

# Sin fronteras. Antinomias de los estudios literarios

## No Borders. Antinomies of Literary Studies

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España

lbeltran@unizar.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0199-0897>

ISSN-0185-4259; e- ISSN: 2007-9176

DOI: <http://dx.doi.org/10.28928/ri/892020/atc1/beltranalmerial>

### Resumen

Los estudios literarios están sumidos en una profunda crisis. Esa crisis es la misma que afecta a todo el campo de las humanidades. El origen de la crisis estriba en que las humanidades nacieron, en su dimensión histórica, en el siglo XIX para contribuir a la construcción de Estados nacionales. Ahora las humanidades deben ser instrumentos para construir la unificación de la humanidad. Deben ser humanidades sin fronteras. En el marco de los estudios literarios esto significa la superación de las antinomias que impiden avanzar la investigación. Esas antinomias son la vieja y la nueva historia literarias, la disyuntiva entre teoría e historia literarias, la confrontación entre formalismo y sociologismo y, sobre todo, el dogma de que la literatura persigue la belleza. Desde Schiller existe una alternativa a este panorama. Esa alternativa se funda en la idea de la forma estética —la forma interior— y en una teoría de la imaginación basada en la filosofía de la historia. Desde hace unas décadas la *gran historia* está apuntando un nuevo marco para superar estas antinomias.

**Palabras clave:** humanidades, nueva historia literaria, hermenéutica, forma estética, gran historia.

### Abstract

Literary studies are in a deep crisis. That crisis is the same one that affects the entire field of the humanities. Its origin goes back to its birth. Historical Humanities were born in the 19th century to contribute to the construction of national states. At the present time, Humanities must be instruments to build the unification of humanity. They must be humanities without borders. In the context of literary studies, this means overcoming the antinomies that prevent further research. These antinomies are the old and the new literary history, the dilemma between literary theory and history, the confrontation between formalism and sociology and, above all, the dogma that literature pursues beauty. From Schiller, there is an alternative to this overview based on the idea of aesthetic form —the inner form— and on a theory of imagination inspired by the philosophy of history. For some decades, the big history project is pointing a new framework to overcome these antinomies.

**Key Words:** Humanities, new literary history, hermeneutics, aesthetic form, big history.



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

## Humanidades sin fronteras

Las disciplinas que conocemos como humanidades nacieron, en sentido moderno, en el siglo XIX. Es entonces cuando se emprenden las grandes tareas de construir historias nacionales y, como apéndices de esas historias nacionales, historias literarias, historias del arte e historias de la lengua, todas ellas nacionales. La historia universal y la literatura comparada aparecen tímidamente también como apoyos de esas historias de carácter nacional. Esas disciplinas se construyen como vehículos de erudición que tienen un objetivo claro: dotar de cohesión al Estado nacional.

En el siglo XXI el marco de las humanidades debe ser otro. Cabe responder a nuevos retos. Lo que está ahora en el horizonte ya no es la construcción de Estados nacionales sino la construcción de la humanidad. En otras palabras, se trata de unificar la humanidad mediante una fusión de etnias, clases sociales y culturas. Ese proceso de fusión comenzó sigilosamente en el siglo XIX con la abolición de la esclavitud y la generalización de regímenes parlamentarios. Es lo que Alexis de Tocqueville llamó la tendencia a la igualdad y a la libertad en *La democracia en América*. Esa tendencia es la expresión de una nueva forma de pensar: el individualismo, que sustituye a los dogmatismos religiosos o laicos —ilustrados— dominadores de las anteriores épocas culturales y creadores de fronteras identitarias. El individualismo ha recibido críticas de orden moral —yo mismo las he escrito—, pero esas críticas solo ven los efectos de la época infantil del individualismo, el individualismo irresponsable e insostenible, el individualismo del lucro. No ven que es precisamente el individualismo la palanca que permite la unificación de la humanidad, fragmentada hasta ahora en etnias, naciones, clases y culturas, porque los individuos son iguales más allá de los atributos identitarios. Y ese reto, la unificación de la humanidad, es imprescindible para la supervivencia del planeta y de la humanidad misma. Cuestiones como el cambio climático, el agotamiento de recursos —algunos tan vitales como el agua—, la superpoblación, la explosión de las ciudades, las amenazas bélicas, los colapsos económicos ... requieren que el género humano asuma el control del

planeta. Fuerzas reaccionarias y negacionistas se oponen enérgicamente a esta tarea, que exige la construcción de una cultura, un derecho y una sociedad internacionales o, mejor dicho, sin fronteras. Entramos en la era del *homo—deus*, el nuevo dueño del universo, que se desembaraza de “su autoculpable minoría de edad” —la frase es de Kant—.

Las humanidades ya no pueden ser depósitos de erudición al servicio del espíritu nacional. Deben pasar de ser instrumentos para levantar fronteras —nacionales, idiomáticas— a instrumentos para borrar las fronteras. Deben ser el instrumento para la educación de la humanidad, para la creación de un estado de conciencia que fundamente la unificación de la humanidad. Se trata de construir el gran diálogo, la recuperación de la palabra, para que dialoguen los que deben ser un diálogo, según reza el lema de Gadamer. Como erudición interesan los datos, los detalles, los monumentos y los documentos. Como educación universal interesa la filosofía de la gran evolución humana. Ese proyecto, más allá de aislados antecedentes, está en marcha desde hace unas pocas décadas. Es la *gran historia*, frente a la historia menor convencional, local, nacional o por etapas. Incluso ha conocido éxitos de alcance internacional. Me refiero a los libros de Yuval Noah Harari.<sup>1</sup> Este joven profesor israelí se ha convertido en una referencia mundial. Líderes como Merkel, Macron u Obama lo han recibido. Harari no es un investigador ni un filósofo. Es un gran divulgador. La gran historia la han hecho otros: William H. McNeill, Jacques Attali, Fred Spier, Norbert Elias, Cornelius Castoriadis, Mijaíl Bajtín... Incluso en el dominio de la filosofía del derecho el pensamiento de John Rawls apunta en esa dirección. Esa es la tarea y ese es el reto.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Harari ha publicado tres libros: *Sapiens* (2014), *Homo-Deus* (2016) y *21 lecciones para el siglo XXI* (2018).

