algunos de los principales manuales de nivel universitario que se utilizan para la enseñanza de la literatura. Observaremos que, en gran medida, son manuales de Historia de la Literatura, puesto que estos libros siguen una determinada tradición anclada en una ideología muy concreta. Asimismo, tenemos en cuenta la noción del canon y las vías abiertas por la Teoría de la Literatura para completarla con otras obras que amplían esta visión y pueden ser de utilidad tanto para docentes como para estudiantes.

PALABRAS CLAVE: *Historia de la Literatura, Manuales, Canon, Metodología.*

History of Literature handbooks or what literature is taught

ABSTRACT

This paper is a thorough review of the main university handbooks used for the teaching of literature. We observe that, to a great extent, they are handbooks of the history of literature, since all of them follow a specific tradition, anchored in a very concrete ideology. Likewise, we bear in mind the notion of the canon and the routes created by the Theory of Literature in order to complete it with other academic works that complement this vision and may be useful both for teachers and students.

KEY WORDS: *History of literature, Handbooks, Canon, Methodology*

1. Introducción

Los diversos métodos de estudio de la literatura nacen y se desarrollan al amparo de muy diversas ideologías, desembocando a su vez en diferentes críticas o formas de acercamiento al texto. De este modo nos encontramos con críticas psicoanalíticas, deconstruccionistas, marxistas, de las minorías, y así un largo etcétera. A lo largo de estas páginas vamos a intentar realizar un breve análisis sobre el camino que han tomado los estudios literarios en los últimos años, prestando especial atención a las diversas maneras de historiar la literatura, y observando cómo esta tradición convive a menudo en un clima de tensión con otras muchas formas de acercarse al texto. Y es que no hay que perder de vista, y sobre esto insistiremos más adelante, que también la Historia de la Literatura es fruto de una ideología: “*Como Mannheim ha demostrado, el positivismo es también una ideología como las demás (lo cual, por otra parte, no le impide en modo alguno ser útil)*” (BARTHES 1977: 294).

El paradigma de esta ideología convertida en programa oficial (quiero decir institucionalizado y hecho visible en las instituciones pertinentes, sobre todo la Universidad) se da con claridad, al menos en España, en los programas de estudios filológicos. Si nos detenemos a analizar los estudios académicos literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, veremos que hay una gran cantidad de materias tituladas *Historia de la literatura del Siglo...* o *Historia del Teatro* o de la *Poesía de la Edad Media*, etc. Sin embargo, dudo mucho que ningún estudiante se considere un historiador de la literatura; tampoco podrá considerarse crítico literario, puesto que ese apartado le correspondería a alguien que hace crítica. Por otro lado, un filólogo en lenguas extranjeras tampoco puede considerarse un especialista en un idioma de tal modo que se le capacite para la traducción, porque para ello existen otras facultades especializadas. De igual modo, ninguno de ellos tendrá la capacitación de escritor porque no se le va a enseñar a escribir, ni a ser especialista en corrección o edición, ni tan siquiera en Didáctica de la Lengua y la Literatura (cuando una de las salidas profesionales más evidente para un filólogo, aunque no la única, es opositar y ejercer la docencia en el Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria) o la docencia del español para extranjeros, pues para ello existen también estudios específicos. Así pues, un estudiante de Filología ¿qué es? ¿qué condición le vamos a asignar: historiador, crítico, literato...? Supongo que habrá que mantener la definición que nos da la propia raíz griega: como señala María Moliner, la filología “*es la ciencia que estudia las lenguas y las obras literarias producidas en ella desde un punto de vista erudito*”.

Sin embargo, este concepto de Filología parece ser propio de nuestro país; esta historia de la literatura –que como decimos constituye la mayor parte de la carga lectiva de nuestros planes de estudio– rara vez se da en Francia, por poner un ejemplo, donde las materias se cimentan sobre obras, el cursus académico se establece sobre seminarios monotemáticos (*La literatura comprometida*, *El Quijote...*). Algo similar ocurre en los EE. UU.

En España, por diferentes razones que esperamos analizar a continuación, este método de trabajo hace que se tenga en la mayor parte de los casos una visión horizontal de la literatura. Todo estudiante, desde el primer año de carrera se acostumbrará a utilizar fundamentalmente un instrumento de trabajo, las llamadas historias de la literatura, siendo la más utilizada sin duda la de Rico. Sin embargo, la distinción entre una de estas historias y un manual es muy débil. Con estas palabras en ningún caso se pretende polemizar sobre estas obras, de utilidad indudable, pero creemos que los estudios literarios deben ir más allá.

