

**EN BUSCA DE NUESTRA CRÍTICA:  
A PROPÓSITO DE PEDRO HENRÍQUEZ  
UREÑA, ERNESTO SÁBATO  
Y ÁNGEL RAMA**

**IN SEARCH OF OUR CRITIQUE:  
ON PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA,  
ERNESTO SÁBATO, AND ÁNGEL RAMA**

*Limarí Rivera Ríos, Ph. D.*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Correo electrónico: iramil29@gmail.com*

Resumen

El artículo indaga, a partir de la sostenida presencia de la búsqueda de identidad en la crítica y la literatura latinoamericanas, los esquemas, conceptos e interrogantes que tres de las *inquisiciones* teóricas suscitan. Abre con un apartado dedicado a la labor crítica y teórica de Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*; aborda las líneas de continuidad y ruptura que respecto a ese ensayo traza Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina*; y propone una «vuelta al camino»: la ensayística de Ernesto Sábato y, particularmente, *El escritor y sus fantasmas*. Con el «caso Borges» como ejemplo medular del entrecruzamiento de miradas críticas y literarias, aborda luego las ideas de Sábato como punto de inflexión entre la tradición establecida por Henríquez Ureña y la particular propuesta ramiana de continuidad y ruptura. Analiza, además, las articulaciones de una obra fronteriza que, lanzada por Sábato desde su sitio de escritor, problematiza –desde sí misma y desde su traspolación a las ficciones– los esquemas, las oposiciones binarias y las utopías que cada texto, en el centro o en el margen de su propia *inquisición*, delimita y configura.

*Palabras clave:* crítica literaria latinoamericana, transculturación, ficciones, identidad

#### Abstract

This article studies, from the ubiquitous and problematic presence of the search for an identity in Latin-American literary criticism, the schemes, concepts and questions that three theoretical inquiries produce. It takes as its starting point a reading of Pedro Henríquez Ureña's *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*; it then explores the continuities and ruptures with respect to Henríquez Ureña's essay traced by Ángel Rama in *Transculturación narrativa en América Latina*; and ends by proposing a «return to the path»: the essays of Ernesto Sábato, in particular *El escritor y sus fantasmas*. With Jorge Luis Borges as an emblematic example of convergence between literary criticism and literature, this article takes Sábato's ideas as a point of inflexion between the tradition established by Henríquez Ureña, and Rama's particular proposal of continuity and rupture. It also analyzes the articulations of a frontier *oeuvre* that, launched by Sábato as a writer, problematizes –from itself and from its translation to fiction– the schemes, binary oppositions, and utopias that each text, on the center or the margin of its own pursuit, delineates and configures.

*Keywords:* Latin American literary criticism, transculturation, fictions, identity

Entre los años 1974 y 1975, justo en la víspera de la grieta histórica que supuso la dictadura militar en la Argentina, Orlando Barone se dio a la tarea de reunir a dos de los íconos culturales y literarios del país suramericano: Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges. El resultado fue *Diálogos*, un libro que transcribe el intercambio de ideas que sobre temas como la literatura, los sueños, la memoria y la cultura compartieron ambos escritores. En un momento, Barone sugiere la discusión del surgimiento de un pensar en torno a Latinoamérica, a lo que Borges responde: “¡Pero en el siglo pasado ya existía eso! [...] No creo en esa novedad de que hablan [...]” (Borges 117). Sábato, entre tanto, reformula la propuesta, planteando el asunto como el comienzo de una revaloración de atributos en América

Latina. Borges, sin embargo, se prueba intransigente: “Yo insisto que eso fue importante en el siglo pasado. Ahora lo estoy viendo como un resultado de la política mundial. La prueba está en esa misma palabra: Latinoamérica. Yo me siento argentino [...]” (Borges 118). He ahí una doble y significativa vertiente: por un lado, el escritor intenta quebrar la validez de la mirada propuesta como novedad –extendiendo su cuestionamiento hacia Latinoamérica misma–, mientras por el otro afirma su sentimiento de argentinidad. Dicha reflexión redonda en una curiosa paradoja, que, entre duda y vindicación, se acentúa a la hora de leerse como la palabra de aquél cuya argentinidad ha sido sostenidamente controvertida.

¿Por qué se persistirá en el cuestionamiento a la nacionalidad de un escritor? ¿Debe éste, ante ello, afirmarla? De hacerlo, ¿por qué no ha de validar la mirada a un campo –conceptual, geo-político, cultural– más abierto, como sería el de Latinoamérica? ¿Qué significaría, entonces, *sentirse* latinoamericano? Tales preguntas plantean, y tal vez reanudan, el debate sobre la «condición» de Borges: ¿es o no es argentino?, ¿piensa o no en América Latina? Ahora, si bien pueden reanudar tal condición, no se circunscriben a ella; son, por el contrario, extensivas a la por él negada “revaloración de atributos” en Latinoamérica. Y en esa revaloración, que parte de la certidumbre de la unidad latinoamericana –defendida, en los *Diálogos*, por Sábato–, descansan no sólo la literatura y sus continuos debates, sino la crítica e historiografía que no por casualidad han dado en llamarse *latinoamericanas*.

Múltiples, entonces, son los senderos que a veces se bifurcan: teoría, literatura, crítica e historiografía se (con)funden en el campo abierto que a su vez se constituye como el objeto mismo de su mirada, y que no es otro que *lo latinoamericano*. Por eso, construcciones críticas como las de Ángel Rama, cuya explicación ulterior del concepto de transculturación descansa en su oposición al de cosmopolitismo (presidido, justamente, por Borges), son, en buena medida, tentativas de indagar la identidad latinoamericana. ¿A qué puede deberse esta búsqueda reiterada? ¿Dónde comienza su esquematización? ¿Tienen, las oposiciones usuales de los esquemas de búsqueda, algo que ver con un objetivo final de equilibrio? De ser así, ¿a qué, a quién responde esto? Todos los caminos conducen, como ha observado Arcadio Díaz Quiñones, a los *principios*. Búsqueda, equilibrio, identidad, expresión... son términos que remiten, ineludiblemente, a la obra del crítico e historiógrafo dominicano Pedro Henríquez Ureña.

