

Una historia de la literatura para un nuevo lector

Hélène Pouliquen

Universidad Nacional de Colombia

Después de haber ocupado, durante el siglo XIX, un lugar preponderante en los estudios literarios (en algunos países toda –o casi toda– la escena), en el siglo XX la historia literaria ha entrado en crisis, dejando en muchos casos todo el espacio a la teoría literaria y al análisis de textos particulares.

¿Puede esta crisis ser superada? ¿Debe serlo? ¿Una nueva definición de sus objetivos, de su papel, es suficiente para lograrlo?

Existe, desde hace algunos decenios, una intensa reflexión acerca de las formas y legitimidades de la historia de la literatura, reflexión que ha desembocado en el planteamiento de nuevas propuestas y perspectivas para la disciplina, haciendo estallar la relativa simplicidad del proyecto decimonónico.

La legitimidad de la operación básica de toda historia de la literatura (organizar conjuntos) ha sido cuestionada. También lo ha sido el concepto de “literatura nacional” como unidad natural, obvia: en América Latina, Ángel Rama invitaba, hace tres décadas, a considerar como nueva unidad para agrupar fenómenos literarios la región (Andina, Caribe, etc...) y no una unidad política, el país nacional; las más recientes historias de la literatura francesa tratan, con criterios diversos, de integrar las diferentes literaturas francófonas (incluyendo el Canadá). Por supuesto, han sido puestos en tela de juicio la periodización con base en criterios más históricos que literarios, así como el carácter imperativo de un orden

cronológico y de una forma narrativa consecutiva. El formalismo y el estructuralismo plantearon la necesidad del análisis de la evolución de la serie literaria propiamente dicha, análisis fundamentado en criterios estéticos estrechos, independientes de los establecidos por la serie histórica como tal, así como de criterios estéticos más amplios relacionados no sólo con el uso del material verbal, sino también con una percepción del mundo particular, con coherencia propia.

Sin considerar la problemática en toda su amplitud, hasta aquí apenas esbozada, quisiera ahora plantear una historia de la literatura considerada como el cúmulo de informaciones necesarias para que un lector, después de la primera emoción causada por un texto, pueda precisar y redondear las múltiples emergencias de sentido presentidas. Tal historia sería, por supuesto, social, en la medida en que toda producción de sentido, literaria o no, lo es (“social” en “historia social”, así como “socio-” en “sociosemiótica”, son, en realidad, redundancias). Y, de escribirse, deberá focalizarse con precisión en los elementos sociales específicos necesarios para la comprensión de los procesos particulares de la emergencia y de la recepción del texto artístico.

Para establecer el programa de una historia de la literatura así concebida, me gustaría partir de la reflexión siguiente de Paul Ricoeur: “[El autor] sólo alcanza a su lector si, por un lado, comparte con él un *repertorio de lo familiar*, en cuanto al género literario, al tema, al contexto social, e incluso histórico; y si, por otro, pone en práctica una *estrategia de desfamiliarización* con respecto a todas las normas que la lectura cree reconocer con facilidad y adoptar” (248)¹. Para desentrañar esa “estrategia de desfamiliarización”, dimensión propiamente estética, creativa, del texto, el lector necesita reconocer, con base en su propia enciclopedia (en el sentido de Umberto Eco), “el repertorio de lo familiar”, tanto si se

¹ Todas las traducciones son mías.

trata de un texto que pertenece a un momento, a una cultura pasados, como si se trata de un texto contemporáneo.

Ya que el texto se construye no sólo en relación con textos anteriores sino también en relación con el discurso social general, una historia de la literatura debe ir más allá de una historia de la evolución de las formas literarias (o historia literaria), debe aportar toda la información que permita al lector completar su enciclopedia, literaria o extraliteraria, para poder aprehender suficientemente “el repertorio de lo familiar” y entender el trabajo del texto en relación con éste. Para establecer un programa coherente con esta meta, es necesario ahondar en la naturaleza del trabajo del texto, pero sobre todo en la naturaleza y los componentes de este “fuera del texto”, este “pre-texto” a partir del cual surge el texto. Hay, evidentemente, numerosas teorías sobre las cuales apoyar una reflexión de este género, en las obras de Mikhail Bajtín, Jan Mukarovsky, el joven Georg Lukács, Theodor Adorno, Julia Kristeva, etc...