En este trabajo pretendemos abordar con espíritu crítico las diferentes nociones de historia literaria y su aplicación más directa, aquella que podemos encontrar en los manuales de uso común en la vida académica.

2. Historia literaria y crítica

Puede resultarnos de utilidad en estas páginas la opinión del crítico francés Roland Barthes. En dos artículos del año 1963 titulados *Las dos críticas* y *Qué es la crítica* (BARTHES, 1977), nos presenta, por un lado, el tipo de crítica que se realiza en Francia y, por otro, lo que la crítica debería ser, de lo que se debe ocupar. Señala que en Francia existen dos tipos de crítica (recordemos la animadversión de Barthes hacia la Universidad, institución de la que siempre se vio desplazado), la de corte positivista que tiene como mayor exponente a Lanson (“*prototipo del profesor francés*”) y la crítica realizada por autores tan dispares como Bachelard, Jean Paul Sartre, Goldmann, Poulet, Girard... que tienen un nexo común, y es que:

su acercamiento a la obra literaria, puede vincularse más o menos (...) a una de las grandes ideologías del momento, así Sartre se vincula al existencialismo, Bachelard al marxismo, Poulet al psicoanálisis... por lo cual podría llamarse a esta crítica, ideológica. Sin embargo, la crítica positivista corresponde también a una ideología (como Mannheim ha demostrado), entre otras razones porque limita voluntariamente sus investigaciones a las circunstancias de la obra, olvidando que su objeto es la literatura, no el secreto biográfico de su autor, y además porque basa su trabajo en la búsqueda de fuentes: se trata de relacionar la obra estudiada con otra cosa, con algo distinto de la literatura (BARTHES 1977: 294).

A pesar de lo que pudiera parecer a simple vista, estas críticas no serían independientes, no están separadas porque sería imposible poner en duda los beneficios de cualquiera de ellas, ambas se apoyan y se entremezclan, por tradición, por formación y sobre todo porque dependen de una institución que conoce una larga tradición, con unas normas propias y que a la vez necesita una ideología, la Universidad:

La universidad necesita de una ideología que se articule en una técnica suficientemente difícil como para constituir un instrumento de selección: el positivismo le proporciona la obligación de un saber vasto, difícil, paciente; la crítica inmanente –al menos eso le parece– sólo pide, ante la obra, una capacidad de asombro, difícilmente mensurable: se comprende pues que vacile antes de transformar sus exigencias (BARTHES 1977: 296).

Después de todo, la crítica para Barthes sólo pide ante la obra capacidad de asombro, algo similar a lo que ya habían señalado los formalistas rusos o la estilista, ese *clic*, el *no sé qué*.

Pero ahora nos queda por ver cómo hacer esa crítica y con qué valores. Una vez desechado el modelo positivista por alejarse de la literatura y por anticuado, a la crítica le queda replantear su modelo y su identidad. Barthes habla de que la crítica debe conectar la obra con el tiempo en que se comenta, y ello sólo es posible a través de un lenguaje que le proporciona una época (existencialismo, marxismo, psicoanálisis...), es decir, con el sistema formal de sujeciones lógicas elaborado por el autor según su propia época. Habría que añadir a esto cualquier otro tipo de lenguaje que puede haber existido, que existirá; así pues, al fin y al cabo la crítica no se puede escapar de una ideología determinada:

El objeto de la crítica es muy distinto; no es el mundo, es un discurso, el discurso de otro: la crítica es discurso sobre un discurso, el discurso de otro: la crítica es un discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje-objeto). De ello se deduce que la actividad crítica debe contar con dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo. La frotación entre estos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje (BARTHES 1977: 304).

A través de este metalenguaje se trata no de:

descifrar el sentido de la obra estudiada sino reconstruir las reglas y las sujeciones de elaboración de este sentido: a condición de admitir inmediatamente que la obra literaria es un sistema semántico muy particular, cuya finalidad es poner sentido en el mundo, pero no un sentido; la obra, al menos la que suele llegar a la mirada crítica, y quizá ésta sea una definición posible de la buena literatura, la obra nunca es completamente clara; por así decirlo, tiene un sentido suspenso: se ofrece al lector como un sistema signifiante declarado, pero lo rehuye como objeto significado (BARTHES 1977: 306).

Este lenguaje es fruto de una necesidad, de la inherente a cada crítico según su época, ese lenguaje es “*como un ejercicio de una función intelectual al que le pertenece en propiedad, ejercicio en el cual pone toda su profundidad, es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones*”. El resultado final de todo el trabajo con el lenguaje no es sino un “*homenaje a la verdad del pasado, o a la verdad del otro sino que es construcción de lo inteligible de nuestro tiempo*” (BARTHES 1977: 310).