<sup>2</sup> William McNeill fue historiador y planteó la necesidad de entender la historia en grandes periodos. Jacques Attali es un polifacético humanista —músico, escritor, político y economista—. Fred Spier ha integrado la historia de la humanidad en la historia natural. Norbert Elias fue sociólogo y estudió el tiempo, la sociedad cortesana y la sociedad de los individuos. Cornelius Castoriadis estudió la teoría de la imaginación, a partir del freudismo y del marxismo. Mijaíl Bajtín sentó las bases de una teoría estética de la novela.

## El organicismo de los estudios literarios

La primera generación de estudios literarios modernos se propuso como tarea describir la historia literaria nacional, propia o ajena. En España los primeros historiadores de la literatura fueron extranjeros, el alemán Friedrich Bouterwek (en 1804), el estadounidense George Ticknor (en 1849). Después vendrían los españoles: el manual de Gil y Zárate (en 1841) y otros. Estos autores se encontraron con un problema: no bastaba con acumular datos; era indispensable interpretarlos. Erudición e interpretación han tenido una relación polémica. Esa relación ha dado lugar a distintos niveles de interpretación: las lecturas literal, alegórica y tropológica.

Estos comienzos están marcados por el nacionalismo. Se trata de una aproximación a los estudios literarios como aportación a la cultura nacional y a la estabilidad social nacional. Y, como un reflejo de esa primera aproximación, el estudio de literaturas naturales foráneas que ofrecen una comparación o contraste con la cultura nacional propia. En esa línea aparecen también la literatura comparada y la perspectiva universal, que tienen, todavía hoy, un cultivo mucho menor y más débil que las aproximaciones nacionales.

El impulso nacionalista supuso un estímulo y una desventaja. Los nacionalismos son, en primera instancia, positivos porque inspiran un sentimiento de cohesión interclasista. Pero, en segunda instancia, cobran caro ese impulso cohesionador. Establecen fronteras y alientan la hegemonía de una casta que se apropia del “espíritu nacional” —en su provecho—. En el campo de los estudios literarios las aproximaciones nacionales añaden un problema específico: conciben la historia literaria sin teoría estética cultural. Interpretar la literatura exige un desarrollo teórico. No puede hacerse solo empíricamente, basándose en intuiciones y estados de opinión hegemónicos. En esas condiciones los historiadores trasladan el espíritu de su tiempo a las épocas pretéritas. Y, con el espíritu de su tiempo, sus propias limitaciones individuales. Este fenómeno es común a toda la historia literaria. En el siglo XIX y en el XX, lo que ahora podemos llamar la vieja historia literaria trasladaba esas limitaciones y actualizaciones de forma más o menos inconsciente en sus investigaciones. Lo que ahora llamamos *nueva historia literaria* o *neohistoricismo* —un movimiento que tiene sus orígenes en la década de los setenta del siglo pasado— las traslada reivindicándolas. Su gran principio consiste en que deben explorarse en la literatura de todas las épocas los conflictos de género, clase y etnia— nación, es decir, la agenda actual. Aunque, muy frecuentemente, el culturalismo neohistoricista se queda en una exploración ideológica de lo temático.

La historia literaria sin estética ha producido una historia literaria biográfica, una historia de libro (a menudo reducida a la historia de las ediciones de las obras) y una historia retórica que pretende fundarse en la belleza. El individualismo es el fundamento tanto de la vieja como de la nueva historia literaria. La vieja historia literaria se ha orientado hacia el autor como individuo, apuntando a la descripción del estilo, a la identidad del autor, a lo que lo distingue de los demás. Y lo hace de forma cada vez más confusa por la ausencia de categorías estéticas sólidas. Su instrumental son las categorías preceptivas, que ni siquiera resultan fiables para el historiador que las maneja. Son categorías como los géneros canónicos —que quedaron obsoletas hace siglos— o el realismo —que no significa nada—. <sup>3</sup> También la nueva historia literaria se funda en el individualismo. No solo contempla la autoría de forma individual —fijándose en la ideología del autor—, sino que traslada el supuesto pensamiento del autor al presente para juzgarlo según los valores actuales. Vieja y nueva historias literarias comparten el mismo pensamiento orgánico de fondo. <sup>4</sup>

Ese pensamiento orgánico de los estudios literarios se basa en tres principios que casi nadie cuestiona: el principio del dualismo, el principio de la belleza y el principio del *Zeitgeist* o la hegemonía de la actualidad. El primer principio puede describirse así: la obra literaria es una unidad de dos caras: *forma* y *contenido*. Por *forma* —muchas veces llamada *estilo*— se entiende su dimensión verbal —reducida casi siempre a la escritura—. Por *contenido* se entiende la ideología en su dimensión más reducida: el tema. Nuestro tiempo comprende todo acto de cultura como acontecimiento en una escala política: izquierda o derecha. No cree que haya un más allá de esa escala política. Todo se reduce a esa forma de comprender la ideología. Esta limitación proviene de que el individualismo infantil reduce todo hecho cultural a parámetros del mundo de los vivos. Y en los vivos solo puede ver intereses materiales.

Esta forma dual de pensar la literatura es la forma de pensar las ideas. Son las ideas los objetos que constan de forma y contenido —frente a los objetos materiales, que tienen materia interna y forma externa—. La forma puede variar. El contenido

<sup>3</sup> Puede verse mi crítica del concepto de realismo en el artículo “La querrela del realismo”. Esta crítica continúa las que hicieron mucho antes José Ortega y Gasset y Mariano Baquero Goyanes.

