

3. REPRESENTACIONES

De los '70 a los '90

Un combate para armar: Mario Vargas Llosa y Ángel Rama

CARMEN PERILLI

El imaginario histórico y literario de la segunda mitad del siglo XX latinoamericano propone potentes figuraciones en un relato contradictorio y violento. Los 60 se caracterizan por entronizar al escritor, y, de modo más particular, al novelista, como el intelectual por antonomasia. La condición heroica del artista, sólo comparable a la del guerrillero, resulta rápidamente opacada, por las demandas de la política cultural cubana. La urgencia de definiciones disipa los efectos del “toque de reunión” que aglutina a los intelectuales latinoamericanos. Los críticos, que disputan con los creadores, de modo creciente, el poder de interpretar y consagrar, también sufren el impacto de esta disolución.

La mayoría de los debates culturales circulantes giran en torno a la difícil y ansiada convivencia entre arte y política. Me interesa trabajar dos momentos en el diálogo / contienda entre dos intelectuales: Mario Vargas Llosa y Ángel Rama. Los personajes coinciden en la necesidad de modernización del campo literario y cultural desde modelos estéticos y proyectos políticos diferentes. La lucha por la interpretación de los textos forma parte de ese intercambio, transformado, a veces, en combate.

Ángel Rama surge dentro de la primera promoción de la generación crítica uruguaya (1936-1960), una época cultural que coincide con la crisis

del Uruguay liberal en la que la apertura de la revista *Marcha* es determinante: “El Uruguay no había conocido, desde la eclosión novecentista ningún período de tanta y tan variada creatividad intelectual” (Rama, 1985: 233). Si bien escribe novelas y obras de teatro, su producción se centra en el campo de la crítica y la historiografía literaria y cultural. Busca armar una historia social de la literatura latinoamericana y consolidar una tradición literaria necesaria para América Latina. La Biblioteca Ayacucho, su creación venezolana, es piedra fundacional de esa memoria histórico literaria continental. En uno de sus últimos textos opina:

Ocurre que si la crítica no construye las obras, sí construye la literatura, entendida como un *corpus* orgánico en que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente, pues la misma América Latina sigue siendo un proyecto intelectual vanguardista que espera su realización concreta (1986: 16).

El investigador reconoce en el marxismo su matriz teórica, especialmente en Walter Benjamín para quien “el crítico es un estratega en el combate literario y la obra es un arma blanca” (2004: 45-46). La concepción de la literatura y de la crítica como combate domina su obra. El título original de la ponencia que dio origen a “El Boom en perspectiva” fue “Informe logístico (anti-boom) sobre las armas, las estrategias y el campo de batalla de la nueva narrativa latinoamericana” (Blixen y Barros Lemez, 1986: 200).

Rama concibe la imaginación como fuerza transformadora, y todo discurso estético como portador de ideología. De ahí también que la crítica –o, desde su particular perspectiva, *sobre todo* la crítica– deba necesariamente usar el recurso de la imaginación: ser a la vez creadora y re-creadora. En cierto modo, Rama asignó a la crítica la difícil función (a la vez poética y sociológica) de *revelar* los cuerpos en su relación con la corriente que los arrastra: no sólo como afluentes que acrecientan y enriquecen esa corriente sino también como fuerzas de cambio que modifican su color y desvían su curso (T. E. Martínez en Rama, 1985: 32).

Mario Vargas Llosa, pertenece, de modo ancilar, a la generación peruana del medio siglo. Su iniciación en la literatura peruana coincide con largos períodos dictatoriales. En el comentario a *Una piel de serpiente* de Luis Loayza escribe “Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a los que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigre, sólo podríamos decir: fuimos una generación de sonámbulos” (1984: 65). “ni actor, ni profesor, ni bibliotecario, ni periodista, ni político profesional: el escritor había ido abriéndose paso a través de estos distintos fugaces personajes, había ido cobrando forma, imponiéndose a ellos, relegándolos” (1984: 92).

En su obra se pueden distinguir dos grandes ciclos enlazados por un periodo de transición (Kristol). El primero se caracteriza por la adhesión socialista y la visión moral de una sociedad corrupta. La transición, entre 1971 y 1974, coincide con su distanciamiento de Cuba y un autoanálisis de su proyecto estético y político. A partir de ese momento el narrador se posiciona de modo diferente. Declara su fe flaubertiana, e intenta aprovechar la lección de la cultura mediática. En el segundo ciclo gira, casi brutalmente, hacia el liberalismo, abraza las doctrinas de Karl Popper, Isaiah Berlin y Jacques Revel y reivindica la literatura como transgresión de Georges Bataille.

