

LITERATURA-HISTORIA: OTRAS POSIBILIDADES DE RELACION

CRISTO RAFAEL FIGUEROA SANCHEZ*

Desde la perspectiva profesional de la Historia se han apuntado relaciones claves entre ésta y la Literatura: la Historia de la literatura, donde la primera ofrece sus métodos a la segunda; la literatura histórica, donde el papel de la imaginación puede equilibrar ficción y realidad, el mito enfrentarse con la conciencia histórica o incluso, el creador literario puede potenciar posibles hipótesis históricas que le permiten llenar lagunas que no percibe la historia oficial. Asimismo, la historia se transforma en referente principal para ubicar el momento y la época de un escritor y de una creación o en determinados casos, la creación literaria se constituye en instrumento de la explicación histórica pues su proceso expresivo implica una comprensión de la totalidad de la vida social, es decir, no tanto hechos, sino fenómenos y problemáticas humanas, no tanto episodios, sino estructuras mentales de carácter colectivo.

Ahora bien, desde la naturaleza específica de la obra literaria, otro punto de partida de la relación Literatura-Historia, lo constituye la siguiente consideración: es ingenuo negar la historicidad de la obra literaria, pero a su vez, la gran obra de arte y la literaria por supuesto, son supratemporales y supraespaciales. La creación literaria auténtica no puede ser asimilable a una ideología política determinada ni a un contexto de hechos históricos inmediatos, pues la libertad inherente al proceso creativo permite que el artista se *desideologice* y se coloque por encima de una determinada historicidad. Su creación de "mundo" le posibilita un espacio donde puede confrontar varias ideologías y relacionar de otra manera los hechos históricos. Esta otra dimensión de la obra de arte que implica un estadio de cultura superior, es posible gracias a la *Forma*, aquello que en términos de Teodoro Adorno, al inventarse, se constituye en entidad crítica. Ella surge de la manera que el autor tiene de situarse ante el mundo, es una afirmación humana libre que engendra su propio contenido, el cual emerge del fondo mismo del creador y es capaz de suprimir presiones externas, ataduras ideológicas o situaciones históricas circunscritas en el espacio-tiempo para crear un mundo totalizante.

* Profesor Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana.

*"La eficacia de la obra artística no consiste en una propiedad física de los objetos, libros, imágenes o estatuas como objetos naturales o elaborados, sino que es un modo específico de existencia de la obra como **realidad humano-social**. La obra no vive por la inercia de su carácter institucional, o por la tradición —como cree el sociologismo—, sino por la totalización, es decir, por su continua reanimación. La vida de la obra no emana de la existencia autónoma de la obra misma, sino de la recíproca interacción de la obra y de la humanidad" (1).*

Este modo específico de existencia se forja en la forma, en la elaboración de realidad a través del lenguaje que conjuga lo absoluto y lo relativo, lo humano concreto y lo universal.

A. Lo imaginario y lo Histórico-ideológico

El proceso creativo implica una posición filosófica: el hombre —el sujeto—, el mundo —el objeto—, la relación entre los dos —el conocimiento—, la resultante —la obra de arte—, que supera la dualidad sujeto-objeto al integrarlos en una materialidad hecha conciencia, que es ser-expresión y por ello implica una forma de conocimiento. El arte cumple este cometido, no negándose como arte, sino siendo ante todo arte, esto es, creando. La verdad del arte es "poder revelar lo que el saber no puede dominar. Revelar cierta cara de un mundo no administrado, donde lo imaginario celebra sus bodas con lo real" (2). Precisamente en el acto creador, el artista afronta la materia, inventa una forma y es ésta la que crea su propio contenido, el cual ha brotado de una percepción que se opone a lo establecido. Por ello, y desde las vicisitudes del progreso creativo, el arte viene a ser un "saber creando", esto es, un saber que no quiere perder la materia, la imagen de la vida y de la historia. Es ésta la constitución propia de lo imaginario y según Jean Ricardou, este mundo imaginario, es decir, creado, es capaz de preguntarle al mundo si es lo que debe ser. Ahora bien, toda creación intelectual se origina a partir de condiciones históricas determinadas y de la literatura por tanto, es una respuesta nacida en el fondo de la sociedad. Quizá por ello Goldmann piensa que el gran artista debe ser capaz de llevar a un máximo de coherencia las tensiones, conflictos y aspiraciones de su grupo y más ampliamente del contexto histórico social donde está inmerso. Quizá por ello también, al máximo de conciencia real se llega a través de la lógica y de los métodos de la Nueva Historia, pero al máximo de conciencia posible se llega a través de la forma artística, de las configuraciones del lenguaje literario.