3. Problemas de la historia literaria

Hablar de la historia literaria nos enfrenta a un triple dilema: por un lado, distinguir qué es la Historia; por otro, verificar la noción de Literatura; y finalmente, intentar combinar ambos términos con resultado exitoso.

La Historia, para la RAE sería (22ª edición: www.rae.es):

*(Del lat. *historia*, y este del gr. *ἱστορία*).*

1. f. *Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados.*
2. f. *Disciplina que estudia y narra estos sucesos.*
3. f. *Obra histórica compuesta por un escritor. La historia de Tucídides, de Tito Livio, de Mariana.*
4. f. *Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación.*
5. f. *Conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella.*
6. f. *Relación de cualquier aventura o suceso. He aquí la historia de este negocio.*
7. f. *Narración inventada.*
8. f. *Mentira o pretexto.*
9. f. *coloq. Cuento, chisme, enredo. U. m. en pl.*
10. f. *Pint. Cuadro o tapiz que representa un caso histórico o fabuloso.*

Para Acton (1983: 45) sería “*el acervo de conocimiento que el siglo XIX (vamos a suponer que también aquél de épocas anteriores) nos está legando*”. Algo menos claro parece ser el criterio que separa los hechos históricos de los que no lo son y, en lo que nos atañe, una obra importante de la que no lo es, o lo que es aún más triste, una obra que fue importante en su momento pero que con el paso del tiempo se ha perdido u olvidado. Lo cual, sin duda, es poco histórico. Si pensamos, por ejemplo, en una Historia de la Literatura sobre nuestra época que se realice dentro de un siglo, dudo mucho que aparezcan algunas obras que conocen un éxito indudable entre el público, el principal destinatario; dudo mucho que *El código Da Vinci* o alguno de los *best-sellers* de Carlos Ruiz Zafón o Arturo Pérez Reverte aparezcan en dicha futurible Historia.

El concepto de Literatura vive también inmerso en un proceso de crisis. Derivado de diferentes lecturas y teorías sobre el texto, se ha llegado a proponer que todo elemento escrito (texto al fin y al cabo) puede llegar a ser considerado como literatura. A veces bastaría con leer algo de una determinada manera u otra. Por ejemplo, unos versitos para un anuncio publicitario no dejan de ser un reclamo para vender más, sin embargo, si los incluimos en un libro de poemas, tendrían un estatus muy diferente y, en este caso, el argumento fundamental de su valor o intención estética no se ha visto modificada en absoluto. De aceptar esta proposición que atenta directamente contra el canon tal como veremos más tarde, nos podríamos llegar a encontrar con que un prospecto médico o una guía de teléfonos podrían ser literatura. Siguiendo este razonamiento, ¿deberíamos aceptar su inclusión en la Historia de la Literatura? En principio parece claro que no, pero simplemente tratamos de dar una muestra de los problemas que pueden surgir a la hora de conceptualizar.

De la combinación de los términos de Historia y Literatura nace nuestro sujeto de estudio, la Historia de la Literatura: Díez Borque la define de la siguiente manera:

La historia literaria tiene como meta el conocimiento de los textos literarios, sus relaciones con una tradición literaria, su agrupamiento en géneros, su filiación en movimientos y escuelas, las conexiones de todos estos fenómenos con la historia de la cultura y la civilización (DÍEZ BORQUE 1972: 366).

Rodríguez Pequeño (VV. AA., 1999: 68) lo hace así:

La historia literaria, basada tradicionalmente en la descripción temporal y diacrónica de los autores, estudia el hecho literario inserto en el tiempo, poniendo fuerte énfasis en las interconexiones de la producción literaria la historia general,

en la sucesión y en la causalidad, y atendiendo a las influencias de unos autores sobre otros y a las fuentes que subyacen en cada obra.

Comparando estas definiciones vemos que ambos autores coinciden en la necesidad de entroncar la literatura, el texto o el hecho literario con el transcurrir temporal, que se hace patente en la Historia o historia general. De este modo se une con la cultura de cada época, estableciendo conexiones con sus antecedentes históricos, literarios y culturales. Sin embargo, podemos señalar una ligera contradicción en estas definiciones, y es que suponer que los hechos culturales avanzan y tienen una temporalidad similar a los hechos la historia general no es exacto.

