

“*La storia ridotta sotto il concetto generale dell’ arte*”

*Introducción y estudio crítico*¹

Introduction and Critical Study

SIMONE FRACAS

Universidad Iberoamericana

Ciudad de México

México

Correo: fracas.simone@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8740-6895>

DOI: 10.48102/hyg.vi6i.516

El ensayo de Benedetto Croce que aquí se presenta en su primera traducción castellana, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell’ arte* —llamado también *Memoria pontaniana*—, es un texto capital. Originalmente, fue una presentación oral ante la Accademia Pontaniana,² leída en la sesión del 5 de mayo de 1893. Solo en un segundo momento se convirtió en texto, publicado en las *Atti della Accademia Pontaniana*, y que luego tendría varias ediciones, con cambios.³

¹ Mi agradecimiento más profundo a la doctora Patricia Escandón y al doctor Davide Bondi por la generosa ayuda y la disponibilidad permanente que me brindaron al leer, corregir y mejorar este estudio crítico.

² Prestigiosa academia fundada en el siglo XV en el Reino de Nápoles dedicada a la reflexión científica, literaria y artística.

³ Proporciono una lista de publicaciones en las que se puede encontrar el texto original italiano, en sus distintas ediciones, según un criterio puramente cronológico. La primera aparece en la revista *Atti della Accademia Pontaniana*, vol. XXIII (1893). Las primeras revisiones las publica Croce en la revista *La Tavola Rotonda*, en los números 31, 33, 34, 35, 39-40 y 44, publicados el 23 de julio, el 6 de agosto, el 13 de agosto, el 20 de agosto, el 1 de octubre y el 29 de octubre de

La génesis de esta obra derivó en cierto modo de un evento trágico: el terremoto de Casamicciola que, el 28 de julio de 1882⁴, dejó en la orfandad a Croce; luego de eso, el intelectual se fue a vivir a la casa de Silvio Spaventa,⁵ donde se dedicó en cuerpo y alma al estudio y a la edición de opúsculos, artículos, memorias y libros. Pese a la vastedad de su producción, el autor estaba insatisfecho y descontento con su calidad; años después diría: “Eso no era construir, sino amontonar”.⁶ De ahí que pausara la escritura y dedicara su tiempo a una cavilación crítico-teórica más sistemática; así empezó a recolectar las ideas que finalmente tomarían forma definitiva en el escrito de 1893, que se configura como reflexión y autorreflexión sobre el sentido, los métodos, las herramientas y los límites de la disciplina histórica e historiográfica. En algunas memorias autobiográficas posteriores, el mismo Croce diría que el instante de composición del ensayo correspondió a una verdadera y genuina revelación. De ahí comprendemos la primera razón de importancia. La concepción y escritura de este texto no solo significaron la realización de una hazaña analítica —a través de la cual aclarar asuntos confusos, indicó el origen de teorías erróneas y propuso posibles soluciones—, sino que fue también un momento íntimo y catártico, primigenio de todo un trayecto

1893. Luego, otras versiones en el texto de Croce *Primi saggi* (Bari: Laterza) en las ediciones de 1919, 1927 y 1951. Massimo Mastrogregori ha proporcionado una edición crítica del texto enriquecida con notas sobre las varias modificaciones aportadas por Croce al texto original. Esta versión se puede encontrar en la *Rivista di Storia della Storiografia Moderna*, n. 3 (1993): 245-301. Para la más reciente reedición del texto, con un ensayo crítico, cfr. Benedetto Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, a cura di Giuseppe Galasso (Milano: Adelphi, 2017).

⁴ Marcello Mustè, *Croce* (Roma: Carocci, 2009), 18.

⁵ Silvio Spaventa (1822–1893), político y patriota italiano. Bertrando Spaventa (1817–1883), su hermano, dedicará importantes obras escritas a la filosofía de Kant, Hegel, Bruno y en general a la historia del pensamiento filosófico renacentista italiano.

⁶ Benedetto Croce, *Pagine sparse*, vol. I (Bari: Laterza, 1960), 275. Traducción nuestra. Croce relata las mismas sensaciones en Benedetto Croce, *Contributo alla critica di me stesso* (Napoli: Ricciardi, 1918), 27-29.

intelectual: “Me ha maravillado la facilidad y el calor con el cual la he escrito, como una cosa querida y que salía del corazón, y no como una obra de erudición más o menos frívola e indiferente”.⁷

Por otro lado, la *Memoria pontaniana* es fundamental porque, a partir de ella, Croce empezaría a construir las herramientas conceptuales y teóricas que, revisadas incesantemente a lo largo de su carrera, terminarían por configurar la estructura íntegra de su teoría del “historicismo absoluto”. A partir de 1893, pues, se dedicaría de lleno a la composición y publicación de otros textos, íntimamente relacionados con la *Memoria*,⁸ que profundizan en los asuntos, puntualizan conceptos, disipan dudas y responden a los críticos de lo inicialmente planteado. Que los asuntos de la *Memoria* acompañen a Croce por todo su trayecto intelectual se evidencia, por ejemplo, en una *Postilla* al capítulo “Identità di filosofia e storia” que aparece en el volumen *Logica come scienza del concetto puro*,⁹ publicada dieciséis años después de la *Memoria*. Aquí, el autor plantea que, a pesar de que su visión general

⁷ Benedetto Croce, *Etica e politica* (Bari: Laterza, 1967), 327. Traducción nuestra.

⁸ Como hace notar Mastrogregori, para comprender el valor global del ensayo no se tienen que tomar en cuenta solamente sus reediciones, con los añadidos que Croce incluyó, sino también la miríada de textos, de comentarios y de réplicas que inmediatamente después publicó Croce en el marco de la polémica inaugurada precisamente por su texto original de 1893 y que Mastrogregori luego desglosa en orden cronológico: “La storia è una scienza o un’arte?”, *Fanfulla della Domenica*, v. XV, n. 28, (9 de julio, 1893); “Di alcune obiezioni mosse a una mia memoria sul concetto della storia”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, v. XXIV, (Memoria n. 7) (1894): 1-23; “Sul concetto della storia”, *Rassegna pugliese*, v. XI (1894): 294-295; “Intorno alla storia della cultura (*Kulturgeschichte*)”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, v. XXV (1895): 1-18 (Memoria n. 7); “Sulla concezione materialistica della storia”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, v. XXVI (1896): 1-21 (Memoria n. 6); “L’arte, la storia e la classificazione generale dello scibile” in *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell’arte* (1895) 117 y siguientes; “La storia considerata come scienza”, *Rivista italiana di sociologia*, a. VI, n. 2-3, (1902): 273-276; “Les études relatives à la théorie de l’histoire en Italie durant les quinze dernières années”, *Revue de Synthèse historique*, v. 3, n. 15, (1902): 257-269.

⁹ Benedetto Croce, *Logica come scienza del concetto puro* (Bari: Laterza, 1909), 226-227

a propósito de la historia había cambiado al paso del tiempo, tal transformación no había sido súbita, sino que se había llevado a cabo de modo coherente respecto de sus planteamientos de 1893. En un artículo de 1902, aparecido en la *Revue de synthèse historique* de Henri Berr,¹⁰ Benedetto Croce afirmaba que el motivo que suscitó la reflexión de la *Memoria* fue la reacción a los excesos metafísicos de matriz hegeliana de los historiadores y filósofos italianos, subrayaba, sin embargo, que el general rechazo al hegelianismo causó dos efectos distintos e igualmente perniciosos. Si por un lado dio pie al abandono de cualquier reflexión significativa sobre teoría historiográfica en aras de la promoción acrítica de la filología y de la archivística, por el otro generó una insensata búsqueda de leyes empíricas generales que pudieran explicar el devenir histórico. De ahí que el autor viera la imperiosa necesidad de volver sobre la cuestión y retomarla desde el principio.

La tercera razón por la que *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* se ha de considerar un texto fundamental es en realidad múltiple, y tiene que ver con la novedad de la propuesta de su contenido en el contexto en el que se publicó, pero también con el peso que aún tiene en nuestra contemporaneidad. De lo primero, que abona a la lucidez del autor, es él mismo quien lo explica:

[...] me encontré siempre más atraído hacia el problema de la naturaleza de la historia y de la ciencia; leí entonces muchos libros italianos y alemanes sobre la filosofía y la metodología histórica y también, por primera vez, la *Scienza nuova*. Y dado que, después de haber leído a De Sanctis en el bachillerato, y de los intentos de estudiar la estética alemana cuando en la universidad participaba en las clases de ética de Labriola, las meditaciones sobre tal argumento nunca salieron totalmente de mi mente, fue muy fácil reconectar el problema de la historia con el problema del arte.¹¹

¹⁰ B. Croce, "Les études relatives à la théorie de l'histoire", 257-269.

¹¹ B. Croce, *Contributo alla critica*, 31: "[...] mi trovai via via condotto al problema della natura della storia e della scienza; e lessi perciò molto libri italiani e

Croce menciona a los autores italianos a partir de los que se originó su texto, y también es posible remontarse a las fuentes alemanas que empleó para reflexionar sobre los conceptos de arte, de ciencia y de historia *subsumida* en el arte. Por ese entonces, Francesco De Sanctis era figura predominante en la cultura italiana y sus teorías marcaron impronta en el joven Croce.¹² Está luego la *Scienza nuova* y la referencia al valor epistemológico que Giambattista Vico concedió a la *poiesis*, al arte como dispositivo capaz de reunir verdad (*verum*) y creación humana (*factum*), conceptos que emergerán ostensiblemente en el escrito de Croce, cuando sostiene que el valor cognitivo del juicio individual va al lado del juicio lógico, aunque es irreductible a este último. Finalmente, aparece la referencia al filósofo e historiador Antonio Labriola que conecta la reflexión del autor con la *querelle* intelectual continental que, desde la primera mitad del 1800 y hasta los años germinales de Fascismo y Nacionalsocialismo, se estaba desarrollando sobre el valor científico de la historia, y en la cual el texto de Croce marcaría un verdadero punto de vuelta.¹³ La superficial división que suele hacerse en los estudios sobre el debate entre positivistas e idealistas no le hace justicia a la complejidad de las discusiones teóricas en las que se vieron envueltos Wilhelm von Humboldt, Johann Friedrich Herbart, Moritz Lazarus, Chajim Heymann Steinthal, Moritz Wilhelm Drobisch, Robert von Zimmermann, Karl Reinhold von Köstlin, Paul Siebeck, Johann Gustav Droysen, Ernst Bernheim, Heinrich Rickert, Wilhelm Dilthey, Georg

tedeschi sulla filosofia e sulla metodica della storia, e anche, per la prima volta, la Scienza nuova. E poiché, dopo la lettura del De Sanctis, fatta sui banchi del liceo, e i tentativi di studiare l'estetica tedesca fatti allorché nell'università seguivo i corsi di etica del Labriola, le meditazioni su tale argomento non mi si erano mai dipartite del tutto dalla mente, mi fu agevole ricongiungere il problema della storia al problema dell'arte¹².

¹² Croce dedicó infinitas páginas al valor intelectual y a la transcendencia cultural de De Sanctis. Para una síntesis crítica cfr. B. Croce, *Etica e politica*, pp. 338-351.

¹³ Davide Bondi, *La teoria della storia. Pasquale Villari e Antonio Labriola* (Milano: Unicopli, 2013), 83.

Simmel, Paul Lacombe y, en Italia, Pasquale Villari, Carlo Miche-
lstaedter, Renato Serra y Giovanni Gentile. Todos ellos autores
que Croce conocía y manejaba.

Y respecto de la importancia que la *Memoria pontaniana* ad-
quiere en la actualidad, basta con mencionar que en *Metahistory*,
al tratar sobre el “historicismo absoluto”, Hayden White apuntó
sin vacilar que Croce era el historiador más talentoso de todos los
filósofos de la historia de la centuria,¹⁴ y le dedicó todo el último,
sustancioso, capítulo de su monografía. Esto no ha de tomarse
como un mero argumento de autoridad, puesto que White invi-
taba a la comunidad académica a releer a Croce —en ese entonces
autor casi totalmente desconocido en la academia estadouni-
dense— a fin de que su pensamiento fuera sopesado a la luz del
giro narrativo. Un exhorto que, desafortunadamente, él mismo
no atendió.¹⁵

A mi modo de ver, el interés que ha empezado a recobrar hoy
en día el pensamiento de Croce, no solo en Italia sino en el ámbito
internacional a partir de traducciones inglesas de algunas obras
suyas, es una elocuente señal de la vitalidad que aún entraña.
Su teoría histórica e historiográfica fue a contracorriente de las
tendencias académicas de su época, totalmente volcadas a la homo-
geneización de la cultura a través de la construcción de *identidades
nacionales e historias de las naciones*, cuya función era finalmente
el fortalecimiento de los nuevos, nacientes, Estados nación. La
pretensión de objetividad de la disciplina histórica que deriva
de su carácter científico, comparable a las disciplinas científicas
“duras”, es una piedra angular de este discurso.¹⁶ En las distintas
universidades europeas se fundaron entonces nuevas cátedras de
historia nacional —Historia de Italia, de Francia, de Alemania—.

¹⁴ Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century
Europe* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), 378.

¹⁵ David D. Roberts, “Rethinking Hayden White’s treatment of Croce”, *Rethin-
king History: The Journal of Theory and Practice*, v. 17, n. 4 (ago 2013): 448-470.

¹⁶ Davide Bondi, *La teoria della storia*, 30-31.

Al mismo tiempo nacieron revistas académicas hijas de la misma atmósfera cultural —revistas históricas a “tracción” estatal: *Rivista storica italiana* (1884), *English Historical Review* (1886), *American Historical Review* (1895)—. En dichos años, en las Américas, se observan movimientos análogos que incluso echan mano de las últimas tecnologías, como siempre se constata ominosamente en la película *The Birth of a Nation*, que sale en esa misma temporada dirigida por David W. Griffith y cuya concepción de la historia es señaladamente rankeana.¹⁷ México vive una dinámica parecida durante los años de la fase de defensa de las recientes conquistas revolucionarias. Desde mediados de los treinta, y bajo el impulso que dio Lázaro Cárdenas al fortalecimiento del recién nacido Estado mexicano, se empiezan a fundar las primeras academias de historia, y el cuño rankeano de la disciplina orienta globalmente a la mayor parte del mundo académico.¹⁸

¹⁷ Melvyn Stokes, *D.W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"* (Oxford: Oxford University Press), 171-225. Especialmente página 173.