Los dos actúan de modo simultáneo en los campos intelectuales nacionales y en el campo latinoamericano. La etapa anterior a los 60 los encuentra integrados de modo más activo en las literaturas nacionales. La dictadura uruguaya expulsa a Rama en 1976 a una Venezuela en pleno auge petrolero. Vargas Llosa se radica, por propia voluntad en Europa en los 60. Ambos se pronuncian públicamente no sólo ante hechos literarios sino políticos. Vargas Llosa se convierte en presidente del PEN Club Internacional y Rama preside la Comisión de Derechos Humanos de Detenidos y Desaparecidos. Las dos figuras responden a la definición del intelectual como legislador más que como intérprete, aunque el peruano insiste en su condición de artista. Despliegan una larga actividad como periodistas y profesores. Rama trabaja, de modo incansable, en la organización del archivo latinoamericano.

El modernismo hispanoamericano y la idea de compromiso social son parte de sus auto representaciones identitarias. El uruguayo dedica a Rubén Darío su primer libro y otorga una gran importancia a la renovación que el modernismo opera en la prosa. La tesis de Vargas Llosa en la Universidad de San Marcos versa sobre los cuentos del nicaragüense (la beca que lo lleva a España se vincula a este tema).

La gestación de *Rama* tiene fuertes lazos con la geografía rioplatense, profundamente influida por la presencia de Buenos Aires, la cosmópolis. Su antagonista crítico será: Emir Rodríguez Monegal. Ataca las concepciones idealistas de la literatura que impregnan a escritores latinoamericanos “más huérfanos que sus colegas europeos, viviendo en sociedades donde la función intelectual nunca llegó a ser jerarquizada y justificada independientemente” (1973: 9).

La generación peruana del 50 coincide con la de otros países latinoamericanos. Integrada por autores como Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro. Busca una modernización de la literatura y se estrecha contra las limitaciones y su escritura tiene un tono pesimista y desesperanzado. El Perú es un país desgarrado por sus tensiones internas, una nación que no logra pensarse a sí misma como tal. Los complejos problemas étnicos la desgarran. Vargas Llosa, desde el espacio limeño y criollo, mantiene una continua lucha con el Perú. En el Perú “lo notable es ser leal a ella (la vocación) contra viento y marea ... seguir nadando contra la corriente” (93) ya que “es un país subdesarrollado, es decir una jungla donde hay que ganarse el derecho a la supervivencia a dentelladas y zarpazos” (95), “qué significa, en el Perú, ser escritor?: Un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque, después de todo, su demencia no es contagiosa (93)”. El pueblo no puede, definitivamente, dentro del campo nacional devenir público.

Su concepción del escritor tiene un fuerte sesgo romántico. Lo concibe como el esclavo una pasión excluyente, solitaria que lo condena a una existencia aislada del medio social, que pone la realidad a su servicio. La vasta realidad le es entregada “Para alimentar a la bestia interior que lo avasalla, que se nutre de todos sus actos, lo tortura sin tregua y sólo se aplaca, mo-

mentáneamente, en le acto de la creación, cuando brotan las palabras” (51).

La certeza de la superioridad de la cultura occidental (cuya meca es París) se complementa con la visión, por momentos catastrófica, de América Latina como continente joven. Para Vargas Llosa, el cosmopolitismo de los “creadores” se opone al provincianismo de los “primitivos”. Rama es consciente de la distancia que nos separa de Europa y del doble movimiento de apropiación y diferenciación que marca nuestra cultura. En todo momento afirma la necesidad de desprovincializar la literatura latinoamericana y el papel central que tiene la crítica.

Escritores y críticos conforman una comunidad cultural enfrentada a un mundo que, según Mario Vargas Llosa, está “inmunizado contra el mal de la literatura porque no sabe leer” (1984: 87). Son los cruzados y apóstoles de un mundo atrasado, protagonistas de una guerra “misteriosa, invisible, muy cruel, refinadamente sutil”, casi tan violenta como la que libran las masas de postergados. Rama no cae en afirmaciones como éstas pero señala todo el tiempo la distancia existente entre el pueblo y el público (Poblete): En su *Diario de Caracas* escribe verdaderas diatribas contra los intelectuales venezolanos. Refiriéndose a los profesores de la Universidad Central de Venezuela les atribuye “ignorancia de valores, falta de respeto para la cultura, (a) un horizonte tan estrecho, simplista e interesado, que parece imposible que pueda existir. Otra vez con la provincia hemos dado, Sancho” (2001: 114).