<sup>4</sup> La teoría literaria ha sido en la mayoría de sus versiones una reacción a la historia literaria, sobre todo en sus variantes formalistas y estructuralistas. Sin embargo, desde hace décadas se ha impuesto la convicción de que los estudios literarios han de ser estudios históricos, aunque no necesariamente histórico-empíricos. Sobre el carácter irrelevante de las distintas metodologías teóricas escribe en este mismo dossier Fernando Romo, al negar su carácter de paradigmas tal como entiende esa categoría Kuhn.

es lo que define la idea. El pensamiento actual entiende que solo puede haber dos tipos de objetos: los materiales —que tienen forma externa y materia— y los ideológicos —que tienen también forma externa y contenido ideológico interno—. No admite el pensamiento contemporáneo objetos que no sean o materiales o ideológicos, con la excusa de excluir los espirituales. Esto condiciona una interpretación de la literatura y de las artes. El objeto literario será valorado bien por su forma externa —lo verbal—, bien por su contenido —lo ideológico—. Durante el siglo XIX y la mayor parte del siglo XX predominó en el estudio literario el formalismo, es decir, la valoración del estilo y de los elementos del discurso verbal. Corrientes como el formalismo, la estilística, el estructuralismo, la narratología o neorretórica se ocupan casi exclusivamente del discurso verbal. Y el “casi” se justifica porque la tendencia al eclecticismo es muy poderosa y muchos lo ven como un avance, aunque sea a costa de arruinar la coherencia metodológica.

En las últimas décadas del siglo XX y en la actualidad viene primando la orientación contraria, ideológica. Es lo que suele llamarse sociologismo o culturalismo. Esa posición tiene sus orígenes en el siglo XIX, en la forma de un materialismo burdo. El marxismo le dio continuidad en el siglo XX. En las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX se presentó como una alternativa: la nueva historia literaria. Y esto ha dado lugar al fenómeno de los *estudios culturales*. Se trata de un fenómeno heterogéneo, pero tiene en común la supremacía de lo ideológico y la negación de la dimensión estética de lo literario. Claro que lo que entiende por estética es la belleza del discurso, que era el objeto de la aproximación formal y retórica. Cultura se entiende como ideología. E ideología como el discurso que justifica o encubre intereses materiales. Suele concebirse la cultura como un fenómeno mecánico, al estilo de lo que describe Foucault en la *Microfísica del poder*.<sup>5</sup>

Pero este relato sobre la dualidad del estudio literario es insuficiente. El peso de la herencia del pensamiento premoderno, es decir, de la preceptiva retórica sobre

<sup>5</sup> Michel Foucault es el teórico de referencia de la nueva historia literaria. Partiendo de la psicología y del estructuralismo esbozó los fundamentos de una teoría cultural. Entre sus seguidores esa teoría cultural se ha convertido en una forma de mecanicismo. El discurso de Foucault da pie a ese mecanicismo por su recurso a analogías entre el poder y la economía. Pero, más allá de la influencia de Foucault, la presencia del mecanicismo es consecuencia de la orientación ideológica del neohistoricismo. Si se trata de ver ideología, ¿para qué es necesario desplazarse temporalmente? La ideología debe tener raíces en la actualidad. Ocurre lo mismo con la orientación psicologista. También se explica por la actualidad, de la misma manera que un psicólogo ve los traumas en la experiencia del paciente.

el pensamiento moderno es enorme. La razón es clara. Con el siglo XIX nacen las nuevas disciplinas humanísticas, de perfil histórico —opuesto al ahistoricismo premoderno— que necesitan categorías y proyectos para desplegarse. Y no existen esas categorías y proyectos porque el pensamiento se mueve muy lentamente —la lechuga de Minerva sale al atardecer—. En consecuencia se reciclan las categorías y los proyectos de la vieja preceptiva. El resultado es catastrófico. La preceptiva premoderna era una forma de saber orientada a dotar de principios y dogmas a la autoría. Las disciplinas humanísticas modernas tienen un objetivo opuesto: ser un instrumento para la interpretación. No es casual que con el siglo XIX nazca la hermenéutica, una disciplina para la metodología de la interpretación que actualiza el discurso hermenéutico teológico abriéndolo a las humanidades. El peso de la preceptiva es, todavía hoy, enorme y constituye un gran obstáculo para el despliegue de los estudios literarios. A ese peso se debe la primacía de los métodos formales. El método formal aísla la interpretación literaria de sus claves culturales y prescinde de la dimensión estética entendida como la expresión de la gran evolución humana —entiende la estética como lo ornamental y decorativo—. El método formal solo puede aproximarse a la dimensión más superficial del hecho literario. Solo puede apreciar los valores que la preceptiva más elemental —la retórica— detecta en el discurso verbal. Ese método produce una gran inseguridad por su ineficacia e irrelevancia. Y la mejor prueba de la pervivencia de ese método es que el criterio de la opinión del autor sigue siendo el criterio más valorado por la crítica.

Por el contrario, la *nueva historia literaria* y la primera etapa de los estudios culturales se limitan a profundizar el método sociológico, que solo puede apreciar la dimensión ideológica del hecho literario, entendida muchas veces de forma mecanicista. *Ideología* suele traducirse por 'política' o por 'psicología', según el foco apunte a la dimensión social —el poder— o a la dimensión individual —la personalidad—. La lectura política es el producto de una doble ceguera. Por un lado, supone interpretar fenómenos culturales y artísticos del pasado en clave de la agenda cultural actual. Por otro, no concibe un más allá de la política, entendida habitualmente en la escala de valor izquierda-derecha, como si cada momento de la gran evolución de la humanidad hubiera de juzgarse por los valores hegemónicos en la actualidad. Muy frecuentemente encontramos actitudes eclécticas, que funden argumentos formales con argumentos sociológicos. Entre los adeptos al eclecticismo es frecuente encontrar planteamientos morales, más que políticos o psicológicos. Esta es una forma de intentar paliar la insuficiencia del planteamiento ideológico. Otra vía alternativa es la indagación de la esfera prepolítica. Pero lo prepolítico es una solución provisional que ha de decantarse hacia la moral o hacia la estética.

La debilidad de estas metodologías —el formalismo y el sociologismo— tiene su raíz en la pervivencia de la preceptiva premoderna en el pensamiento crítico moderno, como vengo diciendo. El aspecto más arraigado —y menos cuestionado— de esa pervivencia es la idea de que el gran principio estético es la belleza —el segundo de los principios del pensamiento orgánico—. La belleza es, para el pensamiento orgánico moderno y lo sigue siendo hoy, el objeto de las artes y de la literatura. En la última obra de uno de los sociólogos más leídos y citados hoy, *La estetización del mundo* de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, la tesis central es la expansión de la belleza. Y se plantea la siguiente pregunta: ¿salvará la belleza el mundo? Los autores confunden estetización con estilización —el embellecimiento de las mercancías—. Y piensan que el arte es la expresión de la belleza. Sin embargo, desde hace más de dos siglos sabemos que la belleza no tiene nada que ver con la forma estética. Fue Friedrich Schiller quien lo explicó en su ensayo “Sobre la gracia y la dignidad” de 1792 en los siguientes términos: la belleza es lo que agrada sensorialmente; la forma estética no se aprehende por los sentidos sino por un esfuerzo intelectual. La literatura y las artes populares —y mucha literatura moderna— no son bellas. Pueden ser divertidas, provocadoras, incluso desagradables. La belleza es un atributo esencial en la sociedad cortesana. Precisa la elevación, la jerarquización y la seriedad.