Quisiera apoyar mi reflexión, en esta ocasión, sobre la propuesta de Wolfgang Iser (1976). Iser parte de la teoría del acto lingüístico de Austin, según la cual, para que un acto lingüístico sea exitoso, aparte de la disponibilidad de los participantes, es necesaria la existencia de convenciones comunes al locutor y al destinatario, así como de ciertos procedimientos aceptados por los dos. Estas dos últimas condiciones son dadas en el caso de la práctica corriente de los actos lingüísticos, pero en el caso del discurso de ficción deben ser construidas.

W. Iser propone llamar “repertorio” al “conjunto de las convenciones necesarias al establecimiento de una situación” (128) común entre el texto literario y su lector, y que permiten entender el trabajo del texto, ya que “el texto absorbe elementos conocidos que le son anteriores. Estos elementos no remiten sólo a textos anteriores, sino también –y tal vez mucho más– a normas sociales e históricas, al contexto sociocultural, en el sentido más amplio, del cual el texto emerge” (128).

Las normas extratextuales no son reproducidas, sino modificadas por el texto, actúan “al nivel de un polo de interacción”, son “sacadas de su contexto original y se integran a nuevas relaciones, sin romper totalmente sus antiguas relaciones” (129). “En la medida en que pierden su identidad, el contorno particular del texto se perfila” (129), ilustrando la afirmación según la cual “la estética es un principio *vacío* que organiza cualidades extraestéticas” (Robert Kolidoua. *Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979. 29. Cit. en Iser 130). Esta consideración permite entender que el valor estético como tal no puede ser captado, ya que no es una dimensión positiva del texto y no se manifiesta sino por la reorganización de una realidad extratextual que aparece sólo en los efectos que produce. La percepción del conjunto de esos efectos es el objeto del análisis textual, dimensión central de los estudios literarios, pero que puede ser llevado a cabo sin el conocimiento del “polo de interacción” mencionado (el contexto sociocultural del texto), cuyo establecimiento y totalización constituyen el programa de la historia de la literatura aquí planteada.

El elemento central a tener en cuenta está conformado por los modelos de realidad existentes en el contexto sociocultural. Es evidente que, como lo precisa Iser (pero también Goldmann, Mukarovsky o Lotman), “la realidad en cuanto contingencia pura no puede servir de campo referencial al texto de ficción. Éste se relaciona más bien con sistemas en los cuales la contingencia y la complejidad del mundo son reducidas y que presentan una construcción específica del sentido del mundo” (131). Para Iser, el texto de ficción tiene como medio ambiente, en el momento de su composición, un conjunto de sistemas de sentido dominantes relacionados con concepciones similares, con “ciertas *formas de elaboración de la experiencia* (formas de percepción, interpretaciones de la realidad, valores) *institucionalizadas*” (132). Si bien el texto de ficción interviene a su manera en la constitución de estos sistemas, a su vez, las operaciones constitutivas del

sentido del texto literario “no pueden sino relacionarse con los sistemas de sentido que lo rodean” (133).

¿De que manera? Apuntando a lo no dicho, a lo negado, en el modelo de realidad privilegiado en los discursos no artísticos (Iser recuerda aquí el principio básico de la semántica: todo sistema semántico se basa en ciertas decisiones selectivas y, por lo tanto, el sentido no puede estabilizarse sino frente al telón de fondo de las posibilidades excluidas). Así, según Iser: “El texto no reproduce en absoluto sistemas semánticos dominantes; se relaciona más bien con lo que en ellos es virtualizado pero negado y por lo tanto excluido. Los textos son ficcionales en la medida en que no remiten ni al sistema semántico correspondiente ni a la validez de éste sino al horizonte de este sistema y a sus límites. Estos textos se refieren a algo que no está contenido en la estructura del sistema sino que se encuentra actualizado como límite” (133).

El ejemplo propuesto por Iser para ilustrar su tesis es absolutamente convincente: subraya la “moralización” masiva y rápida de la novela y el drama, en todo el continente europeo, en el siglo XVIII (pensemos en los dramas burgueses de Diderot, en las novelas de Richardson o Fielding, en las cuales a las problemáticas éticas intensas se añaden una sensibilidad y una afectividad a flor de piel, legibles, por ejemplo, en una propensión permanente a las lágrimas), en el momento en que las distintas vertientes de la Ilustración (empirismo, racionalismo, o un híbrido de los dos) se imponen como sistemas semánticos (ideológicos) dominantes. Tanto la renuncia a los *a priori* del conocimiento humano (empirismo), como el uso de la razón, individual por definición aunque compartida por todos, subjetivizan la adquisición del saber, así como las tomas de decisión, morales o prácticas, con la ventaja de liberar al individuo de toda trascendencia, pero con el inconveniente “de poner en tela de juicio todos los postulados que hubieran podido asegurar la regulación de las relaciones interhumanas y de ahí el comportamiento humano” (134). En la medida en que los sistemas extraestéticos de interpreta-

ción del mundo ilustrados son por esa razón relativamente incapaces de sostener y exigir comportamientos éticos, la literatura, en conexión con ese vacío, se vuelve masivamente sensible (y a veces sensiblera) y ética.