¹⁸ Álvaro Matute, *La teoría de la historia en México (1940-1973)* (México: Sep-Setentas, 1974). Es importante subrayar que México tuvo también eminentes personalidades afines a la vertiente “idealista”, la más importante de las cuales es sin duda la de Edmundo O’Gorman. No obstante, la profesionalización de la disciplina en el país se lleva a cabo bajo la enorme hegemonía de la línea rankeana/positivista, importada a América por los intelectuales españoles exiliados a partir de 1936. No es posible aquí, por razones de espacio, proporcionar detalles. Bastará con recordar simplemente, y en mero orden cronológico, los oficios institucionales que recobró el protagonista absoluto de la corriente positivista de la época, Silvio Zavala, luego considerado como el prototipo del historiador mexicano: Director del Centro de Estudios Históricos del Colegio de México (1941-56), Miembro del Colegio Nacional (1943), Director del Museo Nacional de Historia (1946-54), Miembro de la Academia Mexicana de la Historia (1946), Director de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia (1947-65), Miembro de la Junta de Gobierno de la Universidad Nacional (1949), Director de la Comisión UNESCO de Historia del Desarrollo Científico y Cultural (1950). Cfr. Silvio Zavala, “Conversación sobre la historia (Entrevista con Peter Blakewell)”, en *Memoria de El Colegio Nacional* (1982), 13-28; “Silvio Zavala: Conversación autobiográfica con Jean Meyer”, in Jean Meyer (ed.), *Egohistorias: el amor a Clío* (México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993); Guillermo Zermeño Padilla, “Mexican

Precisamente contra esta tendencia de gran parte de la academia occidental Croce desarrolló su *Memoria*. Para él, el punto natural de partida había de ser el trabajo de Antonio Labriola. Este último era considerado, de hecho, el principal demiurgo de la “renaissance des études relatives à la théorie de l’histoire”,¹⁹ y tal “renacimiento” se remonta a la querella originada por la publicación de *I problemi della filosofia della storia*,²⁰ texto luego cuestionado por Pasquale Villari en *La storia è una scienza?*²¹ De Labriola, Croce rescata y afina la novedosa estrategia que propone una radical y definitiva tercera vía interpretativa de la historia, capaz al mismo tiempo de demoler tanto el universalismo de cepa idealista (entonces el género de las *historias filosóficas*), cuanto el universalismo de matriz positivista, que pretendía establecer leyes o fórmulas constantes y fijas del desarrollo histórico. Para Labriola, a pesar de las evidentes diferencias que hay entre las dos posturas, ambas finalmente derivan del mismo vicio original que radica en recibir acríticamente una tradición metodológica para el desciframiento de la historia que empieza con la apocalíptica hebraica y su prejuicio teológico, el cual, con el paso del tiempo, será sustituido con un nuevo prejuicio progresista-humanitario.²² Labriola

Historical Writing”, en *The Oxford History of Historical Writing, Volume 5: Historical Writing since 1945*, editado por Axel Schneider and Daniel Woolf (Oxford: Oxford University Press, 2011), 454-472; Davide Mombelli, *Benedetto Croce y el mundo hispánico* (Madrid: Editorial Verbum, 2020), 396-451.

¹⁹ B. Croce, “Les études relatives à la théorie de l’histoire”, 267.

²⁰ Antonio Labriola, *I problemi della filosofia della storia* (Roma: Loescher 1887). Originalmente editado como *Prelezione* del curso universitario dictado en la Universidad de Roma en 1887.

²¹ El escrito apareció originalmente dividido en tres partes. Cfr. Pasquale Villari, “La storia è una scienza?”, *Nuova antologia*, vol. 115, n. 3 (feb. 1891): 409-436, vol. 116, n. 8 (abr. 1891): 609-636, vol. 118, n. 14 (jul. 1891): 209-225. Ha sido recientemente republicado como Pasquale Villari, *La storia è una scienza?* (Catanzaro: Rubbettino, 1999).

²² Más de sesenta años después de la *Prelezione* de Labriola, la misma inquietud se situará a la base de la tesis de Karl Löwith y de su maravillosa obra, originariamente publicada en 1949. Cfr. Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie* (Stuttgart: J.B. Met-

considera que el producto de ambos trayectos es un resultado “sencillamente absurdo”.²³ Cuando plantea que no es posible reducir los acontecimientos humanos de la historia a una única unidad causal real y tampoco a una única unidad de perspectiva, y que los intentos de tal forja deberían considerarse construcciones “ilusorias e inverosímiles”, “intentos vanos”,²⁴ su crítica se dirige al uso impropio que se había hecho de la filosofía como herramienta de análisis de la historia. Pero al mismo tiempo, su planteamiento teórico refuta también los intentos de subsumir la historia a la categoría de ciencia, o más bien de pretender enmarcar la disciplina histórica en los mecanismos de las ciencias naturales, como bien demuestra la despiadada mención a Buckle²⁵, que volverá a ser también uno de los blancos del poderoso escrito de Croce.

En su *Memoria pontaniana*, Croce arranca justamente en este punto, preservando el valor autónomo de la historia respecto a las ciencias naturales. Al mismo tiempo intenta dar solución satisfactoria a un problema tocado por Labriola: la conexión entre filosofía e historia. La crítica de Labriola a las tendencias hegelianas no pretendían en modo alguno descalificar la disciplina filosófica, sino denunciar su mal uso. Al rechazar su empleo irreflexivo, Labriola propone en cambio una filosofía funcional para el análisis histórico y la narración historiográfica.²⁶

Croce hace girar el esquema de su ensayo, que se funda en estos presupuestos, en torno a una división cardinal del conoci-

zler, 2004). La monografía de Löwith (pp. 11-12) “quiere demostrar que la moderna filosofía de la historia trae origen de la fe bíblica en un cumplimiento futuro y termina con la secularización de su modelo escatológico”.

²³ A. Labriola, *I problemi della filosofia della storia*, 29-33.

²⁴ A. Labriola, *I problemi della filosofia della storia*, 33-35.

²⁵ A. Labriola, *I problemi della filosofia della storia*, 38-42.

²⁶ El grito *¡ya basta de metafísica!* que en Alemania ha sido originariamente anti-monista y anti-hegeliano”. Traducción nuestra. Cfr. A. Labriola, *I problema della filosofia della storia*, 33, nota 1.

Bondì profundiza muy bien este asunto en el marco de la querrela Labriola-Villari. Cfr. D. Bondì, *La teoria della storia*, 78-79.

miento humano en dos géneros distintos: la *ciencia*, que se dedica a la formación de nociones generales (modo *general-conceptual*), y el *arte*, que, al contrario, se dedica a la representación de hechos individuales y particulares (modo *individualizante-intuitivo*). De acuerdo con él, al asentar que en estos dos conceptos entra toda la actividad especulativa humana se revela una estrategia sumamente efectiva.²⁷ Él no se interroga, aún, sobre el tipo de relaciones que hay entre cognición científica y artística, asunto —el de la síntesis de los dos medios de conocimiento— que solo abarcará después, en otras obras, al percatarse de su importancia fundamental.

Según Croce, no basta, sin embargo, establecer esta bipartición. A su juicio, las diatribas contemporáneas que ven, por un lado, el bando que incluye la disciplina histórica en las ciencias y, por el otro, el de los que la consideran arte, se originan finalmente de una gran imprecisión conceptual. En esos años, la urgencia epistemológica volcada al establecimiento de conceptos claros no ocupó solamente a Benedetto Croce; también los historiadores alemanes más actualizados, empezando por Droysen y terminando con Bernheim, dedicaron sus mejores esfuerzos teóricos para sustraer a la historia del reino del arte, proclamando la científicidad de la disciplina; según ellos, la historia busca la construcción de un conocimiento (*Erkenntnis*) y no la generación del placer estético, y si esto se produce es cosa rara y accidental. Croce advertiría, sin embargo, que tal cuestión, aparentemente asentada, en realidad seguía sin resolverse. El mismo Bernheim parecía vislumbrarlo al mencionar, de paso, que sería sin duda valioso comprender la *razón interna* por la cual la historia es la “única entre todas las ciencias” que muy a menudo ha sido con-

²⁷ “The tactic was effective because it struck at a presupposition [...] that art was less a form of knowledge than an “expression” of, or “response” to, the world, and not a cognitive activity at all. [Croce] defined art as a kind of knowledge, knowledge of the world in its particularity and concreteness, a knowledge that was different from, but complementary to, the conceptual knowledge of the world provided by science”. Cfr. H. White, *Metahistory*, 381-382.

siderada arte. Esta ocurrencia que dicho autor deja sin resolver, porque además la consideraba perjudicial, será el elemento concreto que Croce investigue y aclare en la *Memoria pontaniana*.

Antes que nada, a juicio de Croce, hay que establecer el correcto y preciso significado de los conceptos de *arte*, de *ciencia* y de *historia*, dado que sobre ellos parece reinar una concordia que en realidad no existe: contradicciones, errores y equívocas dominan los discursos eruditos de su época. Y en este punto se advierte que las premisas de Labriola sobre la importancia de la filosofía se conservan dentro de la *Memoria pontaniana*, dado que Croce asigna a la filosofía la tarea de escrudiñar los contenidos conceptuales que las ciencias particulares dejan en la confusión e indefinición.

De manera que Croce empieza precisamente por individualizar el contenido del *arte*, actividad volcada a la producción de lo Bello. Pero ¿qué es lo Bello? Aquí resume las distintas propuestas estéticas del periodo en cuatro principales vertientes teóricas, de las cuales rechaza las primeras tres y opta por la última. En primera instancia está el *sensualismo*, que reduce el arte al placer y por ende a un estímulo fisiológico.²⁸ En segundo término aparece el *racionalismo*, que conecta lo Bello con lo Verdadero y el Bien. Ambas son descartadas por Croce en la medida en la que antes habían sido aniquiladas por la crítica kantiana, que ya había desligado el concepto de Bello del reino de la sensibilidad y también de la necesidad lógica. La tercera teoría es la del *formalismo*, en la época de Croce desarrollada sobre todo por Zimmermann, alumno de Herbart, que consideraba lo Bello únicamente como el resultado de relaciones formales entre unidades. Si por un lado Croce considera esta tercera teoría como fundamentalmente conectada al sensualismo —dado que estas relaciones formales son finalmente pensadas para la producción de estímulos sensoriales placenteros—, por el otro esto no es ni siquiera su peor defecto, dado que el *formalismo* es descalificado lapidariamente por ser

²⁸ En el texto de Croce la vertiente es resumida en el escrito de Constant Martha.

considerado una construcción artificiosa y completamente estéril. Queda en pie la última teoría, el *idealismo concreto*, propuesto principalmente por Eduard von Hartmann a través de una reinterpretación de la estética de Hegel. El *idealismo concreto* había ya sido filtrado por la obra de De Sanctis, que Croce conocía, pero él indicará sobre todo en la monografía de Köstlin²⁹ la más elegante exposición de esta teoría, que identifica lo Bello con la manifestación, con la expresión *sensible* de la idea, con la representación *simbólica* de un contenido cualquiera. Lo importante, para Croce, no es el estímulo fisiológico resultante de la expresión artística, ni tampoco el contenido que se quiere expresar, sino el significado resultante de la síntesis entre forma y contenido de la expresión. La forma estética *per se* no tiene valor estético alguno, así como el contenido, *per se*, tampoco lo tiene. Croce ejemplifica su teoría a través del personaje shakespeariano de Yago, un ser *estéticamente bello* en tanto expresa de modo totalmente adecuado y eficaz la maldad, la envidia, la malicia, la hipocresía moral. El resultado se logra únicamente a través de una expresión formal totalmente adecuada a la expresión de su contenido. Esa es la tarea del arte, la función simbólica de la representación, una función de *Bildung* que es al mismo tiempo un proceso cognitivo. Asentado que el arte es *representación* de la realidad, Croce nota que la observación que se le podría hacer es que, por supuesto, la tarea de la historia no es la de *representar* la realidad, sino *estudiarla científicamente*, y por esta razón pertenece a las disciplinas científicas.

El segundo inciso de la *Memoria pontaniana* se dedica entonces a atender la objeción, es decir, a la especificación del contenido del concepto de *ciencia*. Si bien a esta unidad puede considerársele la menos sólida del escrito, es en ella donde aparece la primera definición positiva del concepto de historia. Para el autor, la ciencia es una disciplina que, a partir de la intuición de los objetos particulares, los elabora y subsume en conceptos generales; el objetivo

²⁹ Karl Reinhold von Köstlin, *Aesthetik* (Tübingen: H. Laupp, 1869).

de la ciencia es reducir el *todo* de las manifestaciones sensibles a conceptos. Según esta definición, continua Croce, ciertos historiadores, a partir de Bernheim, explican que la historia sería la “ciencia del desarrollo de los hombres en su actividad de seres sociales”. Estas palabras, sin embargo, solamente disfrazan una realidad opuesta, que se evidencia al momento de analizarlas mejor: la historia, de hecho, no dice qué es este desarrollo, la historia es *narración y cuento*, en la medida en la que *expone los hechos del desarrollo*. Para sustentar su teoría, Croce se basa en la tesis antiacadémica de Schopenhauer, que fue el primero en denegar el carácter científico de la historia, puesto que si la ciencia habla de géneros, la historia habla de individuos. Aquí Croce apunta que el error de Schopenhauer fue tirar las frutas frescas junto con las podridas y, al denegar el carácter científico de la historia, termina vaciándola de cualquier valor cognitivo.³⁰ Pero, Croce subraya, no cada *Wissen* (saber) —y la historia es saber orgánico relativo a un determinado campo fenoménico derivado, pero de una elaboración psicológica que adopta la forma de *narraciones*, como Croce expondrá luego— debe expresarse forzosamente como *Wissenschaft* (saber científico) y ser el resultado de la lógica, como quería Bernheim.³¹ Ciertamente Benedetto Croce se suma a las opiniones de quienes, como Moritz Lazarus, sustentan que la historia se ocupa de “acontecimientos individuales y concretos”, puestos en relación entre ellos a fin de formar *colecciones*. Pero formar una serie de *colecciones* no significa establecer *leyes, fórmulas o conceptos generales*, que es un objetivo propio de las ciencias matemáticas, naturales o psicológicas.³² Sustraer la historia al dominio cientí-

³⁰ Error compartido obsesivamente, subraya Croce, por Melchiorre Delfico, un epígono italiano de Schopenhauer.

³¹ Croce “Di alcune obiezioni,” 7.

³² Moritz Lazarus, *Ueber die Ideen in der Geschichte. Rectoratsrede am 14. November 1863* (Berlín: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1865). Bondi subraya que Croce no cita un trabajo sobre la misma temática publicado en 1864 por un colega de Lazarus Heymann Steinthal, *Philologie, Geschichte und Psychologie in ihren gegenseitigen Beziehungen: ein Vortrag gehalten in der Versammlung*

fico no significa entonces privarla de valor cognitivo, puesto que el historiador debería siempre empezar su trabajo por recopilar, de manera precisa y diligente, hechos realmente acontecidos, conectarlos a sus causas y luego *narrarlos*, un modo de explicación histórica que recientemente ha sido retomado por historiadores como Allan Megill y Aviezer Tucker.³³ Croce eleva así la *narración* a nivel de método cognitivo, un método que es, sin embargo, distinto de la ciencia, pero también distinto de la *historia filosófica* de corte hegeliano, que intentaba deducir significado y fines del trayecto histórico a partir de un concepto racional predeterminado.³⁴

A continuación Croce explica *qué tipo* de arte es la historia, puesto que ella es *representación* del desarrollo, *representación* de las cosas humanas en su desarrollo temporal y, en cuanto tal, *representación* de lo *particular*. En la tercera parte de la *Memoria pontaniana* insiste más sobre la relación entre representación e individualización y, basándose en las teorías del ya mencionado Lazarus, hace depender la representación histórica de las operaciones psicológicas de condensación/compresión (*Verdichtung*) e intercambio/sustitución (*Vertretung*). A través de la *Verdichtung* el historiador comprime muchas y extensas series de acontecimientos en pocas y breves series —Croce lo ejemplifica elegantemente

der Philologen zu Meissen 1863 (Berlin: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1864). Cfr. D. Bondi, *La teoria della storia*, 37, 93 y Davide Bondi, "Il problema dell'unità della storia. Antonio Labriola e Heymann Steinthal", en *Antonio Labriola: celebrazioni del centenario della morte, Volume 3*, compilación por Luigi Punzo (Cassino: Edizioni dell'Università degli studi di Cassino), 603-622.

