

SOBRE LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA Y LOS LIBROS DE TEXTO

Fabio Jurado Valencia

Universidad Nacional de Colombia — Sede Bogotá

fdjuradov@unal.edu.co

Las historias tradicionales de la literatura privilegian la información, las taxonomías, el autobiografismo, el nacionalismo, no así el diálogo entre los textos y lo que esto supone: la interpretación de los mundos posibles que se representan en la escritura poético-literaria. Hay una pretensión de cientificidad en las historias de la literatura, pero paradójicamente hay también ligereza y superficialidad en los juicios. Estas historias constituyen la base para la elaboración de los libros de texto, cuyos contenidos, en lugar de animar hacia la interpretación de los textos literarios, convergen en confusiones y en desidia hacia la literatura.

Palabras clave: historia; historiadores; enseñanza; libro de texto; formalismo; autonomía literaria; semiótica; sociología de la literatura; escritura; lectura.

ON LITERARY HISTORIES AND TEXTBOOKS

Traditional literary histories give priority to information, taxonomies, authors' autobiographies, and nationalism, not to the dialogue among texts and everything that this dialogue implies: the interpretation of the possible worlds represented in literary writing. These literary histories lay claim to scientific objectivity, but paradoxically their judgments also present a hasty and superficial character. These histories constitute the raw material for school textbooks, whose contents, instead of awakening the desire to interpret literary texts, give rise to confusions and a loss of interest in literature.

Keywords: History; Historians; Teaching; Textbook; Formalism; Literary Autonomy; Semiotics; Literary Sociology; Writing; Reading.

El discurso de la historia y de la historia de la literatura

CABE PREGUNTARSE SI REALMENTE LA literatura se enseña y qué es lo que de ella se enseña y cómo. Esta pregunta nos obliga a establecer la distinción entre, de un lado, ese conjunto mayor que la tradición llama literatura, al que pertenecen un cúmulo de obras identificadas como literarias y de autores caracterizados como clásicos y como representativos de un país y de una época y, de otro lado, la experiencia de lectura y práctica analítica con los textos en el ámbito académico. Lo dominante en el contexto de la enseñanza responde a la primera caracterización y subordina la segunda. La primera es objeto del examen, dentro de algo que podríamos llamar cultura general, cuando se pregunta por nombres, escuelas literarias, títulos de obras, nacionalidad de un autor y fechas. La segunda caracterización, cuando se lleva a cabo, se legitima con dos variantes: resumir lo que se dice en la obra, o lo que el autor quiso decir, y aplicar a la obra un determinado esquema según el procedimiento enseñado y en la perspectiva de aprender a aplicar con eficiencia un modelo (todavía permanece en el bachillerato aquel esquema rígido y estereotipado con el que se le pregunta al estudiante por el argumento, el espacio, el tiempo, los personajes principales y los secundarios, de manera parcelada).

Tal situación no es ajena a las miradas positivistas y conductistas que han prevalecido en las instituciones educativas, sea en el modo de percibir a los alumnos y a los maestros, o ya sea en los enfoques de las áreas de estudio. El discurso de los historiadores tradicionales de la literatura, por ejemplo, es un referente necesario al respecto. La tendencia fijacionista (fijar un período, como fijar un cuadro en la pared), el determinismo (a tal coyuntura política, corresponde necesariamente lo que se retrata en tal obra), el biografismo (considerar que no se puede comprender la obra si no se tienen los datos biográficos del autor), son objeto hoy de revisión, si bien desde el período de los teóricos formalistas rusos (1916) se destacaba tal preocupación.

Se trata de llamar la atención respecto al carácter autoritario del discurso de los historiadores de la literatura (Vergara y Vergara, Gómez Restrepo, Bayona Posada), quienes en aras de la verdad caen en ligerezas e inconsistencias, como cuando Fernando Alegría, en su *Nueva historia de la novela hispanoamericana* (1986), al hablar de *María*, de Jorge Isaacs, alude a “la evocación romántica del paisaje antioqueño”, confundiendo la montañosa Antioquia con el Valle del Cauca, espacio este que sirve de referente geográfico a la novela; o cuando Luis Alberto Sánchez afirma que aunque “en realidad no existe una cultura americana . . . nadie podrá desmentir el hecho de que América posee una personalidad propia” (25). ¿Entonces, existe o no una “cultura americana”?

Sánchez, sin embargo, se caracteriza a sí mismo como severo e imparcial en el método que sigue para su *Historia de la literatura americana*. Pero, aun con esa pretensión de objetividad, legitima supuestas verdades por el mero hecho de estar consignadas en los libros, sin poner en duda posibles errores. Tal es lo que ocurre, por ejemplo, cuando se apoya en la *Historia de la literatura en Nueva Granada* (1867/1974), de Vergara y Vergara, para referirse al poeta Francisco Álvarez de Velasco, a quien el historiador confundió con un poeta peruano que le escribía cartas a Sor Juana. Pero Francisco Álvarez ni le envió nunca sus cartas ni, en consecuencia, se vio compensado con dos composiciones de la monja, como anota Vergara y Vergara.