Así pues, la imagen material que brota del objeto —las condiciones históricas determinadas—, más el imaginario que brota del sujeto constituyen otro contenido, el contenido del arte, que si en verdad ha sido encontrado desde la libertad, supera el inmediatismo, si no, lo histórico-ideológico se sobrepone y la obra deja de ser opción libre y a la vez libertadora. Desde esta perspectiva, puede entablarse un nuevo diálogo entre los representantes de la Nueva Historia y muchos grupos de teóricos literarios, quienes desde posturas diferentes se cuestionan la escritura misma como productividad de sentido. Una teorización progresista sobre la escritura vuelve dinámica y dialéctica la relación entre el creador y su creación y entre el historiador y su objeto de estudio. Carlos Bergquist apuntaba hace poco (3) que los historiadores aprenden de los críticos literarios la preocupación por las *fuentes* en la forma de texto, que debe ser descodificado internamente, asimismo, los nuevos métodos de análisis textual de la crítica literaria de asemejan a la preocupación de los historiadores por evaluar las fuentes originales.

La teoría de la escritura como autocrítica permanente hace posible la disolución del significado y nos conduce al reino del significante —Barthes— o a la noción de texto como signo abierto —Kristeva—. Así concebidos, la escritura y su teorización posibilitan complejizar la historia, es decir, confrontar hechos e ideologías y relativizarlos por completo. La práctica de la escritura se articula en un contexto material e histórico determinado, pero implica un no rotundo a la mistificación ideológica pues subvierte el dominio que sobre el lenguaje verbal tiene la ideología o el sistema dominante. En este sentido, el autor está comprometido con la historia desde su proceso creativo, pues se siente responsable de los efectos que su obra produzca en cuanto ella le implicó una pregunta honda: ¿cómo realizar su ser en la historia? y el verdadero artista se responde con la verdad de su obra pues su actividad no es destino impuesto, sino vocación de ver más, de sentir más, de ser más. Afirma Sollers, Philippe, (la escritura), como nosotros la entendemos, no es directamente un proceso de comunicación, sino un proceso que distribuye de otra manera el espacio donde se produce la significación" (4). Esta concepción de la escritura hace que la relación literatura-historia se ubique definitivamente por encima de credos y dogmas políticos. La escritura como opción libre es en verdad histórica, y con mayúscula.

B. Conocer artístico y conocer histórico

La polisemia propia de todo arte: imagen abierta, posibilidad, dinamismo . . . genera un conocimiento diferente del conocer histórico, y aunque algunas obras resulten ser una historicidad objetivada éstas no serían grandes ni críticas, la obra de arte verdadera debe ser una "victoria de la realidad sobre la ideología" (5). Ella no se sitúa entre las ideologías o contextos históricos determinados, aunque mantenga relaciones con ellos; no nos da estrictamente un conocimiento y no puede por lo tanto reemplazarlo. Su índole propia es "hacernos ver, percibir y sentir algo que alude a la realidad" (6), sin que ello signifique conocerla. La gran obra literaria siempre brota de un desgarramiento, de una contradicción profunda, que le posibilita al creador un cuestionamiento del contexto histórico donde está inmerso. Lo que la obra nos hace ver, percibir y sentir es ese contexto del que nace y en el que se sumerge, pero al mismo tiempo, del que se destaca y distancia en cuanto obra de arte. Nos hace percibir y no conocer porque toma distancia y así es siempre crítica. De ahí su doble cualidad: historicidad concreta por una parte, pero supratemporalidad por otra. Toda creación cultural cumple la función de documento o testimonio de una época, pero si sólo se ve exclusivamente como eso, no es propiamente una obra de arte, la particularidad de la obra de arte literaria consiste precisamente