La belleza como ideal estético es una herencia del culto a la poesía. Ese culto viene dado por la necesidad de empoderar las lenguas europeas como instrumentos de cultura. La poesía era el espejo en el que se miraban los escritores para conseguir un modelo que regularizara la expresión escrita en una época en que la escritura era todavía inestable. La idea —falsa— de que la poesía debía aspirar a la expresión verbal de la belleza es una formulación del dogmatismo. El pensamiento dogmático convierte sus principios en ideales. La belleza y la excelencia son sus ideales. Proceden de los principios de la casta sacerdotal: la pureza y la santidad. Estos principios e ideales pretenden establecer distancia respecto a la cultura popular y sus principios. Voy a ilustrar esto con una imagen: el cuadro de Velázquez “Los borrachos”, también llamado “El triunfo de Baco”. Este cuadro presenta a Baco rodeado de bebedores de vino y de dos sátiros, coronando a un personaje que podría ser un poeta. Baco aparece como un dios: joven, bello y semidesnudo. Los bebedores aparecen como tipos populares: sus rostros reflejan los estragos de la edad, son feos y visten ropas pobres, sin elementos de moda, todos igual. Entre las varias lecciones que pueden extraerse de esta obra quizá la primera sea que la belleza es un atributo divino y que la fealdad es atributo del pueblo, en especial de tipos populares viciados. Elevación divina frente a degradación popular, eternidad frente a caducidad, esa es la conclusión. En la imagen de la cultura popular, la belleza, sin estar excluida, no tiene



una posición central ni decisiva. Por esa razón, si se repasa el relato sintético que hacen Lipovetsky y Serroy de la evolución de la estética en la historia se verá que allí no aparece ni por asomo el arte popular. Los sociólogos del estilismo —no de la estética— solo pueden ver las artes cortesananas. Por supuesto, si enfocamos hacia el arte moderno o a la literatura actual veremos que la belleza está por completo ausente, en la medida en que el peso de lo popular ha pasado a ser central en la edad democrática.

Los estudios literarios que se rigen por el ideal de lo bello —sobre todo, pero no exclusivamente, la vieja historia literaria— carecen de fundamentos y están abocados a ese esteticismo superficial que suele anidar en la crítica periodística. Esa es la causa de la decadencia de los estudios literarios concebidos como erudición y como culto a la belleza literaria. La alternativa a ese estadio obsoleto no es explorar la ideología, es la aproximación a la literatura —y a las artes— como instrumento de reflexión y de cohesión generacional. Si de lo que se trata en el estudio literario es de captar la belleza de la obra parece lógico que la “investigación” se concentre en las formas externas, las que pueden agradar a los sentidos. El estudio literario se convierte así en un ejercicio de sensibilidad que requiere erudición. La respuesta de la nueva historia literaria a esta cuestión tiene su interés. Como no concibe la especificidad de lo estético y no está por continuar el viejo culto a lo bello la solución es negar la dimensión estética y reducir todo el arte a documento de barbarie, según la fórmula atribuida a Walter Benjamin.

Si la belleza es el ideal de la literatura su estudio se limitará a las obras de carácter serio. Las obras cómicas no encajan en el ámbito de lo bello. Por eso la vieja historia literaria ha procedido dando interpretaciones serias de lo cómico. Eso ha ocurrido con el *Quijote*, los dramas de Shakespeare, el *Fausto* y otras muchas obras de las que su dimensión humorística se ha negado. Solo lo serio merecía la categoría de áulico, clásico. Y para comprender la belleza bastaba la lectura literal, la lectura alegórica —cuando su mensaje se resistía a la primera lectura y se pretende una lectura oculta, normalmente gratuita— o la lectura tropológica —que podía fijarse en la retórica o en la dimensión moral de la obra—.

Y, como puede verse, la alternativa a esa lectura de lo bello es la lectura de los intereses materiales. Esta lectura nos lleva al tercer principio, el *Zeitgeist* o espíritu del tiempo. Tanto la vieja como la nueva historia literarias se desenvuelven en un único plano temporal. Tienen enormes dificultades para comprender la dimensión temporal evolutiva que remiten a una cuestión de cronología (la fecha de composición, las influencias ideológicas o materiales —económicas, políticas, culturales—). La vieja historia literaria concibe el contexto del autor como el entorno de sus

coetáneos. La nueva historia literaria actualiza ese contexto, coloreándolo con los atributos de la actualidad —la agenda social, ideológica o política—. Northrop Frye ya advirtió que el contexto del autor no debía entenderse como las circunstancias que lo rodean en vida, sino en un plano vertical: el de la serie literaria. La serie literaria no debe limitarse a esas influencias coetáneas —que no deben ser despreciadas pero que no bastan para explicar el acontecimiento estético—, sino que tiene una dimensión más consistente concebida como series estéticas. La razón de ser de esas series estriba en que los materiales de la creación literaria o artística proceden del tesoro de imágenes y asociaciones que acumuló la cultura oral durante decenas de milenios. Ese tesoro se transmite mediante el lenguaje, conforma la cultura popular (oral) y, posteriormente, las culturas elevadas (la cortesana premoderna, la académica moderna, que han extraído sus materiales de la cultura popular, reelaborándolos y adaptándolos a nuevos marcos de referencia). La influencia de un autor sobre otro es un acontecimiento parcial y solo constituye el último paso de esa serie estética. Ese fenómeno de la toma de materiales de la tradición ha sido bien visto y estudiado por los estudios del folclore. Los bardos toman sus materiales de la tradición —solo modernamente improvisan— y se limitan a organizarlos para la audiencia. En el caso de los autores escritores —los del periodo histórico— ese proceso es considerablemente más complejo y no puede reducirse al elenco de tipos y motivos con el que se ha resuelto la investigación en la tradición oral.