³³ En sus trabajos llaman esta nueva forma cognitiva y las herramientas a través de las cuales se alcanza *abduction*, *abductive inferences* o *abductive reasoning*. Cfr. Allan Megill, *Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to Practice* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007), 127-132. Aviezer Tucker, *Our Knowledge of the Past. A Philosophy of Historiography* (New York: Cambridge University Press), 22, 110, 117, 120, 134, 139. Hay que notar que también Arthur Danto identifica el resultado cognitivo de la historia en la organización narrativa. Cfr. Arthur Danto, *Narration and Knowledge (including the integral text of Analytical Philosophy of History)* (New York: Columbia University Press), 111.

³⁴ M. Mustè, *Croce*, 22.

con una similitud: cómo una composición sinfónica para orquesta se condensa y arregla únicamente para pianoforte—. A través del *Vertretung*, el historiador sustituye muchas representaciones, o grupos enteros de representaciones, con una sola representación que las simboliza y sintetiza todas —por ejemplo, a través de la expresión “Renacimiento” o “Reforma” —. Ambas operaciones, que tienen que ver con lo *individual* y con la interconexión de *particulares*, son irreductibles al método lógico de las ciencias matemáticas o físicas que apuntan a la construcción de *normas generales*. De este modo y mediante las más avanzadas teorías psicológicas de su época, Croce se vincula a las precedentes consideraciones de Giambattista Vico, en cuanto recupera la bipartición vichiana entre *universales* (o *géneros*) *fantásticos* y *universales inteligibles* que será reconocida como una de las herramientas más fructuosas de su sistema, así como lo expone en la *Scienza Nuova*, una de las aportaciones más originales del filósofo italiano a la disciplina historiográfica y filosófica.³⁵

Habiendo aclarado la razón por la que Croce identifica a la historia como práctica perteneciente al campo del arte, en el cuarto apartado el autor se dedica a analizar criterios, principios y características que hacen de la historia un arte *sui generis*, distinto de los demás. Remitiendo a su síntesis del arte, desglosada en la primera sección —y retomando los conceptos de *forma* y *contenido* y especificando la razón de ser del arte—, Croce puede concluir que el *quid* propio de la historia en cuanto arte no se puede ubicar únicamente en la *forma* bajo la cual es presentada, ni en sus propósitos. Si se tomara en cuenta el elemento del *medium* representativo, se notaría cómo la historia participa de varios géneros, dado que se puede expresar a través de palabras, o bien de imágenes pictóricas,

³⁵ Benedetto Croce, *La filosofia di Giambattista Vico* (Bari: Laterza, 1922), 55 y siguientes. Manuela Sanna, “Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea”, *Rivista di storia della filosofia*, 3 (2003): 535-539.

o bien de esculturas.³⁶ Si, por otro lado, se tomaran en cuenta sus propósitos, se notaría cómo comparte con el arte la tarea de la representación de lo particular y de lo individual. Quedan así descartados tanto la forma cuanto los propósitos como elementos explicativos de la especificidad de la historia respecto del arte en general. De manera harto original, Croce considera que esta especificidad se sitúa entonces en el nivel epistemológico, dado que el arte parte de la intuición de lo *posible*, mientras que la historia lo hace de la intuición de lo *concreto*. La historia *en cuanto* arte intenta determinar “what had *actually* crystallized as existential particularities in the world”.³⁷ Aquí es donde Croce reintroduce en su discurso el valor de la teoría estética, precedentemente examinada, del *idealismo concreto*, indicando que Ko stlin ubica en la categoría extraestética de lo *interesante* lo que es el contenido propio de la estética; un contenido determinado resulta entonces valioso cuando *interesa* el ser humano en cuanto ser humano, y su valor es mayor cuanto mayormente coincide con el interés general.³⁸ Historia y arte entonces se relacionan, desde el punto de vista del contenido, en modo sinecdóquico.

En el quinto y último inciso de su estudio, Croce quiere relacionar la teoría general de la historia con la producción de estudios históricos específicos; empieza por destacar que, así como un artista debe de evitar lo *falso*, el historiador debe de evitar lo *imaginario*. Aquí vale la pena recordar que todo el proyecto historiográfico de Ranke planteaba programáticamente que el pa-

³⁶ Cfr. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, traducción por Keith Tribe (New York: Columbia University Press, 2004), 9-25 y también el enriquecedor análisis del valor antropológico y semántico de la *Bildung* en Reinhart Koselleck, *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, traducción por Todd Samuel Presner y otros (Stanford: Stanford University Press 2002), 170-207.

³⁷ H. White, *Metahistory*, 383. Cursiva en el texto original.

³⁸ “El motor de la producción histórica, como ya he indicado en mi memoria, no es el puro interés científico, sino un interés general, que resultante de elementos variadísimos”. Cfr. Croce “Di alcune obiezioni,” 9.

sado se debía representar “como realmente fue”,³⁹ absolutizando las características de objetividad e imparcialidad del historiador y desplazándolas en el plan metafísico de su investigación, a fin de lograr comprender la coherencia de todo el curso histórico.⁴⁰ Pero Croce se diferencia profundamente de Ranke, a pesar de que en su esquema mantiene ambos valores cuando especifica que el historiador lleva a cabo una serie de *trabajos preparatorios* que se llaman investigación, crítica, interpretación y comprensión histórica. Objetividad e imparcialidad son para Croce presupuestos de la actividad historiográfica, y nunca resultados de ella, según parecen sugerir los que abogan por la cientificidad de la historia, como Droysen y Bernheim. Por esta razón, en sentido técnico, los trabajos preparatorios del historiador *no son* historia, dado que la historia se lleva a cabo únicamente cuando hay *narración*, cuando se interconectan los elementos sacados a través de estos trabajos preparatorios en el interior de un cuento. Solo entonces se puede formar el elemento cognitivo de la historia, que en ese momento se carga de una ineludible individualidad.⁴¹ En Croce, la historia en cuanto *representación de la realidad* se eleva, como nunca antes, a elemento cognoscitivo individual. Es evidente que, a partir de esta concepción, subsumir la historia en el concepto de arte no significa descalificarla como disciplina imprecisa o arbitraria.

³⁹ Quizás ningún lema en nuestra disciplina tuvo tanto éxito como el “wie es eigentlich gewesen ist” rankeano. Cfr. Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535* (Leipzig: Reimer, 1824), V-VI.

⁴⁰ Theodor Schieder, *Leopold von Ranke: Die grossen Mächte – Politisches Gespräch* (Göttingen: Vandenhoeck, 1955).

⁴¹ Mink tratará sobre este mismo asunto y de manera sorprendentemente parecida, aunque sin citar nunca a Croce. Cfr. Louis O. Mink, “History and Fiction as Modes of Comprehension”, *New Literary History*, v. 1, n. 3 (1970): 541-558. Mink recurre a menudo a W.B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding* (New York: Schocken Books, 1968) quien, pese a mencionar a Croce como uno de los pioneros de este tipo de reflexión, lo hace solo de pasada —y solamente en la introducción de la segunda edición de su obra (p. 1)—, y omite en modo inexplicable su nombre cuando cita la famosa tesis sobre la contemporaneidad de cada historia (p. 52) acuñada precisamente por el intelectual italiano. Cfr. también Danto, *Narration*, 123-124.

El esfuerzo intelectual que Croce inaugura con la *Memoria pontaniana* y que luego desarrollará a lo largo de casi cincuenta años, desafortunadamente, fue condenado a un olvido progresivo. Considero que, en lo general, esto se debe a que a su pensamiento, especialmente en materia de historia, historiografía y filosofía de la historia, con demasiado apresuramiento y según dos tendencias distintas y opuestas se le ha interpretado, por un lado, como una forma de idealismo y, por el otro, como una versión provincial del historicismo alemán. Ambas tendencias, como se señaló en otra parte, son fruto de análisis insípidos, pobres y hasta bárbaros.⁴² Tampoco se puede optar por la vía fácil de descalificar la propuesta de Croce insertándola en el marco de un genérico relativismo, en el cual la historiografía resultaría ser mera ficción.

Con la certeza plena de que la obra de Croce merece ser revalorada en su justa dimensión, con el ánimo de poner al alcance de más lectores la profundidad de su ideario y con la esperanza de que se pueda generar debate ulterior sobre técnicas, límites y potencialidades de la historia y de la historiografía, se presenta ahora en su primera e inédita traducción en lengua española *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*. ☞

BIBLIOGRAFÍA

- Bondì, Davide. “Il problema dell’unità della storia. Antonio Labriola e Heymann Steinthal”. En *Antonio Labriola: celebrazioni del centenario della morte, Volume 3*, compilación por Luigi Punzo, 603-622. Cassino: Edizioni dell’Università degli studi di Cassino, 2006.
- Bondì, Davide. *La teoria della storia. Pasquale Villari e Antonio Labriola*. Milano: Unicopli 2013.
- Croce, Benedetto. “La storia è una scienza o un’arte?”. *Fanfulla della Domenica*, v. XV, n. 28, (julio 1893): 1-20.

⁴² Gennaro Sasso, *Filosofia e Idealismo I: Benedetto Croce* (Napoli: Bibliopolis, 1994), 198-202. David D. Roberts, “Croce in America: Influence, Misunderstanding, and Neglect”, *Humanitas*, v. VIII, n. 2 (1995): 3-34. Cfr. de hecho Gallie, *Philosophy*, 175.

- Croce, Benedetto. "Di alcune obiezioni mosse a una mia memoria sul concetto della storia". *Atti dell'Accademia Pontaniana*, v. XXIV (1894): 1-23.
- Croce, Benedetto. "Sul concetto della storia". *Rassegna pugliese*, v. XI (1894): 294-295.
- Croce, Benedetto. "Intorno alla storia della cultura (*Kulturgeschichte*)". *Atti dell'Accademia Pontaniana*, v. XXV (1895): 1-18.
- Croce, Benedetto. *Il concetto della storia nelle sue relazioni col concetto dell'arte*. Roma: Loescher, 1895.
- Croce, Benedetto. "Sulla concezione materialistica della storia". *Atti dell'Accademia Pontaniana*, v. XXVI (1896): 1-21.
- Croce, Benedetto. "La storia considerata come scienza". *Rivista italiana di sociologia*, a. VI, n. 2-3 (1902): 273-276.
- Croce, Benedetto. "Les études relatives à la théorie de l'histoire en Italie durant les quinze dernières années". *Revue de Synthèse historique*, v. 3, n. 15 (1902): 257-269.
- Croce, Benedetto. *Logica come scienza del concetto puro*. Bari: Laterza, 1909.
- Croce, Benedetto. *Contributo alla critica di me stesso*. Napoli: Bibliopolis, 1918.
- Croce, Benedetto. *La filosofia di Giambattista Vico*. Bari: Laterza, 1922.
- Croce, Benedetto, *Pagine sparse*, vol. I. Bari: Laterza, 1960.
- Croce, Benedetto. *Etica e politica*. Bari: Laterza, 1967.
- Danto, Arthur. *Narration and Knowledge (including the integral text of Analytical Philosophy of History)*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Gallie, W.B. *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Schocken Books, 1968.
- Koselleck, Reinhart. *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts*, traduzione por Todd Samuel Presner y otros. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, traduzione por Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- Köstlin, Karl Reinhold von. *Aesthetik*. Tübingen: H. Laupp, 1869.
- Labriola, Antonio, *I problemi della filosofia della storia*. Roma: Loescher, 1887.
- Lazarus, Moritz. *Ueber die Ideen in der Geschichte. Rectoratsrede am 14. November 1863*. Berlin: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1865.
- Löwith, Karl, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2004.
- Matute, Álvaro. *La teoría de la historia en México (1940-1973)*. México: SepSetentas, 1974.

- Megill, Allan. *Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to Practice*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- Meyer, Jean ed. *Egohistorias: el amor a Clío*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993.
- Mink, Louis O. "History and Fiction as Modes of Comprehension". *New Literary History*, v. 1, n. 3 (1970): 541-558.
- Mombelli, Davide, *Benedetto Croce y el mundo hispánico*. Madrid: Editorial Verbum, 2020.
- Mustè, Marcello. *Croce*. Roma: Carocci, 2009.
- Ranke, Leopold von. *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*. Leipzig: Reimer, 1824.
- Roberts, David D. "Croce in America: Influence, Misunderstanding, and Neglect". *Humanitas*, v. VIII, n. 2 (1995): 3-34.
- Roberts, David D. "Rethinking Hayden White's treatment of Croce". *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, v. 17, n. 4 (ago 2013): 448-470.
- Sasso, Gennaro. *Filosofía e Idealismo I: Benedetto Croce*. Napoli: Bibliopolis 1994.
- Schieder, Theodor. *Leopold von Ranke: Die grossen Mächte - Politisches Gespräch*. Göttingen: Vandenhoeck, 1955.
- Steinthal, Heymann, *Philologie, Geschichte und Psychologie in ihren gegenseitigen Beziehungen: ein Vortrag gehalten in der Versammlung der Philologen zu Meissen 1863*. Berlin: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1864.
- Stokes, Melvyn. *D.W. Griffith's The Birth of a Nation. A History of "The Most Controversial Motion Picture of All Time"*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Tucker, Aviezer. *Our Knowledge of the Past. A Philosophy of Historiography*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Villari, Pasquale. *La storia è una scienza?* Catanzaro: Rubbettino, 1999.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Zavala, Silvio. "Conversación sobre la historia (Entrevista con Peter Blakewell)". *Memoria de El Colegio Nacional*, v. X, n. 1 (1982), 13-28.
- Zermeno Padilla, Guillermo. "Mexican Historical Writing". En *The Oxford History of Historical Writing, Volume 5: Historical Writing since 1945*, editado por Axel Schneider and Daniel Woolf, 454-472. Oxford: Oxford University Press, 2011.

*La storia ridotta sotto il concetto
generale dell' arte*



*La historia subsumida en el concepto
general del arte*



*History reduced under the general
Concept of Art*

Traducción al castellano de Simone Fracas

Nota del traductor

La traducción ha respetado con la mayor fidelidad posible la estructura original del texto, armonizando la literalidad y el sentido. Se han considerado igualmente las sucesivas ediciones del escrito de Croce, que él mismo revisó y actualizó, para ofrecer al lector una versión apegada a la del intelectual italiano. De manera particular, se han enriquecido las notas, incluyendo la información que Croce insertó en las últimas ediciones de su ensayo, y en todos los casos se señalan oportunamente tales intervenciones, así como las mías propias pensadas para orientación del lector, estas últimas precedidas de la indicación [NdT].

A la manera tradicional, Benedetto Croce vertió en su escrito en italiano algunos títulos de obras alemanas, inglesas o francesas. Por razones de claridad se incluyen en el cuerpo del texto traducido los títulos en castellano, y en nota al pie aparecen con sus títulos originales.

La base de la presente traducción es la publicada originalmente en *Atti dell'Accademia pontaniana*, XXIII, Napoli, Accademia

Pontaniana, 1893, pp. 118-149; la más reciente se puede consultar en Benedetto Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 2017.

Cortesía de los herederos de Benedetto Croce.