*"en que no es —ante todo o únicamente— un testimonio de su tiempo; su particularidad estriba en que **independientemente** de la época y de las condiciones en que surgió —y de las cuales también da testimonio—; la obra es, o llega a ser, un elemento constitutivo de la existencia de la humanidad, de una clase social, del pueblo.*

Su carácter no radica en el hecho de ser reducida a una situación determinada, a y, por tanto, no estriba en su "mala singularidad" e irrepetibilidad, sino en su auténtica historicidad, es decir, en su capacidad de concreción y supervivencia" (7).

La potencialidad significativa de la obra de arte se identifica con lo que Teodoro Adorno denomina "el contenido de verdad del arte", cuyo carácter siempre *enigmático* niega el sentido unívoco de la realidad y de una historia estática. Las grandes obras literarias siendo, son más de lo que pretenden ser y por ello, no se dejan juzgar unilateralmente. El contenido de verdad nos conduce otra vez a la materialidad misma de la obra literaria, a la escritura, al universo de ficción, es decir, a la forma. Y es de tal configuración de donde brota o no dicho contenido. El, entendido como "aquello en que las obras de arte comulgan con la filosofía, pero de tal forma que ese contenido no se encuentra suspendido como una abstracción más allá de la obra" (8), se percibe a través de la materialidad del lenguaje e indirectamente constituye su sentido plenario. Los lectores lo percibimos en ese momento, en que por la verdad y coherencia de su configuración, la obra de arte, la obra literaria deja de ser arte, deja de ser literaria y se convierte en vida y nosotros intuimos un sentido, una visión del hombre y de la historia toda, un cuestionamiento de los órdenes establecidos.

El proceso creativo de donde surge la obra de arte engendra la *negatividad* del mismo de que habla Adorno, negatividad de lo existente, de lo vivido, es decir, de lo ideológico y promete un "Algo otro", "un existente". Estamos de acuerdo con aquello de que "el arte es la promesa quebrantada de la felicidad" (9), pero creemos también que dicha promesa posibilita una *tensión* en el hombre, es decir, la potencialidad de significación nos hace ver, sentir y percibir lo "otro" y por eso el carácter enigmático justifica la presencia del arte en el mundo: engendra la dialéctica de la negatividad y por ello seguimos leyendo grandes obras literarias, ellas nos desistan, su forma nos sugiere otros caminos, éste es siempre "una crítica a", una búsqueda constante.

Al crearse un mundo imaginario de estructura rigurosa donde todo es posible, se nos permite vivir, se nos acerca al espacio donde se superan los contrarios y vivimos otra vida, aquella que la historia estática, los manejos políticos o las estructuras ideológicas no nos permiten ni siquiera intuir.

"La verdad de la obra (y para nosotros la obra es siempre una auténtica producción artística o literaria, a diferencia de los documentos), no radica en la situación del momento, en el condicionamiento social ni en la reducción historizante a la situación dada, sino en la realidad histórico-social como unidad de génesis y repetición, en el desarrollo y realización de la relación sujeto y objeto como carácter específico de la existencia humana" (10).