De vuelta a lo que ha de ser ahora *otro* principio, Henríquez Ureña mira las *Inquisiciones* borgeanas. En 1926, publica una reseña sobre el libro, y en ella afirma que Borges tiene:

la inquietud de los problemas del estilo; el suyo propio lo revela: a cada línea se ve la *inquisición*, la busca o la invención de la palabra o el giro mejores, o siquiera de los menos gastados. No siempre acierta. Estilo perfecto es el que, con plenitud expresiva, oculta las inquisiciones previas; es de esperar que Borges aprenda a quitar sus andamios y alcance el equilibrio y la soltura (Henríquez, “Sobre Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, B.A., 1925”, 79).

La crítica a las inquisiciones literarias y estilísticas de aquel Borges de la década del veinte se da como si Henríquez Ureña indagase, en un espejo, las propias. Por esa razón, la actitud inquisitorial borgeana se refleja, en la reseña, como otra *busca* de expresión. Búsqueda cuyo estilo, a los ojos del crítico, no ha alcanzado todavía la plenitud expresiva, o, mejor, la idea de lo que, para quien anda realizando su propias inquisiciones, debe ser la plenitud espiritual asida por todo aquél que indague —desde una primera capa temática, que puede ser la del lenguaje— su propia condición, sea ésta individual, nacional o continental.

El presente artículo propone otra inquisición, pues anda en busca, esta vez, de nuestra crítica. Con ese fin, indagará, a partir de la presencia sostenida y problemática de la búsqueda de identidad en la crítica y la literatura latinoamericanas, los esquemas, conceptos e interrogantes que tres de las *inquisiciones* teóricas suscitan. Abrirá, pues, con un apartado dedicado a la obra de Henríquez Ureña (sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* [1928]); luego analizará las líneas de continuidad y ruptura que con respecto a ese ensayo traza Ángel Rama (en su *Transculturación narrativa en América Latina* [1982]); y, para finalizar, propondrá una «vuelta al camino»: la ensayística de Ernesto Sábato (particularmente, *El escritor y sus fantasmas* [1963]). Con el «caso Borges» como ejemplo medular del entrecruzamiento de miradas críticas y literarias, abordará las ideas de Sábato como punto de inflexión entre la tradición establecida por Henríquez Ureña y la propuesta ramiana de continuidad y ruptura, así como las articulaciones de una obra fronteriza que, lanzada desde el sitial del escritor,

problematizará –desde sí misma y desde su traspolación a las ficciones– los esquemas, las oposiciones binarias y las utopías que cada texto, en el centro o en el margen de su propia *inquisición*, delimita y configura.

### 1. Pedro Henríquez Ureña

Comienzo, a partir de este punto, las obligadas reiteraciones. La crítica e historiografía literaria hispanoamericanas deben su fundación al pensador y crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña. En uno de sus textos más importantes, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), este instauro, desde la condición de un nosotros americano y un yo americanista, la búsqueda de una expresión continental: literaria, lingüística, espiritual. La búsqueda aducida corresponde, como ha señalado Juan G. Gelpí, a un “proyecto cultural”, cuya articulación trasluce peculiares tangencias con el proyecto de constitución de un sujeto americanista y pro-alianzas culturales, manifiesto en el ensayo *Nuestra América* (1891), de José Martí (69-83). Desde ese particular “lugar del ensayista”, que Beatriz Colombi vincula, pero no limita, al del magisterio (Colombi 19-30), es que Henríquez Ureña advierte el resurgimiento –en la América Hispana– de una “urgencia romántica de expresión” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 18). Atento a esa “urgencia romántica”, asume la voz del nosotros –los que “queremos decir nuestra palabra” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 18)– y opta por la fe en un fundar (historiográfico y literario) del espíritu americano. Pero ese fundar espiritual, que Díaz Quiñones ve como herencia de la crítica inglesa, y, en particular, de Matthew Arnold y Walter Pater, debe buscar en el pasado y el presente del *ser* americano, una expresión genuina y particular: la expresión que ha de representar la libertad aspirada en el porvenir. Para acceder al pasado, no obstante, asedia la historia de América y su literatura de manera semejante a como Pater había asediado la cultura remota “rescatada” en sus *Estudios Griegos*: entre afán de totalidad e inevitable recurso de fragmentariedad. El fragmento, como recurso estilístico-espiritual, va llenando, entre un descubrimiento y el otro, la casi baldía tierra que se pretende poblar (Díaz 220-230). Quizá por ello Henríquez Ureña no lo disocia del afán totalizador. Para él, indagar la historia de América implica reconocer en ella la unidad (totalidad) dentro de la diversidad (fragmento). Y la imposibilidad de disociar ambos elementos hace que el ejercicio de fundar no se pueda dar dentro de una “fórmula estrecha”, pues

esta, “al repetirse, degenera en mecanismo y pierde su prístina eficacia; se vuelve receta y engendra una retórica” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 33). La América Hispana –su espíritu a expresarse, definirse y fundarse– no debe ser estudiada, según Henríquez Ureña, como bloque homogéneo o desde la idea de un aislamiento de las naciones. Ni las fórmulas nacionalistas ni su contraparte, las europeizantes, pueden dar cuenta de la totalidad aspirada.