La moral del *intelectual latinoamericano* como héroe moderno conjuga las funciones de crítico con las del escritor, la de artista con la del político. Considera que “cumple simultáneamente todas esas funciones en el centro de la vida social, estatuyendo el principio de reverencia al intelectual como guía, maestro, estudioso, profeta y, en ocasiones, hombre de acción” (Rama, 2001: 120). Se trata, como señala Alberto Giordano de una “figura magistral que encarna la conjunción de dos series de valores que en la vida cultural se presentan por lo general como alternativas: la del estudio riguroso y la del compromiso apasionado, la de la búsqueda de objetividad y la de la intervención partidaria. En la tradición iluminista, que llega a Latinoamérica a través del influjo de la cultura francesa, el *ethos* del intelectual con el que

se identifica Rama es el de la *modernidad*, entendida como un compromiso lúcido, del pensamiento y la sensibilidad, con la actualidad en la que se está inmerso, que supone además la decisión de modificarla” (170). Rama ataca a los intelectuales venezolanos como xenófobos, flojos hasta borrachos, dando golpes a derecha e izquierda. Se comporta como el único intelectual sobreviviente.

El duelo de interpretaciones se centra en la problemática de la expresión literaria latinoamericana. Resultan emblemáticos de dos momentos diferentes de esa “agenda”: el realismo “mágico” y la reivindicación de la heterogeneidad. Antes de la polémica Vargas Llosa y Rama coinciden de modo reiterado en las páginas de *Marcha*. En la batalla contra el Mundo Nuevo el novelista otorga todo su apoyo al crítico.¹ Hay una colaboración que no se interrumpe con el debate. En el magno proyecto de la Biblioteca Ayacucho, Vargas Llosa prologa *Los ríos profundos*.

La polémica se inicia con las fuertes críticas a la teoría de los demonios expuesta a propósito de *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. El debate se extiende desde mayo a septiembre de 1972. Es interesante tener en cuenta la importancia de la figura del colombiano. Rama participa activamente en la consagración de la obra de García Márquez. A su vez los novelistas sostienen una estrecha amistad que acaba abruptamente. En el libro editado posteriormente la escena describe el duelo como “caballeresco” y atenúa cualquier violencia.

El intercambio polémico dignificó en todo momento a ambos contendores, no sólo por ratificar en él las notorias y brillantes dotes intelectuales sino porque, a partir de un chispazo de desacuerdo, se vieron obligados a discutir en el más alto nivel, uno de los temas esenciales de la literatura... Puede afirmarse que muy pocas veces como ésta un debate intelectual ha llegado, con todas

¹ Desde 1937 hasta el exilio que en 1976 obligó a su editor a continuar sus actividades en México, el semanario uruguayo *Marcha* salió interrumpidamente bajo la supervisión del espíritu riguroso y sistemático de Carlos Quijano, que estimulaba la investigación y el debate en las más diversas áreas de la vida intelectual de aquellos años.

las reglas del juego, a explicitar con claridad y audacia, diferentes concepciones sobre la escritura novelesca (Rama y Vargas Llosa, 1973: 5).

Aunque se trata de iguales, Rama plantea la asimetría. El crítico avezado reprende al autor “joven” y encuentra arcaica su tesis sobre los demonios. Señala que se trata de un peligroso ejemplo para las letras hispanoamericanas: “Contrariando la idea del arte como trabajo humano y social, que aporta el marxismo, Vargas Llosa reedifica la tesis idealista del origen irracional –sino divino, al menos demoníaco– de la obra literaria” (1973: 8). El uruguayo defiende la idea del autor como productor.

La obra no es entonces espejo del autor ni de sus demonios sino mediación entre un escritor mancomunado con su público y una realidad desentrañada libremente, la que solo puede alcanzar coherencia y significación a través de una realidad verbal (1973: 10-11).

El novelista insiste en la individualidad del artista y la especificidad del objeto literario. Si para Rama se trata de definir nuevos géneros literarios, Vargas Llosa defiende la concepción clásica de los géneros y acusa a su contendiente de diluir diferencias.