La función del historiador no es la de reconstruir un pasado sino la de construirlo. No se trata de reconstruir el pasado, insinúa Kushner (1994), aunque esa sea la pretensión del historiador, porque no se puede reconstruir lo que ya fue. La construcción del pasado significa, al contrario, fundar un discurso y, por supuesto, una interpretación. El discurso sobre la historia no es la historia objetiva en sí, pues su construcción está mediada por el lenguaje y por la intersubjetividad de quien habla sobre el pasado. Desde esta perspectiva, cabe reclamar un poco de modestia frente a la historia literaria e interrogar las pretensiones de cientificidad en la tendencia

a la periodicidad canónica y a las taxonomías y clasificaciones de obras, autores y movimientos, predominante en el discurso de las historias literarias, además del determinismo sociologista. Esta es, sin embargo, una crítica que ya había sido insinuada por los formalistas rusos, en la década de 1920, sobre los cuales Kushner muestra cierta ambivalencia:

Sin duda, sería injusto afirmar que estas escuelas han disociado por completo el texto literario de cualquier arraigo histórico y social, pero sí lo han aislado en nombre de una noción de la especificidad de lo literario que a veces llegaba incluso a considerarlo autónomo. (173)

¿Los formalistas, no han disociado el texto respecto de lo histórico, pero sí lo han aislado? ¿Qué quiere decir Kushner? Más adelante nos dice:

Lo irónico es que, en el momento en que los criterios pseudocientíficos de validez iban a ser sustituidos por criterios más adecuados a la materia literaria, se desembocara en el otro extremo: una especie de deshistorización en virtud de la cual se descartaba toda explicación genética o incluso toda posible relación con los fenómenos concomitantes. (173)

Esta ha sido siempre la crítica —además ligera— que se ha planteado a las teorías formalistas, al considerarlas como reductoras del texto literario por medio de análisis meramente lingüísticos. Sin embargo, dentro del formalismo ruso hubo posiciones diversas, como fueron diversos los intereses de investigación. Los formalistas criticaron el historicismo pero no desconocieron la importancia de los paradigmas políticos e histórico-sociales en los textos. La preocupación fundamental, sin duda, estuvo concentrada en el análisis de los procesos de composición de los textos, es decir, analizar cómo están hechos los textos llamados literarios y qué hace que se produzcan los efectos poéticos, porque desde allí podían auscultar la especificidad de lo literario y sus implicaciones socio-históricas. No es que a veces llegaron a considerar como autónomo al texto,

como dice Kushner; siempre defendieron la tesis de la autonomía, entendiendo por ello la manera en que el texto inaugura un universo que le es propio y cómo es por vía de la alusión que el texto sugiere relaciones con la historia y las formaciones sociales; sugiere, no las refleja.

Ahora bien, las objeciones al formalismo no pueden restringirse sólo a la interpretación de la compilación y la traducción que hiciera Todorov en los años sesenta, si bien allí aparece el trabajo fundamental de Tynianov, en donde aboga por una relación necesaria entre el texto literario y las demás series de la cultura. Para ser consecuentes con una crítica al formalismo es necesario evaluar la heterogeneidad de los artículos y los libros que produjeron como resultado de sus investigaciones y discusiones. Es necesario sondear intencionalidades muy implícitas entre sus argumentos: cómo respecto a la relación entre historia y literatura y respecto a la posibilidad de una historia literaria, insinúan propuestas innovadoras de trabajo. Por ejemplo, en lugar de una historia literaria que se apoya en anécdotas biográficas y en los acomodados casuísticos entre coyuntura socio-política y obra literaria, los formalistas estudian la literatura como

un orden de fenómenos específicos y construyen la historia de la literatura como la evolución concreta, específica de las formas y las tradiciones literarias. La cuestión acerca de la génesis de los fenómenos literarios (su conexión con los hechos del ambiente social y de la economía, con la psicología o fisiología individual del autor, etc., sin fin) se pone aparte deliberadamente no porque sea vana en general, sino como algo que no aclara nada dentro de los límites del propio orden. (Eichenbaum 51)

Igualmente Brik, en una nota muy breve, se preguntaba sobre lo tendencioso de asumir las obras literarias como documentos humanos, espejos de la sociedad y de la historia, como si fuesen anotaciones propias de un diario que, además, sólo podrían interesar al autor, “a su mujer, a sus parientes y conocidos, y a los maniáticos que buscan