En ese sentido, “todo aislamiento es ilusorio” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 28), y la estricta homogeneidad continental es imposible. ¿Qué distinguiría, entonces, a la América Hispana como un todo? ¿Cómo pueden leerse, en su conjunto, los empeños individuales de los escritores? ¿Queda descartada, en la lectura propuesta, la nacionalidad? Henríquez Ureña no descarta la nacionalidad, mas aduce que esta “nunca puede explicar al hombre entero” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 91). Ante ese panorama, plantea que cada gran obra de arte “crea medios propios y peculiares de expresión; aprovecha las experiencias anteriores, pero las rehace; porque no es una suma, sino una síntesis, una invención” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 33). Y, como síntesis, lleva consigo “no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 33). Visto así, el ulterior sentido dual de la expresión artística remite a la reiterada tendencia de Henríquez Ureña hacia el equilibrio, que ha sido resumida por Beatriz Garza Cuarón como la preocupación del crítico por “combinar «la tradición y la rebeldía», «el descontento y la promesa», «la energía nativa» y el afán europeizante [...]; la originalidad y la repetición” (Garza 329). Para Sábato, ese conjunto de síntesis “es evidente en toda su obra de investigación y de enseñanza. No era un ecléctico; era un romántico que quería el orden, un poeta que admiraba la ciencia” (Sábato, “Significado de Pedro Henríquez Ureña” 84).

Gracias a ese “espíritu de síntesis”, Henríquez Ureña asumió un discurso integralista, que contenía, en su peculiar unión de lo aparentemente disímil, ramas conjugadas en la búsqueda de una identidad perdida y un porvenir americano: utopía que puede avistarse en el “más allá” de su propuesta de equilibrio. Ese espacio del “más allá” lo da el propio crítico, quien, al razonar que la sola nacionalidad no puede explicar al hombre en su totalidad, sugiere un elemento eludido que debe complementarla. La

elipsis parece responder, en última instancia, a la idea del “espíritu americano”, que persiste a lo largo de la obra, y que es representada en la unidad de la América Hispana. Ya el sujeto ha afirmado que “dentro de la unidad de la América española, hay en la literatura caracteres propios de cada país” (Henríquez, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* 79); esos caracteres otorgan diversidad a la idea de unidad espiritual primigenia, cuya plasmación a través del arte revelaría la totalidad, la anhelada pureza, la perfección y plenitud de *nuestra expresión*.

Sin perder de vista que la obra de Henríquez Ureña opera desde bases historiográficas de la lingüística y la literatura, puedo decir, junto a Rafael Gutiérrez Girardot, que en manos del pensador caribeño, la historia de la literatura se convierte en una historia de la cultura (Gutiérrez 799-806). Historia cuya “obra de promoción cultural fue vasta e influyente [y cuyos] discípulos directos e indirectos hacen, hacemos, legión” (González XX).

## 2. Ángel Rama

En su obra *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Ángel Rama reconoce la labor crítica e historiográfica de Henríquez Ureña, nombrándolo “el crítico literario más perspicaz del período”, y señalando la integración a que este aspiró: la de la antropología cultural anglosajona a la pesquisa de las peculiaridades latinoamericanas. Tal discurso integrador de Henríquez Ureña abre el camino para la crítica del propio Rama. Desde un aparato ensayístico que opera, en muchas ocasiones, a través de una tríada conceptual, Rama aborda la especificidad de la cultura literaria latinoamericana, utilizando como eje primordial el concepto propuesto desde el título: el de transculturación. A grandes rasgos, la transculturación, concepto tomado del discurso antropológico de Fernando Ortiz y modificado a raíz de su incorporación a un análisis más que nada literario, significa una representación del enfrentamiento entre dos o más culturas, durante la cual, y en ambas partes, “habría [...] pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (Rama 39). Para el crítico, esas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es, según él, “la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante” (Rama 39). Ahora bien, para mejor apreciar el concepto de transculturación, resulta necesario diferenciarlo de otros conceptos clave, como lo son el de aculturación y neoculturación. Dentro de su contexto de enfrentamiento cultural, cada

uno significa lo siguiente: a) la *transculturación* es el proceso de pérdida y ganancia en ambas culturas, b) la *aculturación* es el proceso de pérdida de la cultura propia, c) la *neoculturación* vendría siendo la adquisición o ganancia de una nueva cultura. Ninguno de los procesos es exclusivo de uno de los polos del enfrentamiento cultural (dominante / dominado, colonizador / colonizado), sino que todos los componentes los sufren. El proceso de transculturación pasa a ser, en última instancia, el *equilibrio* logrado en un enfrentamiento de esta naturaleza. La modernidad, como enfrentamiento cultural, necesita este equilibrio de la transculturación, y ello hace de ella, pero también de las culturas a que se enfrenta, elementos irrenunciables. Como bien apunta Rama: “La modernidad no es renunciabile, y negarse a ella es suicida; lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla” (Rama 71).