LA HISTORIA SUBSUMIDA EN EL CONCEPTO GENERAL

DE ARTE

Memoria leída en la sesión del 5 de marzo de 1893

por el socio

Benedetto Croce

¿Es la historia una ciencia o un arte? Esta interrogante se ha planteado muchas veces, pero la opinión que comúnmente prevalece en el mundo literario es que se trata de una pregunta trivial, que emerge gracias a la confusión general y que luego se contesta torpemente. De hecho, aquellos que hicieron y hacen tal cuestionamiento no le confieren una definición precisa o, si intentan hacerlo, se limitan a un asunto simple: el de si basta que a la historia se le corrobore con exactitud o si también requiere que se le represente con vivacidad y artísticamente bien escrita. El indefinido sentido de esta pregunta determina la vaguedad de las respuestas mismas, y en ellas la más común es que la historia es a un tiempo ciencia y arte.

Sin embargo, una respuesta diferente, y aparentemente más rigurosa, empezó a formarse entre las autoridades más doctas en el campo de la historia, especialmente en Alemania, donde los historiadores, por costumbre mental muy extendida, frecuentemente sienten la necesidad de filosofar sobre su disciplina.⁴³ A esta res-

⁴³ En Alemania los asuntos historiográficos se han explorado a profundidad y produjeron una literatura riquísima, sin parangón en otros países. El libro del historiador inglés Edward Augustus Freeman, *The Method of Historical Study* (London: Macmillan, 1886), que en los últimos años alcanzó gran éxito, es mediocre en todos los aspectos.

puesta contribuyó el natural orgullo de los historiadores, aparejado a la sensación de la importancia, responsabilidad y dificultad de sus tareas. De hecho, no hay nadie que ignore los increíbles progresos que, hace un siglo, lograron los estudios históricos, tanto en las metodologías de la pesquisa y la crítica, cuanto en los métodos interpretativos y de comprensión. Se descubrieron historias de civilizaciones enteras, anteriormente desconocidas, y a las de las ya conocidas se les comprendió de un modo totalmente novedoso. Los cultivadores de la historia, por tanto, rechazan la antigua cadena de rosas que juntaba las bellas letras a su disciplina y proclaman su naturaleza meramente científica. Probablemente nadie lo hizo más perentoriamente que Johann Gustav Droysen, el ilustre autor de la *Historia de la política prusiana*,⁴⁴ en su capital y fascinante librito *Elementos de historiografía*.⁴⁵ Para Droysen la historia es una ciencia, no un arte: las tendencias de ciencia y arte son inconciliables, las preocupaciones artísticas hacen daño a la historia, las llamadas historias artísticas, tan abundantes en la literatura inglesa y francesa, no son sino trabajos retóricos, *rethorische Kunst*.⁴⁶

En términos generales, estas ideas predominaron entre los cultivadores de la historia y se pueden ver en detalle en el exhaustivo y excelente *Manual del método histórico*⁴⁷ que hace unos años publicó el profesor Ernst Bernheim, de la universidad de Greifswald, en el que se apilan las opiniones comunes de los historiadores alemanes acerca de la disciplina. En este libro de Bernheim las podemos distinguir en sus formas más completas, sin recurrir a otras múltiples citas, tan fáciles cuantos inútiles.⁴⁸

⁴⁴ Johann Gustav Droysen, *Geschichte der preussischen Politik* (Leipzig: Veit, 1876).

⁴⁵ Johann Gustav Droysen, *Grundriss der Historik* (Leipzig: Veit, 1868).

⁴⁶ Droysen, *Gundriss der Historik*, 81 y siguientes.

⁴⁷ Ernst Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode. Mit Nachweis der wichtigsten Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte* (Leipzig: Dunccker & Humblot, 1889).

⁴⁸ Bernheim se apoya especialmente en el escrito de Heinrich Ullmann, "Über wissenschaftliche Geschichtsdarstellung", en Heinrich Von Sybel, *Historische Zeitschrift*, n. 4 (1885): 42-54.

Finalmente, Bernheim sostiene: 1. que la historia es una ciencia y no un arte, porque su fin no es aportar placer estético sino conocimiento (*Erkenntniss*), 2. que, puesto que se presentan en prosa, sin duda, los resultados de la ciencia histórica caen, en cierta medida, bajo el dominio del arte, ya que la prosa es un tipo de arte; pero nada de especial dice eso sobre la historia en comparación con otras formas de producciones científicas, y 3. que, a veces, puede acontecer que una obra de historia logre ser al mismo tiempo una obra de arte; en cualquier caso, se trata de un acontecimiento muy raro y, además, puramente accidental.⁴⁹

Respuestas muy obvias —¿no es así?—, claras y tajantes. Ustedes contestarían del mismo modo a quien preguntase si la química o la física son ciencias o artes. El asunto parecería acabado. Intentar abrirlo de nuevo solo acarrearía el peligro de ser tachados de incurrir en *Begriffsverwirrung*, confusión conceptual, que según Bernheim es más aguda cuando se afirma que la historia es arte, o ciencia y arte al mismo tiempo.⁵⁰

Pero, cuando dos palabras son frecuentemente cercanas, casi siempre hay una motivación *real* para tal contigüidad. Cuando un asunto aflora insistentemente, a pesar de que su planteamiento sea malo y confuso, tendremos que dudar de las respuestas fáciles que parecen cortar el nudo: al fondo de la cuestión mal planteada debe yacer una dificultad que es imperativo descubrir, que es su verdadera, aunque inconsciente, motivación. Ahora bien, si la gente se ha preguntado, y sigue preguntándose, si la historia es ciencia o arte, hay una respuesta que no soluciona nada, que constituye casi una *petitio principii*: contestar que la historia, siendo una ciencia,

⁴⁹ Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, 81-90 (“Das Verhältnis der Geschichte zur Kunst”).

⁵⁰ Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, 82: “Es bezeichnet den Höhepunkt der Begriffsverwirrung, die auf unserem Gebiete herrscht, dass man vielfach die Geschichte eine Kunst nennt, ohne sich scharfe Rechenschaft zu geben was man eigentlich damit meint und wieweit es berechtigt ist”. [NdT] “Que la gente a menudo llame arte a la historia determina el ápice de la confusión conceptual que domina nuestra materia”.

tiene con el arte las mismas relaciones que todas las otras ciencias tienen con él. Si la pregunta surgió para la historia, y no para las demás ciencias, significa, por un lado, que la historia no parece una ciencia como las otras y, por el otro, que su conexión con el arte parece mayor y diferente respecto de la que pudieran tener con él las otras ciencias. Es importante reflexionar sobre estos dos asuntos y aclararlos.

Es en verdad curioso advertir cómo el mismo Droysen, después de sus perentorias y antes mencionadas afirmaciones sobre el carácter científico de la historia, suelta de su pluma esta frase: “Sería muy interesante investigar la razón interna por la cual la historia, única entre todas las ciencias, tiene la equívoca fortuna de deber ser también arte, una suerte que no tocó a la misma filosofía, a pesar de algunas partes de los *Diálogos* de Platón”.⁵¹ No se percata de que el asunto empieza exactamente aquí, en el mismo punto donde él cree cerrarlo.

Para investigar la *razón interna* de la conexión que algunos parecen vislumbrar entre historia y arte, y determinar cuál es verdaderamente esta conexión o relación, es necesario, antes de todo, establecer claramente cuál es el contenido de los tres conceptos que aparecen en la discusión: *ciencia, arte, historia*. A estas tres nociones les pasa algo curioso, pero no excepcional: se cree que hay una concordancia sobre su contenido, concordancia que en realidad no existe. Esta circunstancia genera un perenne malentendido, así que, entonces, por un lado, hay algunos que creen que el asunto carece de toda sustancia y, por el otro, están los demás, que no logran indicar precisamente en qué consiste el asunto. Los cultivadores de la historia, por ejemplo, se mueven habitualmente entre un concepto demasiado angosto de arte y

⁵¹ Droysen, *Gundriss der Historik*, 85: “Es wäre nicht ohne Interesse, zu untersuchen, welchen inneren Grund es hat, dass von allen Wissenschaften allein der Historie das zweideutige Glück geworden ist, zugleich auch Kunst sein zu sollen; ein Glück, dass nicht einmal die Philosophie trotz der Platonischen Dialoge mit ihr teilt”. [NdT].

demasiado vasto de ciencia. El defecto de la opinión vulgar es, por otro lado, el de utilizar los tres conceptos de forma imprecisa y contradictoria. No obstante, en nuestra investigación nos encontraremos más próximos a esta opinión común —que la historia participa de la misma naturaleza del arte—, y no a la de los que la ubican, indudablemente, entre las ciencias. Y no es de sorprender. En la conciencia común opera un sentimiento correcto, aunque expresado de modo vago, sobre la verdadera naturaleza de la *ciencia*, del *arte* y de la *historia*, un sentimiento que se perdió del todo —como a menudo sucede—, en el transcurso de las polémicas eruditas.

Empecemos, entonces, estableciendo estos conceptos fundamentales. Espero que los lectores no se espanten, y se persuadan de que no estamos abordando la cuestión desde lejos, sino que la volvemos a traer a su propio terreno, el único sitio donde se le puede solucionar fácil y rápidamente.⁵²

I

EL CONCEPTO DE ARTE

Dije entonces que el acuerdo es aparente a propósito del concepto de arte y en general de la contemplación estética de las cosas, a la cual el arte pertenece. Sin duda, al preguntar qué es el mundo estético en general y el mundo del arte en particular, la respuesta es concorde: el mundo de la estética es el mundo de lo Bello, y el arte

⁵² No pude consultar el trabajo de Bruno Gebhardt, *Geschichtswerk und Kunstwerk: Eine Frage aus der Historik* (Breslau: Preuss & Jünger, 1885), que Pasquale Villari menciona brevemente en su estudio “La storia è una scienza?” publicado en *Nuova Antologia*, 1 feb., 16 abr., 16 jul. 1891. Tampoco me fue posible aprovechar mucho el estudio de Villari (a pesar de que su título y las palabras con las que abre parecen coincidir con el mío) por cuanto, entre las varias cuestiones de las cuales se ocupa a propósito del método histórico y la filosofía de la historia, apenas menciona, aquí y allá, nuestro asunto y mucho menos lo trata abiertamente.

es una actividad dirigida a la producción de lo Bello. Pero surgen dificultades sobre el significado de la palabra *Bello*.

Dios me guarde del entrar aquí en las infinitas y sutiles disquisiciones que constituyen el objeto de la ciencia estética: una ciencia que surgió, se desarrolló y produjo maravillosos frutos en Alemania. En los otros países siempre fue poco y mal cultivada, y en Italia, especialmente ahora, se le descuida del todo. Me limito a quejarme de esta negligencia y sigo adelante.⁵³ Para nuestro propósito, basta con echar un vistazo a las características esenciales de la teoría que me parece más admisible sobre lo Bello y sobre el arte.

¿Qué es lo *Bello*? Hasta donde yo sé, cuatro son las teorías principales que se pueden aducir, o se aducen, para responder esta pregunta. La primera es la del *Sensualismo*, que reduce lo Bello a un momento del placer. La segunda es la del *Racionalismo*, que lo identifica con la Verdad y con el Bien. La tercera es la de *Formalismo*, que lo equipara a las relaciones formales agradables sin condicionamientos. La cuarta es la que un historiador contemporáneo de la estética llama *Idealismo concreto*,⁵⁴ que se origina principalmente en las profundas intuiciones de la estética hegeliana y considera a lo Bello como representación o manifestación sensible de la idea.

⁵³ De la estética se ocupó, en Italia, Antonio Tari (1809-1884), con su profundo conocimiento del pensamiento científico alemán. Algunos buenos trabajos, y especialmente una sutil, aguda y vigorosa crítica de la estética del abad Fornari, se deben a Vittorio Imbriani (1840-1885). Un filósofo estético hegeliano en Italia es Nicolò Gallo, autor de dos obras: *Idealismo e la letteratura* y *Le arti belle*. No menciono De Sanctis, riquísimo en observaciones estéticas, pero en absoluto sistemático. De todas formas, él también se inspira en la estética hegeliana. Entre los filósofos profesionales, debemos a Masci un estudio encomiable sobre la *Psicología del comico*. A parte de alguna pequeña omisión, a esto se reduce la literatura estética italiana reciente que puede ser tomada en serio. Quien desea hacerse una idea sumaria del desarrollo de esta ciencia en Alemania tiene que consultar las historias de la estética de Zimmermann, Lotze, Schasler, Neudecker y Hartmann y la recientemente publicada por el inglés Bernard Bosanquet.

⁵⁴ Eduard von Hartmann, *Ausgewählte Werke, III: Aesthetik, 1: Die deutsche Aesthetik seit Kant* (Leipzig: Friedrich, 1886), 107.

Ahora bien, respecto a las dos primeras, aún agonizan bajo los golpes de la poderosa crítica kantiana. A nadie se le ocurre confundir de nuevo lo Bello con lo placentero, aparte de algunos pseudofilósofos franceses o ingleses que llaman “filosofía” a sus chácharas por la misma razón que la buena gente de Florencia llamaba Beatrice a la amante de Dante: ¡porque no sabían cómo llamarla!⁵⁵

Del mismo modo, nadie volverá a ubicar lo Bello en el mundo teórico o en el ético, por mucho que esta teoría sea mucho más profunda, porque un invencible instinto en nuestro ánimo nos impulsa a buscar las relaciones, que debe haber, entre los supremos ideales del espíritu humano, entre lo *Verdadero*, lo *Bello* y el *Bien*.⁵⁶

La teoría formalista de la estética es, más que otra cosa, un episodio singular en la historia de la filosofía; y diré algo al respecto, principalmente porque aquí permaneció totalmente ignota. Herbart, que quiso sustraer a la estética de los tratamientos imaginarios y de las intuiciones vagas y reducirla a una ciencia exacta—como ya había hecho exitosamente con la ética, la psicología de la pedagogía y otras disciplinas, en las que dejó un sello imborrable—demandó justamente que se empezaran a analizar casos

⁵⁵ Spencer, quien quizá quedará como símbolo de la mediocridad filosófica de nuestra época, tiene teorías y observaciones estéticas incluso pueriles. Para muestra de cuán escasa es su cultura literaria y filosófica es suficiente con decir que él fundamenta la explicación de los fenómenos estéticos en gran parte sobre el concepto de *juego*, que dice haber leído en un autor alemán “del cual no recuerda el nombre”. ¡El autor es Friedrich Schiller! ¿Y cómo, al escribir sobre estética, se puede ignorar la cantidad de esfuerzos que la filosofía alemana del principio del siglo invirtió en este concepto de juego (*Spiel*) para interpretar la necesidad del arte? Ejemplo de ensayo de estética positivista es el de Jean-Marie Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* (Paris: Alcan, 1891). [NdT] El verso al cual se refiere Croce es de Dante Alighieri, *Vita Nuova*, 2: “La gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare”. Sobre el concepto de juego, cfr. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Tübingen: J. G. Cotta, 1795).