apasionadamente respuesta a la pregunta de ‘si Pushkin fumaba’, y a nadie más” (Brik 43). Y continúa diciéndonos que “el papel social del poeta no se puede desprender del análisis de sus cualidades ni de sus costumbres individuales. Se hace indispensable un estudio masivo de los procedimientos del oficio poético, de sus diferencias con respecto a los dominios contiguos del trabajo humano, de las leyes de su evolución histórica” (44). Lo anterior le permite argumentar a Brik las razones por las cuales no ha habido historia de la literatura sino “historia de los generales de la literatura” y reconocer que uno de los compromisos del grupo de estudios del lenguaje poético (OPOIAZ), es el de escribir esa historia que todavía no se ha hecho. Así, reitera que estudiar la poesía “significa estudiar las leyes de esta elaboración verbal. La historia de la poesía es la historia de la evolución de los procedimientos de la formación verbal”; termina afirmando que la historia de la poesía no puede ser “ningún libro de vida de santos, ni tiene por qué serlo” (44). La historia de la literatura sería entonces, según la propuesta de los formalistas, una historia de las formas composicionales y por tanto una historia que dé cuenta de las distintas coyunturas estilísticas innovadoras, de las transformaciones que el escritor, como artista, realiza respecto a las obras que le antecedieron. “La labor del poeta comienza con la elaboración de un tema a partir del hallazgo de su forma verbal correspondiente”, dice Brik (44).

Desde estas posiciones es necesario desvelar el horizonte de los formalistas en torno a los posibles vínculos entre el texto literario y sus correlatos, como la historia, la ideología, el mito, etc., y en torno a un proyecto de historia literaria que no se disperse ni se atomice entre los caprichos y los ideales del historiador. Jakobson también había llamado la atención sobre esta tendencia al caracterizar al historiador de la literatura como un policía “que, proponiéndose detener a alguien en particular, echaría mano, por si acaso, a todos y a todo lo que se encontrara en su casa, al igual que los transeúntes de la calle vecina” (Volek 1995, 76). Porque los historiadores de la literatura echan mano de todo: la política de la época, el ambiente familiar del escritor, la actitud ideológica y sentimental, etc.

No se trata, para los formalistas rusos, de negar llanamente la historia de la literatura o negar la importancia de algunos datos biográficos de los autores que son objeto de estudio, pero consideran que es necesario poner cada propósito en su lugar. Buscan constituir una historia de la literatura en la que no se descuide la especificidad de lo literario. Esta historia tiene que ser construida sobre la base de los discursos de las obras mismas, teniendo en cuenta que el contexto no está por fuera de las obras sino que el texto mismo es un proceso regulativo de contextos: en esto consiste lo que el formalismo llamó autonomía. Kushner critica la supuesta no historicidad en la mirada de los formalistas sobre la literatura, pero más adelante reconoce en el texto literario un espacio dialógico que posibilita la inserción del lector en la historia que de algún modo se representa en él. “Esto quiere decir, que el texto literario no puede en ningún caso aislarse del discurso social, y que tiene, o al menos puede tener, una función propia en el seno de aquél” (183). Y esto es precisamente lo que los formalistas han explicado como lo propio de la autonomía: el lenguaje es un proceso mediador a través del cual vivenciamos lo social representado en el texto; pero ese mundo social es un mundo textual, en tanto nada nos garantiza que haya existido o no: es un mundo posible, diría Eco (1988).

Habría cuatro dimensiones comprometidas en la historia de la literatura y cuyos énfasis definirían el enfoque de dicha historia. Estas cuatro dimensiones son: el autor, el contexto, el texto y el lector. Muy atinadamente Kushner, como lo planteará también Ricoeur (1976/1995), señala cómo “la historia literaria tradicional privilegiaba las dos primeras haciendo hincapié en la génesis de los textos, con lo cual daba la impresión de que esta génesis, por sí sola, constituía su historia” (185). Las otras dos dimensiones, el texto y el lector, constituyen los referentes de una historia que se preocupa por las estructuras configuradoras del discurso y por los públicos a los que se destina.

En estas reflexiones nos interesa el público lector, pero es un público delimitado en un horizonte: cómo se lee y cómo se estudia la literatura en la educación básica y en la universidad, para mostrar el

porqué del desencanto de los jóvenes hacia la lectura y los procesos de escritura. Pero, además, nos ha interesado mostrar la manera como el lector empírico entra en sintonía con el lector modelo o lector que es configurado por la fuerza discursiva del texto. Luego entonces, a la vez que estudiamos lo que interpretan los lectores empíricos, estudiamos también a los lectores modelizados en el texto, lo que implica hacer análisis de texto, por un lado, y reconocimiento de la historia de las lecturas o de los lectores, por otro lado.

En la palestra de las discusiones aparecen las reflexiones desde la semiótica, interesada siempre por indagar en las mediaciones y en los efectos de significación que las culturas reproducen. Al lado de la semiótica aparece hoy la sociocrítica, la que en el fondo no es más que una semiótica que aboga por el análisis de lo social y lo histórico en los textos. No cabe duda que estos dos paradigmas han contribuido a la interpelación intensa dirigida a los historiadores y a las concepciones positivistas frente a los fenómenos culturales. Lo que importa para uno y otro es el texto, su composición, su manera de representar lo que está fuera, lo que somos, mostrado a través de las mediaciones discursivas. Robin, acogiendo los presupuestos de la sociocrítica, ha señalado que