Como señalara Wellek, a diferencia de los acontecimientos políticos o económicos, que pertenecen definitivamente al pasado, los hechos artísticos siempre conciernen de alguna manera al presente, es decir, no se sustituyen unos a otros en el tiempo (el Quijote no reemplaza a la Odisea); en segundo lugar la literatura en sentido global no se desarrolla linealmente, sino que fluctúa discontinua e irregularmente. (VV. AA. 1999: 162).

Ahora bien, el problema es cómo hacer esta historia y en base a qué nociones, es decir, cómo valorar una obra literaria que es al fin y al cabo un objeto estético, cómo medirlo.

Juan Villegas, en su artículo *Teoría de la Historia Literaria y Poesía lírica* señala cuatro puntos que podemos retomar como punto de partida:

1. Los autores no se preocupan por delimitar el objeto de estudio. Cualquier material puede pasar a formar parte de la Historia Literaria.
2. Los autores manejan una variedad de métodos de interpretación de las obras sin verse en la necesidad de justificar sus desplazamientos metodológicos.
3. Los autores no se interesan por la posibilidad de la coherencia histórica ni por la relación entre lo literario y las etapas distinguidas.
4. Pocas veces se busca una relación entre la literatura y el contexto en el cual se ha producido. Cuando ello se lleva a cabo, generalmente es de modo anecdótico o yuxtapuesto.

Creemos que, en líneas generales, podemos estar de acuerdo en lo que concierne al punto uno: el objeto de estudio parece que serán las grandes obras de una época, obviando aquello que salga de los márgenes de la propia obra, es decir, ajustando nuestro método (aún por determinar) sólo a la obra. Si observamos los puntos restantes se produce de nuevo una contradicción con respecto a lo que acabamos de comentar. Si hablamos de la relación entre *lo literario* (término que de nuevo nos supone un problema) y las etapas distinguidas, estamos saliendo de los límites que nos habíamos impuesto hace un instante, eso sería ya Historia, no Literatura. A esta problemática habría de añadirse alguna opinión al respecto, y es que cuanto más profundizamos mayor es el escepticismo con respecto a los verdaderos límites de esta Historia Literaria. Para algunos, como Barthes (1977), ni siquiera se ha hecho una historia de la literatura sino que sólo se ha llegado a hacer una historia de los géneros, que además es la que prevalece en los manuales escolares y, más estrictamente todavía, en nuestras síntesis de literatura.

Sea como fuere, vamos a centrar nuestra atención en definir dos formas básicas de estudiar la literatura, esos dos grandes grupos concentrarían en sí todos los problemas metodológicos que hemos señalado con anterioridad. Si aceptamos que la Literatura es un objeto estético, entendiendo por tal una creación que ha surgido del diálogo del autor y del mismo objeto con todo lo que le precedió en el gran tiempo, tendremos una concepción esteticista de ese objeto y, por tanto, el método más adecuado para estudiarlo será la historia esteticista; por el contrario, si pensamos la Literatura solamente como un documento surgido en un momento dado casi de forma espontánea, o porque la historia general así lo quiso, tendremos que estudiar ese objeto como un mero documento atribuible a un autor y un tiempo determinado sin tener en cuenta una evolución ni un diálogo en el *gran tiempo*, esta sería la historia culturalista.

La historia culturalista ha concebido la historia literaria –por ejemplo– como un fenómeno social y cultural en un sentido restringido: el de la vida social y cultural del autor. Son historias encerradas en los estrechos límites de la coetaneidad. [...] El fenómeno estético sólo es comprensible en términos de gran evolución, de diálogo entre culturas y épocas distintas, en términos del recorrido del espíritu humano y no de un individuo. [...] en síntesis puede decirse que la dimensión esencial de la estética es su verticalidad, la gran evolución. Verticalidad significa lo opuesto a la horizontalidad de las historias culturales, encerradas en una época determinada, y

por supuesto, lo opuesto al esencialismo ahistórico de la estética teórica y otras teorías sistemáticas (BELTRÁN 2004: 9).

La literatura entendida como objeto estético no puede ser desmembrada en fragmentos. Podemos entender que esta manera de trabajar sea algo útil desde el punto de vista pedagógico, pero es sin duda incompleta. También es insuficiente porque deja de lado aquellas obras menores o de valores literarios poco interesantes para los especialistas –valores literarios además, expuestos a *modas*–, así pues, se plantea una historia literaria de hitos, olvidando por muy diferentes razones obras que se quedan en el camino. Bien es cierto que hacer una historia completa sería una labor prácticamente imposible, como también sería imposible hacer una historia completa que englobara a todos hombres que han existido desde la noche de los tiempos con todas sus acciones, ésta sería una Historia humana que se enfrentaría a la Historia general que no es otra cosa que la historia política o incluso bélica.