⁵⁶ Una trilogía que, para ser sinceros, resulta un poco ridícula a partir de que en Italia inspiró los títulos de varios trabajos del espléndido Conti. De todas formas, la menciono porque no puedo rendirme ante el hecho de que los filósofos fanfarrones tienen que desacreditar hasta lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello.

singulares de belleza. Analizó los más sencillos acontecimientos estéticos musicales y observó que un tono simple no es nunca ni bello ni feo, que el juicio entre bello y feo nace siempre de la relación de por lo menos dos tonos, y que dos tonos en un orden agradan, en otro desagradan. A partir de estas y otras observaciones similares concluyó que lo Bello consiste únicamente en relaciones formales placenteras, y que cada placer estético nace entonces de la forma, independientemente del contenido. Herbart no elaboró una teoría estética completa, sobre este tema solo dejó unas cuantas observaciones dispersas que se leen en sus obras. Entre los académicos posteriores nació una disputa en torno a la interpretación del pensamiento del maestro, dado que algunos especulaban que Herbart no quiso excluir de lo Bello la expresión del contenido.⁵⁷

Luego de los fallidos intentos de otros, que no es necesario mencionar aquí, Robert Zimmermann, promotor de la interpretación estrictamente formalista, empezó a construir un sistema estético integral a partir de las observaciones de Herbart. Así, prologada con una importante historia crítica de la disciplina, en 1865 publicó su *Estética considerada como ciencia formal*,⁵⁸ en la que todos los fenómenos de lo Bello se explican exclusivamente a través de relaciones formales placenteras. En una obra poética, por ejemplo, lo que ordinariamente se llama contenido poético —según Zimmermann— gustaría por algunas relaciones formales que se dan en los caracteres, en las pasiones, etc. de los personajes; lo que se llama expresión gustaría por la relación formal de correspondencia entre contenido y forma, y lo que se nombraría exterioridad de la forma (versos, estrofas, etc.) lo haría, de igual manera, por relaciones formales agradables. Y a todas estas varias

⁵⁷ Se puede ver esta polémica, especialmente entre Nahlowsky y Zimmermann, en *Zeitschrift für exacte Philosophie*, vol. 2 (1862): 309-58; vol. 3 (1863): 384-440; vol. 4 (1863): 26-63, 199-206, 300-12.

⁵⁸ Robert Zimmermann, *Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft* (Vienna: Braumüller, 1865).

relaciones, de las cuales la obra de arte no sería más que la suma, él las clasifica y reduce a algunos principios supremos, cinco ideas estéticas, que coinciden con las cinco ideas prácticas de la ética herbartiana. Sin embargo, después de Zimmermann, nadie ha desarrollado la estética formal, así que él fue su único promotor.⁵⁹ Y estamos enteramente de acuerdo con el juicio de Hartmann: “el artificioso edificio de un ingenio perfectamente estéril”.⁶⁰

Permanece incólume la última teoría arriba mencionada, que ha generado la más abundante literatura estética, y es la que, más o menos, prevalece. En ella, lo Bello se considera como la *expresión* de algo que, en terminología hegeliana, se llama *idea*.

No me es posible fundamentar esta afirmación, que a primera vista resulta extraña y que es también la única que explica todos los fenómenos estéticos, así que me veo forzado a remitirlos a tratados específicos, entre los cuales el último publicado y, bajo muchos aspectos, bastante notable, se trata de la *Filosofía de lo Bello* de Hartmann.⁶¹ Tampoco puedo exponer cómo se cumple el proceso de la expresión, que, desde luego, es una de las mejores partes del tratado de Hartmann y que lleva por título “la teoría de los *grados de concreción* de lo Bello” (*Die Koncretionstufen des Schönen*).⁶²

⁵⁹ Köstlin y Siebeck han realizados algunos intentos por conciliar estética formalista e idealista.

⁶⁰ Eduard von Hartmann, *Die deutsche Ästhetik seit Kant* (Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1886), 304: “[...] das verkünstelte Gebäude eines völlig unfruchtbaren Scharfsinns [...]”. Muy oportunas son también las observaciones de Hartmann (pp. 282-283), dedicadas a advertir al gran público sobre la creciente ambigüedad de la palabra “formalismo”, como si, oponiéndose al idealismo, el formalismo defendiera los derechos de la forma estética contra el contenido abstracto, es decir, la libertad del arte en contra de los prejuicios sobre el valor del contenido, cuando, en realidad, es exactamente lo contrario. Y mientras la estética idealista produjo en Italia la crítica de De Sanctis —la más eficaz proclamación que yo conozca de la libertad del arte— el formalismo, en sus consecuencias prácticas, conduce a una crítica del arte mezquina y académica.

⁶¹ Eduard von Hartmann, *Philosophie des Schönen* (Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1887).

⁶² Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 72-208.

Es suficiente con decir que la expresión de un contenido resulta determinante en el fenómeno de lo Bello aun en los casos más simples y, diría, más materiales de belleza. Herbart se engañaba al creer que lo que gusta en la relación o acuerdo de dos tonos es la mera forma. Leibnitz observó con mayor profundidad la naturaleza del placer que proporcionan los acuerdos musicales al definirlos con cierto eclecticismo: *Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*. Y se puede afirmar que en las impresiones placenteras de los sentidos, o en aquellas que provienen de concordancias de tonos y colores o de los demás sentidos que se dicen inferiores, siempre se trata de la expresión (¿simbólica?) de un contenido dado.⁶³ Podría parecer que el placer proviene solo del cosquilleo fisiológico, pero no es así. Se puede casi decir con Leopardi:

Or *questo* egli non già, ma *quello*, ancora
Nei corporali amplessi, inchina ed ama⁶⁴

No el estímulo fisiológico, sino el significado que lo llena, la *idea* de la cual se hace portador.

Igualmente, si tomamos el extremo opuesto y consideramos los más refinados productos del espíritu, del pensamiento más abstracto, las proposiciones matemáticas o los conceptos filosóficos, vemos que se hacen objetos de discriminación estética solo cuando se encarnan exteriormente en la palabra o en los demás

⁶³ Sobre este tema se puede consultarse la perspicaz discusión de Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 82-86 y otras partes.

⁶⁴ Giacomo Leopardi, *Aspasia*. [NdT] *Aspasia* es un poema de Giacomo Leopardi perteneciente a la serie titulada *Ciclo di Aspasia*, un grupo de líricas poéticas cuyas temáticas son el amor y la muerte. El ciclo se inspira a la trágica historia sentimental que el autor vivió con Fanny Targioni Tozzetti —que Leopardi disfraza en sus líricas precisamente con el pseudónimo de Aspasia—, mujer de la nobleza italiana que no correspondía al amor del poeta. Hay que advertir que las palabras “questo” y “quello” en el poema original de Leopardi son de género femenino, “questa” y “quella”.

medios de expresión. Y son *bellos* por cuanto esta expresión es, en todos los aspectos, adecuada y eficaz. La forma estética no es, como algunos creen, algo que tenga valor estético en sí y sea aplicable a algunos contenidos y a otros no, como un traje multicolor o una diadema de gemas relucientes. Es, diría, una proyección del contenido. También la jerga técnica, cuando el argumento lo requiere, es estética; más bien, en ese caso —cuando se requiere—, es más estética que cualquier otro lenguaje.⁶⁵

Empezando por ese concepto de lo Bello, considerando entonces lo Bello como la expresión de un contenido dado, podemos explicar fácilmente los juicios de aprobación o desaprobación que el sentido estético usualmente formula a propósito de los objetos de la naturaleza y del arte. Y nos explicamos también la relatividad del juicio según se considere un objeto, como se dice, desde uno u otro punto de vista, es decir, si se le considera como expresión de uno u otro contenido. Así, por ejemplo, un ejemplar de una especie animal será feo si se le considera como expresión de un animal en general, porque en ese ejemplar particular (*forma*) la vida animal (*contenido*) quizá no se refleja en su plenitud; podrá ser bello si se le considera como expresión típica de una *determinada especie* animal, dado que, en ese caso, es considerado como expresión o *forma* de otro *contenido*.⁶⁶ En resumen, un objeto es bello o feo según la categoría a través de la cual lo apercibimos.⁶⁷

⁶⁵ Viene al caso evocar los versos del poeta: Nur durch das Morgenthor des Schönen / Drangst du in der Erkenntniß Land.

No hay apariciones ni bellas ni feas. Pero es posible prescindir de la consideración estética al contemplar un hecho dado, especialmente cuando prevalecen, a propósito del hecho, intereses de otra naturaleza. [NdT] El poema mencionado por Croce es *Die Künstler* de Friedrich von Schiller.

⁶⁶ En estética, *contenido* y *forma* son términos puramente relativos, como bien ha demostrado Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 33. El mismo objeto puede estar, respecto de un segundo, en una relación de forma-contenido y, respecto de un tercero, en una relación de contenido-forma.

⁶⁷ Así que no sería tan raro ese dicho popular: “pese a ser jorobado, no eres tan feo”. Vittorio Imbriani, en sus ensayos “Vito Fornari estetico”, *Giornale Napoletano di Filosofia e Lettere*, vol. I, n. 4, (abr. 1872): 235-272; vol. II, n. 7, (jul.

Ahora bien, una categoría especial de apercepción es, de hecho, el *Arte*. En el arte toda la realidad natural y humana —que es bella o fea según los relativos puntos de vista— se hace bella, dado que se apercibe como *realidad* en general, que se quiere ver expresada completamente. Todos los personajes, todas las acciones, todos los objetos, al momento de entrar en el mundo del arte, pierden (artísticamente hablando) las cualificaciones que usualmente tienen por distintas razones en la vida real, y se les juzga en la medida en la que el arte los representa con mayor o menor perfección. Calibán es un monstruo en la vida, pero ya no es un monstruo en el arte.

De lo antedicho se infiere cuán equivocada es la opinión de quienes creen que la proposición “el arte representa lo Bello” significa que el arte tiene por contenido los objetos que, desde algunos puntos de vista naturales, parecen bellos. “¡Lo Bello! —escribió De Sanctis— que me digan si hay cosa tan bella como Yago, forma surgida de lo más profundo de la vida real, así llena, así concreta, así en todas sus partes, completa en todas sus gradaciones, una de las más *bellas* criaturas del mundo poético”.⁶⁸ Y tenía razón. El concepto de Bello es sin duda lo mismo, tanto en el arte como en la naturaleza; pero en el arte el ideal que se tiene presente —el contenido que se quiere ver representado— es simplemente la realidad en general y, al contrario, en la naturaleza los ideales son formas particulares de realidad. De ahí la distinción que, aunque en absoluto abstrusa, no es fácil de expresar y genera frecuentes equivocaciones.

1872): 26-42; vol. II, n. XI, (nov. 1872): 241-260, cita una parte de una comedia alemana en la cual un personaje, viendo a una vieja, la llama *bellissima*. “Muchos años atrás, quizás!” —responde la vieja— “Pero ahora con todas estas arrugas...” —“Justo por eso eres *bella*, en cuanto *excelentemente vieja*. ¡Serías aún *más bella* si tuvieras algunas arrugas más!”.

⁶⁸ Francesco De Sanctis, “La critica del Petrarca”, en *Nuovi saggi critici*, compilación de Francesco De Sanctis (Napoli: 1879, seconda edizione), 281.

Si nos limitamos a este concepto de arte y lo consideramos entonces como representación de la realidad, es evidente que desaparecen la mayoría de las razones por las cuales muchas personas, escandalizadas, niegan que la historia sea una producción artística. Tal escándalo se justifica enteramente si el punto de partida son las tres teorías sobre lo Bello y el arte que ya hemos descartado, es decir, cuando se cree que el propósito del arte es 1) obtener el placer de los sentidos y de la fantasía, o 2) representar lo Verdadero y lo Bueno, o 3) crear una suma de relaciones formales placenteras. La historiografía tiene propósitos inconciliables con los tres sobredichos, o conciliables solo excepcional y casualmente. Pero no parece justificado si se admite la cuarta definición: que el arte es la representación de la realidad. ¿La historia no es quizás ella misma una representación de la realidad?

Sin embargo, quienes que se oponen a la identificación del arte y de la historia dicen: “ustedes están equivocados. La historia no *representa* la realidad, como el arte, sino que *estudia científicamente* esta realidad, lo que es bien distinto. Entonces el único aspecto artístico que la historia puede tener es el de un discurso cualquiera, que es necesario desarrollar con una buena prosa. La historia es una *ciencia*”.

Veamos, entonces, qué es la ciencia.

II

EL CONCEPTO DE CIENCIA Y LA HISTORIA

Sobre el concepto de ciencia seguramente no existen las discordias que recientemente señalamos respecto del arte. Pero tampoco ha de creerse por ello que hay acuerdos.

Algunos —tendría que decir muchos— confunden la ciencia con el conocimiento o con la sabiduría en general. Así que, para estas personas, cualquier proposición que expresa una verdad es una proposición científica. Y, en este mismo itinerario, no hay

razón alguna para no concluir que, cuando yo digo “hoy salí a pasear”, ¡estoy formulando una proposición científica!

El concepto es de tal amplitud que justamente por ello le faltan todos los caracteres distintivos de la ciencia. Y quienes quieren dar a la función científica un significado preciso estarán de acuerdo con aquellos que distinguen la ciencia del conocimiento general, al afirmar que ella busca siempre lo general y trabaja con conceptos. Allí donde no hay formación de conceptos, no hay ciencia. La filosofía misma, suprema entre las ciencias —suponiendo que las ciencias tengan una jerarquía—, no es otra cosa que, según la bella definición herbartiana, la elaboración de conceptos que las ciencias particulares han dejado en confusión y en mutua contradicción.

Ahora, a partir de este concepto de ciencia —que es el único exacto— podemos precisamente preguntarnos: *¿De qué es ciencia la historia?* ¿Qué conceptos elabora?

Bernheim proporciona de inmediato una respuesta a nuestra pregunta. Continúo citando su libro por la razón arriba mencionada: “La historia —dice él— es la ciencia del desarrollo de los hombres en su actividad de seres sociales”.⁶⁹

Sabemos, entonces, *¿de qué cosa* la historia es ciencia! Pero basta con reflexionar sobre esa serie de palabras para descubrir que la definición de historia como ciencia es aquí únicamente aparente. La historia no es la ciencia *del desarrollo*, pues no nos dice *en qué consiste* el desarrollo; la historia *expone*, o sea, *cuenta* los acontecimientos del desarrollo. La determinación del concepto de desarrollo la desempeñan la filosofía y, precisamente, la metafísica. A nadie se le ocurriría colocar entre los libros de historia un texto que tratara el concepto de desarrollo. Si acaso tratara del desarrollo histórico, se le podría insertar entre los libros de

⁶⁹ Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, 4: “Die Geschichte ist die Wissenschaft der Entwicklung der Menschen in ihrer Bethätigung als sociale Wesen”.

filosofía de la historia. En algunas bien conocidas páginas de su vasta obra, Arthur Schopenhauer fue el primero en aportar serias razones para negar que la historia tuviese un carácter científico: “a la historia le falta el carácter fundamental de la ciencia, la subordinación de las cosas que caen bajo la conciencia, y puede solamente proporcionar una mera coordinación de los acontecimientos que ha registrado. Por eso no hay ningún sistema en la historia, como sí lo hay en las demás ciencias [...] Las ciencias, dado que son sistemas de conocimientos, hablan siempre de *géneros*; la historia, de *individuos*. Sería, por consiguiente, una *ciencia de individuos*, lo cual expresa una contradicción”.⁷⁰

Pero este contraste entre ciencia e historia lo ha expresado aún más rigurosamente el filósofo Lazarus en una bella disertación.⁷¹ La historia se ocupa de hechos individuales y concretos y, seguramente, relaciona los particulares con el todo, pero esto no le confiere un carácter científico. Una cosa es el *conjunto*, otra cosa lo *general*, objetivo propio de la ciencia. “Lo que interesa a la ciencia no es el hecho individual, sino la ley que se repite en cada hecho; para la historia, objetivo de la investigación es cada hecho singular o el conjunto de todos ellos. La historia no trata hechos, acontecimientos, acciones y personas como tales; trata siempre de *este* hecho, *esta* persona, etc. A la ciencia tal determinación le resulta perfectamente indiferente por cuanto busca la generalidad, es decir, lo que existe en todos los objetos individuales. Recapitulando en forma breve, por un lado, tenemos abstracciones lógicas, por el otro, simples procesos de concentración psicológica; por un lado, conceptos generales, por el otro, representaciones concretas

⁷⁰ Arthur Schopenhauer, *Die Welt as Wille und Vorstellung*, vol. 1 (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1859), 500-501.