Así quedan indicados, en la literatura, los límites del sistema epistemológico de las Luces: “sistema que crea un vacío, ya que debe virtualizar el campo de la moral para respetar la validez de las premisas del conocimiento” (135). El arte y la literatura designan y compensan esos vacíos: en la literatura se produce un intenso trabajo de orientación de las relaciones interhumanas, ausente de las ideologías sociales. De hecho, dice Iser, “la ficción, más bien, dice algo acerca de lo que los sistemas dominantes ponen entre paréntesis” (135), “la función de la literatura se desarrolla en las fallas del sistema”, “el texto permite reconstruir lo que la configuración manifiesta del sistema escondía y no podía dominar” (136).

De una manera semejante, Roland Barthes, citado por Iser, afirma con toda razón que la obra es, a la vez “signo de una historia y resistencia a esta historia” (Iser se refiere a *Sur Racine*) (149), pero no podemos seguirlo cuando se contenta con diagnosticar “esa paradoja fundamental que aflora, más o menos lúcidamente, en nuestras historias de la literatura; todo el mundo se da bien cuenta de que la obra escapa, que es *otra cosa* que su historia misma, la suma de sus fuentes, de sus influencias o de sus modelos: un núcleo duro, irreductible, en la masa indecisa de los acontecimientos, de las condiciones, de las mentalidades colectivas” (149).

Ciertamente, la obra lograda no se puede reducir a lo extratextual, literario o no, ciertamente su “historia” no es la suma de sus fuentes, de sus influencias o de sus modelos, pero su carácter de acontecimiento único y, hasta cierto punto, irreductible, no exime al investigador del esfuerzo de plantear adecuadamente la dialéctica entre el texto y el extratexto y, sobre todo, no debe privarlo del placer de entender el funcionamiento de lo que es, también, el texto: una máquina, a la vez precisa y muy compleja, de producir sentido, a

partir de un conjunto que le es extraño pero sin el cual no hubiera nacido.

Un historiador de la literatura es ese investigador que aporta al lector menos informado que él, no “fuentes”, “influencias” o “modelos”, sino informaciones claves para esclarecer los polos extratextuales de interacción, presentes, de alguna manera, en el texto mismo, y que son la condición misma de la producción de sentido. Por supuesto, el repertorio del texto (que una historia de la literatura tendría por función establecer en sus grandes líneas, siendo su cuestionamiento, su desconstrucción / reconstrucción el objetivo del análisis textual) no se limita a normas extratextuales a sistemas semánticos de la época, a interpretaciones del mundo, características de la época, sino que abarca también obras de la literatura anterior, a veces tradiciones enteras, evocadas por citas. Dice Iser: “los elementos del repertorio se ofrecen siempre como una mezcla de literatura anterior y de normas extratextuales” (145).

Uno de los ejemplos propuestos explica claramente el funcionamiento de esta “mezcla”: la novela *Shamela* de Fielding entra en un diálogo explícito (desde el título mismo) con la novela anterior de Richardson, *Pamela*. Pamela y Shamela, como personajes femeninos, se caracterizan igualmente por su capacidad de resistencia ante las solicitudes amorosas; pero lo que en *Pamela* se interpretaba como naturaleza virtuosa, de acuerdo con cierta obediencia a la norma extratextual, en *Shamela* se ve denunciado como simple estrategia para obtener numerosas ventajas materiales, y el punto de vista de Richardson emerge como convencional y engañoso. En cambio, aparece una nueva posibilidad de significación, contestataria de la norma social: basta que una mujer sea dura y persistente en su negación para poder venderse a buen precio gracias a la virtud preservada.