Por socialidad del texto se entiende lo social que se despliega en el texto, que se inscribe en él, sea el texto una novela realista o vanguardista. Dicha inscripción de lo social en el texto toma formas diversas, contradictorias, ambivalentes y en este punto es donde la sociocrítica es innovadora al aportar propuestas teóricas y metodológicas acerca de cómo lo social llega al texto. También socialidad del texto en el sentido de que este produce un significado nuevo, transforma el sentido que sencillamente cree inscribir, desplaza el régimen de significado, produce novedad a pesar de su autor; todo lo no dicho, lo impensado, lo informulado, lo reprimido provoca resbalones, fallas, disyunciones, contradicciones, vacíos a partir de los cuales emerge un nuevo sentido. (263)

Es en el deslizamiento de la escritura literaria (la textualización se va desplazando hacia unos mundos que escapan a la voluntad

del escritor), devenida de la carga de sentido social, en donde comprendemos la constitución de la autonomía, porque la obra parece ir instaurando un mundo aparte respecto al mundo pensado por el autor. La obra deja de ser suya para hacerse pública. Sus intenciones iniciales no son más que un ripio, porque es lo social, como fuerza impersonal, lo que se impone, no como una transparencia sino como un abanico de lecturas posibles. Dicho de otro modo: los imaginarios del autor tienen un origen social y este trabaja con el lenguaje —también social— en la perspectiva de materializar en la escritura dichos imaginarios. De su competencia literaria, de su hacer con la escritura, depende hasta qué punto logra irrumpir con una propuesta nueva.

Pero para dar cuenta de cómo se representan las huellas de lo social y de lo histórico en el texto, es necesario echar mano de categorías que coadyuven a tales propósitos. Robin retoma algunas de estas categorías, provenientes de la semiótica textual y de la narratología, como la iconicidad (*cf.* Peirce), el cotexto (*cf.* Eco), el campo intratextual, el metatexto y el paratexto (*cf.* Genette), el indicio y la información (*cf.* Barthes), y muestra el entronque con la terminología inaugurada por la sociocrítica: el sociolecto (Zima), que proviene del idiolecto, del cual nos hablara Jakobson; el efecto de fuera de texto, y el sociograma (Duchet). Estas dos últimas categorías son objeto de una reflexión por Robin, y constituyen sin duda dos núcleos teóricos de gran importancia para avizorar la historia en la literatura. Veamos rápidamente la funcionalidad de dichas categorías.

Por efecto de fuera de texto se entiende a “ese espacio imaginario” o “zona porosa donde comunican el sistema de los referentes textuales y las referencias cotextuales” (271). Si el cotexto es aquello que acompaña al texto —es decir, aquellos otros textos que contribuyen al encadenamiento del sentido, porque todo texto está fundado sobre otros textos—, el fuera de texto es un efecto que resulta de la relación entre aquello que nombra el texto y sus cotextos. Así, los efectos de fuera de texto pueden ser de carácter literario, histórico,

mítico o político, y son el resultado del movimiento cooperativo del lector al activar la Enciclopedia.

Pero el fuera de texto no puede confundirse con el extratexto o los referentes concretos del mundo social. Hay que comprenderlo como un efecto o espacio imaginario. Es una especie de frontera textual que surge cada vez que el lector levanta la cabeza, en ese movimiento que se traza en la prospección y retrospección de la actividad de lectura. Porque por muy realista que sea el texto ficcional, aunque se intente una analogía con el mundo real, remitiéndolo a lo extratextual, finalmente el texto no deja de ser más que una simulación: una simulación de lo real. La casa que visitan los turistas en el Valle del Cauca, en donde supuestamente vivió María, la protagonista de Isaacs, no es la misma casa que aparece en la novela. La casa de la novela es un referente ficcional que sólo existe dentro de la realidad del mundo imaginado por el texto; ella es tan sólo una simulación de aquella casa por cuyos corredores podemos caminar y que suscita en nosotros unos imaginarios distintos a cuando leemos la novela, aunque pensemos en la investidura de los protagonistas mientras caminamos y observamos la disposición de las cosas en la casa.

El efecto de fuera de texto hace posible a su vez la instauración de lo que Duchet entiende por sociograma. Se trata de una representación, a manera de icono, de imágenes e ideas que no se dejan fijar porque son movedizas, son como voces diversas y heterogéneas que se entrecruzan y nunca constituyen una totalidad sino una combinatoria de fragmentos. Estos fragmentos, sin embargo, interactúan entre sí, son interdependientes porque producen sentido cada uno por aparte, a la manera de una constelación de sentidos, como lo han explicado Hjelmslev (1969) primero, y Pascual Buxó (1984) después.