Ahora bien, ese otro espacio que hace posible la estructura literaria no sólo intensifica la significación y la verdad de la obra, sino que leído desde su propia naturaleza, puede anticipar nuevas miradas de la historia: la mostración de una vida cotidiana, la cual con su dialéctica y sus conflictos enriquece la totalidad social y humana, la porosidad del lenguaje literario deja percibir —sobre todo en narrativa— una micro-historia, que vertida en imagen vital se constituye en vivencia concreta de la problemática hombre-mundo. En los dos casos se relativiza la versión oficial de la historia y las versiones superpuestas o múltiples conforman un espacio que la metodología de la nueva historia puede reducir a presente y actualidad en su trabajo de deconstrucción y reconstrucción de la totalidad humana y social.

C. El carácter figurativo de la literatura y el carácter descriptivo de la historia

Los discursos históricos e ideológicos designan inmediatamente su referente y casi siempre otorgan un sentido unívoco; el texto literario, por el contrario, en cuanto ficción, no lo podemos percibir como mensaje monosémico, no podemos asimilarlo a los enunciados del lenguaje comunicativo. La obra literaria al brotar de contextos históricos-ideológicos concretos, va más allá de ellos gracias a su autonomía como universo de lenguaje. Precisamente, a través de la polisemia, el discurso literario se resiste al pensamiento conceptual, es decir, al reduccionismo de una monosemia. Esta resistencia de la literatura al discurso conceptual e ideológico constituye su profundo sentido histórico.

Al tener en cuenta esta doble faz de la obra literaria se posibilita una sana relación entre literatura e historia: la obra literaria en cuanto tal, cuestiona la escritura misma escapando así al discurso ideológico, pero al mismo tiempo puede explicarse en relación con las mediaciones sociales e históricas en que está inserta. todo lo anterior nos lleva a plantear cuidadosamente el acercamiento histórico-sociológico a las obras literarias: no debemos "a priori" buscar las ideas en la obra, sino entender que ellas, transformadas en imagen de la vida, brotan de la forma misma del texto. Tener en cuenta la noción de forma, el proceso de escritura, equivalente a comprender que el verdadero arte no se adapta a la norma social existente, y, en la medida en que se reconoce y afirma como arte, puede criticar la sociedad, de donde además surge, o puede reinterpretar y percibir de otra manera un contexto social e histórico determinado. Esto no significa que la literatura sustituya la mirada de la historia, más bien aquella es capaz de generar actitudes que cuestionan lo cotidiano conformándose entonces en signo abierto que aniquila símbolos impuestos. Esta cualidad de su carácter figurativo constituye otro horizonte de mirada, que desde la perspectiva del historiador, puede ampliar su respectivo campo de estudio.

Entonces, siendo documento, el texto literario es capaz de transformar y lo hace, gracias a su dimensión mimética, la cual por la amplitud representativa de la imagen nos coloca más allá de lo ideológico o nos permite entrever otro tipo de relaciones en el contexto histórico haciendo posible una extrapolación o reinterpretación del mismo. Por esta razón, la grandeza de una obra literaria no se mide por la mayor o menor acogida que tuvo en su momento histórico.

*"De su naturaleza depende el ritmo de su temporalización: que tenga algo que decir a cada época y a cada generación, o quizá sólo hable a determinada época, o que deba primero **atrofiarse** para despertar, más tarde, a la vida. Este ritmo de continua reanimación o expandirse en el tiempo es constitutivo de la obra" (11).*

Desde este punto de vista, la relación Estética-Historia supone que el historiador o el sociólogo de la cultura deba no sólo comprender la literatura a través de la historia y de la sociedad, sino la sociedad y la historia a través de la literatura.

Para poder establecer una auténtica relación entre Literatura-Historia, debe acabarse con dos reducciones básicas que la han obstaculizado: asimilar la literatura sólo a la historicidad o a una simple ideología o identificarla exclusivamente con su técnica. En el primer caso, la reducimos a la Monosemia, y en el segundo, caemos en el puro *formalismo*. Es decir, la crítica sólo basada en la historicidad o en el sociologismo llega a los

→ | contenidos en el sentido denotativo y a su vez el formalismo, únicamente quiere comprender los mecanismos de configuración del texto literario sin llegar a la inserción en la historia. Lo importante es evitar el peligro de reducir el discurso figurativo a mera dimensión conceptual, lo cual dejaría de lado la inadecuación o distancia entre significante y significado que hace posible la afirmación del discurso en la polisemia. No olvidemos que la Visión de mundo o el Contenido de Verdad sólo son posibles a partir de la Forma, tanto en su nivel de esencia como de existencia. El texto dice mucho sin decirlo, el contenido de verdad se sobrepone a todo y si existen historiadores o sociólogos que afirman que la obra no dice, es porque han caído en el reduccionismo positivista.