El perfil semiótico del personaje de Shamela y la referencia/oposición a la heroína de una novela anterior y, a través de éstas, a una toma de posición frente a la norma extratextual de la época, se conjugan aquí para producir un efecto de sen-

tido de tipo “cínico”, es decir, relacionado con una posición de desmitificación de cierto tipo de “virtud”, definido históricamente. Se trata, por supuesto, no del plagio de un texto anterior, sino de una refuncionalización (Iser habla simplemente de “funcionalización”) de los elementos invocados. De esta manera, se remplazaría el falso problema de las “influencias”, tratado en ciertas historias de la literatura tradicionales, por el problema de la transformación histórica de los elementos propios de la serie literaria (géneros, temáticas, tipos de personajes, cronotopos, puntos de vista de la narración, tipos de diálogo), así como de las concepciones del mundo, de los sistemas de interpretación del mundo.

Nuevamente debemos concluir que la percepción de todos los efectos de sentido del texto, por parte del lector, sólo es posible con el establecimiento del repertorio de éste (el cúmulo de conocimientos, literarios y extraliterarios, que se constituye en el horizonte frente al cual el texto se escribe). De manera ideal, una historia de la literatura (correspondiente a una tradición nacional o regional) ofrecería los elementos necesarios para este establecimiento.

Precisemos que la definición de lo pertinente extratextual, apoyo teórico para definir el programa de la historia de la literatura, no está plenamente establecido. Podemos hacer un balance de algunas de las principales propuestas aparecidas a lo largo del siglo xx, privilegiando en este reducido espacio aquellas que tienen en cuenta las axiologías sociales y las formas literarias correspondientes.

Cuando, en 1936, Mukarovsky² definía el texto artístico por la preeminencia de la función “autónoma” frente a la función “comunicativa”, subrayaba que el referente, para el signo “autónomo”, “no está distintamente determinado”, y se hacía la pregunta siguiente: “¿Qué es entonces esa realidad indistinta, a la cual apunta la obra artística?”. Daba esta respuesta:

² En una comunicación publicada directamente en francés en *Actes du huitième congrès international du philosophie* (Praga, 1936), titulada “L’Art comme fait sémiologique”.

“Es el contexto total de los fenómenos llamados sociales, por ejemplo la filosofía, la política, la religión, la economía, etc...” (388). Habiendo designado como referente de la obra artística, no acontecimientos particulares, personajes concretos de valor existencial (como en los discursos puramente “comunicativos”), sino ideologías sociales, sistemas previos de interpretación del mundo, Mukarovsky subraya cómo “por esta razón, el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de representar la época dada”, y concluye con la observación siguiente: “Así, durante mucho tiempo se ha confundido la historia del arte con la historia de la cultura, en el sentido amplio de la palabra, y viceversa, la historia general se complace en tomar la delimitación mutua de sus periodos a las peripecias de la historia del arte” (389).

Sin duda, es una posición extrema en cuanto al carácter determinante del arte en la historia del hombre, pero esta posición deja establecida, por parte de uno de los miembros más prestigiosos del Círculo Lingüístico de Praga, a la vez la necesidad de considerar la capacidad del arte, de la literatura, para contribuir a indicar y definir elementos determinantes del análisis histórico en general, y la necesidad, en una historia de la literatura, de tener en cuenta las ideologías sociales (“filosofía, política, religión, economía, etc...”).

Y si bien, obviamente, afirma que “cuando decimos que la obra de arte apunta al contexto de los fenómenos sociales no estamos afirmando por esto que coincide necesariamente con él, de tal manera que, sin más, se la puede tomar como testimonio directo o reflejo pasivo. Como todo *signo*, puede tener con la cosa significada una relación indirecta, por ejemplo metafórica u oblicua de otra manera, sin dejar por esto de apuntar a ella” (389), no deja de considerar aquí como referente y materia prima principal de la obra literaria los sistemas de interpretación del mundo no literarios: más que una historia de las formas literarias (o además de ella), este esteta estructuralista, ciertamente no formalista, consideraría que una historia de la literatura debe ofrecer, si desea contribuir a

una semiología histórica del texto literario y a la comprensión de éste, un análisis de las ideologías sociales en su desarrollo histórico.

Esta reflexión de Mukarovsky, más sencilla que la de Iser (probablemente por ser bastante anterior), confluye con ésta, para nuestro propósito y sobre el punto que nos interesa aquí, al tiempo que la sitúa en el corazón mismo de la (socio) semiótica contemporánea. Podemos observar que nos incita a revisar y ampliar el concepto del primer Yuri Lotman de “sistema de modelización secundaria”, concepto definitorio del arte.