Las líneas de continuidad que traza Rama respecto de las construcciones teóricas de Henríquez Ureña no se limitan a su discurso integrador. La idea del proceso de transculturación como equilibrio denota la «herencia de utopía» –literaria, política, lingüística– latinoamericana. El marco interpretativo de la realidad de América Latina parte, también, de una búsqueda de equilibrio que descansa en la demarcación de oposiciones binarias. Así, si en el discurso de Henríquez Ureña se oponían, por ejemplo, “naciones serias” y “otras naciones”; afán europeizante a nacionalidad extrema; si todo aislamiento resultaba ilusorio, en el de Rama la constitución de la narrativa transculturadora se ancla en su oposición a la cosmopolita (estrictamente europeizante, y por ello, aislada e ilusoria). Los hilos entre una teoría y la otra son continuos y palpables. Sin embargo, y naturalmente, hay en la mirada de Rama cambios de óptica que marcan la diferencia fundamental: la especificidad del objeto concreto de estudio. Porque si Henríquez Ureña lanzaba una mirada amplia a la cultura latinoamericana, concentrada sobre todo en el esfuerzo de historiar el vasto campo de la literatura, Rama no deja de vislumbrar el panorama (de historiarlo, criticarlo, teorizarlo), pero el objeto de su mirada detenida pasa a ser el de la narrativa contemporánea de América Latina. Esta le permite pensar Latinoamérica, y proponer, con ello, la revaloración de atributos a que hacía referencia Sábato en sus conversaciones con Borges. Surgen de su tentativa procesos de continuidad y ruptura con la tradición establecida por Henríquez Ureña, y el camino abierto a teorizar la narrativa a través de la problematización del concepto de transculturación.

Rama diferencia el enfrentamiento entre culturas que da paso a la transculturación de acuerdo al carácter capitalino o regional del lugar del cara-a-cara transculturador. De ambos espacios, fungen como agentes mediadores diversos sujetos de la transculturación, que, por la propia dinámica del proceso, son a la vez transculturados y transculturadores. Análogo al papel de la élite intelectual en *La ciudad letrada*, el de los transculturadores es modelador de las culturas latinoamericanas; los ejemplos de transculturadores serán, a lo largo del texto, y principalmente: Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez (los tres como representantes de los escritores que provienen de las llamadas regiones internas, luego emigran a la ciudad, y después crean los universos ficcionales transculturados y transculturadores); y, por su parte, José María Arguedas, cuya doble condición de quechua / blanco y su literatura —particularmente su novela *Los ríos profundos*— vindican, a la luz del ensayo, su negación de aculturación y su tentativa operática-mítica-lingüística, de transculturación.

Vale recalcar que a las figuras de los agentes mediadores de la transculturación, Rama opone los “narradores cosmopolitas”, quienes parecen amenazar el arraigo a principios regionales a través de un discurso ficcional puramente inventivo y afectado en su totalidad por la modernización. Por su parte, la narración transculturadora construye una lengua privativa de la invención estética y responde al espíritu racionalizador de la modernidad. Sólo que, en su caso, y compensatoriamente, “restaura la visión regional del mundo, prolonga su vigencia en una forma aún más rica e interior que antes y así expande la cosmovisión originaria en un modo [...] auténtico artísticamente [...], modernizado, pero sin destrucción de identidad” (Rama 43).

La restauración de una visión regional del mundo, unida al proceso transculturador provocado por la modernidad y a la estética propia de los narradores, es la que otorga a la narrativa transculturadora el equilibrio del que carece la narrativa cosmopolita, cuyo ejemplo por excelencia suele ser Borges. En una entrevista con Mario Szchiman, Rama manifestó que “la obra de Borges es el caso típico de [...] la invención prodigiosa de un individuo que trabaja, como diríamos, solo. En cambio, las otras obras tratan de trabajar dentro de un conjunto social [...]” (Szchiman 202). Antes, Rama había manifestado que la oposición que construyó entre lo transculturador y lo cosmopolita respondió a un trabajo sobre ambos conceptos,

usados un poco abstractamente, como una tentativa de reinterpretar un conjunto de valores literarios. Al juicio de más de un crítico, el desafío a la polarización de su discurso puede ser el propio caso de Borges.

Beatriz Sarlo propone que si Borges casi ha perdido su nacionalidad, es porque es más fuerte que la literatura argentina misma, más poderoso que la tradición cultural a la cual pertenece. Visto así, el *sentirse* argentino manifestado por el escritor puede llegar a ser –como su tradición cultural– superado por su propia escritura. Por ello, tal vez, Sarlo llega a decir que no hay en la literatura argentina escritor más argentino que Borges (3). Juicio que resulta dudoso, por absoluto, pero que resalta la aparente necesidad de reivindicar la nacionalidad del escritor. ¿No basta, entonces, aquel confesado *sentir*? No parece bastar para la aseveración, no tanto de la nacionalidad, sino del resquicio a la mirada bifurcada de la crítica literaria. Según Sarlo, quien no hace mención en este texto de la obra de Rama, toda la literatura borgeana:

is riven with feelings of nostalgia, because it takes place on the limit between two worlds, on a line which separates and joins them, but which, through its very existence, marks the insecurity of the relationship. In this sense, Borges's literature belongs to a frontier between Europe and America; it reveals distances and transformations, in the same way in which the inscription of writing separates the spaces of the page from the spaces of life (Sarlo 49).

A esa literatura la define, entonces, el resquicio. Es el espacio de la frontera, de la *orilla*, el que revela distancias y transformaciones respecto de las tradiciones culturales que, en la elaboración de las ficciones, se funden y confunden. Una vez constituida, la “literatura fronteriza” parece escapar del marco cosmopolita que le es conferido. Para Patricia D’Allemand, la obra de Borges es ejemplo de procesos intertextuales que pueden darse entre culturas populares y literaturas ilustradas, y que son ajenos a la mirada de Rama. Según D’Allemand, la homologación que hace el discurso ramiano entre la modernización social y la literaria ignora la complejidad de las operaciones involucradas en cualquier proceso de apropiación o rearticulación de discursos; de ese modo, su división discursiva no puede percibir la complejidad transculturada (¿y transculturadora?) de la obra

literaria borgeana. De hacer extensivo este juicio a la llamada narrativa cosmopolita a la que, según Rama, abre camino Borges, habría que señalar, como una que problematiza a su vez la polarización, la obra de Sábato. Este fue uno de esos jóvenes que, según Rama, se acercaron al camino de Borges, pero con una aproximación que resulta diferenciada de las demás: “en cierto modo Sábato, en algún momento” (Rama citado en Szchiman 205).

