

El canon. Construcción y (de)construcción de la memoria*

The Canon. Construction and (de)Construction of Memory

Diana Paola Guzmán Méndez

dianap.guzmanm@utadeo.edu.co

Universidad Jorge Tadeo Lozano, Colombia

Recibido: 5 de octubre de 2013. Aprobado: 20 de octubre de 2013

Resumen: la conformación, pervivencia y socavamiento de los mecanismos que construyen a la memoria nos exigen una reflexión crítica entre interacción teórica y estructuración de la historia literaria. La propuesta de este trabajo se concentra en la relación íntima entre la construcción de un canon literario y las dinámicas de memorabilidad. En este sentido, dichos procesos no solo decantan en la consolidación de un canon literario nacional, sino que abren la posibilidad de presentar, a través de cuatro historias de la literatura colombiana, una muestra de la evolución que experimentan las ideas de historiador y de crítico. Desde José María Vergara y Vergara, hasta Baldomero Sanín Cano, pasando por Antonio Gómez Restrepo y Roberto Cortázar, la concepción del canon como un mecanismo se evidencia como una cartografía que no puede mantenerse estática y que, además, varía de acuerdo con el mapeo que se propone.

Palabras claves: historiografía literaria; historia de la literatura colombiana; canon; memoria; herencia.

Abstract: A critical approach on theoretical interaction and on literary history structuring is essential due to the conformation, survival and undermining of the mechanisms that build memory. This paper focuses on the connection between the construction of literary canon and the dynamics of memorability. In this regard, those processes make possible not only the consolidation of a national literary canon, but also to depict the changes on the concept of historian and critic based on four Colombian Literature Histories. According to authors such as José María Vergara y Vergara, Baldomero Sanín Cano, Antonio Gómez Restrepo and Roberto Cortázar the concept of canon can be understood as a mechanism, as a cartography that cannot be static and that also varies according to the proposed mapping.

Keywords: literary historiography; history of the Colombian literature; canon; memory; legacy.

* Artículo derivado del proyecto de investigación “El canon conservador en la historia de la literatura colombiana”. Una versión del mismo fue presentado a modo de conferencia en el *II Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, septiembre de 2010, Universidad Santo Tomás, Bogotá.

1. El canon como mecanismo de la memoria: la domesticación del recuerdo

Partamos de un punto esencial que ya había sido enunciado por Wendell Harris (1998), el canon literario se diferencia del bíblico en su apertura y posibilidad de añadir o excluir, de trasgredir el corpus que podría haber sido propuesto como fundacional. Por esta razón, consideró que el escenario más visible para analizar estas dinámicas no es otro que el de las historias literarias como intentos por instituir una tradición que pudiera soportar el peso de un trasegar temporal coherente, completo e irrompible. Aunque para Hans Robert Jauss (2000) el canon está conformado por una “serie de obras magistrales”, es evidente que el terreno de lo que llamaremos ‘canónico’ está poblado de tensiones y movimientos propios de una pragmática destructiva entre lo nuevo y lo antiguo que supera la simple mención a un corpus permanente y establecido por la idea de una tradición segura, misma que poco a poco y a través de los cambios de su mejor aliado —el canon— se transforma en una entidad poblada de su propia abyección.

Ahora, establecer una relación entre el canon —encarnación de la permanencia— y la memoria, es un vínculo que puede parecer contradictorio; sin embargo, la presencia de la acumulación entraña en sí misma el cambio y la aceleración. De hecho, traspasar la manera como la literatura se convierte en una herramienta principalísima de la permanencia de un ideario conservador e hispanófilo en la primera historia de la literatura escrita en nuestro país —*Historia de la literatura de la Nueva Granada. De la Conquista a la Independencia (1538-1810)*— escrita por José María Vergara y Vergara en 1867, da inicio a que el canon entre en concordancia con un proyecto social y colectivo como el de la nación. Es así como la labor de los historiadores de la literatura en los que pervive un sistema canónico radica, en general, en la conformación de modos de atención que no mueran con el tiempo, sino que sobrevivan en la estructura de la tradición nacional como modelos a seguir. En este sentido, poner en situación los modos de relación entre el historiador y el objeto que pretende historiar trae consigo, casi implícitamente, un análisis de la comprensión del tiempo; es decir, del hombre frente a la historia y a su papel de productor o reproductor.

De esta manera resulta clara la existencia de una estructura modélica que da cuenta de las necesidades de esa tradición y de las reproducciones que cobran vida en la pluma de Vergara y Vergara. La primera de ellas sería la naturaleza irrompible de los lazos que nos unían con España, caracterizando

la literatura como el eje principal de la civilización y la ideología heredada de la iglesia hispánica.¹ A través de una historia de tono monumentalista, José María Vergara y Vergara (1831-1872) presenta un escenario literario gobernado por las ideas hispanistas y católicas, en donde el buen hablar y el buen pensar tanto como la presencia del ideario conservador que rigió los destinos del país hasta 1930, tenían más importancia que otros aspectos de las obras.² Nos encontramos con un canon que monumentaliza a los autores y por ende a sus obras convirtiéndolos en categorías impávidas al trasegar y a los cambios propios del periplo temporal.

La presencia de la Iglesia, por ejemplo, como un bastión de civilidad, se convierte en lo que Dominick LaCapra (2008) denomina una canonización del pasado y que transforma a dicho tiempo en piso único del florecimiento de un futuro que no puede ni debe divorciarse de él. La fundación de una literatura que vaya en consonancia con el ideal de nación, resulta en un canon al servicio de las historias nacionales, didácticas y antológicas que deben presentar, como un criterio explícito la uniformidad moral, junto con valores sociales establecidos desde el modelo ideal de lengua y religión. Dichos presupuestos tuvieron que pasar por un tamiz de constante revaloración que tomaron como base inicial la creencia de una sociedad jerárquica, traducida a través del principio divino conservador, según el cual, cualquier propuesta o toma de posición debería estar en concordancia con la iglesia y, esta a su vez, es presentada como el estandarte principal del mundo letrado y civilizado.