Lotman opone a las lenguas naturales (el español, el inglés, el francés) “los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión). *El arte es un sistema de modelización secundaria*” (20). La lengua natural, según Lotman, es el más poderoso sistema de comunicación en la colectividad humana, estructura ya axiológica, ideológica, que “influye vigorosamente en la mente de los hombres y en muchos aspectos de la vida social” (20). La literatura usa la lengua natural como material, la lengua es para ella el sistema modelizador primario, siendo el lenguaje literario el sistema modelizador (interpretativo, evaluador) secundario. El proyecto de Lotman aquí es el de ofrecer “un esbozo general de la estructura del lenguaje artístico y de su relación con la estructura del texto artístico” (20).

Ciertamente, darle una dimensión diacrónica sistemática a algunos puntos de este programa (por ejemplo, “Tipología de los textos y tipología de las relaciones extratextuales”, “Punto de vista del texto”, “Poesía y prosa”, “Sobre la pluralidad de los códigos artísticos”) para esbozar una historia de las escrituras (en el sentido de Roland Barthes) dentro de un marco regional o nacional, sería una dimensión importante de una historia de la literatura tal como la concebimos. Pero debemos ver que falta en el análisis de Lotman una mediación imprescindible (claramente indicada en el análisis de

Mukarovsky) entre la modelización de la lengua natural y la modelización más específica del lenguaje literario concebido como técnica: es la modelización a partir de los sistemas de interpretación del mundo prosaicos (filosofía, religión, política economía, etc.), con su carácter específico en cada caso (modelización afirmativa, modelización crítica, modelización complementaria, modelización negativa). Siendo la modelización de la lengua natural la modelización primaria, común a todos los miembros de la comunidad lingüística y ajena a la intención del autor, la modelización secundaria sería aquella que da forma al discurso literario a partir del discurso de las ideologías sociales, modelización plenamente atribuible al trabajo del escritor.

Considerada durante mucho tiempo como un problema de “contenido”, extraestético (sobre todo por las tendencias formalistas), las diferentes formas de sociocrítica, desde Bajtín, han mostrado que esta modelización es susceptible de manifestarse en cada elemento del material verbal del texto, permeando su totalidad, y constituyendo, propiamente, el nivel estético.

Roland Barthes focaliza con toda precisión esta problemática en su obra temprana. En *El grado cero de la escritura*, considera la lengua natural como “un cuerpo de prescripciones y costumbres, común a todos los escritores de una época . . . una naturaleza que pasa totalmente a través de la palabra del escritor . . . No es el lugar de un compromiso social, sino sólo un reflejo sin escogencia, la propiedad de todos los hombres sin distinción y no de los escritores . . . a través de ella, se encuentra la Historia toda, completa, compacta como lo es una naturaleza”. Por supuesto, esta concepción de la lengua es cuestionable (de hecho, el concepto lotmaniano de “modelización primaria” de la lengua en el fenómeno literario la cuestiona, así como toda la investigación en sociolingüística) pero, a la vez, tiene la ventaja de desembocar, por oposición, en el concepto de escritura, que nos permite ubicar adecuadamente una realidad genuina del proceso de emergencia del

fenómeno literario. La intención de Barthes aquí, después de haber descartado tanto la lengua como el estilo como ajenos a la responsabilidad, a la toma de posición del escritor (“lengua y estilo son datos antecedentes a toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del tiempo y de la persona biológica . . . , lengua y estilo son fuerzas ciegas” (16-17)), es la de definir la escritura, “acto de solidaridad histórica . . . relación entre la creación y la sociedad . . . forma captada en su intención humana y ligada así a las grandes crisis de la historia”, precisando que “la identidad formal del escritor no se establece realmente sino fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo, ahí donde lo continuo escrito, unido y encerrado en primer lugar en una naturaleza lingüística perfectamente inocente, va a devenir finalmente en un signo total, en la escogencia de un comportamiento humano, en la afirmación de cierto Bien . . .” (17).

Más allá de los “fenómenos de lengua” y los “accidentes de estilo” que separarían eventualmente ciertos autores, Barthes nos invita a centrar nuestra atención sobre una escritura común, la práctica de “un lenguaje cargado de la misma intencionalidad” (17), en autores de periodos históricos diferentes (en la literatura francesa, por ejemplo, Fénelon y Mérimée, separados por 150 años) o, al contrario, de autores casi contemporáneos, que escriben el mismo estado histórico de la lengua natural, pero que se diferencian profundamente en cuanto a su escritura, en cuanto a su “moral de la forma”, en cuanto al gesto realmente significativo del escritor, gracias al cual éste “toca la Historia, de un modo mucho más notorio que con otra dimensión de la literatura” (20).