Una idea que parece apoyar la historia esteticista es que ésta no puede funcionar independientemente del tiempo, de igual modo que la Historia política no se puede cortar en trozos porque de este modo, sin nexos de unión con el pasado no se podría llegar a comprender. Como apoyo a esta idea quiero subrayar las palabras de Collingwood: “El pasado que estudia el historiador es un pasado que en cierto modo vive aún en el presente” (BELTRÁN 2004: 96).

Aún hemos de añadir otro problema a la elección de obras, el problema del canon.

4. El canon

El canon está íntimamente unido a la Historia Literaria puesto que ésta se hace eco de las obras seleccionadas para ser incluidas en ese canon. A través del tiempo y por diferentes razones unas obras han destacado por encima de otras y les han sobrevivido perpetuándose en nuestras historias literarias y manuales. Estas obras han sido escogidas para entrar en el canon, que no es otra cosa que la “*elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza*” (BLOOM 1995: 25). El canon es por tanto el representante de un valor buscado por las instituciones que lo eligen, lo que lo entroncaría con la Historia imperante, que tal y como hemos señalado es la política.

El valor imperante en la Edad Moderna sería aquél que va en beneficio de la construcción de una idea de nación, de ahí la necesidad de marcar unas obras que respondieran a esta formación que es, en primer término, formación lingüística para producir una unidad territorial, económica y al fin, de identidad. Buena prueba de ello podrían ser las manifestaciones de los estudiantes de la universidad catalana en contra del plan de reforma de las titulaciones universitarias derivadas del Plan Bolonia; en uno de los carteles de la manifestación se podía leer: “*¿Un país sin su filología?*”

Bloom, sin embargo, parece tener una noción más idealista sobre la formación de este canon. En primer lugar, se nos dice que no hay ninguna marca de comunidad en este canon al no defender éstos los valores normativos y principios democráticos. Parece pues que, para el autor, la idea del canon es poco política, puesto que enaltece de forma prioritaria los valores estéticos de las obras que pudieran formar parte de este conjunto por delante de otras. De esta manera, el canon sería un patrón de medida estético, sin entrar en consideraciones de otro tipo. Así pues, el canon no sólo carecería de valores políticos sino también morales, el canon no es educativo, es puramente estético.

En la obra que estamos citando, Bloom realiza una lista no exhaustiva sobre la literatura occidental. Incluye a veintiséis escritores y trata de averiguar qué los convierte en canónicos y por qué: “*La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña*”. Ese patrón de medida sería así “*un signo de originalidad capaz de otorgar el estatus canónico a una obra literaria, es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características*” (BLOOM, 1995: 40).

Toda la obra de Bloom es un fabuloso alegato en favor del canon; lo defiende del brutal ataque de otras disciplinas (ideologías) –englobadas por él con el nombre de “*Escuela del Resentimiento*”– porque confía ciegamente en la única crítica que nos puede hacer libres, la “*crítica estética nos devuelve la autonomía de la literatura de imaginación*”. En la cita que sigue podremos observar la defensa del autor del canon, muy en concreto esta vez con respecto a los *Cultural Studies* y el papel que este tipo de estudios está tomando en las facultades estadounidenses:

...ahora la moda en nuestras universidades y facultades, donde todos los criterios estéticos y casi todos los criterios intelectuales han sido abandonados en nombre de la armonía social y el remedio a la injustificación histórica. En la práctica, la ampliación del canon ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente que por pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por el contrario, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad (BLOOM 1995: 28).

En España estamos muy lejos de llegar a estos extremos por varias razones, entre las más importantes destacaría el tradicionalismo de los planes de estudio, que se modifican para apenas variar; el peso de la tradición es muy notable en cuanto a las materias de estudio, es muy raro que, si durante toda la formación de un estudiante se trabaja de una determinada manera (Historia de la Literatura) se pueda cambiar de método así como así; quizá en un futuro, estudiantes con formación en otros países, especialmente anglosajones, puedan aportar algún elemento diferente a los estudios filológicos, pero dudo mucho que los *Cultural Studies* irrumpen con fuerza en nuestras facultades. De momento nos centraremos en tratar de ver los *criterios estéticos e intelectuales* de nuestros métodos de trabajo en los manuales, centrandó nuestra atención en la *Historia de la Literatura española* realizada por Juan Luis Alborg.