El canon, proveedor de modelos ideales, es también el principio de una memoria que permite el movimiento de una categoría presentada como estática y cerrada, pero que a su vez consiente que “los textos canonizados resulten sintomáticos, críticos y potencialmente transformadores respecto de sus principales contextos de producción, recepción o uso” (LaCapra, 2008,

-
- 1 En 1905 se publica la segunda edición con prólogo y anotaciones de Antonio Gómez Restrepo, impresa por la librería Americana y que se encuentra en la colección virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango. La tercera edición sale a la luz en 1958, prologada y anotada por Antonio Gómez Restrepo y Gustavo Otero Muñoz por la editorial ABC y dividida en tres tomos. La cuarta y última edición tiene como año de publicación 1974; contiene anotaciones y prólogo de Antonio Gómez Restrepo y Gustavo Otero Muñoz, y se encuentra dividida en dos tomos, publicados por la biblioteca del Banco Popular. En el presente trabajo, citaremos la primera edición, pues contiene las anotaciones y la presentación de su autor sin modificación alguna.
 - 2 Para Renato Rosaldo (1991), la historia monumentalista está ligada, de forma irreductible, a la presencia de un sustrato ideológico regente, sus motivos se limitan a dar cuenta de la vida y de las obras producidas por representantes del grupo que se encuentra en el poder. En nuestro caso, para Vergara y Vergara, las figuras que debían historiarse son aquellas que participaron en la Independencia y que jamás olvidaron la relación lingüística y religiosa con España.

p. 18). De este modo, la función de la trasmisión de una herencia constituida desde el paradigma hispanófilo puede ser un punto de partida idóneo para evidenciar que el canon es un centro que proporciona el conocimiento cultural básico y que presenta una suerte de transformación; por un lado, las primeras historias se enfocan en la clasificación y selección del acervo; por otro, las obras subsiguientes se encargan de la interpretación de los textos del pasado, determinando los temas actuales con perspectivas históricas y orientando en los logros estéticos, cambios sociales y políticos.

Cabría preguntarnos si esta posición que sitúa al canon literario como una parte esencial de la memoria exige un análisis fenomenológico de la misma y que requiere, siguiendo a Husserl, un estudio concienzudo del canon en tanto categoría objetual de la misma. De este modo, la necesidad de cifrar una tradición totalizante nos lleva de inmediato a la conformación de todo el acervo que debe ser recordado; la historia de Vergara no sería otra cosa que la puesta en escena del inventario configurado por puntos fundantes del recuerdo. Es así como el primer movimiento que lleva a cabo el autor es el de proponer un calendario del recuerdo, domesticación de la memoria y superación del paradigma natural de acuerdo con Jacques Le Goff (1991). 1538 no solo marca el año de fundación de Bogotá, sino también el momento en que “España logra la unidad nacional con la conquista de Andalucía y por ser una nación completa, nacieron grandes de las letras” (Vergara, 1867, p. 4).

La propuesta de Vergara coincide con el proyecto de una nación conservadora que enraíce su destino y su pasado al modelo hispanófilo y que convirtió al canon literario y a las dinámicas que lo rodeaban en un espacio de lucha y regulación de la hegemonía; la publicación de manuales y gramáticas que normaban la lengua, resultó análoga a los actos legislativos que rigieron los primeros años de la vida republicana. Los conservadores dedicaron gran parte de su vida académica a la promulgación de un correcto uso de la lengua, con el que reafirmaron la presencia transversal y constante del carácter divino de la norma. Como lo explica Russel Kirk (1986), esta preocupación por la normatividad de la lengua no solo evidencia un concepto de razón en donde el hombre no puede ni debe autogobernarse, sino que debe conducir sus pasos a la presencia de un padre protector, camino directo al conocimiento.

De este modo, el generar un calendario que recoge un periplo de casi trescientos años y que encuentra su punto culmen en la Independencia, lo

convierte en un escenario de análisis que supera la posición de “quien recuerda” por la de “qué se recuerda”. Este cambio en el espacio de enunciación transforma el corpus monumentalizado en un sistema axiológico que debe ser compartido por todos; la enseñanza de las buenas letras sería también la constitución de un ciudadano digno de habitar la nación conservadora. Por un lado, el siglo XIX había signado sobre la literatura la misión de respaldar y expresar la fundación de una serie de repúblicas cobijadas bajo la idea de una independencia política de España; sin embargo, el sentimiento de orfandad promulgado por el pensamiento conservador resultó en una necesidad extrema por constituir una tradición que fuese aceptada por el resto del mundo. El sustrato indígena, ágrafo y desconocido por los historiadores no era suficiente para cimentar dicho principio; las letras españolas, reflejadas en las figuras épicas de algunos conquistadores-escritores, fueron el motivo perfecto para marcar el inicio de un corpus letrado que respondiera a las exigencias de un idilio perenne con España. Por otro lado, las influencias de filósofos ibéricos como Jaime Balmes o Gaspar Melchor de Jovellanos sobre el primer historiador de la literatura, por ejemplo, van más allá de una simple y evidente dependencia.³

En el caso de Jovellanos, su apuesta por beneficiar el estudio de las letras dentro de la educación general, ejerció una influencia definitiva en Vergara. Las estaciones fundacionales por las que tendrá que pasar este ciudadano formado en las letras precisan un punto que coincida con la primera fecha del calendario establecido. Esta figura no puede ser otra que la del fundador de la capital, letrado y español: Gonzalo Jiménez de Quesada, presencia que exige otro fundamento en la perduración del recuerdo como base de la tradición y que denominamos como nacionalización del pasado colonial. Para tal cometido, Vergara funda un sentimiento temporal que deviene del sustrato época, base de un canon que propone una serie de políticas de inclusión/exclusión rechazando todo aquello que resultaba opuesto al soporte de un tiempo que representa al sistema axiológico católico y conservador. De este

3 La influencia del tradicionalismo francés en la propuesta de José María Vergara y Vergara se hace evidente sobre todo en su lectura de L. de Bonald y de Jovellanos. La tradición marca la continuidad entre el hombre y la divinidad que debe reflejarse en todas las instancias de la vida incluyendo la literatura; de esta forma la pervivencia del carácter divino de la norma se garantiza a través del buen hablar y del buen pensar estableciendo una relación teológica con la expresión. Así mismo, la historia deberá reflejar continuidades y no basarse sobre rupturas que ponga en peligro la permanencia de las ideas que originan la tradición; toda relación, todo vínculo, toda descripción, debe cimentarse en la certeza de aquello perenne como la verdad revelada por la Providencia.

modo, la selección de una serie de obras constituye una política de memoria de aquello que debe ser olvidado y recordado, basado, claro está, sobre una serie de rituales de identidad.