Una historia de la literatura sería, entonces, de manera privilegiada, una historia de las escrituras, ciertamente en relación con la historia total, pero, sin embargo, con sus reglas propias, sus periodos particulares, y complementada, puesta en paralelo con una historia de las técnicas (géneros, verso, etc...). La historia de las “escrituras” tendría la ventaja de establecer relaciones (de parentesco o de oposición, to-

tal o relativa) sobre la base de un criterio propiamente literario, definido no de manera formal sino esencial (en la medida en que la escritura es el nivel de la expresión realmente definitorio del quehacer literario). Exigiría el establecimiento de una cronología que le sería particular (ya que, como lo vimos, eventualmente, dos escritores contemporáneos pueden diferenciarse considerablemente en el plano de la escritura, y dos escritores pertenecientes a periodos históricos diferentes asemejarse).

Una historia de las escrituras interrogaría la historia total, pero en sus movimientos de fondo: Barthes subraya, por ejemplo, una “ruptura esencial” entre la escritura de Balzac y la de Flaubert, ruptura debida a una crisis importante de la historia de Francia, en la mitad del siglo XIX, cuyo síntoma más visible fue la revolución de 1848, que conllevó cambios importantes de mentalidad y de conciencia. Con una visión de conjunto de los grandes movimientos históricos (más allá de los acontecimientos particulares), de los cambios de mentalidades susceptibles de provocar la emergencia de nuevas escrituras, Barthes, un genuino historiador de la literatura, señala aquí cómo durante la revolución de 1848 emerge una conciencia popular que rompe con la solidaridad ideológica del “tercer estado” (burguesía y pueblo) y provoca, en la literatura, el estallido de la unidad de la escritura clásica, homogénea durante siglos (legible todavía en la obra de Balzac), desembocando en la pluralidad de las escrituras modernas que se han multiplicado desde entonces. Una de las primeras escrituras modernas sería la de Flaubert. Sin embargo, Balzac y Flaubert, en las historias tradicionales de la literatura francesa, aparecen ambos como pertenecientes a la escuela realista. De hecho, un análisis sutil, el de Gérard Genette (223) descifra la deconstrucción de la escritura realista en *Madame Bovary*, confirmando el análisis de Barthes. Aquí veríamos un caso en el cual la periodización literaria y la definición de las escuelas fallan en registrar diferencias importantes de escrituras, y la historia literaria se equivoca al no señalar rupturas esenciales.

Una posible organización concreta de una historia de las escrituras se fundaría en un análisis de las opciones que se ofrecen al joven escritor, o que éste hace emerger en su campo literario, cuando descubre con entusiasmo una escritura posible: como cuando García Márquez, descubriendo a Kafka, decide con júbilo que quiere ser novelista, porque encontró en su obra la manera de resolver los problemas de la novela; cuando descubre su “tono”, concretándose así una toma de posición (Bourdieu 1992) posible y provechosa, en un momento histórico dado. Otro ejemplo de lo anterior lo constituye el momento en que García Márquez escribe, de un solo impulso, y con total determinación, *Cien años de soledad*, habiendo logrado la conjunción, hasta cierto punto “milagrosa”, “genial”, “imprevisible”, como todo proceso histórico de ruptura y de renovación, pero explicable (gracias a conceptos como el de “transculturación” de Ángel Rama (1982), por ejemplo), de su valoración profunda de la actitud de “cara de palo” de su abuela y sus tías, en sus relatos orales, con su propia absorción de la escritura de Kafka o de Faulkner, entre muchos otros.

La primera operación de esta nueva historia literaria sería la de establecer “fracturas” propiamente literarias en el desarrollo histórico, momentos en los que la emergencia de nuevas “libertades” de creación se hacen posibles, momentos en que surgen nuevas escrituras, bajo la doble presión (en sentido contrario) de la historia y de la tradición.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.
Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992.
Genette, Gérard. “Silences de Flaubert”. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.
Iser, W. “Modèle historico-fonctionnel des textes littéraires”. *L'acte de lecture*. 1976. Bruxelles: Mardaga, 1985. 99-159.
Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. 1970. Madrid: Istmo, 1978.

- Mukarovsky, Jan. "L'Art comme fait sémiologique". *Actes du huitième congrès international du philosophie*. Praga, 1936. 1065-1072.
[Rep. en *Poétique* 3 (1970): 386- 398.]
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Ricoeur, Paul. "Monde du texte et monde du lecteur". *Temps et récit*. Vol. 3. Paris: Seuil, 228-263.