A través de los sociogramas se movilizan los imaginarios sociales, los que a su vez buscan su representación en los textos a través de mediaciones (retóricas, estilísticas, sociolectales, etc.). Así entonces, el sociograma es un conjunto indistinto, difícil de nombrar o clasificar, que se mueve entre el mundo de lo posible y el mundo de la incertidumbre. Es un conjunto inestable, porque no se deja

aprehender o fijar. El sociograma hace decir a las palabras otras cosas de lo que dicen en los diccionarios y aún en el habla cotidiana. El sociograma es conflictivo, porque suscita la refutación, y por ende el diálogo. No es posible la comprensión e interpretación de los discursos sin las construcciones sociogramáticas, es decir, sin esas representaciones mentales que activan la interacción con el texto, porque el texto es “un catalizador de los grandes sociogramas e ideogemas discursivos” (Robin 279) y es el lector quien los percibe. Uno de los ejemplos a los que acude Robin es el de la situación de la literatura rusa en el siglo XIX:

A mediados del siglo XIX, la ficción rusa instalada en el sociograma del ‘hombre inútil’, u ‘hombre de más’, o también ‘hombre superfluo’ se halla en crisis. De allí la intensa actividad sociogramática para remover el sociograma de su lugar e inscribir en él algo nuevo, e incluso derribarlo si es necesario. (279)

El héroe tipo, propio de un momento literario, de una tendencia estilística, es removido para configurar otro héroe tipo, que será posteriormente removido también. Así entonces, el sociograma se constituye en categoría orientadora de la evaluación artística e ideológica de los textos y en categoría que contribuye a la explicación de los imaginarios sociales dominantes en un determinado momento del hacer literario. Pero los historiadores literarios, ensimismados en las clasificaciones canónicas y en los períodos cerrados de una determinada literatura, no hacen el análisis textual necesario que permita mostrar cómo ciertos escritores intentan transformar, en su tiempo, las estructuras-tipo para proponer otros procedimientos, cuando los que le son contemporáneos han comenzado a agotarse o cuando se quiere tomar distancia de alguna modalidad metropolitana. Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, censura cierto tipo de poesía que en el siglo XVII se proponía subvertir las estructuras convencionales del verso propias del barroco:

Cierto es que, como una especie de *reductio ad absurdum* del barroco, produjéronse gran número de obras extravagantes e inútiles,

desde los centones de versos tomados de Góngora o Virgilio hasta los sonetos acrósticos, laberintos con criptogramas, romances con eco, poemas en once idiomas, y poemas “retrogradados” en latín, que lo mismo pueden leerse de arriba abajo que de abajo arriba. Pero cargarle esto a Góngora es una aberración de críticos posteriores y mal informados, pues él nunca prohibió tan extraños monstruos. (87)

Es muy probable que Pedro Henríquez Ureña se esté refiriendo a la poesía de Francisco Álvarez, la que hoy nos asombra porque creíamos que la poesía icónica —visual, anagramática y sincrética en sus estructuras— era propia de la poesía moderna (la poesía de Apollinaire, el concretismo brasileño de Haroldo Do Campos o la poesía de José Juan Tablada) o de la poesía de vanguardias. La censura de Pedro Henríquez nos muestra cómo no hay tal imparcialidad u objetividad en el discurso histórico de la literatura. Lo grave no es lo que dice —ojalá todos los historiadores se posicionaran axiológicamente, sin ambages— sino la manera tan rápida con que cancela un tipo de poesía que invoca la discusión, porque sin duda ese tipo de poesía tuvo y tiene también su público lector. Qué dicen estos poemas, cómo y de qué modo se operan las desviaciones estéticas, es algo que poco le interesa al historiador de la literatura.

Ahora bien, la materia prima en el trabajo del escritor es un espacio de mediaciones y no el mundo material como tal, mundo observado y palpado. Son más bien las representaciones que se hace de la cotidianidad, del trabajo físico, del amor, de las relaciones matrimoniales, del fracaso, lo que constituye la materia prima de su trabajo. Esta materia es común al poeta y al historiador. Pero el historiador de la literatura no indaga por esas mediaciones, porque le interesa fundamentalmente clasificar, tipificar y enumerar desde los criterios de la verdad.

Los historiadores hablan —de manera peyorativa— de olvidos o de contradicciones en los escritores literarios, porque creen que los referentes extratextuales, los referentes de la historia y de la política de una época, han sido tratados de manera unívoca y transparente

por los escritores en sus obras. “Como si lo que está en juego fuera la verificación de las fechas exactas, de los procesos exactos, de las determinaciones justas” (Robin 296). A los historiadores les queda difícil comprender que la literatura “no expresa la historia o lo social en una transparencia ilusoria de los signos”, como anota Robin, “sino que interroga, evalúa, inscribe su cortejo de interrogaciones angustiadas en contra de un discurso pleno, explicativo, que no deja nada al azar y orienta hacia el futuro” (296). Y aún más: la literatura es un juego con unas reglas —o una gramática— distintas a las de la vida real. Y es la escritura misma la que hace que sea algo distinto.