## Literatura como reflexión

La concepción del arte y de la literatura como belleza ha sido tan hegemónica en nuestro tiempo que se diría que no ha conocido una alternativa. Y, sin embargo, esa alternativa existe desde hace dos siglos, aunque no ha gozado de la continuidad y de la presencia que requería. Uno de los momentos decisivos de esa alternativa es la propuesta de Schiller sobre la forma estética como forma interior, esto es, no aprehensible por los sentidos sino por un esfuerzo intelectual. Sin embargo, Schiller apenas desarrolló esta noción, aunque escribió un magnífico ensayo que es el más grande tratado de estética escrito en un siglo: “Sobre poesía ingenua y poesía sentimental”. Pero fueron otros contemporáneos suyos quienes insistieron en la línea abierta por Schiller: Friedrich Schlegel y Novalis, los fundadores del círculo de Jena. Ellos insistieron en la idea de la forma estética o forma interior y concibieron el arte y la literatura como una infinita cadena de formas estéticas cuyos orígenes se remontan al estadio más primitivo de la humanidad y que está

abierta a su continuación en el futuro. Como explicó Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, esa cadena de formas es un instrumento para la reflexión, no una reflexión individual sino la reflexión de la humanidad. En otras palabras, el arte es un instrumento de comunicación y reflexión intergeneracional. Puede actuar como instrumento de cohesión social —entre los vivos—, pero su papel primordial es la cohesión suprageneracional. La humanidad vive en generaciones, pero, como explicó Norbert Elias —*Sobre el tiempo*—, esas generaciones olvidan el pasado. Elias lo explicó con una bonita imagen: un grupo humano sube por una enorme escalera de caracol sin luz. El grupo lleva antorchas: solo el tramo por el que transita se ilumina dejando a oscuras lo transitado y, por supuesto, los tramos superiores. El papel de las formas estéticas es, precisamente, objetivar el tiempo, dar cauce al sentido, cohesionar las generaciones.

La cuestión es, pues, cómo se puede acceder a la forma estética y qué carácter tiene esa forma. Aquí el error más común es comprender la forma estética como un ente abstracto, con lo que regresamos de nuevo a la esfera de las ideas. Puede decirse de forma abreviada que la forma estética es la forma del contenido. Así la concibe Aristóteles cuando explica que el *mythos* —lo que los latinos llamaron *fábula*— es el alma de la obra literaria. Pero si nos quedamos en esta aproximación abstracta no superaremos el listón del formalismo. La concepción abstracta de la obra la desvincula de la vida. Precisamos una concepción de la forma estética que la ubique en el corazón de la gran evolución de la humanidad. Y, ciertamente, más allá de lo orgánico, más allá del ADN y de las generaciones, la gran línea evolutiva de la humanidad está impresa en las formas estéticas. Por esa razón la forma estética solo puede ser entendida y concebida como una forma histórica, esto es, que expresa una imagen más o menos parcial del proceso civilizatorio de la humanidad.<sup>6</sup>

Para hacer visibles las formas estéticas literarias la filología ha creado dos tipos de categorías: las compositivas y las arquitectónicas.<sup>7</sup> Las primeras, en realidad, no

<sup>6</sup> Es conveniente subrayar la trascendencia histórico-evolutiva de la forma estética. Su dimensión intergeneracional persigue ofrecer una imagen de la humanidad. La forma interior objetiva esa imagen. Esa imagen conceptual es el objeto de estudio. De esta manera la interpretación tiene un marco: las cadenas estéticas que dan sentido a las obras aisladas. La interpretación valora lo trascendente: la imagen del personaje y la imagen del tiempo-mundo, porque son imágenes parciales de la humanidad.

<sup>7</sup> La oposición entre categorías compositivas y categorías arquitectónicas fue formulada por Bajtín. Las categorías compositivas provienen de la preceptiva premoderna, aunque la Modernidad ha añadido nuevas categorías de esta serie —la neorretórica—. La construcción de las categorías estéticas y culturales es un asunto más complejo y debe

son formas estéticas. Son las formas externas. Y la filología habitual se ha construido con ellas —la métrica, los géneros canónicos, las categorías retóricas—. Las formas arquitectónicas son las formas interiores. Estas formas son transversales a las artes. En su origen son solo una: la estética del grotesco —la estética del Paleolítico—. Esta es la estética de la supervivencia, la única meta que pudo plantearse la humanidad primitiva. El grotesco se puede resumir en la siguiente fórmula: risa y crueldad. La crueldad con el género humano y con las otras especies ha sido el método de la supervivencia. La risa ha sido el necesario antídoto para sobrevivir en un mundo hostil. Esta estética se expresa en varios géneros —sobre todo en mito-fábulas, pero también en cánticos rituales—. A esa fórmula hay que añadir otra dimensión: la educación en la cohesión de la horda. Esa cohesión se funda en dos principios: el bien y el mal. *Bien* es todo comportamiento que ayuda a sobrevivir. *Mal*, el comportamiento lesivo para la supervivencia. Aparece una figura que tendrá continuidad hasta nuestros días: el *trickster*. Estos géneros viven en tradiciones orales. El Neolítico amplía el abanico de géneros y estéticas. El grotesco ve aparecer una escisión: la estética de la tierra natal —el idilio—, pues el cultivo de la agricultura fija las comunidades humanas a la tierra y esto crea el concepto estético de espacio familiar, la tierra natal. Con la Edad de los metales es la práctica de la ganadería la que produce un nuevo estímulo a las formas estéticas. En esta etapa aparecen géneros que combinan grotesco e idilio, añadiéndoles un elemento nuevo: el concepto de tradición nacional, fruto de la federación de tribus y de la aparición