### 3. Ernesto Sábato

El “en cierto modo” o “algún momento” con que Rama se refiere a la aparente condición fronteriza de Sábato se reitera en palabras de José Donoso, cuando en su *Historia personal del 'boom'*, habla más bien de auto-marginación: “Sábato, prisionero de fantasmas auto-destructivos [...] se encuentra trabado, encogido, sin ponerse en posición para que su obra obtenga el renombre que sin duda merece y que todos le ofrecen” (Donoso 54-55). En otro momento de su “historia personal”, el escritor chileno recuerda que cierto crítico “que pudo haber sido Ángel Rama” (Donoso 147) dictaminó que el verdadero ‘boom’ tenía cuatro sillas fijas y una adicional, “movible, ocupada alternativamente por Ernesto Sábato y por el que esto escribe” (Donoso 147). Sábato parece transitar en esa movilidad, en el desplazamiento del centro a los márgenes (o a la orilla de las *orillas* borgeanas). Esa situación de frontera se dio a lo largo de los años. Sábato publicó tres novelas (*El túnel* [1948], *Sobre héroes y tumbas* [1961], y *Abaddón, el exterminador* [1974]), dando paso a su trabajo investigativo y al desarrollo de su obra ensayística; además, publicó sus memorias (*Antes del fin* [1998]), y un libro a modo de diario-reflexión: *España en los diarios de mi vejez* [2004]. El espacio dado a las ficciones fue el de las tres novelas, que lo sitúan en esa incierta movilidad que hace difícil ubicarlo en una casilla (o capilla) literaria: por eso Rama no lo instala entre los jóvenes cuya cercanía al camino cosmopolita borgeano es definitiva. La historia parece no haber querido contradecir la intuición crítica de Rama: Sábato continuó siendo una figura “del cierto modo”, “en algún momento”; su obra, vista desde el siglo XXI, no parece poder aclimatarse a uno de los polos ramianos (transculturadora / cosmopolita). Y es que, desarrolladas en la urbe porteña, las ficciones de Sábato se enraízan en la indagación sobre la condición humana, el carácter contradictorio y angustiado del hombre, sus débiles pero siempre renovadas esperanzas. ¿Pueden en-

tonces ceñirse a un carácter estrictamente cosmopolita? ¿No conforman una posible –y distinta– narración transculturadora? El propio Sábato, a través de su ensayística, discutió el extenso y al parecer insoluble debate del cosmopolitismo. En *El escritor y sus fantasmas* (1963), anticipa algunas de las disquisiciones en que se sumirá Rama casi veinte años más tarde. A través de las “Palabras Preliminares” al ensayo, el sujeto niega la condición teórica o apriorística de sus reflexiones, y las presenta como notas cuyo valor ontológico o estético desconoce, aunque sí (re)conozca su valor de “documentos fidedignos”, “pues han sido elaboradas al meditar, reiterada y encarnizadamente, sobre mi propio destino de escritor” (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 5). Estas, afirma, se fueron desarrollando con contradicciones y dudas, a medida que escribía las ficciones, discutiendo consigo mismo y con los demás, “en este país o en estos países en que constantemente hay gentes que nos dicen lo que es y lo que debería ser una literatura nacional” (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 5).

*El escritor y sus fantasmas* abre con la dicotomía: literatura nacional / literatura cosmopolita. ¿Se adhiere Sábato a alguna de ellas? La palabra movilidad no es quizá aquí la más apropiada para responder a la posición de Sábato; esta nos mueve, empero, a otra más acertada y sugerente: *equilibrio*. La inclinación a la idea de equilibrio ante dicotomías problemáticas de la literatura lo acerca a la línea de pensamiento de Henríquez Ureña, quien fue su profesor en la Universidad de la Plata. Hay que recordar que, para Henríquez Ureña, “todo aislamiento es ilusorio” y la unidad y diversidad del continente valen como dicotomías de equilibrio. Mientras, para Sábato –cuyas cavilaciones se concentran en la literatura argentina pero no esconden el afán latinoamericanista y universal– la originalidad absoluta no existe. Al igual que Henríquez Ureña, propone un discurso y un arte integradores, que permitan describir la totalidad sujeto-objeto, la inextricable relación entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de los hombres y las cosas. El arte integrador a que aspira Sábato reformula el concepto de plenitud y perfección de Henríquez Ureña, pues su búsqueda se da desde la reconocida impureza de la novela, y su objeto no es ya la perfección, sino la profundidad. Pero el fervor integrador de Sábato no puede quedarse, como tampoco había podido el de Henríquez Ureña, en la sola idea de la búsqueda de profundidad o plenitud. El escritor construye, por tanto, un concepto que arropa su idea de equilibrio: el de una “dialéctica de la contemporaneidad”, cuyos elementos en juego son:

1) el proceso social (que de una manera o de otra influye en el arte) 2) el proceso artístico (que tiene su dinámica propia); y, 3) la dialéctica de la contemporaneidad entre esos dos procesos (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 67). El concepto de Sábato funciona, pues, como equilibrio entre dos corrientes cuya polarización limita la posible mirada total al fenómeno literario. Para Sábato, cualquier tentativa de explicar el mismo en términos puramente estéticos o puramente sociales está abocada al fracaso. La dinámica dual de su concepto es ejemplificada en el ensayo de Rama, quien, dicho sea de paso, no parece conocer –por no nombrarla– la teoría del argentino. Hay que hojear, tan solo, las ideas de Rama sobre la obra de Juan Rulfo para advertir el enorme parecido:

Con estas anotaciones sumarias sobre la asombrosa tarea artística de Juan Rulfo, buscamos ejemplificar dos cosas: la presencia activa en una literatura, no sólo de asuntos sino de *formas culturales específicas* de una determinada región cultural americana y al mismo tiempo *la tarea descubridora, inventiva y original del escritor* situado en el conflicto modernizador (Rama 116, énfasis añadido).