5. Justificaciones

La mayoría de historias literarias que se han consultado para la elaboración de estas páginas comienzan con una presentación de la obra que la mayor parte de las veces se convierte en una justificación. Parece que sea necesario señalar por qué se ha realizado esa obra, por qué es útil, cuáles son los instrumentos *científicos* que se han manejado para su formación, de dónde proceden los autores que han participado en ella y fundamentalmente, por qué esa obra es superior a cuantas la han antecedido. Dos ejemplos paradigmáticos son la *Historia de la Literatura* de Alborg y la de Rico; cito esta última porque, si bien nos vamos a centrar en la primera, en ciertos momentos un vistazo a la segunda puede resultarnos de utilidad. Vamos a hacer referencia también a la *Historia de la literatura española* de la editorial Cátedra, me ha parecido muy interesante que el primer capítulo de esta obra sea un “*Panorama de las historias de la literatura española*”. Es doblemente curioso puesto que se historian las historias, podemos entender mejor este apartado si tenemos en cuenta que esta obra es una traducción revisada del italiano, así que puede resultar de carácter informativo para estudiantes o profesionales italianos que deseen profundizar al respecto; en estas páginas se desarrolla un panorama completo de las muy diversas historias de la literatura que se han realizado hasta nuestros días, así como de numerosos problemas relacionados con la forma de estudiar la literatura y de los que nos estamos intentando interesar aquí. La *Historia* de Alborg nos es presentada por Cátedra como:

la monumental de Juan Luis Alborg, que, iniciada en 1966 no estaba todavía terminada, pese a haberse publicado ya cerca de cuatro mil páginas. Precisamente la obra de Alborg, aunque justamente apreciada y difundida, parece poner en crisis con su ejemplo la idea de que exista la oportunidad una historia de la literatura española de amplias proporciones, como fueron las de Ticknor y Valbuena, escrita por una sola persona (VV. AA., 1990: 32).

En estas líneas nos enfrentamos a la primera de las novedades de las historias literarias modernas, los autores, aunque habría que decir responsables, prestan especial atención en señalar que los participantes, los críticos en esa historia son de reconocido prestigio, que hace tiempo que estudian la materia sobre la que hablan etc. Este modo de trabajo se contrapone a los anteriores que eran historias de erudito, es decir, escritas por una sola persona que se encargaba de hacer todo el trabajo. Parece que la fórmula empleada en estas nuevas historias, Alborg, Cátedra, Rico, se está imponiendo “como consecuencia más de una necesidad que de una libre alternativa”, y es que tal como se dice en la introducción de la *Historia* de Cátedra, es muy difícil que alguien pueda dominar toda la literatura:

Se hace imposible para el investigador más tenaz estar al día en aquello que se escribe sobre cada aspecto concreto de toda una literatura, aunque sea sólo en las cosas más importantes. La persona que se haya enfrentado por sí sola al desafío de escribir una comprometedor historia literaria, aunque lo haga con la máxima dedicación, o muere antes de concluir la empresa o termina ocultando de alguna forma su falta de preparación en temas importantes (VV. AA., 1990: 16).

Con respecto a la obra de Rico, la idea de trabajo colectivo se ha respetado, si bien el cariz que toma se escapa de lo que hemos considerado historia de la literatura, puesto que esta obra es una gran colección de *artículos* críticos sobre el tema propuesto, la noción de historia que el lector pueda sacar de la lectura le corresponde sólo a él:

El mismo principio de obra colectiva se aplicó a la Historia y crítica de la literatura española, a cargo de Francisco Rico, publicada en 1979 y que recoge no colaboraciones histórico-eruditas redactadas ex professo sino textos críticos de distintos autores, tanto españoles como extranjeros, considerados especialmente incisivos. Se trata de una especie de antología crítica sobre literatura española; de una fórmula nueva en la que aparece a historia de la literatura tanto desde el punto de vista informativo como desde el punto de vista crítico (VV. AA., 1990: 32).

Otra de las constantes en estas historias es la de acotar el objeto de estudio. Al hablar de literatura española cabe plantearse algunas dudas, ¿es toda la literatura escrita en español, o toda la literatura hecha en la península, o...? ¿hay que admitir a las literaturas que existían en la península antes de la reconquista? Las preguntas se podrían alargar enormemente. En cualquier caso, Alborg soluciona esta diatriba con esta explicación:

Aquí nos atenemos –hemos de repetir–, a la literatura creada en la lengua que ha venido a fundirse sustancialmente con el proceso y la historia de nuestra nacionalidad. Por “literatura española” entendemos, pues, la literatura escrita en español; aunque los ríos que la nutren –esto es otro problema– puedan provenir de todos los puntos cardinales (ALBORG, 1970: 13).