ser profundizado. Términos casuales como novela, parodia, sátira, autoficción, de significado impreciso, son sometidos a un proceso de legitimación. Los eruditos tratan de dotarlos de contenido. Son aproximaciones vacilantes, inexactas, meros tanteos. Los profesores los dogmatizan. Y los tratan como si fueran intemporales, universales. Las categorías que tienen un contenido de verdad —una correspondencia con fenómenos históricos— sobreviven a este proceso de incertidumbre. Las que tienen un contenido menor, impreciso o irrelevante decaen. Quedan obsoletas y solo sirven a los eruditos que tratan de darles una vida de museo —con argumentos del tipo: así lo entendían en su tiempo, luego tienen legitimidad histórica—. Las categorías tienen que tener un contenido temporal preciso. Las más sólidas suelen ser ideales que nacen en las encrucijadas históricas —la belleza, la democracia...—. Solo en el marco de una filosofía de la historia de las ideas pueden encontrar una formulación precisa, estable. Los primitivos no tienen categorías. Los premodernos y modernos las conciben de forma abstracta y caprichosa. El paso imprescindible es comprenderlas en el marco de la filosofía de la historia, de la gran evolución o la gran historia. Es el proceso del pensamiento mítico al pensamiento lógico-abstracto. Y, por último, del pensamiento lógico-abstracto al pensamiento histórico-filosófico.

de una forma superior de crueldad: la guerra. Entre los nuevos géneros destacan la epopeya, los espectáculos rituales (teatrales) y nuevos cánticos (himnos, peanes, lamentaciones). Aparece en este periodo una dimensión paraestética: la religión, con la esfera celeste. En el Paleolítico habían aparecido los animales totémicos. Con el Neolítico aparecen unas figuras que animan la naturaleza: las ninfas de las fuentes, los espíritus del bosque y del subsuelo. Con la Edad de los metales aparecen los dioses celestes y la religión. La religión es un fenómeno paraestético.<sup>8</sup> Con las religiones celestes surgen al menos dos fenómenos estéticos: la ley de la pureza y la ley de la santidad. Estas leyes se aplican a aspectos de la vida cotidiana, imponiendo prohibiciones. Pero tienen una dimensión estética: crean nuevas figuras y categorías estéticas. Entre esas figuras aparecen el hombre de bien (*kalokagathós*) y la perfecta casada. Entre las categorías aparecen el caso, el relato de la vida, el viaje y la prueba, que tendrán también un amplio y fructífero recorrido posterior. En esta época adquiere una dimensión trascendental la familia como estética: el mundo se concibe en términos familiares —parentescos, traiciones, herencias, venganzas, conflictos, rupturas...— y los personajes están marcados por su linaje. Es la *edad heroica*. Adquiere una trascendencia especial la magia.

La Historia cambia radicalmente las formas estéticas. En primer lugar, escinde la cultura en dos ámbitos, el elevado del conocimiento especializado, y el popular, de la tradición. A consecuencia de esto separa la seriedad de la risa. Las estéticas prehistóricas eran seriocómicas —incluidas las tragedias—. Y la doble esfera seriocómica se limita aparentemente al entretenimiento —aunque contiene una profunda dimensión crítica— y se divorcia de la magia y de la religión, que dan lugar al hermetismo, religioso o simbólico —o ambas cosas—. Aparecen nuevas figuras como el aventurero, el cortesano, la amada, el mártir, la mujer falsamente acusada, el pícaro, el curioso, el ingenuo, el educando, *la belle dame sans merci* (la mujer que rechaza el amor), el pastor-poeta, el loco, el bufón, etc. El periodo histórico admite tres etapas, según la relación que se establece entre la cultura popular —con la continuidad de las estéticas prehistóricas— y la cultura cortesana. En una primera etapa la cultura popular prevalece sobre la cultura cortesana. Esta cultura, la cortesana, con sus estéticas es una prolongación de la popular. Estéticas populares se ven sometidas a un proceso de elevación y traslación (incluye la traducción) para dar lugar a estéticas cortesanas (la biografía, la aventura, el didactismo, el hermetismo...). Es la etapa

<sup>8</sup> Otros fenómenos paraestéticos son el ornato —ya sea de la indumentaria o de la decoración—, la culinaria, la elocuencia... Forman la esfera de la paraestética, basada en la estilización, esto es, en la elevación y cultivo de la belleza no natural.

que suele denominarse con cierta impropiedad *épico-lírica*. En una segunda etapa, la cultura cortesana se ha fortalecido y entra en colisión con la cultura popular tradicional. Es la *edad de lo nuevo* —la era de la sociedad cortesana— y con la apariencia de una fuerte confrontación con la tradición produce una nueva versión de lo serio-cómico o jocoserio. La tercera etapa es la Modernidad. Las dos culturas —cortesana y tradicional— tienden a converger en la nueva cultura de masas. Es el momento de la gran fusión.<sup>9</sup>

Esta es una versión mínima y ultraesquemática de la gran evolución de las formas estéticas. Esa evolución va paralela a la gran evolución cultural y constituye tanto una consecuencia como un instrumento de intervención en la dinámica cultural y social. Para comprender el vínculo existente entre las formas estéticas y los procesos sociales y culturales es preciso entender que las series estéticas mantienen una relación de autonomía relativa con la dinámica social. Autonomía relativa significa que la relación es a la vez autónoma y dependiente del proceso social. Es autónoma porque la literatura y las artes se manejan con objetos propios, distintos por su ser y por sus cualidades de los fenómenos sociales. Pero al mismo tiempo es dependiente porque las iniciativas estéticas dependen de las demandas sociales a gran escala. Esto quiere decir que la dependencia social de la estética no es directa —no depende de ningún cambio político o socioeconómico—, sino de las grandes demandas de un periodo de la gran evolución. La interpretación de que las obras literarias dependen de un cambio político o económico es mecanicista porque, si así fuera, todas las obras de ese momento serían iguales. Y, sin embargo, no es así. Incluso se puede apreciar que muchas obras actuales son menos “modernas” que otras de hace un siglo. La explicación de este fenómeno es que la “modernidad” de las obras o su trascendencia depende del talento que haya puesto en juego el autor para captar las grandes demandas de cada etapa de la gran evolución humana. Solo asimilando y dando respuesta a esas grandes demandas será posible el diálogo entre generaciones y periodos que requiere el proyecto de la humanidad. Una obra actual puede parecer más moderna por sus categorías compositivas que otra de hace un siglo, pero las categorías arquitectónicas —la forma estética— no evolucionan a ritmo de calendario sino del gran tiempo. Y esas categorías son las que conforman y objetivan la reflexión. Eso es lo que hace que Cervantes sea más moderno que cualquiera de los autores del siglo XVIII. O que Dostoievski sea más moderno que los novelistas del siglo XX.