Haya o no conocido la dialéctica propuesta por Sábato, Rama asume también el equilibrio ante la crítica bipolar de su momento (estructuralismo versus sociología de la literatura). Y no es este el único punto de convergencia entre ambas teorías: al repasar la teoría de Sábato advertimos la presencia de un concepto semejante al de transculturación: el de las “transfusiones culturales”:

Otra complicación [...] es la de las *transfusiones culturales*, ya sea por la conquista o la guerra, por el comercio o la emigración o, en fin, por la llegada de una religión prestigiosa a un territorio nuevo. Infinidad de creaciones, algunas de enorme trascendencia y vigor, se deben a esta clase de transfusiones [...] *En algunos casos la cultura es herida de muerte*, como se ve en comunidades conquistadas brutalmente por la sórdida colonización europea [...] Pero *en general se produce el hibridaje* [...] (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 116, énfasis añadido).

De este modo, transita Sábato por términos que, (re)elaborados por Rama, pasan a significar lo mismo: las transfusiones culturales serían las transculturaciones, y la herida de muerte para algunas culturas sería la aculturación. Los conceptos de Rama y de Sábato responden, por tanto, a un pensamiento paralelo –aunque temporalmente distante–, en cuya complejidad se profundiza desde acercamientos teóricos y metodológicos distintos: hay que recordar que la ensayística de Sábato, aunque rigurosa, sigue siendo conformada por reflexiones más a modo testimonial y fragmentado que crítico-teórico, como lo es el trabajado –de forma sistemática y brillante– por Ángel Rama. Sábato escribe, en fin, desde su sitio de escritor; Rama lo hace desde el lugar del crítico y teórico de la literatura.

a) Sábato: transfusiones entre el discurso teórico y el ficcional

Abordados como conceptos teóricos convergentes, los de “transculturación” y “transfusiones culturales” pueden hilvanarse entonces para mostrar la posibilidad de su integración a la literatura que, según Rama, se presenta como su contraparte, la cosmopolita. Hablar de la integración de las dos caras significa franquear la barrera que las separa; poder ver, en la narrativa cosmopolita –o al menos en algunas de las obras que la constituyen– una tentativa transculturada o transculturadora. La obra ficcional de Sábato, ubicada en el ya aludido “en cierto modo”, “en algún momento” de las percepciones, puede, junto a la de Borges, emblematicar este deslinde. Lo que hace excepcional el caso de Sábato es que este no solo teoriza en torno a las “transfusiones culturales” y sus implicaciones a la “problemática” de la literatura argentina, sino que traspola sus teorías a las ficciones. Para dar un atisbo a la ilustración de ese enunciado, presento un fragmento de *Sobre héroes y tumbas*:

Caminaban por la calle Perú; apretándole un brazo, Bruno le señaló a un hombre que caminaba delante de ellos, ayudado con un bastón.

–Borges.

Cuando estuvieron cerca, Bruno lo saludó. Martín se encontró con una mano pequeña, casi sin huesos ni energía. Su cara parecía haber sido dibujada y luego borrada a medias con una goma. Tartamudeaba (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 205).

La incorporación de ese debilitado y enigmático Borges sirve de justificación para toda una disertación posterior –de la que se hacen cargo los personajes– sobre el *ser* argentino. Bruno, que funciona en la novela como la voz filosófica del autor, llega al recuerdo de Martín a través de sus ideas acerca de ese tema sugerido por la presencia de Borges en el texto:

Así que [...] ¿qué es la Argentina? Preguntas a las que muchas veces le respondería Bruno, diciéndole que la Argentina no sólo era Rosas y Lavalle, el gaucho y la pampa, sino también, ¡y de qué manera! el viejo D'Arcángelo con su galerita verde y su mirada abstracta [...] (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 214).

Qué es la Argentina (o lo argentino) es una interrogante latente en el texto y reiterada en la ensayística del novelista, quien aprovecha la ficción para plasmar, por medio de la voz de sus personajes, sus preocupaciones, cuestionamientos y teorías acerca de lo que denominará “la propensión metafísica de la literatura argentina”, vislumbrada en el “desaliento” característico de los habitantes del país suramericano. Según el narrador de esta su segunda novela, el argentino es dramático y violento; “está descontento con todo y consigo mismo [...]. Pero es que aquí todo era nostálgico, porque pocos países debía de haber en el mundo en que ese sentimiento fuese tan reiterado” (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 214). Ello lo ve el autor implícito en los primeros españoles, en los indios, los gauchos, los viejos patriarcas criollos y en los inmigrantes... lo ve, en última instancia, en todos los sujetos de las “transfusiones culturales” a que dedicaría su reflexión en *El escritor y sus fantasmas*, y que articularon lo que culmina siendo, para Sábato, lo argentino.