No tiene discusión que la historia es hecha y actuada por los hombres, sectorizados por grupos, y por lo tanto padecida por los hombres mismos. Pero cómo nombrarla o cómo narrarla, sobre todo cuando descubrimos que no es continua sino discontinua, que no es una suma de hechos ordenados linealmente sino una dinámica de crisis coyunturales, de rupturas y de afectación social. Cómo representarla cuando logramos tomar distancia interrelativa del pasado, escriturado por los historiadores, porque no se trataría simplemente de dudar de aquello que nos cuentan los historiadores ni de desconocer por completo el pasado. En primer lugar, y como un paso fundamental, es importante comprender cómo “lo que recibimos del pasado son en realidad creencias, persuasiones, convicciones, es decir, maneras de ‘dar-por-verdadero’” (Ricoeur 1994, 95). La pretensión de verdad, autoritaria en sí, se nos aparece como una voz que nos habla desde el pasado, como si quien la emitiera hubiese estado allí a manera de testigo de lo que narra (véase Eco 1988). Es aquí en donde el discurso de la historia, no el discurso de las taxonomías y de las clasificaciones cronológicas sin interpretación, parece arrimarse al discurso de la literatura y mostrar cómo el discurso de la historia es profundamente narrativo, aunque pretenda ser descriptivo en aras de una supuesta explicación de la realidad.

En segundo lugar, habría que pensar en la posibilidad de una historia que nos ayude a desentrañar el pasado, el pasado de las literaturas para nuestro caso, sin asumirlo como verdad, para poder

vivir el ahora hacia adelante; es decir, necesitamos de una historia crítica:

contra la historia ciencia; contra el culto de la interioridad, producto de la distinción entre el ‘interior’ y el ‘exterior’; en suma, contra la modernidad. La invectiva no está ausente: he aquí a nuestros hombres de biblioteca transformados en enciclopedias ambulantes; los individuos, vacíos de cualquier instinto creador, reducidos a portadores de máscaras, nacidos con los cabellos grises; los propios historiadores tratados de eunucos, encargados de la salvaguarda de una historia a su vez prisionera del gran haren de la historia del mundo. Ya no es el eterno femenino lo que nos atrae hacia las alturas —como en los dos últimos versos del segundo Fausto de Goethe—, sino el ‘eterno objetivo’ ¡celebrado por toda la cultura histórica! (Robin 119)

En este orden de ideas, también Ricoeur (1985/1995; 1985/1996) se preocupa por mostrar de qué modo el tiempo presente es un tiempo regulativo de los otros dos tiempos, el pasado y el futuro. Pero la dinámica del presente sólo es posible en la medida en que el lector y el escritor construyan la distancia crítica, trascendiendo la mera acumulación de información enciclopédica hacia el principio de la incertidumbre, del posicionamiento y de la propuesta.

Apoyándose en San Agustín, Ricoeur intenta explicar lo que podría ser una fenomenología de la acción, entramada en la triple dimensión temporal. No hay un tiempo futuro, nos dice, tampoco un tiempo pasado y un tiempo presente. Lo que hay es un triple presente: “un presente de las cosas futuras, un presente de las cosas pasadas y un presente de las cosas presentes”. Y anota que “lo importante es el modo como la praxis cotidiana ordena uno con respecto al otro el presente del futuro, el presente del pasado y el presente del presente. Pues esta articulación práctica constituye el inductor más elemental de la narración” (Ricoeur 1985/1995, 124).

Hay aquí una reflexión que nos permite comprender el cuestionamiento al discurso historiográfico, cuyas referencias aparecen

enquistadas en un pasado que, parece, nada tienen que ver con el ahora de quien interpreta o de quien se interesa por conocer los problemas del pasado. Esta reflexión nos indica cómo el discurso sobre la historia exige una permanente reinterpretación en aras de los problemas contemporáneos y de los problemas por venir. En lugar de legitimar y reproducir compulsivamente lo ya dicho, es necesario estar alertas para escudriñar lo no dicho, y por lo tanto para reinterpretar. Otra vez nos encontramos frente a una teoría sobre la lectura y la escritura, respecto a la cual nuestras indagaciones buscan posicionarse, en aras de transformar el modo de abordar la historia, la literatura, las artes y las demás disciplinas comprometidas en la educación formal.

Los trabajos que hemos comentado privilegian el análisis de lo que podría ser la representación de la historia en la literatura, preocupación fundamental de la sociocrítica y de la semiótica. Todavía está pendiente un análisis crítico, más específico, sobre la historia de la literatura. Al respecto, algo tendremos que decir, según los propósitos de nuestras exploraciones. Hemos recurrido a estos apoyos como una aproximación al modo como se aborda la historia de la literatura en los libros de texto.

Los lugares comunes en la legitimación de la historia oficial de la literatura en los libros de texto

Hacemos este recorrido con el propósito de destacar la complejidad de un asunto que atañe a quienes nos dedicamos a los estudios literarios y a quienes nos dedicamos también a la formación de los maestros de lengua y literatura. Lo importante es reconocer la complejidad de la historia de la literatura y, en consecuencia, no abordar tal asunto como algo ya resuelto. Pues bien, lo que ocurre en los cursos de literatura en la formación de los maestros no es más que la legitimación de lugares comunes que los historiadores de la literatura han acuñado y que los profesores reproducen año tras año (cf. Sánchez; Anderson Imbert; Alegría).