<sup>9</sup> He desarrollado este planteamiento histórico-estético en mi libro *GENUS. Genealogía de la historia literaria* (2017).

## La casta

La gestión del conocimiento tiene una lógica extraña. No solo por la acción de las revoluciones científicas que teorizó Thomas Kuhn. Tampoco en el mismo paradigma resulta lineal. Esto sucede con el conocimiento científico y todavía más con el conocimiento humanístico. La trayectoria del conocimiento y de las disciplinas dista de ser lineal. Está sometida a crisis y a cambios bruscos. El lema del *Historismus* —la ciencia histórica alemana, teorizadora del método histórico crítico— de que la historia no da saltos es rotundamente falso a la luz de la historia de las disciplinas. Su historia es la historia de procesos de decadencia —el epigonismo— y de turbulencias. Para comprender esos fenómenos —el epigonismo, las turbulencias, el estancamiento, los saltos— debemos recurrir a un orden de cosas que va más allá de los procesos conceptuales: el orden de la casta y sus antinomias.

Hasta aquí me he referido a los estudios literarios como objeto. Pero en esta esfera hay también un sujeto, que actúa por unas leyes o rutinas especiales. Es la casta de los profesores, una casta entre otras que existen y disputan en la sociedad compleja. Las castas modernas son profesionales. En periodos premodernos hubo un casticismo religioso cruzado con actividades profesionales. Los judíos eran banqueros o médicos. Los moriscos, hortelanos o sirvientes domésticos. Pero mercader o tabernero podía ser cualquiera. En la Modernidad las castas lo son por su actividad económica. Los académicos forman una casta menor, porque no son decisivos para el movimiento del dinero. Más bien, como los funcionarios, resultan marginales aunque imprescindibles porque gestionan el conocimiento. Y, sobre todo, se trata de una casta con nuevas ramas, entre ellas la filológica, porque el estudio literario se ha generalizado con la extensión de la educación a todas las capas sociales y, por ello, ha aparecido la necesidad de una casta académica, superior. Una parte de la casta académica se dedica a los estudios literarios y culturales.

La casta filológica moderna se ha sentido heredera de la erudición premoderna y de la vieja preceptiva, que era un pequeño sector parasitario de la casta de los poetas. En la Modernidad el saber de la preceptiva ha servido como punto de partida para la historia literaria porque era el único capital de conceptos y valores disponible. Ha sido una etapa necesaria, cuyo objetivo era acumular conocimiento y acercar ese conocimiento a una edad madura. La edad madura de los estudios literarios es una pieza del esfuerzo por la unificación de la humanidad y de la inminente hegemonía del *homo-deus*.

Las castas tienen leyes propias. Y la casta de los profesores las tiene. Todas las castas se nutren por cooptación. Son colectivos sociales cerrados, herméticos. El

candidato a la casta es elegido por méritos o simplemente por su poder. Ha de someterse a una prueba para su elección. Las relaciones entre la casta se fundan en el empoderamiento. Existen varios niveles de empoderamiento. Los vínculos más estables se establecen entre individuos que comparten el mismo nivel de empoderamiento. Pero dentro del mismo nivel se suele presentar el problema de la competitividad. La competencia —una forma de lucha por el poder— es la causa de que entre individuos del mismo nivel se dé la rivalidad. Entre individuos de distinto nivel —meritorios y asentados— se da una relación de clientelismo. Ese clientelismo admite varios grados, desde la educación tutelada hasta el caciquismo. En el caso de la casta académica, ese clientelismo es la causa del conformismo y de la resistencia a la innovación. Es una casta muy conservadora, incluso cuando es conservadora de lo último. El conservadurismo de lo último es una actitud muy frecuente —sobre todo en el mundo anglosajón—. Conlleva una innovación falsa, meramente retórica, basada en la acuñación de nueva terminología, vacía de contenido, que actúa como enganche para la formación de colectivos emergentes.

Las castas son necesarias para el desarrollo de las sociedades complejas y desiguales. Por eso existen. Son la consecuencia de la división social del trabajo. Las castas burocráticas tienen una existencia convulsa por el peso que tienen en ellas el poder. Son castas jerarquizadas en muy alto grado. El poder —la jerarquización es su manifestación externa— conlleva abusos. El caso más evidente por su carácter problemático y por sus excesos es el de la casta militar. La casta académica también tiene un perfil jerárquico que permite abusos, pero, sobre todo, el poder obstaculiza y frena la renovación ideológica de los fundamentos del saber académico. Las elites ven una amenaza a su poder en la renovación ideológica. Y aspiran a su reproducción sin cambios sustanciales.

La inseguridad de las jerarquías se acentúa en la Modernidad. El dogmatismo —la ideología premoderna— no estimulaba la inseguridad. Su método, basado en principios —los dogmas— que no admitían cuestionamiento, concedía una seguridad —falsa— a los miembros de la casta. Esa seguridad permitía la crueldad inquisitorial ante la desviación ideológica. El individualismo —la gran ideología moderna— sí estimula la inseguridad. El empoderamiento en las sociedades modernas viene siempre de abajo. En las sociedades premodernas era al revés: Dios, Patria y Rey eran el origen del poder. Las castas modernas sufren por esa contradicción: pretenden mantener un poder jerárquico en un entorno democrático. Y el resultado es la inseguridad y debilidad de las castas. Esa inseguridad tiene una dimensión positiva: la libertad posible (limitada). El poder actúa como freno a la libertad de pensamiento. Pero la crueldad dogmática se torna en la era moderna en



marginación de los circuitos de poder. La inseguridad la combaten los elementos de la casta de varias formas:

- a. Asociándose en escuelas o redes, a partir de una filiación ideológica;
- b. Refugiándose en el academicismo —las ideas innovadoras se ven sustituidas por normas de presentación y costumbres respetadas a pesar de su vacuidad y obsolescencia—; y
- c. Incrementando el nivel de hermetismo de la casta, lo que habitualmente se traduce en endogamia y nepotismo.