La construcción de una memoria colectiva y resultante de un poder simbólico y político debe leerse como una concepción epocal de la literatura nacional. No hay pues ningún subjetivismo, ni mucho menos un idealismo en el sentido de una sucesión de doctrinas sin arraigo histórico, o mejor aún, sin arraigo en una tradición compartida por todos en una idea de nación. Es así como el canon comienza a evidenciarse como un ordenamiento jurídico y social de la memoria, que debe proteger, ante todo, el ideal de un *continuum* histórico.

En razón, la nacionalización de un pasado colonial es una muestra de un ritual de poder hegemónico, la fundación de un legado que debía ser constante y estático frente al devenir del tiempo. La memoria se convierte en un resultado de la presencia de una civilización que llegó en los barcos y cuya dominación en el campo político y económico se sostiene en una autoridad de tipo simbólico, a través de la cual se legitiman solo las expresiones de los dominadores o aquellas que devengan de su influencia. Todo aquello que no pertenece a su terreno carece de lugar de representación; la memoria es un monumento con la capacidad de conservar determinadas informaciones y que convierte a las obras y escritores en huellas mnésicas, garantes de la continuidad de la tradición enunciada (Le Goff, 1991). La función del historiador entonces debe limitarse a la recolección de los monumentos que expresaran el archivo, mismo que ya trae el modo como debe ordenarse.

2. El estatuto veritativo de la memoria: literatura y progreso

Ya lo había explicado Paul Ricoeur (2000), la memoria ondula entre su origen y sus cambios, por ende, su relación con el canon (recuerdo instituido) y la historia literaria comienza a verse abocada a un cambio paulatino. Ya existe el acervo monumentalizado de lo que será recordado, ahora resultará preciso poner en escena el ejercicio de la rememoración que deberá coincidir con la *illusio* de veracidad con el pasado. El canon pasará de ser el cuerpo de aquello que se recuerda a ser la dinámica del cómo se recuerda. Ahora bien, si la memoria monumentalizada comenzó siendo un cuerpo que debería permanecer ajeno a los cambios del tiempo durante el siglo XIX, la llegada del XX, encarnada en la figura del presidente Rafael Reyes (1904-1909), daría a los primeros años de esta centuria aires de desarrollo que se

transformarían más tarde en huracanes de dictadura. Eran tiempo de certeza y la memoria tendría que jugar con estas reglas, por esto se publica en 1908 *La novela en Colombia* escrita por el bogotano Roberto Cortázar.

En nuestro país la novela no había sido el tema más importante de las reflexiones literarias, pero sí se había convertido en el centro de la discusión entre las posturas conservadoras de Caro y la novedosa escritura de Sanín Cano. Aunque ya José María Samper había hecho referencia a la importancia de la novela como documento social, y Juan de Dios Uribe presentó la obra norteamericana *La cabaña del tío Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe como un peldaño fundamental en la abolición de la esclavitud, en una suerte de constelación dispersa, estos enunciados no conformaron un eco suficiente que impulsara a los intelectuales nacionales a realizar un trabajo extenso sobre este género en Colombia.

La novela había recibido la misión de educar al pueblo y de adoctrinar políticamente a un lego que parecía disperso y fragmentado. Ángel Rama (1982) alude a la publicación de obras como el *Marín Fierro* (1872) de José Hernández o *Clemencia* (1869) de Ignacio Altamirano, como monumentos sustanciales para la importancia del género que, a pesar de su multiplicación, no podía dejar de lado su dependencia con la dinámica social e histórica de los pueblos americanos; es decir, convertirse en un espejo del desarrollo colectivo y del progreso. El mismo José María Vergara y Vergara (1885) anunciaría que “veremos que es en la novela donde al fin se alcanza a vislumbrar una expresión propia, una escuela nacional” (1885, p. 113).

Ahora, la presentación que hace Cortázar de la novela no obedece a su naturaleza de género de ficción, ni mucho menos a su aporte como cambio de paradigma estético, sino a su misión histórica y de narración fidedigna de los hechos. Vale la pena aclarar que esta función de la novela como sistema veraz y ajustado a la realidad completa el cometido fundacional y de registro de la fundación misma que adquiere la poesía; la novela, en cambio tiene la función de adoctrinar y describir exactamente el modo como vive o, mejor, como debería vivir la sociedad. La poesía, de un modo u otro, es el piso en donde germina la eternidad, el lugar que guarda con celo el archivo; la novela, es la praxis de aquellas huellas.

En este sentido el carácter fundacional de la memoria contenido en la poesía, se transforma en una naturaleza facultativa de la memoria; es decir, cualquier atisbo de invención como artificio estaría estigmatizado, pues podría medrar la construcción de un recuerdo nacional que se convirtiera en

pedagogía axiológica. Es así como la taxonomía que propone Cortázar de la dinámica de la novela en nuestro país obedece más a su relación con la realidad que a cualquier aspecto estético.⁴

La novela se puede entender como el *performance* de un patrimonio que actúa como un guión preestablecido para los agentes. De allí que la presentación que hicieron de ella José María Samper, Juan de Dios Uribe y el mismo Vergara, siempre estuviera vinculada a la conducta de un tiempo en movimiento, del progreso y de la puesta en marcha del inventario axiológico del archivo poético. Sin embargo, la resistencia de los conservadores al desarrollo de la novela en nuestro país parece contradecir la presentación de este género como puesta en escena del desarrollo; si bien Samper había recalcado la importancia de la novela, su incalculable papel literario superaba el de la poesía, el teatro o el de la historia misma; además, Samper la presentó como un “espejo múltiple de la verdad, reflejo de modo particular con que nuestra sociedad se desarrolla” (1856, p. 33). De hecho, para Cortázar, las novelas tendrían una relación jerarquizada con la realidad y con sus actores:

En los lugares cortos —y cortas son para el efecto todas las poblaciones de Colombia, Bogotá inclusive— no puede el novelista retratar personas determinadas; no puede introducir acciones sucedidas en la vida real, sin faltar a la caridad y muchas veces, sin pretenderlo, a la justicia. Por eso, en muchos años, no se lograron buenas novelas realistas sino las que tienen por asunto las costumbres de las clases populares (Cortázar, 1908, p. 14).

Los actores que emprenden la acción de cambio no pueden ser aquellos letrados, blancos, católicos y ciudadanos que se han cifrado como arcontes del archivo y del legado, sino aquellos seres anónimos que no tienen mayor cosa que perder. De un modo u otro la novela se convierte en una puesta en escena en el presente del pasado inmediato, tiempo humano, presencia de la acción como lo propone Ricoeur. Supera la mimesis axiológica de la voz regente al adquirir rasgos de una conciencia en movimiento, “contribuye precisamente a un enriquecimiento de la idea de acción” (Ricoeur, 1995, p. 622) que se refleja en la amplia producción de este tipo de obras en la Guerra de los Mil Días. A pesar de que muchos escritores abandonaron el suelo nativo huyéndole a la crudeza del conflicto, otros se quedaron con la pluma afilada contando el regreso de los soldados maltrechos al hogar; *El Recluta*,

4 Cortázar divide su obra en novelas más o menos realistas, novelas históricas, la novela de Isaac, la novela en Antioquia y, finalmente, novelistas recientes.

antología de cuentos cortos publicados en 1901, dio la entrada a una centena de producciones en prosa que recogían lo vivido en aquellos tiempos; la acción puesta en escena, las voces de los únicos protagonistas que tenían la autoridad de la sobrevivencia.

Es a partir de la novela que empieza a representarse aquel pasado que en la primera historia de la literatura parecía fundarse; en este sentido el canon se convierte en un cuerpo escrituario de aquella imagen del pretérito y que garantiza el *continuum* al que habíamos hecho referencia anteriormente. Entonces, aquella ‘canonización’ del pasado que comenzó a estructurar Vergara se torna acción en la novela de un pueblo que alistaba su rumbo hacia un futuro y una modernización material. Los protagonistas de la novela ya no eran aquellas figuras monumentales, constructo de la voz hegemónica y dechado de virtudes que debían ser imitadas; el tiempo vivido, la ruptura del *continuum* histórico, penetra las vivencias de estos personajes y se centra en la estructura del tiempo cotidiano, dejado de lado por la historia oficial. Desde esta perspectiva, la vida cotidiana funciona como un inconsciente mecánico que no merece ser nombrado por su tácita contradicción con el tiempo original. Fernad Braudel (1989) interpretando fenómenos de la época (cambio de siglo), había planteado la necesidad de volcar la mirada hacia la inmemorial cotidianidad, tiempo de acciones pequeñas que convivían con el anonimato y que rompían la necesidad de un archivo que generara una tradición continua, sin contradicciones ni azar.

Por esta razón, resulta fundamental que la novela más o menos realista a la que se refiere Cortázar y que describe a las obras costumbristas sea fruto de un escritor que se encuentre como arte y parte de aquello que narra como un cronista que se encuentra de frente con los acontecimientos, y no como aquel excavador que hallará en el pasado remoto las herramientas de su fábula. Aquí volvemos a encontrar otro cambio importante entre un canon fundacional como mecanismo de una memoria con la misma naturaleza y un canon que se cifra en el cambio y en la promesa del futuro: la veracidad del recuerdo y la fidelidad con el pasado, con lo narrado, tal y como lo expresa Ricoeur (2000).

Si la Historia ya no se construye desde una necesidad de unidad y coherencia, sino desde perspectivas contingentes de tiempos fragmentados, la estructura del tiempo cotidiano, propia de los cuadros de costumbres, da la entrada a la posibilidad de visiones múltiples del mismo suceso. El ojo de Dios, narrador absoluto de lo acontecido, resultaba miope frente a la presentación de diferentes estructuras y memorias, de distintas versiones.

Los conservadores se van lanza en ristre contra esta estructura prismática cuando tachan a la novela de ser una versión embellecida de la mentira, de aquello que resultaba imposible para el tronco homogéneo de la tradición. Marco Jaramillo, al escribir la presentación de su novela *Mercedes* (1907), contradictoria dentro del campo de la denuncia que asumieron algunas obras contemporáneas a la suya, acusa a estas obras que “engañan a los jóvenes pintándoles una vida que no es real [...] las jóvenes, al estudiar los héroes de las novelas, se ven arrastradas a creer que como ellos son los hombres, y ese suele ser un fatal engaño” (1907, p. 6).

Es la literatura el escenario ideal en donde el progreso no riñe con la tradición; en ella se refleja y piensa el presente inmediato. *La novela en Colombia* es una resonancia de los procesos pendulares de modernización que se debaten entre estados distintos de ruptura y hegemonía. La presentación histórica de la literatura ofrece la posibilidad de una estabilidad lineal y temporal; de una conciencia ordenada y homogénea que reconozca, en el paisaje diverso, solo una forma válida de sujeto nacional. El tiempo de la escritura hace posible la sensación de lo inacabado, de lo por hacer, de aquello que aún puede ser corregido; por esta razón la pedagogía nacional, la función del escritor como intérprete del legado, le da la posibilidad de enmendar aquello que pueda medrar el progreso.

3. La movilidad del legado: la figura del heredero

Si bien Cortázar pone en escena del tiempo-ahora el recuerdo y a la memoria como escenario de acción, Antonio Gómez Restrepo lo moviliza hacia un sentido de rememoración guiada por la pervivencia del legado. El acervo de sus obras sobre la literatura y en especial su *Historia de la literatura colombiana* (1938) son resultado parcial de una relación que va dibujando la construcción del legado: los lazos entre padre e hijo, entre legado y legatario. La correspondencia que mantuvo con quien fuera su maestro, Ramón Menéndez y Pelayo, a quien escribe por primera vez en 1886 cuando contaba con 17 años de edad, se convierte en su bitácora de viaje y en la entrada segura a una herencia que continuaba enraizándose en el suelo hispanófilo.

La misión de Gómez Restrepo no se limita a la conformación de un acervo que pueda ser recordado, sino al modo cómo debe recordarse; de este modo la memoria es una categoría objetual y pragmática que recibe una imagen del pasado. La relación entre el maestro y el heredero, padre e hijo, es, a su vez, un ejercicio de la memoria. El excavador se convierte en un

arconte, un vigía del archivo quien no solo vela por que el orden inicial se conserve, sino que corrija cualquier error, cualquier falta que haya cometido. No en vano Gómez Restrepo envía a Menéndez y Pelayo una copia de la historia de Vergara indicando los errores y vacíos que deben ser subsanados, tal y como lo haría en la edición de 1905. Más allá de la corrección de fechas o lugares de nacimiento que el primer historiador de la literatura, de acuerdo con Gómez Restrepo, había situado de forma incorrecta, se encuentra la enunciación de nuevas perspectivas de rememoración. Por ejemplo, sobre la exposición de un Jiménez de Quesada soldado y fundador de ciudades reflejado en la obra de Vergara, Gómez Restrepo configura una nueva manera de recuerdo: se trata del letrado convertido en la inspiración de un espíritu nacional que recoge la misma naturaleza: “Los rasgos típicos de la figura de Quesada parecen haberse impreso en el carácter del pueblo del que fue conquistador, pues en Colombia ha sido muy frecuente el tipo de militar-civil, valiente hasta el heroísmo, cuando la ocasión lo requiere, pero nada propenso al caudillismo” (Gómez, 1926, p. 6).