A continuación mostraremos algunos ejemplos tomados de los libros de texto, en el área de español y literatura que, respecto a la

historia literaria, son utilizados recurrentemente en el bachillerato colombiano. Nuestro punto de vista respecto a estos ejemplos es el de que desde allí no es posible formar lectores críticos ni ciudadanos que puedan construir proyecto intelectual, ciudadanos preocupados por el saber y por la posibilidad de vivir el asombro cada vez que hacen preguntas sobre el mundo.

Aquello que nos dice Sábato (1979), también señalado por Alfonso Reyes (1942/1983), en relación con la sobresaturación de información enciclopédica, la subestimación de la sensibilidad y la ausencia de profundización en las obras mismas, es lo que observamos en la esquematización reduccionista, fijacionista del modo de exponer la historia de la literatura en los libros de texto. Respecto a estos textos, hemos hecho el seguimiento a textos que tienen como núcleo la literatura latinoamericana y que para el caso colombiano corresponden a noveno grado, dentro de los once que conforman el ciclo de primaria y bachillerato. Vamos a interrogar igualmente la manera como los autores de estos libros se refieren a los escritores y sus obras.

HITOS	NARRATIVA	LÍRICA	DRAMÁTICA	ENSAYO
HITO 1 <i>Precolombino</i>	<i>Popol Vuh, Ch'ilam Balam.</i>	Poesía quechua, poesía azteca, Netzahualcōyotl.	<i>Rabinal-Ach'i, Ollantay.</i>	
HITO 2 <i>Conquista</i> Siglo XVI	Cristóbal Colón, Fray Bartolomé, Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, López de Gómara, Inca Garcilaso, Mártir de Anglería.	Juan de Castellanos, Pedro de Oña.		
HITO 3 <i>Colonia</i> Siglo XVII	Concolorvo, Pedro de Sigüenza y Góngora, Pedro de Peralta Bar Nuevo.	Sor Juana Inés de la Cruz, Fernán González de Eslava, José Luis de Tejada, Juan del Valle y Caviedes, Francisca Josefa del Castillo, Hernando Domínguez Camargo.	Fray Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, Juan del Valle Caviedes.	
HITO 4 <i>Emancipación</i> Siglos XVIII - XIX	José Joaquín Fernández de Lizardi.	Andrés Bello, José Joaquín Olmedo, José María de Heredia.	Manuel Eduardo de Gorozitza, Luis Vargas Tejada, Juan Cruz Varela.	Santa Cruz y Espejo, Bernardo Monteagudo, Servando Teresa de Mier, Miguel Hidalgo, Antonio Nariño, Mariano Moreno, Francisco Morazán, Simón Bolívar.

HITOS	NARRATIVA	LÍRICA	DRAMÁTICA	ENSAYO
HITO 5 <i>Romanticismo</i> Siglo XIX	José Mármol, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Jorge Isaacs, Juan León Mera, Manuel de Jesús Galván, otros.	Julio Arboleda, Eraclio Martín de la Guardia, Juan Zorrilla de San Martín, Esteban Echeverría, Julio Zaldumbide, Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo, José Hernández, Rafael Obligado.		Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, Eugenio María de Hostos, Enrique José Varona.
HITO 6 <i>Modernismo</i> Siglo XX	Rubén Darío, Horacio Quiroga, Enrique Larreta, Augusto D'Halmar, Ricardo Güiraldes, Rafael Arévalo Martínez, Pedro Emilio Coll, Alcides Arguedas, José María Vargas Vila, Carlos Reyles.	Rubén Darío, José Martí, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Ricardo Jaimés Freyre, Julio Herrera y Reissig, José Santos Chocano, Julián del Casal.	Florencio Sánchez, Eduardo Gutiérrez, Roberto J. Payró, Carlos Gorostiza, José A. Ramos, Felipe Sassone, Sebastián Salazar Bondy, Julio Jiménez Rueda, Víctor M. Díaz.	José Enrique Rodó, Enrique Gómez Carrillo.
HITO 7 <i>Posmodernistas</i> Siglo XX	Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Eduardo Barrios, Mariano Azuela, Jorge Icaza.	Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, Andrés Blyo Blanco, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Baldomero Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Delmira Agostini.		Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada.

HITOS	NARRATIVA	LÍRICA	DRAMÁTICA	ENSAYO
HITO 8 <i>Vanguardistas</i> Siglo XX	Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Agustín Yáñez, Alejo Carpentier.	Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Manuel Maples Arce, Octavio Paz, César Vallejo.	<i>Contemporáneos y actuales</i> Héctor Mendoza, Octavio Fabrega, Miguel A. Moreno, Antón Arrufat, José Triana, Ramón Chalbaud, Martínez Queirolo, Griselda Gambaro, Enrique Buenaventura.	José Carlos Mariátegui, Jorge Luis Borges, Octavio Paz.
HITO 9 <i>Boom</i> Siglo XX	Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Augusto Céspedes, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Lezama Lima, Guillermo Cabrera L., Manuel Puig, Gustavo Sainz.	Pablo Neruda.		