Por supuesto, estas prácticas constituyen un obstáculo para el avance en las investigaciones humanísticas, pero son los medios para mantener su cohesión. Contradican el espíritu liberal que humanidades y ciencias precisan como el oxígeno de los seres vivos. Sin embargo, esas prácticas no van a desaparecer. La supervivencia de la casta —no la de la investigación— requiere su cohesión como principio, es decir, la práctica de leyes especiales que no rigen en la sociedad. Esto da lugar a fenómenos curiosos. Grandes científicos y humanistas han sido marginales en las instituciones académicas. Son los casos, entre otros muchos, de Einstein —ignorado por la Universidad de Zúrich—, de Bajtín —que solo fue profesor de una escuela de magisterio— o de Norbert Elias —que no pudo alcanzar una cátedra en el Reino Unido por ser extranjero—. Y es también la causa de que, bajo una apariencia liberal, reinen prácticas conservadoras y, sobre todo, del deterioro de la investigación.

En el caso de la casta filológica estas prácticas han sido las responsables de la hegemonía de lo formal en la vieja historia literaria y de la hegemonía de lo ideológico en la nueva historia literaria. No puede ver en la literatura moderna los fenómenos más trascendentes: el hermetismo —el simbolismo trascendental—, el humorismo —la dependencia de lo popular— y el ensimismamiento —un fenómeno más amplio de lo que ahora se denomina *autoficción*—. Cabe añadir que las castas del conocimiento están sometidas a una gran crisis y que en esos escenarios de crisis no todo son malas noticias. La tecnología abre nuevas posibilidades para la aparición de espacios de libertad en las castas. Las redes sociales abren el conocimiento y facilitan el diálogo, al tiempo que dejan obsoletas las rutinas castizas.

## Retos

El gran reto de los estudios literarios es alcanzar la interpretación del sentido de las obras literarias. Eso requiere comprender la unidad de la cultura, unidad evolutiva,

y sus antinomias. Y solo es posible alcanzando el sentido de la gran evolución social y cultural de la humanidad, de la filosofía de la historia. Es un reto trascendental por varias razones:

1. No es una meta fija. El sentido de las obras crece con el tiempo. Las obras crecen en la medida en que la humanidad crece. No permanecen como las concibe el autor —contra lo que ha sostenido la vieja historia literaria—.
2. Exigen un estadio civilizatorio superior al actual. Se trata de traspasar las fronteras nacionales e identitarias. No bastan la clave *psi* —lo individual— o la clave política —lo social reducido a lo coetáneo—. Interpretarlas en clave histórico-estética es una tarea para el futuro, aunque tuvo sus comienzos hace más de dos siglos y está viva hoy.
3. Este reto no puede concebirse como un reto aislado, particular. Forma parte de un nuevo horizonte de expectativas de la humanidad: es el horizonte del hombre-dios —el género humano se hace responsable del mundo y del universo— y de una *anagogué* laica —el cuarto nivel de la interpretación teológica que supone la conquista y la socialización del sentido, asaltando los cielos—.

Tampoco es este un reto lejano. Ha tenido ilustres precursores: Schiller, F. Schlegel y Novalis, Victor Hugo —por sus ensayos—, Nietzsche —con sus contradicciones—, W. Benjamin, G. Lukács —parcialmente por su inclinación al dogmatismo—, M. Bajtín —quizá quien ha ido más lejos en esta tarea— y C. Castoriadis —por la teoría de la imaginación—, entre otros muchos. Hoy, la senilidad de la historia literaria filológica y la superficialidad y fatuidad de la nueva historia literaria están reclamando una filosofía de la historia literaria fundada en las series estéticas.

No es una tarea aislada. Es una tarea paralela a otras que se presentan las demás disciplinas humanísticas. Estamos en camino a la unificación de la humanidad, pese a que todavía se ofrecen grandes resistencias. El desafío moderno de extender los derechos de la igualdad y de la libertad a todo el planeta es el camino. De hecho, ya se anuncia ese objetivo desde la literatura moderna, cuando nos ofrece una imagen del personaje que es imagen de la humanidad en el personaje. Desde el conocimiento también se anuncia ese objetivo con la propuesta de la estética como reflexión entre generaciones. La teoría de la imaginación es su materialización.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Cornelius Castoriadis entiende la teoría de la imaginación como superación de la psicología freudiana en convergencia con el materialismo histórico. La imaginación no es un fenómeno aleatorio, sino que sigue leyes históricas y esas leyes son expresión de las grandes fuerzas culturales.

## Referencias bibliográficas

- Beltrán Almería, Luis  
 2017 *GENUS. Genealogía de la historia literaria. De la Tradición a la Modernidad*, Calambur.
- Beltrán Almería, Luis  
 2019 “La querrela del realismo”. *Teoría(s) de la novela ‘moderna’. España-Francia: 1868-1966. Revisión historiográfica*, edición y coordinación de Bénédict Vauthier, Madrid, Genuève, pp. 67-83.
- Foucault, Michel  
 1978 *Microfísica del poder*, La Piqueta.
- Harari, Yuval Noah  
 2014 *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*. Debate.
- Harari, Yuval Noah  
 2016 *Homo—Deus. Breve historia del mañana*, Debate.  
 2018 *21 lecciones para el siglo XXI*, Debate.
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy  
 2016 *La estetización del mundo*, Anagrama.
- Schiller, Friedrich  
 1985 *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Icaria.

LUIS BELTRÁN ALMERÍA

.....

Catedrático de teoría literaria y literatura comparada en la Universidad de Zaragoza (España). Es doctor en filosofía por esa misma institución. Sus líneas de investigación son la estética literaria, la filosofía de la historia literaria y la teoría de la novela. Es autor, entre otras obras, de *Genus. Genealogía de la historia literaria* (2017) y editor de la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín (*La novela como género literario*, 2019). Este artículo forma parte del proyecto de investigación GENUS NOVEL del Gobierno de España, dirigido por el autor.

---

Citar como: Luis Beltrán Almería (2020), “Sin fronteras. Antinomias de los estudios literarios”, Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 89, año 41, julio-diciembre de 2020, ISSN: 2007-9176; pp. 9-27. Disponible en <<http://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/issue/archive>>.

---