De este modo, Jiménez de Quesada pasa de ser un monumento al soldado fundador y guerrero, al escritor y letrado que permanece vivo en la esencia nacional, en la praxis de la literatura. Es así como la construcción de una memoria se vuelca hacia el ejercicio de la misma, a la combinación con documentos cimentados en el pasado pero vivificados en el presente: “Con la rememoración, se acentúa el retorno a la conciencia despierta que tuvo lugar antes del momento en que ésta se declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó” (Ricoeur, 2000, p. 83). Jiménez de Quesada pasa de ser un monumento a un documento que permite memorizar, más allá de las hazañas ancladas en el pasado, modos de hacer que se evidencian como sistemas axiológicos supervivientes en el presente. De esta manera, es como Gómez Restrepo emprende su misión de heredero nuevo y revitalizado, aprobado por la academia española en pleno; su función no se limita a la tarea del arqueólogo que busca joyas debajo de la tierra, se lanza a la labor de activar la imagen de un pasado relegado al monumento estático, en un presente que necesita ser movilizadado por aquello que se hereda.⁵

5 Los héroes dignos del mármol, como lo refiere Vergara, cumplen el papel de situar el presente en el pasado, de retroceder el tiempo hasta el arquetipo original del héroe-escritor. El documento, por su parte, concierne desde su raíz etimológica con la misión de aleccionar, de traer el pasado al presente y vivificarlo desde una suerte de pedagogía nacional, alentado en un tiempo del ahora que caracteriza el espíritu heroico del colombiano que habita el siglo xx.

En este sentido, el canon encarna una memoria más actuada que representada. Así se evidencia en la vivencia del legado que Jiménez de Quesada encarna y moviliza en la figura de Juan de Castellanos, por ejemplo. Esto quiere decir que la obra de Castellanos no solo es una evolución de las letras de Quesada, sino el culmen de las mismas. De esta manera, se convierte en documento que atestigua y dinamiza el legado de Quesada objetivo y palpable para el futuro. Gracias al carácter testimonial del documento, resulta necesario que la voz narrativa o poética tenga, además, la calidad de contar desde el momento mismo de enunciación; en este sentido, la verosimilitud exigida a la prueba puede sostenerse. La figura de Castellanos en las *Elegías de varones ilustres de Indias* representa la voz del testigo que puede sustentar lo que cuenta desde su presencia en los acontecimientos. De hecho, para Gómez Restrepo la importancia de esta obra radica más en su invaluable “utilidad como documento histórico, aunque presenta uno que otro rasgo poético importante” (Gómez, 1926, p. 8).

Estaríamos frente a un canon que no solo es acervo y banco de promesas culturales, sino modos de aprendizaje y adquisición de comportamientos, una *askezis* cuyo maestro será el aprendiz mismo, en este caso Gómez Restrepo de Menéndez y Pelayo; Castellanos de Jiménez de Quesada. Ahora, esta vivificación del legado no es otra cosa que la construcción de una buena memoria (en términos de Ricoeur) que sea, a pesar de su carácter móvil y dinámico, la muestra perfecta de un aprendiz obediente. El maestro seguirá controlando el banco de recuerdos y la conversión de estos en buenos comportamientos en los que siga sobreviviendo el corazón de su herencia.

4. La aceleración de la historia: nuevos caminos de la memoria

El crítico, periodista, filósofo e historiador de la literatura Baldomero Sanín Cano (1861-1957) trasladó la pregunta sobre la identidad nacional revertida en las letras, a cuestionamientos más importantes y actuales como la relación entre literatura y sociedad; la ruptura de aquella dependencia de las letras americanas con la intelectualidad española; la construcción de un modo de abordar dicho escenario desde las herramientas que el propio medio colectivo e histórico colombiano había cifrado. Vale la pena aclarar que este proceso de relación entre literatura y sociedad que propone Sanín Cano no representa el simple reflejo entre una y otra estructura, lo que se va a exponer a continuación tiene que ver con el análisis profundo de la manera como dicho vínculo se reafirma o incluso se rompe. Por esta razón,

no es posible dejar de lado la dinámica de presentar una cartografía de las herencias y construcciones de memoria que ha caracterizado la exposición del problema.

Ahora, si la memoria se evidencia como una categoría objetual, un ejercicio axiológico de rememoración, dicha caracterización siempre estará condicionada por el rigor de una identidad que busca reafirmar su existencia bajo la sombra de una tradición que traspase los avatares y emergencias del tiempo, que se sostenga como documento de la herencia. En este sentido, la transmisión de las obras que reafirman la esencialidad del canon como mecanismo de memoria está condicionada por la relación entre padre e hijo, entre autoridad y obediencia. El canon funciona como el *nexus* entre el legado y el legatario contribuyendo a la legitimación del acervo y, claro, del vínculo. Pero ¿qué pasaría si los puntos de estabilidad del canon como la identidad y proyecto nacional, por ejemplo, se vieran socavados desde su raíz? Este proceso es precisamente el que pone sobre la mesa Baldomero Sanín Cano a lo largo de su producción, especialmente, en *Letras colombianas* (1944).

Sin lugar a dudas, uno de los mayores aportes de Sanín Cano resulta de la unión del oficio del historiador con el del crítico; Sanín Cano propone que el historiador asume también una postura crítica frente a su tiempo. Aprendiz juicioso de Georges Brandes y por ende de Nietzsche, Sanín Cano pone en entredicho la función identitaria de las letras. En este sentido, estaremos tratando con varias categorías como el juicio crítico, la respetabilidad del arte, la relación entre medio y genio, que se configura, a su vez, en el vínculo entre arte y sociedad.

A diferencia de los otros, en el caso de Sanín Cano sus ideas se reparten en varios ensayos clasificados de acuerdo con los presupuestos que el crítico ha retomado de Hipolito Taine y de Brandes:

La preocupación elemental del crítico literario, en estos días de prueba para el espíritu, es hallar las concordancias y diferencias entre el autor y su obra entre los dos y su tiempo. Detrás de todo libro hay un espíritu que importa descubrir. Este espíritu puede ser el símbolo de una época. Taine deducía las cualidades de un autor estudiando su siglo. Brandes explica la época por medio del autor (Sanín, 1932, p. 67).

El primero de ellos sería la categoría de medio que para ambos historiadores resulta fundamental en la comprensión de los procesos de creación y análisis de la literatura. En segundo lugar, se presenta la idea de genio como

voz vital de aquel medio que lo ha producido.⁶ Finalmente, el concepto de respetabilidad del arte devenido de Taine y que estructura no solo el juicio estético, sino además la función de un crítico que debe superar el escenario subjetivo e íntimo, para expresar la importancia del arte en tanto documento estético y social.

Esto querría decir entonces que el historiador no habita solamente una memoria construida de antemano y que se ve abocado a preservar, sino que él mismo es constructor y deconstrutor de aquella certeza. Estaríamos rodando lo que Dominick LaCapra (2008) ha denominado “historia de la experiencia” que se centra en la relación directa del hombre con su medio más que en una organización de los modelos rígidos fijados por la historia del pensamiento. Incluso, para Sanín Cano otro de los elementos fundamentales dentro de la respetabilidad del arte es su vital importancia en “las relaciones de hombre a hombre” (1942, p. 22); es decir, el arte no es un objeto estático ni representativo y monumental de la historia, sino escenario de su dinamismo y movimiento. La historia para Sanín Cano no comporta un puerto de llegada seguro del monumento, ni un escenario único de la tradición; por el contrario, su preocupación se centra en la movilidad y el tránsito de esa historia, en el dinamismo de esa memoria.

Para Sanín Cano los críticos, al igual que los historiadores, no son guardianes ni poseedores de una ley inmutable, de un legado que debe permanecer impávido a los avatares del tiempo. Tampoco pueden cifrar su misión en un acompañamiento silencioso del proceso intelectual; por el contrario, y retomando los principios promulgados por Brandes (1924), el arte ha de entenderse como una entidad que tiene su propia especificidad, misma que el crítico debe reconocer y transmitir. El inicio del juicio ha de situarse sobre la base del íntegro discernimiento de su naturaleza que se evidencia a través de la mirada hacia la época que la envuelve, sus influencias y las experiencias individuales de sus autores. Es así como, por ejemplo, en su obra *Letras colombianas* el autor deja claro que no se trata de una historia en sentido estricto, sino una serie de ensayos sobre algunos de los autores más importantes de la literatura en el país.

6 Allí podríamos situar *Letras colombianas*, misma que no se divide en periodos históricos como la historia de Vergara, ni en clasificaciones por géneros como la de Gómez Restrepo, ni a través de sus funciones en el caso de la obra Roberto Cortázar, sino por medio de los propios autores, que tal y como lo propone Brandes —siguiendo a Taine— son los que definen el medio y hablan por él.

Sin lugar a dudas, la reflexión que hace Sanín Cano sobre el modo de analizar e historiar la obra literaria resultaría novedosa a pesar de que Gómez Restrepo lo hiciera al diferenciar la misión del crítico y del historiador. La importancia de su preocupación radica precisamente en que se convierte en la revisión del escrito histórico como resultado de la unión con el texto crítico; es así como pone de manifiesto aquellos dispositivos que han limitado al objeto a una serie de clasificaciones que no le permiten entrar en relación dinámica con otros, como es el caso de la idea de nacionalidad. Es por eso que cualquier intento de agrupar y generalizar la producción literaria resulta para Sanín Cano un atentado en contra de la autonomía de la obra y del sujeto creador.

5. Hacia una historia crítica de la literatura colombiana

Sanín Cano propone superar los llamados dispositivos de transparencia que definían el tratamiento del texto literario como dependiente de una realidad histórica viciada por los intereses del historiador; para cumplir este objetivo era necesaria una postura crítica que rompiera los límites de un *continuum* histórico parado sobre el piso firme de la tradición. De igual modo, aquel sujeto que habitaba este terreno incólume había sido visto como objeto de conocimiento: cualquier atisbo de autonomía sería una fisura en el sistema axiológico regente. Para Sanín Cano, en cambio, el sujeto se transforma en el centro de la historia, defensor de su manera de entender y asir el mundo. Siguiendo a Michel Foucault (2003), este sujeto es producto de un siglo XIX que defendió la presencia de una subjetividad enfrentada a dispositivos de control y vigilancia y que pareció verse enfrentado contra un pensamiento conservador y tradicional presente en nuestro continente.

Para escribir una historia de la literatura hispanoamericana resultaría necesario basarse en la experiencia del “gran sujeto histórico”, del sujeto creador capaz de criticar y dar cuenta de la dinámica, desarrollo y carencias de su tiempo y su nación. El desconocimiento por parte de los pueblos americanos de lo que otros producen imposibilita la escritura de esta historia común que debe ser escrita, precisamente, desde las diferencias. Así lo expone Sanín Cano: “la sensibilidad artística varía de grado, de un país a otro en tales condiciones la historia de la expresión literaria de sus ideas y sentimientos no puede ser común” (1942, p. 44).

Para Sanín Cano no es posible la existencia de un solo derrotero que guíe las expresiones estéticas de una nación; estas deben ser estudiadas

no solo como resultados o reflejos, sino como parte de una mecánica en movimiento constante. Esto resultaría en la figura de un escritor conocedor de la cultura universal, que no esté limitado a cantar loas a la gloria de la patria, una pluma que deje entrar sin problemas ni miedos nuevos estados de la palabra como lo haría el modernismo en la figura de Darío, Valencia o Silva. Este intelectual idóneo deberá también contener la capacidad de ejercer un acercamiento crítico y subjetivo, de exponer su propia *disposicionalidad* frente al objeto literario.

Sanín Cano pone en crisis otro paradigma totalitario que entendía la lengua como muestra y continuidad *sine qua non* de una herencia ineludible, aquella que garantizaría al *continuum* histórico un lugar legítimo de la nación dentro de la tradición aceptada y negociada con los arcontes mayores. La apertura a una idea de la lengua como entidad dispuesta a los cambios incesantes, no solo es una crítica acérrima en contra de un pensamiento profundamente conservador, sino una subversión de la tradición impuesta. De esta manera, otras voces concebidas como ecos sin importancia entrarían a formar parte de un diálogo con una voz que puede interpelar al observador e incluso cuestionarlo, al engendrar una controversia hacia aquello que había sido presentado como incuestionable.

La pluma de Sanín Cano estaría ligada a una aguda intuición sobre la importancia del sujeto como partida y llegada de cualquier oficio estético y crítico, desconociendo el amiguismo o la simpatía hacia algún partido político que se viera reflejada en un corpus seleccionado por conveniencia; es así como aquel dispositivo de transparencia ligado a la influencia del intelectual selectivo, de su juicio como guía del gusto colectivo, se ve medrado por una objetividad consciente de la necesidad de una crítica directa y honesta. Los capítulos y las presentaciones de los autores en la obra de Sanín Cano superan la mera periodización y se convierten en pequeños ensayos críticos basados en el sujeto y en su relación estética con el momento y el medio. Retomando a Brandes, Sanín Cano pone sobre la mesa otro aspecto importante en la crítica, pues si bien el ambiente físico y la raza no son los elementos únicos y concluyentes para precisar el acercamiento a un autor, la obra “capacita al hombre de estudio para definir el nivel espiritual, el temperamento y la inteligencia de quien las ha escrito” (Sanín, 1944, p. 2).

En un pasaje de la nota preliminar, Sanín Cano compara un “pequeño fragmento de exquisita pizarrosa con huellas de un caracol marino” (1944, p. 3), con el papel que el sujeto como protagonista y constructor de la historia

establece con su tiempo. El sujeto histórico, al contrario que el sujeto de conocimiento leído desde la pieza en sí misma, exige ser interpretado por las señales que deja en el medio que lo rodea; sencillo y profundo, Sanín Cano rompe radicalmente con la idea de una historia construida a partir de egipcianismo opuesta a la imagen de un hombre moderno.

6. Trasegares del canon como mecanismo de la memoria. A manera de conclusión

Si bien la obra de Vergara se centró en marcar la relación entre la historia de la literatura y los proyectos de identidad nacional, la irrupción de una historia revisionista durante las primeras décadas del siglo xx y la aparición de un grupo de trabajos que se centraron en la literatura colombiana, se sintetizan en la figura de Antonio Gómez Restrepo. El cambio fundamental entre una historia monumentalista y una documental, como es el caso de *Historia de la Literatura Colombiana* (Gómez, 1938), se basó en el descubrimiento de un archivo que, al contrario de la estación prometida por la civilidad hispanófila, no se había terminado de revisar. Es así como los autores dejaron de ser estatuas venerables para ser actores de la dinámica social y política del país, productores de textos cuya pedagogía, a la que llamamos nacional, sería el legado máspreciado de su misión.

Desde una concepción de la obra como documento, es decir, en una comunión constante con el presente desde la conexión de pedagogía y legado (Le Goff, 1991), se diferencian dos categorías que habían resultado análogas en la obra de Vergara: historia y memoria. Es evidente, siguiendo a Le Goff, que ambas se distan en sus formas de olvido. La historia *monumentalista* construye la memoria, mientras que una historia documental se cifra sobre una memoria que reconoce la actualidad de lo pretérito y lo pone a circular en el tiempo bajo la impronta de herencia. Cada uno de los autores, incluyendo al mismo historiador, debieron ganar sus derechos para pertenecer a ella.

Tanto Vergara como Cortázar, Gómez Restrepo y Sanín Cano, son ejemplos de la permanente revisión de los cánones literarios de la cual se obtiene una compleja correspondencia entre diversas secuencias superpuestas que se enfrentan o conviven en un mismo periodo. Dichos periodos pueden relacionarse con los acontecimientos históricos, pero no son determinados por ellos. Estos acontecimientos alimentan y aclaran el panorama de la idea de canon dentro del tiempo social, como escenario de vinculación del presente con el pasado, haciendo factible que el pasado se incruste en el presente; es

decir, se entienda como memoria en movimiento desde la concepción de herencia. Si el modelo de canon en nuestro estudio comenzó a ser un mecanismo de memoria se convirtió en lo que F. Braudel define como en una estructura modélica: “Los observadores de lo social entienden por estructura una organización, una coherencia, unas relaciones suficientemente fijas entre realidades y masas sociales” (Braudel, 2002, p. 70-71).

El canon propone su autonomía desde la influencia a la que se refiere Braudel, nuestro horizonte de expectativas recubrió los mecanismos y tipologías de relación que establece con la totalidad y, claro está, con la aprehensión colectiva de la literatura. Desde esta perspectiva, si el canon es entendido como un modelo que influye sobre el contexto ¿cuál sería entonces la dinámica que lo caracteriza en el tratamiento de la historia literaria? Se ha hecho referencia a que la historia literaria forma parte fundamental del elemento social que al ser vista desde su especificidad y desde su influencia en el contexto, constituye en sí misma un modelo de análisis. La movilidad del modelo, como se había afirmado anteriormente, puede sustentarse también en el movimiento pendular descrito por Rama (1982) que caracteriza el sistema literario hispanoamericano. Según el teórico, las secuencias literarias se mueven entre la preservación y negación de discursos decimonónicos y hegemónicos, así mismo, el canon literario se mueve simultáneamente en dos direcciones: la afirmación de lugares de enunciación silenciados y la presencia de lugares de enunciación imperiales.

La vinculación entre literatura y poder político se sigue evidenciando en *La novela en Colombia*, historia que inaugura el siglo xx y que propone la novela como el género que refleja un país con una idea de progreso necesario “nación en formación, que debía exaltar a la Independencia desde los cantos líricos” (Cortázar, 1908, p. 52); Cortázar relaciona la importancia de la novela en Colombia con los procesos económicos “visionarios” del gobierno de Reyes, cuya consigna fue “más administración y menos política”.

Esta tarea de revisor que había emprendido Gómez Restrepo se convierte, para Cortázar, en la contextualización del legado dentro de la situación específicamente nacional. Este historiador no aborda sentencias críticas contra historias anteriores, pero sí cifra su posición en relación con la necesidad de vincular la literatura al terreno material prometido por el gobierno de Reyes, pues la “novela es preludio y reflejo de mejores días para el progreso y civilización del pueblo colombiano” (Cortázar, 1908, p. 46). La ruta trazada por Gómez Restrepo encuentra cierta continuidad en *La novela en*

Colombia, la articulación de lo individual a lo inmediatamente político, por ejemplo, también es un asunto planteado por Cortázar. La necesidad de darle un piso temporal a la experiencia del escritor decanta en la presentación de la novela como expresión de un tiempo-ahora, es decir, una memoria que depende absolutamente del presente y del futuro que se comienza a construir. De este modo, el orden experimenta un cambio importante, el legado ya no se limita a ser reflejo del pretérito, sino base pragmática del futuro.

En el caso de *Letras colombianas* de Baldomero Sanín Cano, la idea de una herencia que debe monumentalizarse se transforma en la exigencia de un sujeto que pasará de un arconte y vigía a un conocedor de todo aquello que rodea a la obra. Esta idea devino en la necesidad de abandonar la búsqueda de un punto en común que consolidara la literatura; es así como Sanín Cano deja de lado la idea de nacionalizar el pasado colonial y empieza a centrarse en las obras como producto de una dinámica social y subjetiva.

Es de esta manera como Sanín Cano rompe con la relación que cifra Nora (2008) como propia de los lugares de la memoria que pueden evidenciarse como dominantes, de naturaleza grandilocuente y permanente y aquellos que se determinan como dominados; es decir, que reciben de modo inalterable las voces hegemónicas. Para el crítico, esta jerarquía se rompe desde la idea dinámica de una obra y un sujeto movable, capaz de criticar cualquier permanencia que mine su conciencia del tiempo. Ahora bien, si la obra es muestra de una mecánica social y temporal, no significa que se exponga como reflejo exacto de lo que sucede, tal y como lo expresaría el mismo Vergara, o modelo de una transmisión transhistórica del legado de acuerdo con Gómez Restrepo; también como instrumento cosificado del progreso, planteamiento de Cortázar. Al contrario, la obra es un escenario en el cual múltiples encuentros y desencuentros tienen lugar, un sistema con *performances* diferentes que la vuelven ente autónomo de la preeminencia asociativa.

Sanín Cano, lector de Nietzsche, pone de manifiesto que la misión principal del crítico-historiador es la de descentrar y desterritorializar aquello que el arconte cuidó con celo inalienable. Por eso no intenta, en momento alguno, nacionalizar el pasado colonial como fuente de donde emanan los valores atemporales; tampoco busca con afán el vínculo con la literatura española, cuestiona la nacionalidad y la religión que han sido definidos como la mayor de las herencias. Ahora, *Letras colombianas* trata de romper con una idea de canon como categoría que mide con las mismas unidades todo aquello que lo penetra, antepone al sujeto creador como ser histórico y consciente de

su tiempo, la época como territorio mutable y a la vez múltiple. Podríamos decir que estamos frente a un corpus que reemplaza la idea de canon. Sin embargo, esta percepción se vuelve ambivalente frente a los procesos de descentralización, se combinan con la necesidad de encontrar una nueva morada cultural más abierta, pero al final de cuentas, concreta.

De Vergara a Sanín Cano, la dinámica del canon avizora no solo cambios en la concepción de la literatura, sino transformaciones en la noción de la propia historia y por ende de la memoria. Al cifrar el concepto de canon como aquel principio que lo mide todo de la misma manera, se estaría volviendo a los determinismos que hemos cuestionado. Es evidente que el socavamiento de una ideal de escritura casado con el proyecto de nación o de una identidad basada en la continuidad, deberá ser visto también desde sus quiebres; es por esto que es necesario situarse en las metamorfosis que sufrieron la idea de obra, autor, literariedad y, claro, de historia. Nuestra propuesta ha estribado en que al referir el canon como mecanismo de memoria, abrimos la posibilidad de cuestionarlo y presentarlo como entidad mutable que cambia los territorios de actuación ya sea desde la época, la herencia, la actuación, el progreso o el sujeto mismo. Muchas preguntas quedan sin resolver; por ejemplo, existiría la necesidad de pensar una estructura modélica de una nueva historia de la literatura o, para ir más allá, si es posible romper con un sistema de periodización que supere las políticas de inclusión/exclusión. Puede seguirse pensando una obra de esta naturaleza como una muestra de aquello que debe ser olvidado y recordado marcando la dependencia entre el campo literario y el de poder.

Bibliografía

1. Brandes, G. (1924). *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*. Barcelona: Publicaciones de La Revista Blanca.
2. Braudel, F. (2002). *Las ambiciones de la historia*. Barcelona: Crítica.
3. Braudel, F. (1989). *Una lección de historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Cortázar, R. (1908). *La novela en Colombia*. Bogotá: Imprenta eléctrica.
5. Cortázar, R. (2003). *La verdad y las formas jurídicas*. 2ª ed. Barcelona: Gedisa.
6. Gómez Restrepo, A. (1938-1947). *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Imprenta Nacional.

7. Gómez Restrepo, A. (1926). El descubrimiento de América y la higiene. En *Indagaciones e imágenes* (pp. 59-69). Bogotá: Ediciones Colombia.
8. Harris, W. V. (1998). La canonicidad. En *El canon literario* (pp. 45-65). Madrid: Arco.
9. Jaramillo, M. (1907). *Mercedes*. Medellín: Tipografía de San Antonio.
10. Jauss, H. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península.
11. Kirk, R. (1986). *La mentalidad conservadora en Inglaterra y los Estados Unidos*. Madrid: Rialp.
12. LaCapra, D. (2008). *Representar el holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo libros.
13. Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós.
14. Nora, P. (2008). *Los lugares de la memoria*. Madrid: Trilce.
15. Rama, Á. (1982). *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura/Instituto Colombiano de Cultura.
16. Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. A. Neira Calvo (trad). México: Fondo de Cultura Económica.
17. Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
18. Rosaldo, R. (1991). *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: CNCA-Grijalbo.
19. Samper, J. M. (1856). *Pensamientos sobre moral, política, literatura, religión i costumbres*. Bogotá: Imp. de Echeverría.
20. Sanín Cano, B. (1944). *Letras colombianas*. México: Fondo de Cultura Económica.
21. Sanín Cano, B. (1942). Colombia y los poetas. En *Ensayos* (pp. 20-22). Bogotá: Biblioteca Popular.
22. Sanín Cano, B. (1931). Rafael Maya o la pasión crítica. En *Crítica y arte* (pp. 67-70). Bogotá: Librería Nueva.
23. Vergara y Vergara, J. M. (1885). *Artículos literarios. Con una noticia biográfica, por D. José M. Samper*. Londres: J. M. Fonnegra.
24. Vergara y Vergara, J. M. (1867). *Historia de la literatura de la Nueva Granada. De la conquista a la Independencia (1538-1810)*. Bogotá: Imprenta de Echevarría Hermanos.