Así pues, van a quedar fuera otras literaturas peninsulares como la gallega o catalana, según el autor “*literaturas de primer orden*”. Nada se dice de la literatura portuguesa, que de un modo u otro debió incidir sobre las otras; asimismo, las “*literaturas nacionales de indiscutible calidad, con el mismo vehículo del idioma español, en las naciones ultramarinas*” no se reúnen con las del estudio de conjunto por razones de claridad.

Además de tratarse de una justificación, la historia de Alborg es también una gran introducción al contexto que se va a tratar en el tomo correspondiente; puesto que estamos hablando del primer tomo, el que trata de la *Edad Media y Renacimiento*, se introduce un gran apartado que trata sobre los “*Caracteres peculiares de la literatura española*”, que es un “*intento de precisar los rasgos o peculiaridades nacionales, de las que la lengua y la literatura quizá constituyan los componentes de mayor intensidad*” (ALBORG, 1970: 14). Estas páginas están basadas en dos obras de Menéndez Pidal, son: *Caracteres primordiales de la literatura española* y *Los españoles en la historia. Cimas y depresiones en la curva de su vida política*. En Alborg podemos encontrar una síntesis de algunos de estos caracteres considerados como perdurables en nuestra historia literaria, como por ejemplo: “*Sobriedad, espontaneidad, improvisación*”, “*Verso asimétrico, asonancia*”, “*Arte para la vida, pragmatismo*”, “*Austeridad moral*”... Es éste un aspecto original de esta historia literaria, aunque la aplicación universal de estas nociones no es del todo clara; además, pueden despertar opiniones encontradas.

Un aspecto común a la mayoría de las historias es la preocupación por la “*división cronológica de la literatura española*”, es decir, cómo distribuir las obras en el tiempo. Es algo propio de las historias culturalistas, puesto que una historia esteticista no debería preocuparse por estos asuntos al hacer una lectura horizontal de la literatura. En este caso podemos decir que:

Hoy goza de general prestigio entre nosotros –sobre todo para aplicarla a los tiempos más recientes– la división por generaciones, suponiendo que las personas de la misma edad, sometidas al influjo de factores idénticos, tienen que constituir un grupo de cierta afinidad. Pero tampoco existen generaciones “puras”, como no existen siglos “puros” (ALBORG 1970: 27).

Tras esta afirmación y por razones puramente pedagógicas se incluye una clasificación en cinco puntos de los periodos que podemos señalar en la historia literaria. Esta clasificación alude solamente al tiempo, la historia se corta y se adapta a las necesidades del estudioso. Además, es un corte canónico puesto que está generalmente admitido; de nuevo aquí la estética no aparece en ningún momento. Los puntos en cuestión son “*Edad Media, Renacimiento y Época Barroca, el siglo XVIII, el siglo XIX, y la Edad Contemporánea*”, no sólo no hay un anclaje estético sino que incluso se admite la existencia de siglos “puros”, el XVIII y XIX, seguramente porque para la historia culturalista, la literatura de estas épocas está muy próxima a la historia política del momento.

En la obra de la editorial Cátedra también hay un importante apartado que se ocupa de la periodización: en este caso se ha dividido en catorce periodos que tienen sus hitos en grandes momentos de la historia política. Así, “*los tres primeros, de más de cien años, hasta la llegada de los Reyes Católicos y la unificación de España dentro de las fronteras actuales*”. Tras estas divisiones de la Historia de la Literatura, el método de trabajo que se ha seguido es el siguiente:

En un primer capítulo *hemos definido sus rasgos, y en función de ello, hemos expuesto sus circunstancias évenementielles que son de naturaleza fundamentalmente política y político-social*. Sin embargo, lo hemos hecho teniendo en cuenta la función de tal caracterización, que, aunque afecte a toda la realidad histórica, está en relación con una historia literaria y debe por tanto poner de relieve, dentro de la realidad total de la época, lo que tuvo una influencia particular en dicha historia literaria (VV. AA. 1990: 15).

Por otra parte, Rico también presta una especial atención a este punto, si bien es más preciso que Alborg, dado que la obra se distribuye de un modo diferente al anterior, los temas tratados en los diferentes tomos inciden más directamente sobre un tema determinado:

*La materia se distribuye en volúmenes (y capítulos) no rotulados de acuerdo con un concepto único y sistemático de periodización. Epígrafes como Siglos de Oro: barroco, Modernismo y 98 o Época contemporánea: 1914–1939 ni son demasiado satisfactorios ni responden a iguales principio demarcadores; pero pocos sentirán entre ellos las dudas que tal vez les provocarían etiquetas del tipo *La edad conflictiva... y a bastantes se les antojarán una pizca más locuaces que una mera indicación cronológica (que tampoco admite excesivas precisiones) (RICO, 1979: XIII).*

Por esta misma razón, Rico plantea otro problema que no habíamos podido señalar antes, y es la distribución de los escritores en los tomos. La solución más común ha sido “*situarlo en el volumen correspondiente a los años decisivos de su experiencia literaria y vital, a la etapa de sus libros más característicos o al momento en que se definen las líneas de fuerza del movimiento al que se asocia*”.