⁷¹ Moritz Lazarus, *Über die Ideen in der Geschichte: Rectoratsrede am 14 November 1863 in der Aula der Hochschule zu Bern* (Berlin: Dümmler, 1872). Publicada por primera vez en *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, de la cual Lazarus era uno de los directores. La primera edición fue publicada en 1865.

condensadas, y eso si no son incluso individuales; aquí lo singular en cuanto espécimen abstracto, allá lo singular en cuanto individualidad concreta; aquí el objetivo de la investigación es la ley general, allá el proceso individual”.⁷²

A tales observaciones nos sumamos plenamente. La historia tiene un solo objetivo: *narrar los hechos*, y cuando decimos narrar los hechos queremos decir también que estos hechos tienen que ser recolectados y enseñados exactamente en cuanto realmente acontecidos, es decir, reconducidos a sus causas y no expuestos así como aparecen exteriormente a los ojos inexpertos. Esto siempre ha sido el ideal de la buena historiografía de cada época, y aún ahora —cuando las metodologías de la investigación progresaron, cuando ha progresado la interpretación de los datos de la tradición histórica— el ideal de la historiografía no ha cambiado porque no puede cambiar. La historia *narra*.⁷³

Un escritor que se interesa en temáticas históricas, sin saber cómo evadir las argumentaciones arriba mencionadas, señaló: “La historia no es una ciencia como las demás, pero es una ciencia. No es una ciencia *declaratoria*, sino una ciencia *descriptiva*, como la geografía”.⁷⁴ ¡Pero yo lo desafío a decirme qué significa *ciencia descriptiva*!⁷⁵ El carácter de Don Abbondio existe *in rerum natura*.

⁷² Lazarus, *Über die Ideen in der Geschichte*, 21-23.

⁷³ Antonio Labriola, *I problemi della filosofia della storia* (Roma: Loescher, 1887), 45: “Todas las tendencias y todos los estudios científicos, que desde hace mucho renovaron la historiografía tradicional, la empujan cada vez más hacia una meditada representación de las causas operantes individual y colectivamente en un periodo particular. Sin embargo, en la medida en la que se aproveche de la ciencia como subsidio y presupuesto, su oficio siempre será *narrar y exponer*”.

⁷⁴ Así lo he leído en una crítica del estudio de Labriola, que acabo de citar, publicada hace cuatro o cinco años en Von Sybel, *Historische Zeitschrift*.

⁷⁵ A propósito de las así llamadas ciencias naturales descriptivas, cito estas palabras de Wilhelm Wundt, “Über Ziele und Wege der Völkerpsychologie”, *Philosophische Studien*, vol. 4 (1888): 4-5: “[...] die Gegenüberstellung einer bloß beschreibenden und einer erklärenden Bearbeitung des nämlichen Thatbestandes heute wohl von keinem Naturforscher mehr als richtig zugestanden wird. Zoologie, Botanik, Mineralogie wollen nicht minder wie Physik, Chemie und Physiologie die Objecte ihrer Untersuchung erklären und so viel als möglich

¿Es entonces ciencia la descripción, así perfecta, de Manzoni?⁷⁶ Además, a propósito del ejemplo de la geografía, si esta se encuentra en la misma posición que la historia, tampoco es ciencia. Pero nos limitaremos al asunto que tenemos entre manos y, como se dice, no tomaremos dos huesos duros de roer.

De la fuerte sensación de que la historia no es una ciencia, desde la comparación entre historia y ciencias en sentido estricto, nacieron muchos textos a propósito de la inutilidad, vanidad etc. de la historia, entre los cuales, para *carità del natio loco*, quiero recordar el de nuestro compatriota del Abruzzo, Melchiorre

in ihren causalen Beziehungen begreifen. Der Unterschied liegt vielmehr darin, dass jene es mit der Erkenntniss der einzelnen Naturobjecte in ihrem wechselseitigen Zusammenhang, diese mit der Erkenntniss der allgemeinen Naturvorgänge zu thun haben”.

⁷⁶ [NdT] Don Abbondio es uno de los personajes principales de la obra más importante del escritor italiano Alessandro Manzoni, publicada en su versión definitiva entre 1840-1842, *I promessi sposi*. Se trata de un cura bajo y gordo, al que se describe como una persona mezquina y cobarde. Francesco De Sanctis, refiriéndose al valor artístico de la obra, hace hincapié justo en la figura perfectamente desarrollada de don Abbondio: “Esso è l’ideale alterato e indebolito nell’esercizio della vita e spesso sacrificato per quella specie di codardia morale che accompagna i popoli nella loro decadenza. Come in don Rodrigo, così in don Abbondio il senso del bene e del male è oscurato, e il mondo è guardato e giudicato a traverso di un’atmosfera viziata. Il demonio del potente don Rodrigo è l’orgoglio; il demonio del debole don Abbondio è la paura. La contraddizione fra il suo dovere e la sua paura genera una situazione di un comico tanto più vivace, quanto più egli cerca dissimularla. E la dissimulazione non è già ipocrisia o doppiezza, che lo renderebbe odioso e spregevole, ma è un fenomeno ella medesima della paura” (“Él es el ideal alterado y debilitado en el ejercicio de la vida y a menudo sacrificado por esa especie de cobardía moral que acompaña a los pueblos en su decadencia. Como en don Rodrigo, así en don Abbondio el sentido del bien y del mal es oscurecido, y el mundo es visto y juzgado a través de una atmosfera viciada. El demonio del poderoso don Rodrigo es el orgullo; el demonio del débil don Abbondio es el miedo, y la contradicción entre su deber y su temor genera una situación cómica que es tanto más vivaz, cuanto más intenta disimularla. Y el disimulo no es ya una hipocresía o una duplicidad, que lo haría odioso y despreciable, sino que es fenómeno del mismo miedo”). Cfr. Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX, Volume Primo: Alessandro Manzoni*, a cura di Luigi Blasucci, (Bari: Laterza 1962), 72-73.

Delfico.⁷⁷ El mismo origen tuvo la gran empresa de Buckle, que causó mucho ruido en el mundo científico, y cuyo fracaso no sé si resulta más cómico o trágico.⁷⁸ Al no encontrar Buckle en los cuentos históricos satisfacción para su sentido científico, se propuso transformar la historia en una ciencia, sacando de la masa de los acontecimientos las leyes que los gobiernan, así como lo requiere la ciencia. Pero la famosa obra de Buckle cayó en el olvido y no es difícil ver que metió solemnemente la pata. Aun prescindiendo de lo mucho que se podría decir a propósito de la existencia de *leyes históricas* propias,⁷⁹ en todo caso estas darían lugar a *otra* ciencia, pero, en rigor, no podrían destruir a la historia, que no se ocupa de leyes sino que narra lo acontecido.

Porque, cuando se deniega el carácter científico de la historia, hay que precaverse de que se acompañe esta afirmación con un juicio peyorativo hacia ella. Como a menudo solía hacer, Schopenhauer exagera en este sentido, también para oponerse a la excesiva estimación que la filosofía hegeliana mostró por la historia. Lo domina el mismo sentimiento que a Buckle, para ya no mencionar al pobre Delfico, que incluso está obsesionado.⁸⁰ La historia no es una ciencia (¡y tampoco lo es la poesía!), pero con

⁷⁷ Melchiorre Delfico, *Pensieri sulla storia e su la incertezza ed inutilità della medesima* (Napoli: Agnello Nobile 1814).

⁷⁸ Es curiosa la similitud entre las primeras páginas de Henry Thomas Buckle, *History of Civilization in England* (London: John W. Parker and Son, 1857) y la pequeña obra de Delfico.

⁷⁹ Cfr. Georg Simmel, *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1892), capítulo 2, “Von den historischen Gesetzen”, en especial las páginas de 36 a 38, donde se discute la imposibilidad de establecer leyes de acontecimientos complejos (“Unmöglichkeit von Gesetzen über Gesamttzustände”).

⁸⁰ Ese mismo sentimiento de menosprecio aparece en el reciente libro de un profesor de la universidad de Gratz, Ludwig Gumplowicz, *La lutte des races: recherches sociologiques* (Paris: Guillaumin, 1893), 165-167, 363-378. [NdT] En la primera edición de este ensayo Croce se equivocó al señalar que Gumplowicz era profesor en Praga, el error lo corrigió en las ediciones ulteriores del texto. Por otro lado, el texto de Gumplowicz que cita es una traducción francesa llevada a cabo por Charles Baye.

esto no quiero decir que no sea una cosa sumamente importante, y que no se tiene que seguir haciéndola, como hasta el día de hoy, y enseñarla en las escuelas y darle el lugar que se le concede en la vida espiritual moderna.

Al lado de la historia, es decir, al lado de la historiografía, se va formando una ciencia que, incluso no siendo la que soñaba Buckle —una determinación de las leyes de la historia (las *cuatro* leyes de Buckle)— es ciertamente una búsqueda de los conceptos bajo los cuales se piensa la historia y que, por primera vez, merece verdaderamente el nombre de *filosofía*, o si se prefiere, de *ciencia de la historia*.⁸¹

Pero hay que cuidarse de no confundir esta filosofía de la historia en el sentido moderno con la *historia filosófica*,⁸² tal como la desarrolló la filosofía idealista hasta adoptar con Hegel esa forma en la que se popularizó durante un cierto periodo y, mercedamente, se desacreditó para siempre. La nueva filosofía de la historia estudia el proceso de los hechos, para determinar los principios reales sobre los cuales se fundamenta y el sistema originado por los conocimientos históricos. Trata, además, esas particulares cuestiones de la teoría del conocimiento que se refieren al método de la historiografía. Este grupo de problemas, que emerge de la consideración crítica de la historia, es cosa sólida, bien distinta de ese pretendido ritmo ideal que Hegel quiso representar en su tratamiento de tales cuestiones.⁸³

⁸¹ Viene al caso citar las palabras que provienen de la introducción de uno de los notables intentos recientes en pro de la ciencia histórica, Hermann Paul, *Principien der Sprachgeschichte* (Halle: Niemeyer, 1886), 1, el cual dice que quiere evitar la expresión *filosofía del lenguaje* en cuanto: “[...] unser unphilosophisches Zeitalter wittert darunter leicht metaphysische Speculationen [...] In Wahrheit aber ist das, was wir im Sinne haben, nicht mehr und nicht minder Philosophie als etwa die Physik oder die Physiologie”.

⁸² Hegel identifica ambos conceptos. Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Geschichte* (Berlín: Duncker & Humblot, 1848), 11 y siguientes (“Einleitung”). Para él, la Filosofía de la Historia es “die Weltgeschichte selbst”.

⁸³ Véase el valioso trabajo de Labriola, *I problemi della filosofia della storia*, que quizás es la única obra escrita en Italia a propósito de tal asunto en el sentido

Así que, concluyendo, la materia histórica puede seguramente dar lugar a una ciencia, que es la filosofía de la historia en el sentido arriba mencionado. Pero, de por sí, la historia no es una ciencia.

Ahora bien, si la historia no es una ciencia —y al mismo tiempo no es ese trabajo absurdo e indigno del espíritu humano que Schopenhauer quiere—, ¿qué es?

III

EL CONCEPTO DE ARTE Y LA HISTORIA

Frente a cualquier objeto —un personaje, una acción, un acontecimiento— el espíritu humano no puede sino realizar dos operaciones distintas. Puede preguntarse “¿qué es?” y representar ese objeto en su aparición concreta. Puede querer *entenderlo* o simplemente *verlo*. Puede, en resumen, someterlo a una elaboración *científica* o, alternativamente, a una elaboración *artística*. No hay otras opciones.

Un *caso* psicológico (un sentimiento, una pasión, una acción cualquiera), un ejemplo de bondad o maldad, de amor, de ambición etc., puede empujar a un artista a retratarlo a través de los medios de su arte. Puede empujar a un científico a analizarlo en sus motivaciones y en sus desarrollos, y clasificarlo en una categoría de la ciencia psicológica. Macbeth y Ricardo III, representados tal cual aparecieron en la imaginación del poeta, son dos criaturas artísticas; estudiadas en su mecanismo interno, añaden una página a la *criminología*, así como recién se nombró a la ciencia de los delitos. Una flor en la tela del pintor es un objeto artístico, el botánico describirá sus caracteres y le asignará un lugar en sus clasificaciones.

aquí mencionado. Sería el caso de mencionar algunos antecedentes de intentos italianos en favor de la ciencia de la historia, como los de nuestro Cataldo Jannelli que se conectan a las fecundas perspectivas de Vico, pero me propongo tratarlas más a fondo en otra ocasión.

Entonces, o se hace *ciencia* o se hace *arte*. Siempre que se subsume lo particular a lo general, se hace ciencia; siempre que se represente lo particular en cuanto tal, se hace arte.⁸⁴

Pero ya vimos que la historiografía no elabora conceptos y reproduce lo particular en su concreción; por estas razones le denegamos las características de la ciencia. La consecuencia es sencilla: si la historia no es ciencia, ha de ser arte.

Bernheim dice que la historia es *ciencia* del desarrollo. Nosotros decimos: es *representación* del desarrollo, representación de las cosas humanas en tanto se desarrollan en el tiempo. Y como tal, es trabajo del arte. A partir de esta proposición conviene ahora añadir algunas aclaraciones y eliminar algunas posibles dificultades.

En el trabajo arriba mencionado, Lazarus analiza los procesos psicológicos propios, según él, de la historia y que, sin embargo, son desde luego los procesos usuales de cualquier reproducción artística. Esos se reducen a los dos principales de la *concentración* (*Verdichtung*) y del *intercambio* (*Vertretung*). A través del primero, múltiples y largas series de representaciones se transforman en unas cuantas y breves, más o menos lo que ocurre cuando una composición orquestal entera se reduce para piano solo. A través del segundo, muchas representaciones, o grupos enteros de representaciones, se encierran en una única, que es válida para todas las demás.⁸⁵

⁸⁴ “La metafísica (léase aquí *ciencia en general*) —decía Vico— abstrae la mente de los sentidos. La facultad poética tiene que sumergir toda la mente en los sentidos. La metafísica *se eleva por encima de los universales*, la facultad poética *tiene que descender dentro de los particulares*”. [NdT] Cfr. Giambattista Vico, *La Scienza Nuova*, edición crítica por el Centro di Umanistica Digitale dell’IS-PF-CNR (2015), 267: “la Metafisica *astrae la mente da’ sensi*; la Facultà Poetica dev’ *immergere tutta la mente ne’ sensi*: la Metafisica s’innalza sopra agli *universali*; la Facultà Poetica deve profundarsi dentro i *particolari*”. URL: http://www.ispf-lab.cnr.it/2015_101.pdf consultado el 07/05/2022.