El carácter dramático, violento y nostálgico que el sujeto ficcional le adjudica al argentino se explica, a nivel ensayístico, en la subrayada “propensión metafísica”, que se extiende a la literatura. El ensayista sustenta esa visión de una propensión metafísica a través de la metáfora de una “doble quiebra” espacio-temporal, que duplica la experiencia y el destino “dramáticos” de la Argentina. ¿A qué se refiere con la quiebra? En sus palabras, “somos actores de una oscura tragedia, sin tener detrás el respaldo de una gran cultura indígena (como la azteca o la incaica) y sin poder tampoco reivindicar de modo cabal la tradición de Roma o París” (Sábato, *El*

*escritor y sus fantasmas* 65-66). Como si eso fuera poco, añade Sábato, no había terminado la construcción y definición de una patria cuando comenzó a derrumbarse el mundo que le había dado origen; ello significa que si ese mundo es un caos, el argentino lo es, entonces, a la segunda potencia:

De ahí el desconcierto [...], la zozobra que preside nuestras creaciones, el escepticismo que muchos profesan sobre nuestro destino nacional [...]. ¿Qué somos? ¿Adónde vamos? ¿Cuál es nuestra verdad nacional? ¿Somos algo nuevo, se gesta aquí algo realmente original, en *este caos de sangres y culturas*? La literatura, esa híbrida expresión del espíritu humano que se encuentra entre el arte y el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad, puede dejar un profundo testimonio de este trance, y quizá sea la única creación que pueda hacerlo (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 65-66, énfasis añadido).

Las ideas de Sábato transitan de la ficción al ensayo, del ensayo a la ficción, y redundan en la búsqueda de la “esencia” de lo argentino; dicha búsqueda, que da innegable continuidad a la de “nuestra expresión”, de Henríquez Ureña, se asienta, paradójicamente, sobre el “caos de sangres y culturas”. Se superponen, así, las transfusiones y la pureza, el caos y la esencia, la unidad y la diversidad. Y esa superposición se complica en su traspolación a la literatura, pues, si bien esta puede funcionar como “el único testimonio del trance”, puede también generar lecturas que reconozcan pureza en lo que es transfusión o capten la esencia mientras suprimen el caos. Acaso la polarización entre transculturación y cosmopolitismo, en la teoría de Rama, sea ejemplo de la dificultad que plantea cualquier tabla oposicional de valores para mirar la identidad en la literatura argentina (y en particular, en las ficciones de Sábato). En términos de ubicación, de los grados de modernización e inmigración; de la presencia del gaucho; de política y de artes, la Argentina sufrió un proceso de transculturación evidentemente distinto al de otros países latinoamericanos (incluso del Cono Sur). Las “transfusiones culturales” que allí se dieron, configuraron un espacio marcadamente plural y cosmopolita, en que cupieron siempre lo uno y lo otro: inmigrantes y gauchos, bonaerenses y campesinos; sujetos cuyos enfrentamientos culturales articularon, en gran medida, la noción de

“lo argentino” (construida a su vez por la élite intelectual, a partir, sobre todo, del siglo XIX): contradictorio, “civilizado” o “bárbaro”, “desalentado”, “universal”. La concepción del carácter fuertemente cosmopolita (contrapuesto, como en otros países, al regionalista) ha sido consistente y arraigada, formando parte de la historia cultural del país, de sus construcciones y sus transculturaciones. Desde esa perspectiva, habría que ver el proceso transculturador argentino con otro prisma. Habría que abrir espacio a las interrogantes que suscita un enfrentamiento cultural que dio paso a una construcción de lo nacional —y de lo literario— en la que prima, no sin tensiones, la oposición entre lo regionalista y lo cosmopolita; asimismo, habría que revisar la tentativa de supresión de esas fronteras desde la trinchera de la literatura. En ese sentido, Sábato realiza una aportación extraordinaria, pues, valiéndose del legado crítico de una figura como la de Henríquez Ureña, vio en la diversidad de las transfusiones culturales la unidad de lo argentino, y pretendió resolver, en su vindicación de la profundidad, la tensión existente entre lo regional y lo universal. Así lo hizo en su ensayística, intentando, además, volcar su pensamiento al otro lado de sus “obsesiones”: las ficciones. Por eso, personajes como María Iribarne y Juan Pablo Castel, de *El túnel*, pasean por la Recoleta o conversan en algún banco de Buenos Aires; se incorporan a la cotidianidad de la ciudad y, sin embargo, como sujetos universales, la sobrepasan. Sábato hace que esa trascendencia sea extensiva, además, a la naturaleza, porque a través de ella calca, más allá de su presencia, la atmósfera melancólica de la obra y las emociones de sus personajes. He aquí un ejemplo, esta vez de *Sobre héroes y tumbas*:

La vio alejarse con tristeza.

Era un día de comienzos de abril, pero el otoño empezaba ya a anunciarse con signos premonitorios [...]. Alguna hoja seca, el cielo ya como preparándose para los largos días nublados de mayo y de junio, anunciaban que la estación más hermosa de Buenos Aires se acercaba en silencio. Como si después de la pesada estridencia del verano, el cielo y los árboles empezaran a asumir ese aire de recogimiento de las cosas que se preparan para un extenso letargo (Sábato, *Sobre héroes y tumbas* 201).

Si Sábato intenta, a su manera, abolir los límites impuestos entre lo nacional y lo universal (tanto en el ámbito del ensayo como en el de la novela), y propone, así, el equilibrio avisado por Henríquez Ureña, ¿puede decirse que su obra desafía la polarización entre lo cosmopolita y lo transculturador? No está de más recordar en este punto la idea central de Rama en lo que a la oposición entre narradores cosmopolitas y transculturadores respecta:

Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en la que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aún superior a la de los cosmopolitas, que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora (Rama 75).