Quizá ahora comprendemos por qué Goldmann sitúa la creación artística y literaria en el corazón de la historia y de la vida social y por qué se refiere con tanta insistencia a la "autonomía relativa" del lenguaje literario que genera la continua dialéctica entre comprensión y explicación dialéctica, característica de toda estética hermana con la Historia o en la Sociología. Por tanto, una obra que no engendre el máximo de coherencia, el máximo de conciencia posible o que no revele el contenido de verdad, es más fácilmente reducible a un código que el historiador o el sociólogo pueden explicar sin necesidad de comprender. Es decir, la no suficiente configuración del texto conduce a la Monosemia, en cambio, en la gran obra literaria, la opción de medios expresivos y de procedimientos hace parte del universo de ficción, de la significación mediata del arte y donde la visión de mundo o el contenido de verdad emergen como un *más que la obra*, de ahí la función reveladora y profética de la historia, presente en la obra de arte.

En definitiva, una relación estética-historia bien concebida, tendría por objeto "despejar las relaciones entre la visión de mundo como estructura conceptual construida y la obra como universo constituido de seres y de cosas". La Estética se hermana con la historia en cuanto la primera, al evidenciar la especificidad del lenguaje figurativo, nos lleva a la conjunción Estético-Historia, la cual sin reduccionismos, ha de conducir a la explicación de la obra, no entendida como testimonio o mero documento de una época, sino como conformación de visión de mundo, y cuya plasmación en imágenes significante de carácter mimético, se opone al discurso conceptual o supera percepciones inmediatistas de la historia. Entonces, supratemporalidad de la obra literaria por una parte, pero intensa temporalización por otra. Y aunque parezca paradójico, su carácter supratemporal consiste en su propia temporalidad como actividad suspendida entre lo universal y lo particular, entre lo absoluto y lo relativo, y el hombre —creador o receptor de la obra— sin abandonar la esfera de la historia, se encuentra por encima de cada circunstancia histórica y puede crear otros criterios para interpretarla y valorarla desde una perspectiva que lo reclama todo, pero también lo incluye del todo.

NOTAS

1. KAREL, Kosik. "Supratemporalidad y temporalización de la obra de arte" en *Estética y Marxismo*, T. I. Comp. Adolfo Sánchez Vásquez. Pág. 348, S. f.
2. DUFREUVE, Micael, *Estética Filosófica* s.d.
3. BERQUIST, Charles. *Literatura e historia: ¿cordura o locura?* Ponencia presentada al 3er. Congreso anual de colombianistas norteamericanos/Segundo simposio de literatura e historia colombiana, Bogotá, junio 25 a 28, 1986. Bogotá: s. n., 1986, 30 p.
4. SOLLER, Philippe. *Entrevista en literatura, política y cambio*. s.d.
5. FISCHER, Ernst. "Ideología y arte" en *Arte y lo condicional*, traduc. M. Sacristán, Ed. Península, Barcelona, 1968, pp. 77-80.
6. ALTHOUSSER, Louis. "El conocimiento del arte y la ideología" en *Estética y marxismo*. op. cit. pp. 316-320.
7. KAREL, Kosik, op. cit. p. 347.
8. Discusión Adorno-Goldman. s.d.
9. TEODORO, Adorno. *Hacia una nueva lectura de la obra de arte*.
10. KOSIK, Karel. op. cit. pág. 346-347.
11. Ibid. p.