⁸⁵ Lazarus, *Über die Ideen in der Geschichte*, 15-20, donde dice, entre otras cosas: “Es ist eine Umwandlung gegebener Vorstellungsmassen in andere Vorstellungen: weder eine vollständige Wiederholung und blosse Anordnung, noch auch eine blosse Aussonderung und Gruppierung des erforschten Materials, sondern

Y —*nota bene*— no necesariamente la reproducción de la historia acontece siempre mediante la fantasía y el arte de la palabra. Seguramente la arquitectura o la música no pueden representar la verdad histórica, pero esto no es válido para la pintura o la escultura. Por ejemplo ¿las memorias que los contemporáneos nos dejaron de la vida de la corte de Carlos II el Estuardo, las *Mémoires* de Hamilton, no son tal vez igualadas por las pinturas de Lely, que se pueden admirar en el Museo de Bethnal Green o de Hampton Court, que conservaron la memoria, igualmente viva, de esas damas, de esos caballeros y de esas costumbres? ¿Y las representaciones de la historia romana de Louis David no tienen el mismo valor histórico que la historia romana narrada por Rollin?

Tal reducción de la historia bajo el concepto general de arte —una vez que se establezca rectamente este concepto— parece casi cosa obvia. Y se podrían recopilar en gran cantidad los testigos que comprueban cómo se ha presentado continuamente a la observación empírica.⁸⁶ Todas las objeciones ya formuladas, o aquellas que se pudieran formular, se fundan en malentendidos.

En las páginas previas se cita a Schopenhauer, quien pretendía condenar a la historia de labor absurda y errónea y, luego de

die freie Schöpfung von anderen Vorstellungsreihen, welche den Gleichwerth der Massen aus denen ihr Inhalt gebildet ist, enthalten, ist das Werk des eigentlichen Geschichtschreibers”. Cfr. también Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, 511-528 (cap. VI: “Darstellung”).

⁸⁶ En el ya mencionado trabajo de Villari las cuestiones se tratan mayormente desde un punto de vista empírico, y creo que deliberadamente; en él encuentro las siguientes observaciones. Pasquale Villari, “La storia è una scienza?”, 28-29: “Si yo leo una descripción verdadera y viva de un *auto de fe* en España, o de una de esas crueles matanzas que se llevaron a cabo en París durante la época del Terror, admiro la potencia del historiador sin necesidad alguna de escuchar de él una disertación moral o política. Y entonces nos volvemos a preguntar: ¿qué propósito tiene todo esto? ¿Cuál es el fin de cansarse tanto para evocar de sus tumbas a hombres y a pueblos que ya no existen?”. (A este punto yo diría, citando a De Sanctis, que quienes se cuestionan eso se parecen a los que se preguntan: “¿Para qué sirve la poesía? ¿Qué aprendemos de ella?”). Villari termina con la interrogante: “¿Por qué razón la historia, con medios tan distintos de la poesía, produce en nosotros efectos *tan similares*?”.

borrarla del campo científico, la excluyó también del terreno del arte. “La materia del arte es la *idea* y la de la ciencia el *concepto*; vemos que ambos se ocupan de lo que existe siempre y siempre de la misma manera, no de lo que ahora es y ahora no es, ahora es así y ahora de otra forma. Por eso ambos tienen que ver con aquello que Platón estableció como el objeto exclusivo del verdadero saber. No es así para la historia [...] La historia no merece ser tomada en serio por el espíritu humano ni que se consuman en ella tantas energías”.⁸⁷ Sin embargo, su objeción deriva de una de las teorías sobre el arte que ya anteriormente hemos considerado erradas, dado que, desde el punto de vista estético, Schopenhauer cae en el racionalismo o en el idealismo abstracto.⁸⁸ No es verdad que el arte represente la *idea* de las cosas o, mejor dicho, solo es cierto de un modo que también puede ser reclamado por la historia.⁸⁹

Por otro lado, y entre las principales incompatibilidades de arte e historia, Droysen enumera las siguientes: que el arte representa objetos completos en cada parte, mientras que el contenido de la historia es a menudo fragmentario, incierto, incompleto. Pero todo esto es el *defecto* y no la *naturaleza* de la historia. El historiador desea representar su objeto con la misma completitud que el artista, y si muchas veces esto no acontece es debido a contingencias exteriores (falta de documentación, olvido, etc.) y no por la intrínseca imposibilidad de la empresa. ¡Es bien raro hacer de la ausencia de la historia parte de su misma naturaleza! Sería como decir que el error es un elemento de la ciencia dado que los científicos se equivocan.

⁸⁷ Schopenhauer, *Die Welt*, vol. 2, 503.

⁸⁸ De hecho, Hartmann, *Die deutsche Aesthetik*, 44-61, lo pone en la sección de historia de la estética que tiene por objeto “Der abstrakte Idealismus”, el *idealismo abstracto*.

⁸⁹ Por ejemplo, si con esta afirmación se quiere dar a entender que el artista lleva a cabo un proceso de idealización frente a la materia bruta de sus observaciones. Es este proceso el que lleva a cabo también el historiador.

En cuanto a la otra observación de Droysen, de que el artista enseña únicamente el producto final de su trabajo mientras que el historiador tiene que enseñar también el proceso mediante el cual logró su resultado, más adelante volveremos a ocuparnos de ello. Por el momento únicamente subrayamos que una cosa es la historia, y otra la discusión o el razonamiento histórico.⁹⁰

Más difundida es aún la objeción de que la historia no trata solamente de acontecimientos y personajes, sino, en gran parte, de ideas, de opiniones etc.; es historia la historia de las matemáticas, o el libro de Lecky sobre el *Origen del espíritu del racionalismo en Europa*.⁹¹ Y en esto se advierte —no sabría por qué— una oposición con el procedimiento del arte. ¿Pero hay quizás una limitación tópica del arte? ¿La exposición de una serie de pensamientos no puede ser contenido del arte? ¿No existen la novela psicológica y la lírica filosófica? Consideren un libro que trate, por ejemplo, sobre la *historia de las ciencias filosóficas en Italia* como una novela psicológica, y esta analogía ayudará a eliminar los prejuicios, que aún quedan en la mente, contra la naturaleza artística de *cualquier* historia. Y, ya en serio, ¿qué novela psicológica es más interesante que la historia de la filosofía?

IV

EL ARTE EN SENTIDO ESTRICTO Y LA HISTORIA

Pero, si la historia es arte, —alguien podría preguntar— ¿qué lugar toma respecto a los demás productos del arte? ¿Qué relaciones de semejanza y diferencia hay entre obras como la *Comedia* de Dante y la *Historia de Florencia*⁹² de Machiavelli, entre el *Fausto* y

⁹⁰ Droysen, *Gundriss der Historik*, 85.

⁹¹ William E. H. Lecky, *History of the Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe* (London: Longman, 1865).

⁹² Niccolò Machiavelli, *Istorie fiorentine* (1532).

la *Historia Romana*⁹³ de Mommsen? Contestemos a esta justificadísima pregunta.

Sin mencionar los múltiples intentos de clasificación de las artes —es famosa la histórico-ideal hegeliana: artes simbólicas, clásicas y románticas⁹⁴—, nuestra opinión es que el único criterio sólido de clasificación de las diversas artes es el que deriva de los medios de los que cada una se sirve y que circunscriben para cada una un campo especial de representaciones.⁹⁵

Según esta clasificación, la historiografía se debería de incluir en la categoría de las artes de la palabra, tanto en las de la prosa como en aquellas de la poesía, dado que abundan ejemplos de historia en verso que son todo menos producciones histórica o estéticamente injustificadas. Pero, hablando en rigor como aquí conviene hacerlo, tampoco hay que olvidarse de que la historiografía se puede expresar igualmente a través de las artes figurativas, como lo mencionábamos arriba y, por tal razón, la historiografía podría entrar en la pintura (retrato, pintura histórica) y en la escultura (escultura monumental, etc.).

Luego entonces, en este trayecto no se logra distinguir entre historia y demás productos del arte. En sentido puramente estético, es decir, en cuanto *modo* de la representación, es evidente que la historia no conforma un género, sino que es un producto que pertenece a varios géneros, un contenido que se puede expresar a través de varios medios.

Hartmann insiste mucho sobre una bipartición de las artes en *no libres (unfrei)* y *libres (frei)*, incluyendo en las primeras a todas las que tienen como fin no solamente la apariencia de la realidad (*Schein*), sino la realidad misma, justo como, precisamente, la narración histórica y el discurso retórico (oración); en suma, toda

⁹³ Theodor Mommsen, *Römische Geschichte* (Leipzig: Reimer & Hirzel, 1854-1856)

⁹⁴ También la estética formalista conserva la bipartición de *clásico* y *romántico*.

⁹⁵ Principalmente bajo este respecto el *Laokoon* de Lessing es obra extraordinariamente sugestiva.

la prosa que se promete un fin real y también la arquitectura, a la que Hartmann proclama un arte no libre, puesto que tiene un fin utilitarista y extra estético. Pero, o yo no entiendo muy bien o esta bipartición es científicamente inconsistente y, más bien, superficial. Las artes que tienen un fin real, *en cuanto artes*, no consideran otra cosa que la *apariencia* de este fin, y al espectador estético le es suficiente con esta apariencia. Un templo es una obra de arte en la medida en la que en las líneas de su arquitectura representa eficazmente un sentimiento religioso dado. El espectador estético se queda con esta relación, y así podemos admirar un templo griego y una catedral gótica, una mezquita árabe y una iglesia barroca sin que simultáneamente seamos paganos y cristianos, islámicos y jesuitas, y quizás sin participar de ninguna de estas creencias. En sentido contrario, en cuanto el hombre religioso ejerce su actividad religiosa, percibe un templo simplemente como un medio de expresión para la genuina necesidad de su alma y como instrumento de culto. ¿Pero cómo se puede fundar una clasificación objetiva a partir de esta heterogénea percepción psicológica? Igualmente, una poesía lírica amorosa puede servir tanto a la pura contemplación estética cuanto, a un enamorado, para expresar los sentimientos verdaderos que le llenan el alma.

Así que las relaciones entre la historia y los demás productos del arte no se pueden deducir ni a partir de las clasificaciones de las artes según sus medios de expresión —por cuanto la historia no tiene un medio de expresión propio que determine su naturaleza—, ni tampoco a partir de la clasificación de Hartmann, que hay que abandonar resueltamente.

Tal determinación hay que sacarla de un criterio totalmente distinto, que no es el puramente estético del modo de la representación, sino aquel, ajeno a la estética, del *contenido*, es decir, de la *materia*, es decir, del *argumento* o de cualquier otro nombre que se quiera utilizar, que la historia se encarga de elaborar respecto de otros productos artísticos.

Hay aquí que mencionar un asunto importante, esto es, el contenido del arte. En la ciencia el contenido lo es todo; la ambición de la ciencia es no dejar atrás ninguna manifestación de la realidad y situarla en la categoría a la cual pertenece. El *todo* tiene que reducirse a *conceptos*, aquí está el dominio de la ciencia.

¿Tiene el campo del arte una extensión igual? ¿Puede el arte representarlo *todo*? Según el principio general, o abstractamente hablando, hay obra de arte siempre y cuando se represente completamente *algo*. Pero, en la vida concreta, donde la ciencia persigue sus objetivos universales, el arte limita y circunscribe su objetivo según las diversas condiciones en las que se desarrolla. Ahora bien, ¿cuál es el principio de esta limitación y demarcación? Es decir, ¿cuál es el contenido del arte? Sobre tal punto los filósofos estéticos o, simplemente, los expertos han expresado una serie de opiniones muy variadas. La mayor parte de ellas se viene abajo fácilmente, dado que tienen íntima conexión con esas teorías estéticas arriba enunciadas, y ya descartadas porque son falsas. Así, la estética sensualista necesariamente tiene que individualizar el contenido del arte en los objetos que proporcionan placer.⁹⁶ Y la estética racionalista lo individualiza en el ideal moral o en la representación típica. Hemos visto que, como consecuencia de esta teoría, Schopenhauer hace a la *idea* el objeto del arte, y Schiller ya había dicho que eso es el universal. Además, para la estética formalista no existe un contenido del arte por cuanto el objeto del arte siempre es, según esta teoría, una relación formal placentera.⁹⁷

⁹⁶ Hay aquí un ejemplo de tal estética: “Ces lois (le leggi dell’arte) lui commandent de plaire, de charmer, d’enchanter, et pour produire ces heureux effets, il est obligé de respecter ce que respectent les hommes, d’exalter les beaux sentiments, de flétrir les mauvais, comme fait tout le monde” etc. etc. Tomo este párrafo de Constant Martha, *La délicatesse dans l’art* (Paris: Hachette, 1884), 201 (cap. III, “La moralité dans l’art”).

⁹⁷ Esta es la posición de la *Formaesthetik* (estética de la forma) en contra de todas las otras estéticas que se incluyen bajo el término *Gehaltsaesthetik* (estéticas del contenido).

A estas varias teorías se apegan también, aun sin saberlo, esos expertos y críticos comunes que afirman continuamente: tal contenido es estético, ese otro es no-estético. Y así, de tanto en tanto, vemos nacer en el campo del arte estas cuestiones que no tienen principio ni fin, que perviven mucho y que terminan, no porque se les solución de alguna forma, sino simplemente por el aburrimiento de citarlas de continuo. Como ese asunto que por dos o tres años nos molestó en Italia, cuando se publicaron las *Odi barbare* (siempre vivas y florecientes) de Carducci y los *Postuma* (ya muertos y secos) de Stecchetti: el así llamado asunto del idealismo y del verismo.

“¿Cuál debe de ser el contenido del arte?” es una pregunta que se puede formular únicamente la estética del *idealismo concreto*, la teoría estética representada principalmente por Hegel. De Sanctis —cuya admirable crítica, totalmente inspirada por principios hegelianos, es la mejor prueba de la fecunda verdad de esa doctrina— escribió: “La ciencia (del arte) nació el día que el contenido fue no dejado de un lado y declarado irrelevante [...] sino situado en su propio lugar, considerado como un antecedente o un elemento del problema artístico. Cada ciencia tiene sus supuestos y sus antecedentes. El supuesto de la estética es, entre otras cosas, su contenido abstracto. Y la ciencia empieza cuando el contenido vive y se mueve en el cerebro del artista, y deviene forma, la cual es entonces el contenido mismo en la medida en que es arte”.⁹⁸

Ahora bien, situado el contenido en su lugar como un antecedente del proceso estético, y al mismo tiempo planteado que

⁹⁸ Francesco De Sanctis, “Settembrini e i suoi critici”, en *Nuovi saggi critici*, compilación de Francesco De Sanctis (Napoli: Antonio e Domenico Morano 1872), 241-243, nota. Hay que advertir el sentido con el que De Sanctis utiliza la palabra *forma*, que es distinto del común, y es un uso lingüístico que admite discusión sobre si es o no oportuno. Cfr. Las agudas observaciones de Hartmann en Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, 311-312 y Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 29-33.

no es irrelevante, hay que determinar *con respecto a qué cosa* no es irrelevante, porque, *respecto del proceso estético*, seguramente es irrelevante.