Los autores, como podemos ver, son encasillados período tras período. Pareciera que a los escritores más renombrados, en el itinerario de esta literatura, habría que ubicarlos en sus correspondientes casillas, según haya sido la época en que escribieron o vivieron. Así, si la obra de Vallejo aparece por primera vez en el momento en que los movimientos de vanguardia están en su furor en Europa, entonces Vallejo es vanguardista; si Neruda publica obras y es ampliamente divulgado en el momento en que se habla del *boom*, entonces Neruda pertenece al movimiento llamado *boom*; sin embargo, Neruda no aparece registrado en el vanguardismo, en este libro de texto, tal como lo clasifican los historiadores que sirven de ante-texto a los libros de texto.

Horacio Quiroga aparece como narrador modernista, porque fue contemporáneo de los poetas que fueron caracterizados como modernistas. En otros libros de texto, Quiroga aparece representando el nuevo realismo y lo mismo ocurre con Azuela, quien parece ser el autor de una única obra, *Los de abajo*. Autoritariamente se subestiman las otras novelas de Azuela, de carácter experimental, como *María Luisa*, *La luciérnaga* y *La Malhora*. ¿En qué cajón cabrían estas obras tan profundamente innovadoras en su tiempo? Como son obras de difícil clasificación, entonces se opta por no nombrarlas, si bien es muy probable que los autores de dichos libros no las conozcan.

De otro lado, ¿qué tiene que ver José Carlos Mariátegui con el vanguardismo? ¿Y son los ensayos de Borges y de Paz vanguardistas? ¿Cuáles son las huellas textuales del vanguardismo en los ensayos de estos autores? La ausencia de ciertos nombres de autores cuyas obras señalan una tendencia innovadora, en su tiempo, es un ejemplo de la inconsistencia de estas clasificaciones. Como se observa, en el modernismo no aparecen ni Silva, ni Gutiérrez Nájera. Observemos que en aras de una supuesta renovación se habla de hitos y no de períodos o de etapas. Así mismo, para los autores de este cuadro lo más importante son los nombres de los escritores y no la lectura de las obras mismas. Y entre esa cantidad de nombres sobre los cuales, diría Sábato (1979), hay que declararse ignorantes, sobresale la pretensión enciclopedista: “un cementerio de palabras”.

Obras citadas

- Alegría, Fernando. 1986. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover: Editorial del Norte.
- Anderson Imbert, Enrique. 1964. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1966/1970. “Introducción al análisis estructural del relato”. En Barthes et ál. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bayona Posada, Nicolás. 1942. *Panorama de la literatura colombiana*. Bogotá: Editorial Samper Ortega.
- Booth, Wayne. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brik, Osip. 1992. “El llamado método formal”. En E. Volek, 43-45.
- Duchet, Claude. 1971. “Pour une socio-critique ou variations sur un incipit”. *Littérature* 1: 25-37.
- Eco, Umberto. 1981. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. 1988. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Eichenbaum, Boris. 1992. “En torno a la cuestión de los formalistas”. En E. Volek, 47-55.
- El Lenguaje Total* 4. 1985. Bogotá: Norma.
- Español Usual*. 1985. Bogotá: Voluntad.
- Español y Literatura* 9. 1989. Bogotá: Bedout.
- Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Gómez Restrepo, Antonio. s/f. *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1949. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hjelmslev, Louis. 1969. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Kushner, Eva. 1994. “Articulación histórica de la literatura”. En F. Perus, 165-187.
- Pascual Buxó, José. 1984. *Las figuraciones del sentido*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Peirce, Charles. 1965/1988. *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica.
- Perus, Françoise, comp. 1994. *Historia y literatura*. México: Instituto Mora.
- Reyes, Alfonso. 1942/1983. *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, Paul. 1976/1995. *Teoría de la interpretación*. Traducción de Graciela Monges. México: Siglo XXI / Universidad Iberoamericana.
- Ricoeur, Paul. 1985/1995. *Tiempo y narración*. Tomo I. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. 1985/1996. *Tiempo y narración*. Tomo III. Traducción de Agustín Neira. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. 1994. "Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica". En F. Perus, 70-122.
- Robin, Régine. 1994. "Para una sociopoética del imaginario social". En F. Perus, 262-300.
- Sábato, Ernesto. 1979. *Apologías y rechazos*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez, Luis Alberto. 1937. *Historia de la literatura americana. Desde los orígenes hasta 1936*. Chile: Editorial Ercilla.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Vergara y Vergara, José María. 1867/1974. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular.
- Volek, Emil, ed. 1992. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, vol. I. Madrid: Fundamentos.
- Volek, Emil. 1995. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, vol. II. Madrid: Fundamentos.
- Zima, Pierre. 1985. *Manuel de socio-critique*. París: Picard.

Bibliografía

- Bajtin, Mijail. 1979/1982. *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- Eco, Umberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

- Reyes, Alfonso. 1985. “El arte de hablar”. En vol. XI de *Obras completas*, 221-235. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso. 1985. “La antigua retórica”. En vol. III de *Obras completas*, 184-192. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso. 1985. *Pasado inmediato y otros ensayos*. Vol. XII de *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Voloshinov, Valentin. 1929/1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción de Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza.