

**DOSSIER**

**Beatriz Sarlo, crítica cultural  
de América Latina**

**BEATRIZ SARLO,  
LATINOAMERICANISTA**

**BEATRIZ SARLO,  
LATINAMERICANIST**

**Raúl Antelo**

**Universidade Federal de Santa Catarina**

*Enseñó en la Universidade Federal de Santa Catarina y en las de Duke, Texas at Austin, Maryland y Leiden. Fue investigador del CNPq, Guggenheim Fellow y presidente de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Recibió el doctorado honoris causa de la Universidad Nacional de Cuyo.*

*Es autor de Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos; Archifilologías latinoamericanas; A ruinologia; Visão e potência-do-não; A máquina afilológica; En muerte: miniaturas urbanas; Azulejos. Lo transvisual y la arqueología de lo moderno e Inventário de sonhos usados. Goya plagia Didi-Huberman. Editor de Mário de Andrade, Jorge Amado y João do Rio, preparó, en colaboración, Lirismo+Crítica+Arte=Poesia. Um século de Pauliceia Desvairada.*

Contacto: antelo1950@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9799-6550

DOI: 10.5281/zenodo.7474609

### RESUMEN

#### PALABRAS CLAVE

*Crítica marxista*  
*Crítica cultural*  
*Historia*

*De muchas maneras, la orientación general del latinoamericanismo de Beatriz Sarlo proviene de Pedro Henríquez Ureña, quien escribió una historia social de la heterogeneidad, incorporando prácticas comparativas. Sarlo ha abordado las tensiones entre culturas masivas, de elite y populares, lo cual presupone una reconfiguración de autoría, lectura, textualidad y contexto.*

### ABSTRACT

#### KEYWORDS

*Marxist Criticism*  
*Cultural Criticism*  
*History*

*In many ways, the general direction for Beatriz Sarlo’s Latin-American criticism comes from Pedro Henriquez Ureña who wrote a social history of heterogeneity, incorporating comparative practices. Sarlo focused the tensions between mass, elite and popular cultures, which also involved a reconfiguration of authorship, readership, textuality, and context.*

**Fecha de envío: 23/04/22**

**Fecha de aceptación: 02/07/22**

Doy vueltas por *Los Libros* con Beatriz S., coincidimos en que David propone un modelo literario siglo XIX tipo Sarmiento: el *Lisandro* se instala en ese proyecto y encuentra un público pasivo y acomodado.

Ricardo Piglia

*Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*

Beatriz Sarlo estaba en vías de serlo cuando Victoria Ocampo reunió a un grupo de intelectuales, remedando las reuniones del Colegio de Sociología, en los fondos de la librería de Aron Natanson, de la rue Gay Lussac, para oír a Roger Caillois hablar sobre el carácter unitario de América. Pedro Henríquez Ureña, gentil, elogió al conferencista por mostrar que la idea de las semejanzas y hasta de la posible unidad de las Américas no estaba fundada en el panamericanismo de origen político. Hay unas realidades que unen las Américas. Claro está que tenemos que tomar en cuenta lo que las separa, como ha recordado Caillois o ha señalado en otra ocasión Arciniegas: las diferencias de norte y sur, y hasta las de Atlántico y Pacífico. Es curioso, advertía Ureña, que esa idea de la unidad de las Américas, que entonces se presentaba como propósito que venía de los Estados Unidos, como idea que irradia sobre todo de Washington, fuese, en su origen, una idea de la América latina. El primer panamericanista no es Blaine, no es ningún estadista norteamericano; es Bolívar, que concibe el Congreso de Panamá. Y, a lo largo del siglo XIX, se puede encontrar en los latinoamericanos –por ejemplo, en poetas como Andrade, que escribían odas políticas– la idea de una unidad de América. Hay, pues, las realidades que ha señalado Caillois y la historia de la idea de la unidad de América, hecho muy interesante. Hasta antes de 1889, la idea de la unidad de las Américas pertenece a la América latina; a partir del momento en que Blaine imagina la primera Conferencia Panamericana, Washington es el centro de esa idea, y entonces la América latina empieza a entusiasmarse menos por ella. Con relación a las similitudes que ha indicado Caillois, el problema es si esas unidades básicas pueden sobreponerse a las diferencias entre dos Américas que están separadas políticamente y en aspectos de su cultura. Pero es curioso que, por ejemplo, Brasil, cuya lengua apenas se distingue del español y, en consecuencia, si cualquiera de nosotros va a Brasil y habla español se le contesta en portugués y nosotros lo entendemos perfectamente, es curioso, ponderaba Ureña, que Brasil, a pesar

de eso, se mantenga separado de la América de habla castellana, solamente por esa pequeña diferencia. El ningún trabajo que nos tomamos cuando vamos a Brasil para hablar portugués se traduce en el ningún trabajo que hacemos por leer portugués. De ahí que, en muchos sentidos, Brasil permanezca ignorado por la América española. Y, sin embargo, las semejanzas de Brasil con el resto de América latina –es decir, con la América de habla española– son muy grandes. Hay diferencias puramente externas, como el hecho de que Brasil haya sido Imperio durante más de sesenta años; pero es significativo que al fin se haya convertido en república, y que esa república se conduzca exactamente como las demás de América latina. Es hecho que se ha señalado más de una vez cómo ciertos fenómenos sociales y políticos ocurren en América latina con una identidad cronológica sorprendente. Por ejemplo, en los años 1880-1890, la transformación económica de toda América latina. Caillois consideraba que era posible una especie de unidad, sobre la base de que toda América latina aprendiera inglés y toda la América de habla inglesa aprendiera el castellano. Eso, indudablemente, sería un acercamiento grande; pero quedan muchas otras cosas. Quizás, ante todo, es la diferencia de poder lo que salta a los ojos y para muchos es como una barrera. Hay, después, diferencias de tradición, por ejemplo, tradición religiosa, que influye de un modo esencial en el carácter de los pueblos. El protestantismo, sobre todo el protestantismo de tipo puritano, no el protestantismo de tipo episcopal, define al pueblo norteamericano, explica muchos hechos de su historia, y ayuda a explicar el desarrollo económico. En cambio, el catolicismo explica hechos de la vida hispanoamericana. Poco importa que, en este momento, haya mucha indiferencia religiosa, en el Norte como en el Sur: desaparece –si se quiere– el contenido de la religión, pero quedan los marcos y el marco mental del catolicismo y el del protestantismo calvinista.

Años más tarde, a sus veinticinco, una reflexión de Beatriz Sarlo sobre los comienzos de la literatura argentina merece el beneplácito de un jurado integrado por Guillermo de Torre, autor de *Literaturas europeas de vanguardia*, un exquisito cuentista como José Bianco, secretario de redacción de *Sur*, y Bernardo Canal Feijóo, teórico de las dinámicas culturales, no menos sofisticado, y autor de *Confines de Occidente*, lo cual se tradujo en el sostén económico para ese primer libro. En *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura* (1967), Sarlo desgrana su concepción de la disciplina y juzga necesario ver y determinar cuáles fueron –y si en realidad existieron– los antecedentes de una crítica y un concepto de literatura en el Plata. No se pregunta por América en su conjunto, ni siquiera por la Argentina en su extensión, sino por aquello que, señalado por Luis Emilio Soto (1924) y por José Luis Romero (1976), Ángel Rama más tarde llamaría, con espíritu

ateniense, la zona sur-atlántica (1998), y cuya línea de fuga se sitúa en las “ciudades” de Emily Apter.<sup>1</sup> Decía pues Sarlo:

Las preocupaciones literarias estuvieron presentes de manera más o menos activa desde fines del siglo XVIII en la capital porteña: en el periódico de Cabello y Mesa se publicó la “Oda al Paraná” de Lavardén y otros poemas lo cual es índice de una avidez en el público y de la importancia asignada por el director del periódico a las manifestaciones literarias y en especial a la poesía. Es interesante además comprobar que durante esos años cualquier producción escrita era considerada dentro del campo de la literatura, lo cual, a la vez que hacía borrosos sus límites, no permitía una consideración crítica que estableciera valoraciones estéticas ya que estas hubieran tenido que referirse a las producciones más disímiles. El nacimiento de una conciencia valorativa del hecho literario implica una madurez en la concepción de la literatura y sus funciones, madurez que no se dio sino años después. Una crítica implica que la obra literaria es considerada como un producto cultural que tiene sus leyes propias y a las cuales se ajusta. El hecho literario es visto como específico y definido dentro del campo de la cultura. La literatura se convierte en un fenómeno particular, que encierra toda una problemática, y debe ser abordada con instrumentos especiales. La existencia de una crítica implica, además, que los hombres que hacen literatura se plantean este quehacer como algo específico y esencial, diferenciado de los otros

---

<sup>1</sup> Escribe Rama en 1955: “La acción europeizadora no significó la sistemática venta del país al extranjero, (económica y lo que aquí nos importa más, cultural) como se le reprochó al partido de la Defensa que jugó desde sus orígenes dentro de ese esquema de influencias; ni la restauración del lazo americano por parte del oribismo fue siempre entrega a las hordas rosistas y a las que le vienen sucediendo hasta hoy. Corregido el exceso, la situación debe señalarse como tendencia latente que puede desbordarse hasta ese extremo apuntado y que se atempera merced a la pugna histórica que nos singulariza. Quizá podamos agregar a este atemperamiento, otro que se origina en un común denominador: nuestra congénita pobreza, o con más dulzura, nuestra llaneza que ha actuado como freno para toda grandilocuencia o vanidad cultural empingorotada; quizá es ella la que nos ha concedido una constante y auténtica experiencia lírica, cuando del otro lado del que ahora es charco ha sido tan remisa en prodigarse. Un puerto, Montevideo, una tierra, la Banda Oriental, han de ser creados como punta de lanza que testimonien la propiedad sobre esa vacua tierra de nadie que comienza a serlo de todos. Deberán actuar como frontera contra el extranjero, portugués, inglés o quien sea réprobo, y les corresponderá, por real decreto, ejercitar las virtudes militares y la honestidad cristiana en beneficio de españoles, porteños o quien sea autorizado, hasta que se resuelvan a explotar ganado y tierra, conjuntamente, en provecho propio. (¿Habrà cambiado desde entonces ese sentimiento de estar explotando un bien ajeno, o bien de nadie, del inmaterial y lejano fisco, en beneficio personal, aun después que el bien dejó de ser ajeno para ser propio?) Como típica marca fronteriza creados, de ella mantenemos la situación, aunque alterada, generando las mejores condiciones en este juego inhóspito de parapeto defensivo de otros. La marca resultó contaminada por su ocasional enemigo y volvióse en nombre de él contra el cuerpo ideológico al que pertenecía. No alteró su situación de marca fronteriza, pero su complejidad es ahora sustancial e íntima, su equívoco decisivo y su singularidad cultural queda señalada por este acontecer dual” (Rama, 1955: 144). Véase el concepto de “ciudad” en Emily Apter (20113).

quehaceres, y con un campo de acción y elementos que lo son particulares (Sarlo Sabajanes, 1967: 37-8).<sup>2</sup>

### Coerción

Beatriz Sarlo acompaña así las concepciones más avanzadas en términos de literatura y sociedad. La crítica marxista inglesa ya había mostrado, desde los años treinta, que el rasgo típico de la economía capitalista consistía en arrasar con todas las relaciones directamente coercitivas entre los hombres, para instalar en su lugar al Estado como salvaguardia del derecho de propiedad. Los hombres, desvinculados de la manera coercitiva que los unía en la sociedad feudal, en la que el siervo estaba atado a su señor y este a su rey, producían ahora independientemente para el mercado libre y compraban en ese mismo mercado. Allí ofrecían no sólo su producción sino también sus capacidades, y tenían derecho, sin impedimento ni obstáculo alguno, a vender su fuerza de trabajo al mejor postor. Este acceso sin restricciones constituía la “libertad” de la sociedad capitalista. Todo haría pensar que en esta sociedad estaban ausentes las relaciones coercitivas entre los hombres, pero sólo existían, en verdad, relaciones de fuerza entre ellos y un bien por encima de todos los otros, la propiedad. El mercado se integraba así a la naturaleza, sujeto a las “leyes” naturales de la oferta y la demanda; pero esta coerción no parecía impuesta por los hombres, sino por fuerzas naturales ciegas, aunque el mercado no era sino la expresión ciega de las verdaderas relaciones entre los hombres, relaciones de coerción. Precisamente por ser una expresión *ciega*, era coercitiva y anárquica, actuando con la violencia y la incontrollable inexorabilidad de las fuerzas naturales. Y precisamente por estar enmascaradas, tales relaciones coercitivas entre el capitalista y el asalariado eran tanto más brutales y desvergonzadas. (Caudwell, 1972: 75).

Se trataba, en suma, de una economía de un falso individualismo y de una vana libertad para la mayoría, en que la época se ajustaba, como le era posible, a la sociedad burguesa en que se implantaba. Como explicaba uno de los más brillantes representantes de esa escuela, Christopher Caudwell, la dominante burguesa era proporcional a la ausencia de relaciones directamente coercitivas entre los individuos. Había restricciones, es verdad, en todo semejantes a las restricciones feudales que ataban a los siervos a su señor, pero una libertad sin relaciones sociales no sería, en absoluto, libertad,

<sup>2</sup> Estas ideas madurarán en un clásico de Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Acatando las sugerencias de Giorgio Agamben, en *Polichinela o divertimento para los muchachos*, en relación a la máscara, discriminé los textos firmados por “Beatriz Sarlo Sabajanes” de aquellos firmados con el *nom d’artiste*, “Beatriz Sarlo”, para mejor definir el lugar de Sarlo entre los modos de vida de un cuerpo biológico, una “vida desnuda”, libre de marcos civiles y políticos, aunque a merced del poder, y un cuerpo político, gracias al cual la “vida pública” se abre hacia posibilidades situadas más allá de lo viviente.

sino una anarquía ciega, de ahí que, a la ausencia de relaciones intersubjetivas directas, la sociedad burguesa debiese añadir la presencia del derecho a la propiedad absoluta de los medios de producción, a través de un poder estatal de coerción. Pero puesto que el derecho a la propiedad otorga al propietario de los medios de producción un poder coercitivo sobre el trabajador “libre”, tanto el Estado como la economía burguesa ocultan una sociedad coercitiva para la mayoría y en que la única libertad consiste en la relación entre la burguesía y la naturaleza. De ese modo, la sociedad burguesa se piensa a sí misma como libre, pero, para el resto de la sociedad, no deja de ser coercitiva, ya que su individualismo y su mercado libre constituyen el método de coerción del que ella se vale, lo que configura la contradicción fundamental, no sólo de la sociedad burguesa, sino del desarrollo mismo de la cultura capitalista (Caudwell, 1972: 70-1).

Pero la joven Beatriz Sarlo ve que, más allá de esas relaciones de coerción, sólo se puede hablar de literatura cuando hay metaliteratura en juego y por ello cree que

Una crítica sobrentiende un segundo grado en la evolución literaria de un pueblo: de la creación y recepción de lo creado en forma intuitiva y con la naturalidad de lo no teorizado se pasa a la reflexión sobre el producto al cual se le fijan ciertos fines y se plantea su problemática. Desde ese punto de vista, la crítica se convierte en cocreadora ya que, junto y antes de que el creador conciba el producto literario como perfectamente diferenciado de los otros objetos de cultura, comprende sus peculiaridades, aquello que hace que la literatura sea literatura antes que documento individual o general. Es difícil que una crítica literaria nazca en los primeros años de producción de un pueblo ya que su nacimiento representa un segundo nivel en la evolución de las ideas. Por otra parte, la crítica literaria no puede sobrevenir sino cuando está llamada a enfrentar obras que desafíen la tarea del crítico. La pequeña producción poética de una aldea no puede engendrar críticos porque la crítica desarrolla en la práctica una teoría y una estética sobre obras donde esa teoría y esa estética pueden ser detectadas o criticadas positiva o negativamente. Una crítica solo puede ejercerse frente a una literatura con conciencia de tal (Sarlo Sabajanes, 1967: 38)

Ser consciente de tales motivaciones significa querer libremente, es decir, ser consciente de la *necesidad* de sus propias acciones. No ser consciente, empero, es obrar de manera instintiva, ciega o animalesca, como alguien empujado por la espalda. Esa conciencia no se logra gracias a la introspección, sino mediante una lucha con la realidad, que ponga al descubierto sus leyes y proporcione al hombre los medios para manejarla conscientemente (Caudwell, 1972: 77). Esto equivale a afirmar que toda escritura es la

respuesta creativa, sea consciente o no, para zanjar las condiciones desfavorables de la sociedad occidental.

Christopher Caudwell (Mulhern, 1974: 39-57), cuya obra aún no estaba traducida cuando Sarlo escribe sobre los comienzos de la literatura, era un marxista inglés que murió joven, a los treinta años, en la Guerra Civil Española. Escribió cuatro libros teóricos, el que aquí evoqué, *Illusion and Reality*, dedicado a la poesía, otro a la novela (*Romance and Realism*) y otros dos a ensayos de variada índole, *Studies and Further Studies in a Dying Culture*. Ignoraba, a diferencia de Raymond Williams, la literatura proletaria, pero prestaba atentos oídos a Freud y a otros lenguajes culturales, como la música, la danza, el teatro y el cine, éste, en particular, que ya interesa a la Sarlo de *Los Libros*.<sup>3</sup> Pero el desdén por el arte de masas, o el descaso hacia los artistas proletarios ubica a Caudwell en una tradición marxista alternativa, que incluía a Gramsci, Lukacs y Goldman, pero no a Williams, quien nunca mostró entusiasmo por *Ilusión y realidad*.

Sabemos, sin embargo, que ninguna oposición es abstracta, sino que los extremos suelen tocarse e inter-penetrarse, a tal punto que lo universal es en otra instancia lo particular y éste, a su vez, se encuentra mediado por lo universal. En otras palabras, la verdad es proceso y la no verdad es, según Adorno, la indiferencia, lo absoluto, lo total.

En una sociedad de clases desarrollada, el arte no deja de ser expresión de la ilusión, no de toda la sociedad, sino de la clase dominante. Así, bajo la ilusión burguesa, la novela se separa a su vez de la poesía, de tal suerte que, más joven, más primitiva y emocionalmente más directa, la poesía queda restringida a las pulsiones, expresando aquella parte de la ilusión burguesa que ve, en los sentimientos del individuo, la fuente de la libertad, la vida y la realidad, porque la libertad de la sociedad como un todo descansa, en última instancia, en el impulso de aquellos instintos en cuya lucha con la naturaleza ha dado nacimiento a la sociedad. Al usar el mundo colectivo del lenguaje, la poesía concentra toda la vida emocional de la sociedad en un “yo” gigante, que es común a todos los hombres, y les ofrece una experiencia vívida e intensa, mientras la novela muestra el revés de la trama y expresa los instintos tal como surgen en el interior de la sociedad, en un individuo adaptado. En este caso, el individualismo de la sociedad burguesa se expresa en la forma de un interés por los hombres, pero no en la forma de seres abstractos,

---

<sup>3</sup> Cfr. “Elecciones cuando la televisión es escenario”. *Los libros*, núm. 29, mar.-abr. 1973, p. 4; “Cine argentino: de Juan Moreira a *La tregua*”, núm. 39, ene.-feb. 1975, p. 11; “Sobre Nazareno Cruz y el lobo”, núm. 41, mayo-jun. 1975, p. 24. En *Punto de vista*, Sarlo firmará como Silvia Niccolini un artículo sobre “Fassbinder, por un cine de ideas” (núm. 3, jul. 1978) y con su nombre, “No olvidar la guerra de Malvinas. Sobre cine, literatura e historia” (núm. 49, ago. 1994) y “Un cine conceptual” (núm. 88, ago. 2007).



instalados en una experiencia común, sino como *caracteres*, como tipos sociales que viven en un mundo real (Caudwell, 1972: 85).

Por eso mismo, Sarlo parece mirar con menos interés a la poesía que al nacimiento de la crítica y de la prosa (la prosa del mundo); allí radica, a mi juicio, la distancia que toma en relación a fenómenos culturales tradicionales, no necesariamente letrados, que aún el *high brow* de Caudwell supo recuperar, argumentando que, en los primeros estadios del lenguaje elevado, encontramos también manifestaciones de música y danza. Ni siquiera en una literatura tan consciente de sí misma como la ateniense de Pericles parece haberse alcanzado una distinción real entre la poesía y la música. Todas las formas de la poesía griega tenían su propia música y, en el caso de la poesía dramática, su coreografía. Esta relación, que aún subsiste, lo hace sin embargo de manera vaga. En suma, que, así como el desarrollo de toda cultura occidental coincide con la continua ampliación de la división del trabajo, a medida que su base económica se desarrolla y genera relaciones más complejas, su superestructura cultural también se vuelve cada vez más diferenciada (Caudwell, 1972: 23).

### Transnación

De fuente inglesa es también la prevención hacia lo nacional que unas “Notas sobre el nacionalismo”, de George Orwell, habían sistematizado, al fin de la guerra, en la línea de Julien Benda y de su misma *Animal Farm* (1945). No se trataba de resistir a una clasificación, algo más propio de la entomología, sino del hábito de identificarse con una única nación o entidad, situándola por encima del bien y del mal y negando de paso que exista cualquier otro valor que no sea favorecer sus intereses. El nacionalismo, según Orwell, no debía confundirse con el patriotismo, aunque ambas palabras se usen normalmente con vaguedad sujeta a discusión; el patriotismo es la devoción a un lugar determinado y a una forma de vida que uno considera superior, sin deseo de imponerlos, no obstante, a otra gente. Defensivo por naturaleza, tanto militar como culturalmente, el patriotismo se distingue del nacionalismo, que es, en cambio, inseparable del deseo de poder, simple “hambre de poder alimentada por el autoengaño”. Por eso el nacionalista es, no sólo deshonesto, sino agresivamente asertivo. Por nacionalismo, Orwell entendía indiscriminadamente, el comunismo, el catolicismo político, el sionismo, el antisemitismo, el trotskismo y el pacifismo, aunque creía, quizás ingenuamente, que el judaísmo, el islam, la cristiandad, el proletariado y la raza blanca son todos ellos objeto de apasionados sentimientos nacionalistas, porque su existencia admite ser cuestionada sin graves consecuencias.

Además, el sentimiento nacionalista puede ser puramente negativo, porque un nacionalista es alguien que piensa, únicamente, en términos de prestigio competitivo. Ve la historia, en especial la contemporánea, como el

incesante ascenso y declive de grandes unidades de poder. Por ello el nacionalista no sigue el elemental principio de aliarse con el más fuerte; sino al contrario, una vez elegido el bando, se autoconvence de que este es el más fuerte, y es capaz de aferrarse a esa creencia incluso cuando los hechos lo contradicen abrumadoramente. Es difícil, sino imposible, para cualquier nacionalista esconder su lealtad, aunque un país u otra unidad que ha sido idolatrada por años puede repentinamente volverse odiada, y otro objeto de afecto puede tomar su lugar casi sin un intervalo. Todos los nacionalistas tienen la capacidad de obviar las analogías entre hechos similares porque las acciones son evaluadas como buenas o malas, no por sus propios méritos, sino de acuerdo a quien las realiza, y prácticamente no hay clase alguna de barbarie cuya calificación moral no cambie cuando es cometida por los propios.

En suma, y esta tal vez sea la consecuencia más peligrosa, del punto de vista cultural, todo nacionalista se obsesiona con alterar el pasado (Orwell, 1945), idea, como recordamos, severamente criticada por Walter Benjamin en la sexta de sus tesis sobre filosofía de la historia, cuando dice que el don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza.

Aunque distante de los planteos, más que nacionalistas, federalistas de Canal Feijóo, quien sólo con saña podría encajarse en el satírico perfil de Orwell, Beatriz Sarlo está interesada en la literatura nacional como aspecto de la cultura y, en ese punto, muestra sintonía más aguda con el pensamiento italiano o la incipiente *French Theory*, pautada por el análisis del lenguaje o la deconstrucción hermenéutica, que con la más consolidada *German Philosophy*, que indagaba por el sujeto o por la teoría del conocimiento. En una pequeña antología de la crítica del siglo diecinueve, la misma Sarlo seleccionó el capítulo final de la *Historia de la literatura italiana* de Francesco de Sanctis, en que el crítico italiano asocia los destinos de la literatura y la filosofía, atendiendo a la premisa de que

La literatura no podía evadirse de este movimiento. Filosofía e historia se vuelven el antecedente de la crítica literaria. La obra de arte deja de ser considerada como el producto arbitrario y subjetivo del ingenio en la invariabilidad de las normas y de los ejemplos, sino como un producto más o menos inconsciente del espíritu del mundo en un momento determinado de su existencia. El ingenio en la expresión resumida y sublimada de las fuerzas colectivas cuya totalidad forma la individualidad de una sociedad o de un siglo. La idea le es entregada con el contenido; la halla alrededor de él, en la sociedad donde ha nacido, donde ha sido instruido y educado. Vive en la vida común contemporánea, con la diferencia de que tiene la inteligencia y la conciencia de

ellas más desarrolladas. Su poder surge de su unión en espíritu con ella; y esa unidad espiritual del escritor con su tema es el estilo. Por tanto, el tema, o contenido, no le puede resultar indiferente; al contrario, en él debe buscar su inspiración y sus normas. Si se cambia el punto de vista, se cambia el criterio. La literatura del Renacimiento fue condenada por clásica y convencional y se ridiculizó el empleo de la mitología (Sarlo Sabajanes: 1971: 63).

En esa línea, la introducción de Sarlo explicita su punto de vista, volcado a un exterior, expuesto a los conflictos de la experiencia mundana. Obsérvese que, en *De Sanctis*, ya se constata el interés del pensamiento italiano por la categoría de *vida*, en una relación siempre tensa, opaca y al mismo tiempo densa, con la política y la historia. Es algo que aflorará nuevamente en Galvano della Volpe, proponiendo una relectura de Hegel no muy distante de lo que hacía por esos años Althusser en París, y a quien Sarlo y Altamirano dedican páginas admirativas en función no sólo del antihegelianismo, sino por su incorporación de las ideas de Saussure y Hjelmslev. “En el área particular de la literatura, della Volpe aspira a fundar una poética, es decir una teoría del arte literario, a la vez rigurosa desde el punto de vista conceptual y sensible a la diversidad empírica de los textos”, decían, una teoría que exigía “superar la antinomia, cuya matriz moderna está en la ideología estética del romanticismo, que opone imaginación y fantasía, resortes de lo poético al discurso intelectual” (Sarlo y Altamirano, 198: 157). Sin embargo, no se constata pervivencia romántica, para Sarlo, en *De Sanctis*, pautado, conforme a su tradición, por inmanentización del conflicto, historización de lo no-histórico y mundanización del sujeto:<sup>4</sup> evalúa, en consecuencia, nuestra autora que

---

<sup>4</sup> Sarlo anticipa el juicio de Roberto Esposito. “Con frecuencia se ha insistido en las características irregulares, desproporcionadas y excesivas de la *Storia*; en el desequilibrio estructural entre sus partes, enormemente extensas en algunos casos e incomprensiblemente exiguas en otros; en las presencias desbordantes de algunos autores y en las ausencias injustificadas de otros. Esto es cierto, pero no es todo. No se trata solo de una falta de armonía interna que puede atribuirse a la ardua y discontinua elaboración de la obra. Hay una falta más visible, que atañe, como se ha dicho, incluso antes que a cualquier autor o cualquier corriente literaria, a su propio objeto: la de algo que se pueda considerar una literatura italiana. Es singular, y al mismo tiempo sintomático, que un trabajo nacido del intento declarado de definir, o aun construir, una identidad de carácter nacional la capte precisamente en su continua alteración, o en la sustracción de aquello que debería serle propio, en el irrefrenable deslizamiento hacia una impropiedad constitutiva. Sin embargo, junto a su objeto, ausente o al menos huidizo, la que debe cuestionarse en la *Storia* es su propia dimensión histórica. Se ha visto que esta es socavada y casi impedida por una crisis irresoluble –la divergencia entre formas y contenidos, entre representación y vida– que la asedia a lo largo de casi todo su recorrido. Esa historia se encierra en el gesto desesperante de una última deformación, tanto más acuciante si se la compara con la conclusión positiva del proceso de unificación política: ‘Diríase que precisamente cuando se formó Italia, se deformó el mundo intelectual y político del cual nació’. Semejante disonancia final, empero, no es más que el resultado casi predestinado de una laceración todavía más insanable por originaria, e incluso coincidente con el origen mismo, ya que ‘Dante,

En 1870, De Sanctis, superando las limitaciones del determinismo del medio, realiza un análisis que hoy denominaríamos culturalista: en su apreciación de la literatura, integra tanto la historia política como el pensamiento filosófico de una época. Es mostrativa su caracterización del romanticismo italiano que, en sus diversas etapas, evoluciona desde el medievalismo gótico – correspondiente a la ola de absolutismo monárquico en Europa–, a través del historicismo y el idealismo, hacia un concepto nuevo de nacionalidad. Al respecto, el planteo de De Sanctis coincide en parte con el de Brandes: ambos están preocupados por la caracterización de una literatura nacional. Sin embargo, De Sanctis asume la tarea como proyecto ideológico y político, más que como cuestión teórica, y así lo señalan las últimas páginas de su *Historia*: Italia debe buscar su identidad reflexionando sobre su pasado, rescatando aquellos elementos que pueden diferenciarla dentro de un panorama europeo. A la unidad italiana debe agregarse una nueva perspectiva artística y literaria. Brandes, en cambio, se pregunta cuáles son las causas que convierten a la literatura danesa en un proyecto parcial, que no refleja la totalidad de la vida de su pueblo. Su metodología es la de la literatura comparada, y esto significa un avance importante frente a los planteos nacionales que hemos analizado. Sin embargo, su teoría se vincula con la de Taine: también Brandes supone que se puede ir más allá de la literatura, hacia la sociedad, casi sin mediatizaciones; la literatura de una nación expone toda la historia de sus concepciones y sentimientos, toda su visión del mundo. Su punto de vista determina la periodización de *Las grandes corrientes*: la literatura del primer romanticismo francés es, por ejemplo, obra de los emigrados; a la restauración se debe el fenómeno del segundo romanticismo. El texto de Brunetière que hemos elegido demuestra claramente el método y las generalizaciones características de su crítica. Brunetière representa, frente a las nociones vagas del impresionismo, un intento de establecer categorías que otorguen validez y estabilidad a clasificaciones que, en última instancia, son subjetivas y, por supuesto, idealistas. Opta, dentro de un planteo esencialista, por la categoría de nacionalidad; su punto de partida es un concepto típico de la ideología de la burguesía: la existencia de inalienables características nacionales. Brunetière define ‘lo español’, ‘lo italiano’ y ‘lo inglés’; ‘lo francés’ aparece como un resumen –sin duda caprichoso– de esas cualidades

---

que debía ser el principio de toda una literatura, fue su fin’. Esto –esa coincidencia entre principio y crisis, entre cúspide y precipicio– se reproducirá cíclicamente en épocas sucesivas, como en el tiempo de Maquiavelo, cuando ‘justo en ese punto, en que Italia tenía todas las apariencias del vigor juvenil, desapareció del número de las naciones’, desde el momento en que el ‘siglo llamado del *risorgimento* [...] fue, no obstante, el de nuestra decadencia’. Es por ello que en De Sanctis la crisis no se muestra más ínsita en la historia de lo que la historia entera se proyecta en la crisis. Historia de crisis ininterrumpidas, según aquella concepción viquiana que, una vez más, parece cuestionar y quebrantar todo modelo utópico, todo sistema abstractamente filosófico: cuanto más avanza y se perfecciona la ciencia, cuanto más se separa de las necesidades materiales de la vida, tanto más la civilización pierde fuerza y se vuelve árida” (Esposito, 2015: 161-2).

nacionales. Si las opiniones de Brandes y De Sanctis enfocaban el problema nacional como una noción operativa de la historia, el trabajo de Brunetière absolutiza la categoría, convirtiendo a ‘lo nacional’ en un conjunto inmutable de cualidades esenciales. Así problemas importantes de método y de definición teórica son abordados por tres escritores –Taine, De Sanctis y Brandes– vinculados por una posición rigurosa, historicista, frente a las relaciones de literatura y realidad; y por un representante de la crítica académica de fin de siglo, cuya obra aporta la connotación evidente de una ideología burguesa. Todos, sin embargo, dan testimonio de una necesidad: la de enfocar los problemas literarios en un nivel de análisis que trascienda la individualidad de los hechos concretos y los organice en categorías absolutas o modelos causales (Sarlo Sabajanes, 1971: 6-7).

### Traslación

Mary Louise Pratt, en su ya clásico *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1992), definió las “zonas de contacto” como los espacios sociales donde culturas distantes y dispares, separadas por la geografía y la historia, se encuentran, friccionan o funden, en una muy asimétrica relación de hegemonía y subordinación, como bajo el colonialismo, la esclavitud, o sus sucedáneos, estableciendo sostenidas relaciones, pautadas por la coerción, la inequidad y el conflicto. Pratt luego expandiría la idea en “The Traffic in Meaning: Translation, Contagion, Infiltration” (2002), a partir de un concepto de Diana Bellessi, “es la traducción un esfuerzo de alteridad”. La zona de contacto de Pratt reaparece luego en *The Translation Zone* (2006), de Emily Apter, quien propuso estrategias de hibridismo y creolización para imaginar amplias topografías intelectuales, que no son propiedad de ninguna nación, ni condiciones amorfas de postnacionalismos, sino zonas de compromiso crítico, que conectan infinitas zonas de tras-Lación y trans-Nación.

En otro pequeño trabajo de sus comienzos, Sarlo lee zonas de contacto a partir de Carlos Guido y Spano, otro romántico y, como Gutiérrez, exilado en Brasil. Anticipando cuestiones posteriores (1998), observa Sarlo que

Carlos Alberto Loprete rastrea minuciosamente en “Mujeres griegas” de *Misceláneas* los indicadores concretos de la tarea de Guido como traductor. En la edición de sus *Poesías completas*, de 1911, se incluyen con el subtítulo de *Poesías griegas*, casi veinte epigramas, en su mayoría de la *Antología* helenística, y tres odas de Safo. La elección de Guido es ya en sí misma valiosa como señal de una percepción estética: excluyendo a Safo, cuyo erotismo Guido ni siquiera interpreta totalmente, los otros elegidos pertenecen al ciclo de la poesía alejandrina, posclásica, erudita, manierista, de sinceridad dudosa e inspiración literaria. Poesía menor, cincelada cuidadosamente, libre de

preocupaciones y compromisos, cerrada en la unidad finita de su percepción formal, construida sobre una retórica, es la que Guido elige para traducir. Y más aún: esta elección no implica una comunicación segura con el mundo alejandrino a través del conocimiento indispensable de la lengua. En una nota a “Mujeres griegas” Guido indica con candorosa precisión el campo que ha seguido su traducción de los epigramas y las odas: “Nada menos que cinco traducciones en verso y prosa tenemos a la vista de la oda de Safo ‘A una mujer amada’ [...] En tal conflicto y no conociendo el idioma de la poetisa de Lesbos, nos ha parecido más acertado y prudente seguir, como ya lo indicamos, las huellas del autor que traducimos. La versión que él nos da de la famosa oda está hecha en prosa. La hemos trasladado al castellano en versos sáficos con escrupulosa exactitud, sin más pretensión que la de amenizar nuestro humilde trabajo...”. Pero, pese a ser Guido traductor de traductores, sus versiones de *Poesías Griegas* están dentro de lo verosímil, solidarias, en el plano literario, con los contenidos del epigrama. Muchos de los poemas de Guido rodean y abordan el género; de los alejandrinos ha tomado un cuerpo de imágenes, un fondo de escenografía mediterránea, una óptica superficial y optimista de la realidad. Creo, con un margen amplio de certeza, que Guido es mejor traductor de los alejandrinos que los románticos. Sus traducciones de Lamartine están demasiado cerca de la retórica menuda y sin sentido de un helenismo *fin de siècle*. Así como Guido no logra incorporar a su poesía el tono romántico, sentimental y tenso, le resulta, naturalmente, imposible transmitirla en sus versiones. Elige a Lamartine sin comprender sus vivencias poéticas: hay una no correspondencia evidente, a pesar de declaradas y encendidas admiraciones. El mundo del romanticismo de las primeras décadas del siglo XIX no es el mundo de Guido y Spano; el romanticismo pierde sus modos constitutivos cuando su traductor lo incorpora a una expresión galante, llena de mitología y de cultura, que es esencialmente la de su poesía (Sarlo Sabajanes: 1968, p. 34-5).

Beatriz Sarlo no destaca (no podría hacerlo) que Guido tradujo Lamartine también al portugués; pero lejos de amenizar su humilde trabajo, vertiendo el texto en versos, donde se juegan ritmos que atañen al cuerpo, el poeta eligió esa vez la prosa, *Rafael* (Lamartine, 1849), donde, como sintetizó Victor Hugo, el liberalismo se hizo literatura (cfr. Amante, 2010).

### Literatura latinoamericana

En respuesta a una encuesta “Hacia la crítica”, promovida por *Los Libros*, en la primavera de 1972, Ricardo Piglia, quien a pesar de sus públicas desavenencias con Sarlo, muestra, quizás, mayor sintonía con ella que, por ejemplo, Josefina Ludmer, se explaya ponderando que

En Argentina, la función de la crítica burguesa no es otra que la de crear los protocolos de lectura que permitan trabajar un texto aun antes de haberlo leído: como el dinero es quien, en realidad, financia la legalidad de este procedimiento ordenando el acceso a la “cultura”, las clases populares están, siempre, más acá de esa lectura que discrimina y decide el curso legal de la literatura: su lectura “salvaje” es una apropiación que unifica al conjunto de los textos (historietas, fotonovelas, periodismo amarillo, revistas deportivas, literatura de kiosko, etc.) en el espacio común de una “lectura indiscriminada” donde quien lee “pierde el sentido”, en favor de un saber falsificado que no da ganancia: esta “pérdida”, es el lugar desde donde es preciso partir para construir una crítica práctica de los usos sociales de la legibilidad que las clases dominantes tratan de imponer como “naturales” y “eternos”. En una sociedad en lucha de clases, cada clase tiene su “literatura”, es decir, su “estética”, su “crítica”, su “poética”, apoyarse en las contradicciones de una cultura de clase es un modo de luchar por una nueva práctica de la cultura, eludiendo las mistificaciones iluministas de cierta crítica “de izquierda” (a la manera de H.P. Agosti) que trata de borrar el carácter antagónico de las contradicciones para ilusionarse con los momentos “progresistas” de una cultura burguesa que se intenta “reformular”, ejerciendo una educada oposición “interna” que respeta y sacraliza los códigos de dominación. [...] En mi caso estoy trabajando desde hace un tiempo en el análisis de las relaciones entre literatura y dependencia a partir de la traducción entendida como modo de apropiación y como génesis del valor. De esta manera se trataría de hacer ver –en este procedimiento ideológico de reproducción de las relaciones con el imperialismo como equivalente general– cómo se constituye un sistema literario en el que la dependencia funciona a la vez como condición de producción y como espacio de lectura (Piglia: 1972: 7).

En el comienzo del análisis a las respuestas de Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Ángel Núñez y el mismo Piglia, Sarlo explicita que “este texto no me pertenece. Sólo lo he escrito. Responde, resume y viene de lo hablado por una decena de críticos y egresados de la carrera de Letras. Tiene y encuentra su sentido en el único espacio que puede dinamizarlo, utilizarlo o desecharlo: el movimiento estudiantil”. Un *parti pris* muy telqueliano. Voy a detenerme sólo en la cuestión comparatista de una “literatura latinoamericana”. Dice Sarlo, a partir del examen de programas de la disciplina en la Universidad de Buenos Aires, lo cual refuerza su perspectiva de “ciudad”:

La ‘literatura iberoamericana’, dictada alternadamente por Julio Cailliet-Bois y Antonio Serrano Redonnet, ejemplifica algunas de las ausencias más insólitas: la totalidad de la literatura en portugués, el silencio absoluto sobre Onetti, Felisberto Hernández, Benedetti, Martínez Moreno, Manuel Rojas, Lihn, Droguett, Donoso, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Fuentes, José María

Arguedas, Yáñez, Revueltas, Leñero, Rulfo como cuentista, Roa Bastos, Salvador Garmendia. Puedo certificar, en cambio, la reiteración de las siguientes presencias, sobre la base de 7 programas: Lizardi (3 veces), Isaacs (2 veces), Blest Gana (2 veces), Gallegos (4 veces), Ciro Alegría (3 veces), Asturias (2 veces), Barrios (2 veces), Azuela y Guzmán (2 veces), Quiroga (2 veces), Darlo (casi siempre). Y punto: la narrativa latinoamericana es eso —a lo que debe sumarse una mención de Rulfo y Carpentier—. Hay que subrayar además la consecuente presencia, en los programas de Serrano Redonnet, de la literatura colonial y neoclásica; su único programa de novela del siglo XX termina con Ciro Alegría. En los puntos que se consagran al cuento se cierne el silencio sobre Onetti y Rulfo. La explicitación de lo cuantitativo no hace sino revelar la cualidad básica del planteo: la abolición de las zonas problemáticas, la fijación en el siglo XIX y primeras décadas del XX, la imposibilidad de resolver un texto que vaya más allá del realismo contenidista. Además, el teatro no existe y la poesía termina con los postmodernistas. Por otra parte, la literatura latinoamericana es balcanizada en dos compartimientos estancos: literatura argentina y literatura iberoamericana. Cuestiones de propiedad jurisdiccional conducen a que no se puedan establecer vinculaciones entre ambas zonas: por ejemplo, cuando se trata el cuento en América latina, no puede incluirse a Cortázar o a Borges, por la muy elemental razón de que son argentinos. La enseñanza de la segregada literatura argentina se caracteriza por la repetición de dos líneas: el planteo genérico (panoramas) o el atomismo coleccionista (“Formas y comprensión de la violencia en la literatura argentina”, programa de Guillermo Ara, donde: no se incluye *Operación Masacre*, ni ninguna novela de David Viñas; y *El río oscuro* de Varela es clasificado como “La novela moderna: formas de la agresividad”). En otro programa, Ara presenta el problema del realismo metido en la siguiente clasificación, que transcribo entera porque es uno de los mejores ejemplos de la inconsciencia y la ligereza con que cómodamente se sectoriza todo: “Realismo verista (Gálvez, Lynch, Cerretani), realismo testimonial (Mallea, Marechal, Sábato), realismo psicológico (Denevi; Gómez Bas, Abelardo Arias), realismo crítico (Payró, Varela, Viñas, Guido), realismo transfigurador y de reconstrucción histórica (Larreta, Mujica Láinez, Di Benedetto), realismo y expresionismo (Arlt, Filloy), realismo subjetivista (Güiraldes, Bioy Casares, Conti, Cortázar)” (Sarlo Sabajanes, 1972: 10).

¿Qué América Latina proponen estos críticos, y Sarlo en particular? La síntesis, como en el proceso de emancipación, puede materializarse en Bolivia pero, a ese respecto, quizás sea útil un retroceso en el tiempo. Casi medio siglo antes, en 1925, al celebrarse el centenario de Bolivia, Eugenio d’Ors, admitiendo, como diría De Sanctis, que “la mia mente tira al conchetto”, ve una sutil *Kulturkampf* en Bolivia, ya que, a una gran masa étnica nacional, cuya redención es necesaria para la plena y definitiva constitución nacional, no debe tratar de imponérsele orgullosamente un tipo de civilización —que no es



el suyo—, basado en un ideal de ciencia —que no es ni puede ser propiamente el de nadie—, y que debería pedir que los selectos se acerquen a ella con generosidad y humildad, para estudiar sus creaciones, recogerlas, encauzarlas, sublimarlas, desenvolverlas en un círculo amplio y constituir con ellas una forma de civilización acabada.

La minoría selecta de los creadores intelectuales ejerce aquí, como en cualquier parte, una función —que puede incluso tener carácter de involuntaria— sobre la sociedad a que pertenece... Salte ahora nuestra observación desde esta minoría culturalmente activa al otro extremo: a la inmensa masa que ocupa, frente a aquélla, una posición de “pasividad”. Cuando esta masa inmensa pertenece a una raza o razas primitivas, el problema de su civilización se complica bastante. Pero, en rigor [...], si pasando de uno a otro país el término “raza” se sustituye por el término “pueblo”, aquel problema no varía demasiado. Y aunque “pasividad” no signifique, precisa y necesariamente, “resistencia”, siempre hay, en la existencia de esta mayoría pasiva, para el otro elemento, para la minoría culturalmente activa, una dificultad, una angustia tal vez. Entre los extremos, el contenido de los dos elementos que restan, ofrece un carácter predominantemente “instrumental”. Viene a ser el elemento pedagógico, como un arma, que en cada país blande la cultura activa, para someter a normas superiores a la masa popular o racial; bien en obra y tarea de imposición, bien en ímpetu y ejercicio de generosidad. Recíprocamente, el elemento folklórico representa siempre el arma con que se defiende el pueblo —el pueblo basto, anónimo y oscuro—. Porque sería un error creer que aquel ademán pasivo revela una esterilidad. No. En lo hondo y a su manera, la masa produce también y lentamente se revela en instituciones. Se defiende sobre todo. Arma contra arma, golpe contra golpe. Al golpe de ataque que da en la elocuente luminosidad del periódico el artículo de propaganda, la noticia del día, contesta, en la balbuciente oscuridad el pago, el malicioso refrán. Al libro nuevo, replica la inmemorial canción. Al monumento esculpido, el poncho bordado... Déjeseme, pues, fastidiosamente repetir, esquematizado, el cuadro de este antagonismo espiritual. De los cuatro elementos de interés, dos fuerzas, dos instrumentos. Por un lado, la minoría de cultura, con su instrumento de enseñanza. Por otro lado, el pueblo primitivo, con su instrumento de folklore y especialmente de arte popular. Dramática simetría: dos contra dos (D’ors, 1925).

Semejante a esa era la lectura contemporánea de Gramsci en las *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno* (redactadas entre 1934-5, publicadas en 1949): hay en Bolivia una *Kulturkampf*. Pues, un año antes de la encuesta literaria de *Los Libros*, Bolivia, a los ojos de Sarlo, aún servía de paradigma de la situación de explotación neocolonial de toda el área.

Bolivia conserva hasta nuestros días, sin modificación sustancial, las características de país monoexportador de recursos primarios no renovables. La explotación de estos recursos, sin retención nacional del excedente económico generado, descapitaliza progresiva e incesantemente al país. La gran minería caracteriza un período largo y alucinante de la historia boliviana, desde la Constitución liberal de 1880 hasta la nacionalización de las minas, durante el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario, en 1952. Es la etapa de la anticultura minera, como la califica Augusto Céspedes<sup>5</sup>, que se define en un doble movimiento de expoliación de recursos no recuperables que fluyen hacia los mercados de las grandes potencias imperialistas, y de penetración cultural, económica y política dentro de la organización social boliviana, incipiente respecto del desarrollo del capitalismo, aunque tenazmente estratificada. [...] Como sucede con las áreas productoras del Tercer Mundo, Bolivia había exportado capitales que fueron a parar a las complicadas sociedades anónimas de los barones del estaño y sus socios multinacionales, mientras los gobiernos serviles se ponían de acuerdo para asegurar que Bolivia nunca lograría una acumulación de capital suficiente que le permitiera un desarrollo más o menos independiente. En 1950, un senador declaraba: “El problema minero es muy complejo y no creo que los legisladores estemos capacitados para dictar normas al respecto”. Esta es la expresión ideológica y mítica de la anticultura minera, que fue exitosa en imponer, por sobre cualquier intento de afirmación nacional o democrática, el eje significativo de ignorancia, subdesarrollo y violencia. [...] Sin embargo la violencia parece inevitable en Bolivia; y objetivamente lo es. La reacción de derecha que ya ha sido caracterizada está esperando la circunstancia propicia para el golpe restaurador. [...] La debilidad de los gobiernos militares nacionalistas reside en que su posibilidad de cambio se agote en un conjunto de medidas que, aunque lleguen a alterar la relación de dependencia, no se afirmen históricamente en un avance de clase del proletariado. Y es

---

<sup>5</sup> Reivindicado por Luis Alberto Sánchez en *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1953) y por Jean Franco en *The Modern Culture of Latin America* (1967), Céspedes (1904-1997) fue entrevistado por Sarlo en el mismo número de la revista. Allí admite que “considerar su obra dentro de las limitaciones que el subdesarrollo ha impuesto a las literaturas coloniales, implicaría definir a Céspedes como un realista de la segunda mitad del siglo XX. Y, sin duda, el mejor escritor de Bolivia. Sin embargo, lo que nos interesa en Céspedes es la propuesta de su literatura: el planteo político de las posibilidades concretas de la escritura como práctica dentro del contexto de un país dependiente. *Metal del diablo* es la crónica del ascenso de Patiño y la fundación de su imperio, así como la denuncia de la explotación minera. La novela supone, como *El presidente colgado* y *El dictador suicida*, una elección de la historia como significado de la literatura: la anticultura del estaño, los gobiernos de Busch y Villarroel dentro del proceso general de la política boliviana desde 1900. Céspedes explora así la posibilidad testimonial de un sistema, el de la palabra, su elección como elemento de una mostración desmitificadora. Allí reside su propuesta: abandonar la palabra ficción por la palabra-indicadora, superando oposiciones precarias como las de literatura y realidad. La militancia política de Céspedes es una de las formas precisas de su compromiso con la historia; la literatura es parte de su militancia” (Sarlo Sabajanes, 1971: 25). Recordemos que Céspedes vivió en Italia en los años 50, cuando comienzan a editarse las obras de Gramsci.

justamente de la vanguardia proletaria, de sus presiones frente al sector nacionalista del ejército, de quien depende la dinamización del proceso. En este momento la revolución en Bolivia atraviesa una de las etapas, el gobierno militar nacionalista de base popular; superarla dialécticamente será la tarea de un partido que lidere, organice y dé sentido a las luchas en un frente que integre a sus aliados tácticos frente al imperialismo y la derecha nativa (Sarlo Sabajanes, 1971: 16-18).

Todo lo que Sarlo sabía antes de llegar a Bolivia provenía de Céspedes. Comprendió más tarde que no correspondía exactamente a la realidad (Sarlo, 2014). Sin embargo, aquello que, en la lectura de Bolivia y la ficción de Céspedes, era fuertemente ideológico, tres años más tarde, mostraría ya el deslizamiento hacia otras posiciones que se vuelven más claras después de la caída del muro de Berlín. En efecto, en su lectura de *Yo, el Supremo* (1974) de Roa Bastos, Beatriz Sarlo no duda en ubicar a la novela en el interior de un espacio literario y crítico determinado por la confluencia de dos clases de textos.

Me refiero, por un lado, a la novela latinoamericana de inspiración histórico-mítica, especialmente en sus expresiones posteriores a la década del 50, y por el otro a los ecos –no siempre absolutamente consecuentes con las fuentes originales– de las teorías sobre la escritura, en especial las francesas. La corriente –para llamarla de algún modo– de la literatura latinoamericana que, al superar por vías diversas las fórmulas del realismo tradicional, se propuso incorporar la historia del continente en sus elementos más cargados de aspectos míticos, operando sobre ella con varios sistemas retóricos (desde Carpentier hasta García Márquez) dio lugar a que se intentara una definición no demasiado afortunada: la de realismo mágico.<sup>6</sup> Tal clasificación que convertía tanto a la historia como a la literatura en un depósito de exotismos y singularidades (en el peor de los casos, pintoquesquismo de entusiasta resonancia europea) sirvió en buena medida para desdibujar uno de los rasgos, a mi juicio importante, del fenómeno: el peso decisivo que adquiría lo tematizada –los núcleos histórico-legendarios generadores del texto– y también lo sucedido en el mercado de público y crítica (Sarlo Sabajanes, 1974: 24).

La barthesiana Sarlo cree que Roa Bastos no lo siente, toca de oído y por tanto juzga que

<sup>6</sup> Sarlo afina en ese punto con autores como Anderson Imbert (1976), Bellini (1974) Carpentier (1967), Flores (1955), González Echeverría (1974), Lafforgue (1976), Leal (1967). Márquez Rodríguez (1970), Menton (1969), Ortega (1969), Rincón (1978), Rojas Guardia (1969). “La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Concepciones del personaje en la novela latinoamericana”, de Jean Franco, será el primer ensayo que se leerá, en marzo de 1978, en el primer número de *Punto de Vista*.

Roa Bastos publica *Yo, el Supremo* cuando las corrientes críticas que en parte regulan ese mercado se han internado por un camino inverso (por lo menos tal parece ser su tendencia actual). De lo que alegremente se llamó nuevo barroco americano se partió hacia el seguimiento de otro tipo de ficción, caracterizada por su tendencia a poner de relieve el carácter convencional – de código– de lo literario o, en otras instancias, hacia literaturas de las antes denominadas marginales. Ello no desactualizó, por lo menos para un público amplio –las tiradas y reediciones lo atestiguan– el “fenómeno de la novela latinoamericana” de la especie descrita, a la que *Yo, el Supremo* pertenece por uno de sus aspectos: la historia de Gaspar Rodríguez de Francia es la de quien decide destinos, durante 28 años, en el aislamiento más completo, con métodos que conjugan el poder feudal y el paternalismo de corte populista, en una república del Paraguay aislada sobre sí misma durante el proceso de formación de los estados americanos y las primeras etapas de anudación de nuevos lazos de dependencia (Sarlo Sabajanes, 1974: 25).

La matriz de la novela de Roa Bastos es, a juicio de Sarlo, la misma de muchos relatos de Piglia, sin ir más lejos, *Nombre falso*, cuya escritura acompañó, y que consiste en

llevar al extremo lo que tradicionalmente se denomina novela de un personaje, el personaje supremo que, a los efectos de la narración, sólo necesita de un compilador, el que recoge y ordena –demasiado esporádicamente comenta– los escritos del Supremo. En ello radica una visión de la literatura que no es arbitrario vincular con una versión de la historia. Pero también en ello radica la atracción de una escritura que se coloca sobre los límites del delirio, de la arbitrariedad, de la contradicción, de las preguntas a interlocutores fantasmales, de las órdenes sin ejecutores y la legión de ejecutores sin órdenes que caracterizan la novela. Sin embargo, también allí radica una debilidad del texto: es construido sobre un monólogo sin fin –donde se funden el discurso del poder absoluto y el de la locura, el de la omnipotencia y el de la enfermedad y la muerte– cuyas únicas interrupciones son las interpolaciones, menores respecto del total, que funcionan como comentario –literario, no histórico se entiende– de la palabra del Supremo. Este monólogo no sólo fija a la novela en un punto de vista único –tal como es único el ejercicio del poder que narra que podría atribuirse a una intención constructiva centrada sobre un sólo eje, sino que al mismo tiempo resiente las posibilidades del relato. Sucede que al asentarse la novela sobre un solo poder, sobre una sola locura, sobre un solo hombre y, evidentemente, sobre *una sola clase*, desnuda el rasgo peligroso de la unilateralidad, manifiesta en dos planos: sólo el Supremo tiene la palabra y por tanto es la palabra del Supremo la que constituye la novela; por otro lado, la historia del Paraguay son 30 años de historia del Supremo: el resto son amanuenses, copistas, hombres convertidos en piedras, muertos, prisioneros

invisibles, comparsas-ecos del poder, enemigos-ecos del poder: en suma, nada (Sarlo Sabajanes, 1974: 25).

Pero ese *rien, cette écume*, ese enigma de Macbeth, es un cuento faulkneriano, relatado por un idiota, lleno de ruido y furia, sin significado alguno, que no depende de diagnosticar la locura de alguien, sino, muy por el contrario, saber si podemos atribuirle, a esa locura, un sujeto, lo cual, en última instancia significa saber si podemos atribuirle un sentido. De allí proviene la segregación secular de la locura, analizada, por esos mismos años, por Michel Foucault (la *Historia de la locura en la época clásica* es de 1961). La locura, como ausencia o vacío de lo representado en la misma representación estatal del dictador revolucionario, consiste en atribuirle al dictador la representación de la palabra plena del pueblo que, sin embargo, es políticamente vacía, un significante cero; pero, paralelamente, la denegación dictatorial de tal situación enunciativa produce el monólogo sin fin, identificado con la locura. Sin embargo, si bien se mira, la locura no es en sí misma separable de la cuestión de la significación para el ser en general, es decir, del lenguaje para el hombre y es, por eso mismo, inherente a la experiencia del sentido y del sinsentido del ser en el lenguaje. No es otra cosa lo que, también a principios de los setenta, Jacques Lacan exploraba en “El atolondradicho”, llevando al extremo la observación de Freud, de que el delirio no es la enfermedad, sino el intento de curación. Cuando el sujeto delira, responde, con una estructura más o menos consistente, al vacío vertiginoso del sinsentido. Hay pues en juego aquí un cambio de perspectivas: el síntoma del sujeto, su “locura”, no es una contingencia orgánica, sino un mensaje cifrado de su goce más ignorado, en otras palabras, es la construcción que le permite situar ese goce del Otro como algo intolerable, o sea, el pasaje del síntoma al *sinthoma*. En suma, si la ficción de Roa Bastos (o si la escritura de Sarlo) es un *sinthoma*, lo es como expresión de la locura necesaria de cada sujeto para responder a lo real del mundo. Y en 1974, de hecho, lo real se soltaba de toda amarra, aunque Sarlo insista en viejas vendas. La de la coerción, por ejemplo.

Escritura y poder están unidos por una relación de subordinación: quien tiene el poder, tiene la escritura. La ambigüedad e inversión de esta relación supone, en la base, la inversión idealista de las relaciones reales. Algo de ello sucede en la novela de Roa Bastos: de allí su unilateralidad –registrada antes a partir del punto de vista único–, de allí también la ausencia de aquellos que, por no tener escritura, por no poder dictar ni escribir, ni recopilar, tampoco parecieran tener historia y de hecho quedan fuera del texto del Supremo, citados, pero nunca presentes (Sarlo Sabajanes, 1974: 25).

Hay, pues, en la reseña de la novela, algo de sintomático, no sólo de la escritura de Roa, sino también de la escritura de Sarlo. Admitiendo que la novela histórica latinoamericana descansa sobre un héroe que representa a la sociedad política, el dictador es la encarnación concreta de una forma de Estado y, en ese sentido, *Yo, el Supremo* dramatiza el conflicto entre las narrativas historiográficas liberales y las emancipatorias, al tiempo que examina las condiciones de existencia de la misma historia, como práctica de escritura, particularmente, la cuestión del archivo de la nación. Tanto en uno como en otro caso, constatamos un pasaje de lo *ideológico* a lo *cultural*, que no deja de tener efectos *literarios*: la historia como experiencia, aquella idealizada por De Sanctis, se debilita y hasta desaparece, oculta por la gran pantalla posmoderna de los simulacros.

### De la ideología a la cultura

A fines de enero de 1980, Beatriz Sarlo participa, en calidad de observadora, de unas Jornadas de Literatura Latinoamericana en el Instituto de Estudos da Linguagem de la Universidade Estadual de Campinas, en San Pablo. En marzo, *Punto de Vista* publica “La literatura de América Latina: Unidad y conflicto”, como preámbulo a una entrevista a Antonio Candido, “Para una crítica latinoamericana”, y otra a Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, “Tradición y ruptura en América Latina”. En julio de 1983, el número 17 de *Punto de Vista* relee, a través de Sarlo, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, artículo que abona el pasaje al culturalismo latinoamericano, que se consolida en la primavera de ese mismo año, cuando Sarlo regresa a Campinas para la segunda reunión de expertos, cuyos resultados serían editados por Ana Pizarro en 1985. En ese año 1983, Sarlo gana por concurso el cargo de profesora titular de la cátedra de “Literatura Argentina II” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dos años más tarde, entrega a *Filología*, la revista del Instituto de Filología de la misma facultad, una reflexión sobre Pedro Henríquez Ureña. En ella, Sarlo recorta para sí —que no intimó, como admite, ni siquiera conoció personalmente al maestro— el papel de heredera.

Henríquez Ureña tiene el dramatismo y la modernidad de alguien cuya vida intelectual se vio afectada por ese destino latinoamericano de los desplazamientos permanentes, de las bibliotecas abandonadas en otro país, de la reconstrucción continua de los espacios y condiciones de interlocución, con lo que esto implica de cambios en lector implícito y en el horizonte de expectativas donde los textos e intervenciones van a ser escuchados. El exilio latinoamericaniza a los intelectuales, pero también les impone el costo de readaptaciones permanentes, que se traducen en desplazamientos temáticos o en el abandono parcial de las obsesiones productivas. Henríquez Ureña

trabajó sobre estas condiciones y no solo en ellas: hizo de los desplazamientos una de las formas de unidad de su problemática. Solo puedo pensar otro caso, el del uruguayo Ángel Rama (1998: 881).

Sarlo anuda, en efecto, la reflexión de Ureña con la suya, inicial, su pequeño libro de 1967, su antología de 1971, recordando que, en América Latina, y desde el romanticismo, la crítica y la historia literarias fueron consideradas dimensiones del pensamiento político-cultural.

Es casi innecesario mencionar a Juan María Gutiérrez, los discursos inaugurales del Salón Literario, Andrés Bello, las polémicas de Chile, el Certamen Poético de Montevideo. Sin duda, puede decirse, esta trama de vida cultural y política es hija del romanticismo. Pero al mismo tiempo habla de una comunidad cultural entre escritores, críticos y público. Se habían especializado ya los discursos (y esto es un capítulo preliminar del largo proceso de especialización de la profesión literaria), pero la especialización no suponía necesariamente clausura, ni mucho menos la clausura podía ser juzgada como un dato interno y necesario del discurso crítico. Si tener una literatura era una de las pruebas de la nacionalidad, la crítica era también parte de ese movimiento vasto de afirmación cultural relacionado con la independencia política y la formación (trabajosa en el caso latinoamericano quizás más que en el europeo) de los Estados nacionales. La crítica (y sobre todo la historia) tenía entonces una función pública, que ni Brandes ni De Sanctis dejaron de percibir. Esta función no desaparece en el siglo XX. El marxismo, precisamente tributario en ese aspecto de sus fuentes románticas, exhibe una serie de políticos y filósofos para quienes la literatura y el discurso sobre la literatura era central. Quizás sea Mariátegui, en América Latina, quien, desde una heterogénea formación ideológica con una dominante marxista, haya entendido de manera más absolutamente contemporánea el fenómeno de las vanguardias estéticas, en sus artículos de *Varietades* (1998: 881).

Esa evaluación, a la que no es ajena, obviamente, la cercanía con Susana Zanetti, la persuade a Sarlo de que, en el caso de Henríquez Ureña, y cabe pensar, en el de la nueva titular de Literatura Argentina,

La idea rectora es, por otra parte, que la literatura latinoamericana es producto de la heterogeneidad y que ello no puede constituirse en motivo de lamento por una pureza imposible y quizás también indeseable. Está por un lado la heterogeneidad temática, que es efecto de las diferencias internas y de la historia: “Nuestra literatura absorbió ávidamente agua de todos los ríos nativos: la naturaleza; la vida del campo, sedentaria o nómada; la tradición indígena; los recuerdos de la época colonial; las hazañas de los libertadores; la agitación política del momento...” Está también la heterogeneidad

lingüística, que muchas veces menciona Henríquez Ureña, entre el español de América (los españoles de América, en verdad) y el de España. Y finalmente, está la heterogeneidad de las diversas vertientes culturales, producto de la importación y de la traducción, y que Henríquez Ureña, sin mala conciencia nacionalista, no cree necesario exorcizar. “Todo aislamiento es ilusorio”, afirma. Y, por lo demás, América es una categoría que debe ser construida y no una esencia que la historia se limita en desplegar. Esta idea, vinculada con la función constructiva y proyectiva de la utopía, me parece central porque se opone al esencialismo nacionalista. Situado en la historia, Henríquez Ureña se esforzó por reconocer la especificidad de América, sin construir a partir de ella un elenco de razones que fundamenten el aislamiento” (1998: 887).

Más que ver una relación causal entre política y cultura, en que lo relevante sería atribuir una génesis política a las ficciones, Sarlo parece ahora inclinada a analizar la expresión política en la cultura, según los rastros obliterados en la historia. Hasta el muy cerebral Paul Valéry admitía que la historia está dominada por tradiciones y convenciones inconscientes. “Todo capítulo de historia contiene un número cualquiera de datos subjetivos y de ‘constantes arbitrarias’” (Valéry, 1954: 18). La historia de esa obsesión, América Latina, no es nada ajena a ese proceso y en su mismo agotamiento pervive el comienzo.<sup>7</sup>

### Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1976; Bellini, Giuseppe. *Il laberinto magico. Studi sul nuovo romanzo ispano-americano*. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1974.
- APTER, EMILY. *Against World Literature: On The Politics of Untranslatability*. Londres: Verso, 2013.
- AMANTE, ADRIANA. *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- CAUDWELL, CHRISTOPHER. *Ilusión y realidad: una poética marxista*. Buenos Aires: Paidós, 1972. Traducción de Diana M. Yabes.

<sup>7</sup> “La crítica literaria es la más afectada por la situación actual de la literatura. Ha desaparecido del mapa. En sus mejores momentos —en Iuri Tinianov, en Franco Fortini o en Edmund Wilson— fue una referencia en la discusión pública sobre la construcción del sentido en una comunidad. No queda nada de esa tradición. Los mejores —y más influyentes— lectores actuales son historiadores, como Carlo Ginzburg, Robert Darnton, François Hartog o Roger Chartier. La lectura de los textos pasó a ser asunto del pasado o del estudio del pasado” (Piglia, 2017: 266).



- CARPENTIER, ALEJO. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.
- D’ORS, EUGENIO. “Glosas a la nación boliviana”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 ago., 1925.
- ESPOSITO, ROBERTO. *Pensamiento viviente. Origen y actualidad de la filosofía italiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2015. Traducción de María Teresa D’Meza Perez y Rodrigo Molina Zavalía.
- FLORES, ÁNGEL. “Magical realism in Spanish American Fiction”. *Hispania*, núm. 38, 1955.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, ROBERTO. “Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico”. *Revista Iberoamericana*, núm. 86, 1974.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. “Debates sobre temas sociológicos: ¿Tienen las Américas una historia común?”, *Sur*, núm. 86, 1941.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, 1970.
- MENTON, SEYMOUR. “Asturias, Carpentier y Yáñez, paralelismos y divergencias”, *Revista Iberoamericana*, núm. 67, 1969.
- MULHERN, FRANCIS. “Caudwell’s Literary Theory”, *New Left Review*, núm. 35, mayo-jun. 1974.
- LAMARTINE, ALPHONSE DE PRAT DE. *Raphael*. Páginas da juventude. Versión portuguesa de Don Carlos Guido y Spano. Rio de Janeiro: Typ. Philantropica, 1849.
- LAFFORGUE, JORGE. (comp.). *Nueva novela latinoamericana I y II*. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- LEAL, LUIS. “El realismo mágico en la literatura hispanoamericana”, *Cuadernos Americanos*, núm. 4, 1967.
- ORTEGA, JULIO. *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- ORWELL, GEORGE. “Notes on Nationalism”, *Polemic Magazine of Philosophy, Psychology, and Aesthetics*, núm. 1, 1945.
- PIGLIA, RICARDO. “Hacia la crítica”. Respuesta a la encuesta. *Los libros*, núm. 28, 1972.
- . *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- PIZARRO, ANA (ed.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985
- ROMERO, JOSÉ LUIS. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001 [1976].
- RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998
- . “Temas tradicionales”, *Entregas de la licorne*, núm. 5-6, 1955.
- SARLO SABAJANEZ, BEATRIZ. *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*. Buenos Aires: Escuela, 1967.
- . (ed.). *Antología de la crítica del siglo XIX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.

- . *Guido y Spano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968
- . "La enseñanza de la literatura. Historia de una castración". *Los libros*, núm. 28, 1972.
- . "Informe sobre Bolivia". *Los libros*, núm. 19, 1971.
- . "Yo, el supremo. El discurso del poder". *Los libros*, núm. 37, 1974.
- . "Reportaje a Augusto Céspedes". *Los libros*, núm. 19, 1971.
- RINCÓN, CARLOS. "Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del realismo mágico en Miguel Ángel Asturias", *Escritura* núm, 5/6, 1978.
- ROJAS GUARDIA, PABLO. *La realidad mágica*. Caracas, Monte Ávila, 1969.
- SARLO, BEATRIZ (ed.). *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- . *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- . "Pedro Henríquez Ureña: lectura de una problemática" en Henríquez Ureña, Pedro. *Ensayos*. Ed. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998.
- . *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- . *Viajes: De la Amazonia a Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- . y Altamirano, Carlos. *Literatura / Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- SOTO, LUIS EMILIO. "El sentido poético de la ciudad moderna". *Proa*, núm. 1, 1924.
- VALÉRY, PAUL. *Miradas al mundo actual*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Losada, 1954.