Un filósofo estético alemán, Köstlin, cuyo tratado de estética tiene un punto de vista ecléctico, a propósito del contenido estético, sostiene una teoría que a mi parecer es la que se acerca más a la verdad. Según Köstlin, el contenido estético es lo que resulta *interesante*, lo que interesa al hombre en cuanto hombre, tanto desde el lado teórico cuanto desde el lado práctico, así el pensamiento, como el sentimiento y la voluntad, lo que conocemos y lo que desconocemos, lo que nos alegra y lo que nos entristece, en resumen, todo el mundo del humano interés. Y el valor del contenido estético es tanto mayor cuanto el interés es más general. Así que, en primer lugar, vienen esos contenidos que afectan al ser humano en cuanto ser humano, luego los que afectan al ser humano en cuanto miembro de una particular raza o religión, luego los que afectan al ser humano de una determinada clase y siempre más abajo hasta lo que interesa al ser humano en cuanto individuo.⁹⁹

Descontando la imprecisión fraseológica, el concepto es perfectamente exacto. El contenido del arte es, sin duda, la realidad en general en cuanto es interesante desde múltiples puntos de vista, intelectuales, morales, religiosos, políticos, etc., y también estéticos.¹⁰⁰ Si algún contenido del arte no es interesante bajo ningún aspecto, la obra que lo elabora podrá ser, estéticamente, perfecta, pero también será juzgada por el público y sumariamente con-

⁹⁹ Karl Köstlin, *Aesthetik* (Tübingen: Laupp, 1869), 53-62 (parte 1, capítulo 2, párrafo 2).

¹⁰⁰ Digo también *estéticos* porque es frecuente el caso de que el arte inspire espectáculos *naturalmente* bellos, y la obra de arte es entonces un objeto *bello* reproducido en modo *bello*. Pero el proceso artístico está todo en este segundo adjetivo, y el arte en cuanto arte no gana nada de este contenido, bello por razones externas a ella. Zumbini sostiene una opinión distinta en Bonaventura Zumbini, "Storia letteraria del Settembrini", *Saggi critici*, compilación de Bonaventura Zumbini (Napoli: Domenico Morano, 1876), 300-320.

denada como *fría* o *aburrida*. Y al contenido del arte se le puede aplicar perfectamente el lema volteriano: *Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux*.¹⁰¹

Es evidente también que tal interés no puede ser constante, como el de la ciencia pura que se refiere al espíritu en cuanto intelecto. Pero, dependiendo del complejo desarrollo humano, una parte de eso varía según los tiempos, los lugares y otras condiciones. ¡Cuánta diferencia de interés mostramos nosotros, modernos, a propósito de la contemplación de obras como los poemas homéricos y la *Comedia* de Dante en comparación con la de sus contemporáneos! ¡Y cuánto menor, o distinto, será el interés de nuestros herederos respecto de la contemplación de obras como *La dama de las camelias*¹⁰² o *Rabagas*¹⁰³! Comprendemos además que en las grandes creaciones artísticas hay casi siempre algo que, por ser íntimamente humano, interesa en cada época y en toda condición. Sin mencionar que también la perfección de la representación tiene su durable atractivo. En cierto sentido, entonces, es verdadera esa línea de Carducci: “Muor Giove, e l’inno del poeta resta”.¹⁰⁴

El contenido del arte se clasifica según la variedad de los intereses que presenta. Así se diferencia la comedia de la tragedia, el retrato y la paisajística, etc., que son todas no ya *formas* distintas, sino *contenidos* distintos del arte.

Por la misma razón se distingue el producto de la historia de los demás productos del arte. Este es el punto que quería alcanzar con mi largo discurso.

¹⁰¹ En la *Préface* de *L'Enfant prodige*. [NdT] Cfr. Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 3 (Paris : Garnier, 1877), 445.

¹⁰² Alexandre Dumas, *La Dame aux camélias* (Bruxelles: A. Lebègue, 1848). Novela luego adaptada al teatro.

¹⁰³ Victorien Sardou, *Rabagas. Comédie en cinq actes, en prose* (Paris: Michel-Lévy frères, 1872).

¹⁰⁴ [NdT] En el soneto a *Dante*: “Muere Júpiter, pero el himno del poeta se queda”. Cfr. Giosué Carducci, *Rime Nuove* (Bologna: Zanichelli, 1887), 13.

La historia, respecto de los demás productos del arte, se ocupa de lo que es *históricamente interesante*. Es decir, no de lo que es posible, sino de lo que *realmente ha acontecido*.¹⁰⁵

Se relaciona con el complejo de la producción artística como la parte con el todo, como la representación de lo que ha *acontecido realmente* con la de lo *posible*.¹⁰⁶ Ahora, en el sentido común y corriente de la palabra, se le llama arte únicamente a esa actividad dedicada a la representación de lo posible. Y yo no veo ninguna dificultad en aceptar este uso de la palabra *arte* en sentido estricto, por pacto, pero que vaya aparejado de la conciencia de que, en el fondo, también la representación de lo que realmente ha acontecido —la historia— es un proceso esencialmente artístico, y ofrece y tiene de igual manera un interés artístico.

Con eso pasamos ahora a distinguir la *historia* del *arte en sentido estricto*.¹⁰⁷

De todas formas, el interés histórico está tan difundido que genera una enorme y abundante productividad e involucra a un gran número de personas. La extensión del material de la pro-

¹⁰⁵ A propósito del interés histórico, cfr. Labriola, *I problemi della filosofia della storia*, 8-9 y Antonio Labriola, *Dell'insegnamento della storia* (Roma: Loescher, 1876).

¹⁰⁶ A propósito de las diferencias entre el procedimiento del historiador y del poeta cfr. Lazarus, *Ideen*, 12-15. Ambos, el poeta y el historiador, dice Lazarus, sacan desde los datos empíricos los elementos de sus creaciones. Pero, si el poeta es guiado únicamente por el principio de la conexión *estética*, el historiador está sujeto también al principio de la *causalidad real*. Hay que notar que, señalando estas diferencias, Lazarus se queda de alguna forma bajo la influencia de la *estética formalista*.

¹⁰⁷ Un crítico italiano contemporáneo, Luigi Capuana, *Studi di letteratura contemporanea*, 2ª serie (Catania: Giannotta, 1882), 114, al hablar de la biografía de Gavarni escrita por De Goncourt escribe: “[...] se lee con la avidez de una novela, quizás es el primer ejemplo de lo que será *la novela del futuro: un simple estudio biográfico hecho con documentos intimísimos*”. Las tendencias realistas del arte de nuestra época conducen de hecho a la producción de obras de arte, que son al mismo tiempo obras históricas o en general de observación exacta. Lo *realmente acontecido*, en el periodo artístico que estamos viviendo, está ganando terreno respecto a lo *idealmente posible*.

ductividad histórica iguala, y quizás supera, la de la producción artística. Por esta razón se genera la vulgar confusión que considera la actividad artística y la actividad histórica como de importancia paralela, y que ninguna puede subordinarse a la otra. Pero —está claro— una cosa es la cuestión de la extensión, otra cosa es la de la naturaleza.

Por otro lado y a menudo, lo que es históricamente interesante no atrae en demasía a los seres humanos. A partir de esto se genera otro aparente conflicto entre contenido del arte y contenido de la historia, un conflicto que fundamentalmente no existe. Refiero estas vulgares confusiones porque con frecuencia también aparecen en obras de científicos serios, y no, por cierto, en su forma trivial sino como motivos psicológicos de errores teóricos.

V

EL CONCEPTO DE HISTORIA Y LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS

Luego entonces, y como consecuencia de lo que estamos diciendo, la historia podría definirse como *ese género de producción artística que tiene por objeto de su representación lo que ha acontecido realmente*.

De esta definición inferimos que la exactitud histórica es un deber absoluto e imprescindible del historiador. Así como un artista no puede caer en lo *falso*, tampoco el historiador puede caer en lo *imaginario*.

Para lograr la veracidad y evitar la falsedad, el artista usualmente cumple una serie de trabajos preparatorios, que se pueden resumir en lo que se llama *espíritu de observación*, que a menudo lleva a cabo sus procesos inconscientemente.¹⁰⁸ En otros artistas los

¹⁰⁸ Sobre la psicología del artista, cfr. Hartmann, *Philosophie des Schönen*, 558-587 ("Die künstlerische Anlage" libro II, cap. 8, par. 3) y la reciente obra de Georges Hirth, *Physiologie de l'art* (Paris: Alcan, 1892).

trabajos preparatorios son incluso estudios especiales y conscientes, estudios psicológicos, estudios sociales o estudios anatómicos, fisiológicos etc.

Igualmente, antes de llevar a cabo su representación, antes de *narrar*, el historiador tiene que aclarar la materia que ha de exponer. Sus trabajos preparatorios se llaman investigación, crítica, interpretación, comprensión histórica. Tales labores son más o menos sencillas y a veces producen un resultado completo, otras no. Dan lugar a una inmensa producción literaria, de la cual los trabajos de historia narrativa forman una pequeña minoría.

Ahora bien, ¿estos trabajos preparatorios son historia? El mismo hecho de plantear la pregunta contiene en sí la respuesta. Claro que no. En el lenguaje corriente, los llamamos obras de historia, pero, rigurosamente hablando, una investigación para determinar qué elementos germánicos y latinos cooperaron para formar el *comune* italiano, o para establecer cuál ha sido el papel de María Estuardo en el homicidio de Darnley, un examen del valor histórico de Tácito o la demostración de que los *Diurnali* de Matteo Spinelli son apócrifos, no son historia. Así como un cuaderno de anotaciones y observaciones de un artista, su paleta, por muchos elementos preciosos que contengan, no son la obra de arte.¹⁰⁹

La primera condición para tener historia verdadera (y por tanto obra de arte), es que sea posible construir una narración. Pero construir una narración completa es cosa que pasa muy pocas veces, y entonces la definición que hemos dado de historia representa un ideal, que muy a menudo el historiador no logra alcanzar. En la mayoría de los casos no se puede ofrecer otra cosa que estudios preparatorios, o una exposición fragmentaria, continuamente embarrullada por discrepancias, dudas y reservas. Se

¹⁰⁹ Con frecuencia llamamos *libros de historia* a obras que no son sino confesiones doctas y razonadas de nuestra ignorancia sobre algunos acontecimientos históricos específicos: *verbali di carenza* ([NdT] actas de escasez), como decía el pobre Vittorio Imbriani.

pueden enseñar muchas *páginas* de historia perfecta; pero pocas, y quizás ninguna obra completa, de verdadera historia.¹¹⁰

Esto radica en la imperfección humana y en las limitaciones impuestas por el destino a nuestra actividad. Pero esto no nos puede impedir afirmar solemnemente cuál debe de ser el ideal de la historia, pese a que alcanzarlo plenamente sea cosa imposible. Si el ideal coincidiera con la realidad, no habría necesidad de distinguir entre ideal y real. Que el ideal no coincida con la realidad no quita al ideal nada de su valor, ni lo exonera de esforzarse integralmente para lograrlo o por lo menos anhelarlo y perseguirlo. “La verdadera historia tendría que escribirla Dios”, se dice en un fragmento del *Don Carlos* de Friedrich Schiller. “El libro del pasado es sellado con siete sellos”, decía Fausto al pedante Wagner.¹¹¹ Nosotros podemos romper alguno de estos sellos, leer unos pasajes de ese libro que nunca nos será comunicado plenamente.

Tampoco el ideal del arte es fácilmente alcanzable, pero las condiciones que se requieren para hacer arte dependen menos del caso y de motivaciones exteriores. Por esta razón, el arte (en sentido estricto) logra más frecuentemente que la historia la creación de obras completas.¹¹²

¹¹⁰ Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, 84-87, concuerda en observar este hecho, aunque lo explica en modo diferente. Y un agudo y sagaz amigo mío, justamente profesor de filosofía de la historia, me confesaba que no había aún encontrado *un solo libro de historia* que le haya gustado enteramente, y concluyó que *es más fácil hacer filosofía de la historia que historia*.

¹¹¹ Goethe, *Faust*, primera parte, v. 222-223: Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit / Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.

¹¹² Por otro lado, las creaciones artísticas tienen sus desventajas con respecto a los productos históricos. Aquí vienen muy al caso algunas observaciones de Labriola a propósito del efecto educativo de la historia. Cfr. Labriola, *Dell'insegnamento della storia*, 43-44: “Las situaciones —dice él— que en el desarrollo de la historia se preparan por el encuentro del carácter con el curso exterior o general de los acontecimientos no son menos eficaces que la poesía al momento de predisponer al espectador a la coparticipación activa y sentida. De hecho, la historia tiene una ventaja sobre la poesía. Es decir, puede suscitar emociones respecto de hechos claros, precisos e individuales, mientras que es muy difícil que el arte no caiga en tipos abstractos, dado que es poco frecuente que el escritor alcance ese grado de

Para alcanzar la necesidad artística de la creación completa, algunos historiadores —a los que Droysen considera pseudohistoriadores, y cuyas obras define como *rethorische Kunst*— rellenan los vacíos que quedan en el conocimiento de la realidad con la imaginación, que tampoco son conjeturas o, por lo menos, no se tienen como tales. Así hace ordinariamente Renan, de cuyos libros, y de otros historiadores —especialmente franceses—, se podrían sacar varios ejemplos típicos de la invasión del *arte* (en sentido estricto: representación de lo posible) en la *historia* (lo que ha realmente acontecido).

A partir de lo que hemos venido diciendo, se ve cuán fuera de lugar están los pavores de la *corporación de historiadores* —la expresión es de Buckle— de que la historia pierda algo en cuanto a exactitud y rigor cuando se afirma su esencia artística.

El portavoz de estos temores es, según mi conocida opinión, Bernheim, quien escribe: “Es solamente un prejuicio tradicional lo que hace decir que la historia es un arte, más bien ciencia y arte al mismo tiempo. Un prejuicio al cual hay que oponerse con toda la fuerza *puesto que daña el proceder rigurosamente científico de la historia*”.¹¹³

En absoluto. La cuestión de si la historia es ciencia o arte no tiene en este sentido ninguna recaída práctica, los historiadores siempre tienen que llevar a cabo todos esos trabajos preparatorios que Bernheim analiza en detalle e ilustra eruditamente en su importante texto. Discutir sobre el principio de la moral —dijo una vez, si no me equivoco, Hegel— ¡no significa dudar respecto de observar los diez mandamientos del Señor! Así, definir la naturaleza de la obra histórica no significa transformar sus procedimientos, que el recto sentido histórico estableció.¹¹⁴

perfección que nos hace admirar, por ejemplo, en los dramas de Shakespeare, la naturaleza de una perfecta génesis psicológica”.

¹¹³ Bernheim, *Lehrbuch der historischen Methode*, 88: “[...] weil es den streng wissenschaftlichen Betrieb der Geschichte schädigt”.

¹¹⁴ Solamente sobre esta definición de la historia (como obra de arte) se puede

¿Se puede negar, en conclusión, que todo el trabajo de preparación tiende a la producción de las *narraciones de lo que ha acontecido*?

Y cuando se ha comprobado que la *narración* no es *ciencia*, sino *arte*, ¿en qué aspecto, podríamos preguntar, se hace daño a la seriedad de la historia?

Con esto terminamos nuestra tarea, que era la de comprobar cómo hay, de hecho, una *razón interna* por la cual las palabras *historia* y *arte* han sido muchas veces relacionadas, y la de enseñar cuál es realmente su relación. La tarea se ha realizado a través de la *Reducción de la historia bajo el concepto general del arte*. ☞

fundar con rigor la obligación del historiador de procurar que el objeto de sus narraciones sea un bien determinado proceso real de hechos, a menos que queramos terminar con una mera enumeración de hechos o con un trabajo cuyas únicas conexiones son puramente cronológicas y externas, es decir, una *crónica* o un *manual*. De hecho, no estamos diciendo nada nuevo: utilizamos constantemente tal criterio al juzgar como *orgánico* o *inorgánico* uno u otro trabajo histórico, y se trata solo de enseñar la justificación del juicio derivándola de la misma naturaleza de la historia. Volveré sobre este argumento en otra ocasión.