De trasladar esta idea de Rama a la obra de Sábato, ¿cumple la misma con esa “hazaña superior”, que consiste en la “continuidad histórica” de formas de la cultura elaboradas por la masa social, mas ajustadas por el escritor-productor-compiler a las nuevas condiciones; todo ello sin pérdida alguna de identidad? Sábato se enfrenta, no sin tregua, a la modernidad; toma de ella, pero no pierde por ello su identidad. Desde su propia óptica —porque, como ya creo es evidente, la obra de Sábato puede leerse desde su teoría ensayística—, gana elementos de la modernidad, de las “transfusiones culturales”, y a ello añade, como escritor, algunos de su dinámica propia. Su concepto de “dialéctica de la contemporaneidad” puede al menos problematizar la naturaleza de la oposición entre transculturación y cosmopolitismo en la teoría de Rama. Sábato no se niega a la modernidad, como tampoco renuncia a sí mismo como argentino: ¿podrá ser esto otro tipo de transculturación?

b) Sábato y los dos Borges: hacia las transfusiones entre literatura y crítica literaria

Sábato seguirá siendo la figura del desplazamiento. Por situarlo en el “en cierto modo” de la clasificación, Rama se abstiene para con él de un

juicio rotundo, y esa abstención no lo excluye –aunque tampoco lo incluye– del grupo de los transculturadores. Quien no se eximió del juicio contundente fue Borges. Situado sin duda entre los cosmopolitas, Borges fue, para Rama, una figura en soledad. Para Sábato –como en buena medida para Borges mismo– Borges era él, pero también era otro. En *El escritor y sus fantasmas*, Sábato titula uno de sus ensayos “Los dos Borges”. De la duplicidad borgeana surge un Borges cosmopolita, calculador, absolutamente lúdico; y otro angustiado, melancólico y débil (más parecido a su retrato en *Sobre héroes y tumbas*). Una vez describe al segundo, lo cita: “El tiempo es la substancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (Borges citado en Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 81). Para Sábato, ese es el Borges verdaderamente rescatable:

[...] el poeta que alguna vez cantó cosas humildes y fugaces, pero simplemente humanas: un crepúsculo en Buenos Aires, un patio de infancia, una calle de suburbio. Este es (me atrevo a profetizar) el Borges que quedará (Sábato, *El escritor y sus fantasmas* 81).

Tal vez Sábato falló en su profecía, pero no parece haberlo hecho en la seguridad de la duplicidad de Borges. Borges mismo aludía constantemente a ella: poemas en prosa, como el de “Borges y yo”, de *El hacedor*, elaboran el *tropos* del otro Borges, uno de adentro, indecible. ¿Dónde se situaría ese Borges, el que canta fervoroso a Buenos Aires? ¿Cabría en algún canon posible de la transculturación? ¿Pierde, ese, o el otro Borges, su identidad argentina al enfrentarse a la modernidad y situar sus obras en o fuera de Buenos Aires? ¿Podrá borrar, junto a Sábato, las fronteras entre lo cosmopolita y lo nacional? Sus ficciones, como las de Sábato, tal vez enriquezcan más el campo de la crítica y la teoría literaria en cuanto conserven algún tipo de desplazamiento. La dificultad de situarlos –por movibles o duplicados– dentro de cánones dicotómicos, le abre paso a la posibilidad de desafiarlos (y acaso trascenderlos).

La condición periférica de las teorías de Sábato seguirá dificultando la tentativa de establecerlas como punto de inflexión entre la obra de Henrí-

quez Ureña y la propuesta de Ángel Rama. Sin embargo, hay cierta continuidad presente, que permite unir, a pesar de los resquicios, la teoría de la literatura latinoamericana entre búsquedas americanistas de expresión, profundidad o plenitud; el uso de diversas instancias metodológicas; las construcciones conceptuales de aislamientos ilusorios, transfusiones culturales y transculturaciones; y la apertura al desafío de constantes metodológicas en su aplicabilidad a la literatura. Así, desde los diálogos, desde las miradas entrecruzadas y *transfundidas* de algunas de esas *inquisiciones* teóricas, se puede trazar lo que, al fin, les subyace: la búsqueda desigual, pero sostenida, del *ser* latinoamericano.

## OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis y Ernesto Sábato. *Diálogos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 [1976].
- Colombi, Beatriz. “Lugares del ensayista”. *Zama* 1, 1 (2008): 19-30.
- Dellepiane, Ángela B. “Sábato y el ensayo hispanoamericano”. *Asomante* XXII, 1 (1966): 47-59.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- Donoso, José. *Historia personal del ‘boom’*. Barcelona: Seix Barral, 1983 [1972].
- Garza Cuarón, Beatriz. “La herencia filológica de Pedro Henríquez Ureña en el Colegio de México”. *Revista Iberoamericana* 54.142 (1988): 321-330.
- Gelpí, Juan G. “Cultura, sujeto y constitución de una crítica literaria: *Nuestra América* de José Martí y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña”. *Revista de Estudios Hispánicos* XXIV, 1 (1997): 69-83.
- González Echevarría, Roberto. “Liminar”. En *Pedro Henríquez Ureña. Ensayos*. José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, eds. Madrid: ALLCA XX, 1998. XVII-XX.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Madrid: Babel [1928].

- . “Sobre Jorge Luis Borges, *Inquisiciones*, B.A., 1925”. *RFE* XIII (1926).
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1983.
- Rodríguez Feo, José. “Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña”. *Casa de las Américas* XXIV, 144 (1984): 21-27.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 [1963].
- . “Significado de Pedro Henríquez Ureña”. *La Torre* XIV, 54 (1966): 75-91.
- . *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Seix Barral, 2003 [1961].
- Sarlo, Beatriz, *Jorge Luis Borges. A writer on the edge*. London: Verso, 1993.
- Szchiman, Mario. “Ángel Rama. Más allá de la ciudad letrada”. En *Espejo de escritores*. Reina Roffé, ed. Hanover: Ediciones del Norte (1985): 197-221.