La última de las consideraciones que vamos a tener en cuenta es por qué se hace una Historia de la Literatura y para quién. Alborg nada nos dice en su introducción a este respecto; en la edición de Cátedra, simplemente se nos dice que su pretensión era hacer “*un manual [destaco esta palabra] de historia literaria de tipo medio, dedicado al estudiante español e hispano-parlante*”; Rico, sin embargo, dedica varias páginas a justificar la realización de esta obra: “*La razón de ser de HCLE no radica tanto en ninguna teoría como en el público a quien se dirige*”, y este público es prácticamente todo el mundo. En varias páginas se dedica a loar su obra y cómo la pueden usar desde estudiantes de literatura hasta cualquier otra persona con una mínima inquietud literaria (“*presumiblemente con formación universitaria*”), pasando por “*casticísimos*” opositores, doctorandos o profesores de secundaria (RICO, 1979: X–XII). No deja de ser curioso que Rico aluda a los estudiantes de Letras y critique el uso de manuales cuando su propia obra no deja de ser un manual en la formación de estos estudiantes: “*y es cruel y dañino confinarlo a un manual para los datos y las imprescindibles referencias a la erudición y la crítica*”. Parece claro que Rico espera hacer otra cosa o cuando menos que su obra sea considerada como algo nuevo, original, y en cierta medida definitivo.

6. Conclusión

Como vemos, hablar y hacer Historia de la Literatura no es una tarea fácil: los problemas metodológicos que nos encontramos son numerosos pero lo son aún más los problemas de conceptualización, y es que lo primero que debemos saber es qué historia nos interesa más o nos parece más adecuada. Hemos visto en nuestro breve análisis de los manuales al uso, o historias de la literatura, que la historia predominante en la formación de los profesionales del futuro al fin y al cabo es la denominada historia culturalista derivada del Positivismo. Después de todo, no podemos renunciar radicalmente a esa forma de acercarnos al hecho literario, en primer lugar por tradición e identidad, pero también porque es útil; sin embargo, creemos que hay algo más, debe de haberlo. La única manera de vislumbrar estos nuevos horizontes de estudio, por ejemplo en el cursus académico de un filólogo, son las asignaturas de *Teoría de la Literatura*, es el único medio de tener presente una serie de obras valientes y de un reconocido prestigio que nos muestran otros caminos como el abierto por Auerbach, por Frye en *Anatomía de la Crítica* o por Bajtin con *Teoría y Estética de la novela*, la lista no es tan larga como quisiéramos. Estas obras son ejemplos paradigmáticos de que otra manera de acercarse a la

literatura, universal en este caso, en toda su enormidad, es posible, y mucho más en estos tiempos, donde parece que el campo del saber o de las letras se ve asediado por un profundo escepticismo y relativismo. Ahora toca esperar si el proyecto de la editorial Crítica (*Historia de la literatura española*), coordinado por José Carlos Mainer y que ha visto la luz en el año 2010, podrá abrir nuevos caminos de comprensión.

Como siempre, pues, ante cualquier libro, explicación o palabra, nos queda la tarea fundamental, aprender a leer.

Referencias bibliográficas

- ALBORG, JUAN LUIS (1970). *Historia de la literatura española*, vol. 1. Madrid: Gredos.
- BARTHES, ROLAND (1977). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BELTRÁN, LUIS (2004). *Estética y literatura*. Madrid: Marenostrum.
- BLOOM, HAROLD (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- CARR, EDWARD (1985). *¿Qué es la Historia?* Barcelona: Ariel.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (1972). *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos.
- RICO, FRANCISCO (1990). *Historia crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- VV. AA. (1999). *La historia de la literatura y la crítica*. Salamanca: Colegio de España.
- VV. AA. (1990). *Historia de la literatura española, I*. Madrid: Cátedra.
- VILLEGAS, JUAN. "Teoría de la Historia Literaria y Poesía lírica". Actas del *VI Congreso internacional de hispanistas*. Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_190.pdf, consultado el 25-04-2009.
- WELLEK, RENÉ (1983). *Historia Literaria*. Barcelona: Laia.