Su definición vale lo mismo para “la obra literaria” que para una película, una teoría filosófica, una revista de tiras cómicas, un manual de zoología, un catecismo, un reportaje periodístico y un folleto con instrucciones para el uso de un insecticida. (Rama y Vargas Llosa, 1973: 21)

El intelectual uruguayo extrema su afirmación de que el texto literario es una producción social y no obra individual de un genio. “La concepción de Mario Vargas acerca de la creación narrativa no sólo es irracional. También es restrictamente individualista, carente de una percepción social del escritor y sus obras, y es encarecedora de la excepcionalidad individual”

(Rama y Vargas Llosa, 1973: 28) Lo acusa a Vargas Llosa de ser un mal ejemplo, apuntando a una nueva concepción de la heterogeneidad del sistema literario. Resulta curioso que, si Vargas Llosa defiende su teoría del “elemento añadido” expuesta en el prólogo a *Tirant Lo Blanc*, Rama señala en el estudio sobre José María Arguedas “la importancia y pervivencia de (la obra literaria) responderá al significado artístico”.

Vargas Llosa desplaza la interpretación del objeto al sujeto, de la materia literaria a la historia de vida. Actualiza un modelo tradicional de la historiografía literaria en el que tanto la obra como el lector quedan en un segundo plano. El ensayo sobre Gabriel García Márquez está en el límite con el tratado por su volumen. El escritor es un creador que trabaja con sus obsesiones, un disidente de la realidad que compite con Dios creando una. El mundo exterior es el principal opositor de la creación de carácter individual y la importancia de la experiencia personal excluye cualquier compromiso. La visión romántica del escritor como genio inspirado se complementa con la del escritor como productor, en una coexistencia de paradigmas distintos, el idealista y el materialista. El amigo / creador y crítico accede a la historia de vida del escritor estrella e ilumina la obra. Esta figura omnipotente le devuelve su propia imagen. Hay un nosotros implícito: un grupo de amigos que recorre el mundo entre premios y conferencias. Los dos pasaron por la experiencia parisina, se comprometen con Cuba y escogen el exilio para poder escribir lejos de los lectores.

Y son precisamente las sociedades en crisis donde el ejercicio de la literatura ha adoptado el carácter de empresa religiosa y mesiánica, donde se han concebido las ficciones más atrevidas y totales (Vargas Llosa, 1973: 45).

Uno de los apartados de la última respuesta de Rama se llama “Un arma llamada novela”. Su discurso se torna severamente crítico: los géneros son formas históricas que se imponen no sólo en disidencia sino en coincidencia con una *episteme*. En ese sentido sostiene que “la novela de García Márquez se parece más a la poesía de Álvaro Mutis que a la narrativa de

José Eustaquio Rivera; la poesía de Parra del Riego no se parece a la de Juan Ramón, sino a la cuentística de Felisberto Hernández” (Rama, Vargas Llosa: 1973,77). Son muchas la conjeturas que se tejieron sobre el final de este debate. Años más tarde dirá Ángel Rama, refiriéndose a *La guerra del fin del mundo*: “Una vez polemizamos Mario Vargas Llosa y yo a propósito del género novela. El estaba entonces imbuido del subjetivismo astuto de sus primeras creaciones, más atraído por la génesis oscura de las fuerzas desencadenantes (los dichosos fantasmas o demonios) que por los productos objetivos y sus efectos sobre el medio. Yo trataba de argumentar, recurriendo a las fuentes del género, acerca de que la novela ha sido y es un arma. Pienso que con esta obra (*La guerra de fin del mundo*) me ha dado la razón, pues ella está construida como un arma”.²

El segundo duelo de interpretaciones es virtual. Se trata de las lecturas de José María Arguedas. En este caso Vargas Llosa toma posición hacia el

² Introducción a *La guerra del fin del mundo*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1983, p.15. Cuando aparece *La guerra del fin del mundo* Rama marca la relación entre Sarmiento, Da Cunha y Vargas Llosa. No ahorra adjetivos para considerarla obra maestra por la síntesis cultural que implica su elaboración. A la muerte de Rama, Vargas Llosa expresa: “Los Congresos de Literatura serán más aburridos ahora que Ángel Rama no puede asistir a ellos. Verlo polemizar era un espectáculo de alto nivel, el despliegue de una inteligencia que, enfrentándose a otras, alcanzaba su máximo lucimiento y placer. Me tocó discutir con él algunas veces, y, cada vez, aun en lo más enérgico de los intercambios, aun mientras nos dábamos golpes bajos y poníamos zancadillas, admiré su brillantez y su elocuencia, esa fragua de ideas en que se convertía en los debates, su pasión por los libros, y siempre que leí sus artículos sentí un respeto intelectual que prevalecía sobre cualquier discrepancia. Tal vez por eso, ni en los momentos en que nuestras convicciones se alejaron más, dejamos de ser amigos. Me alegro haberle dicho, la última vez que le escribí, que su ensayo sobre la guerra del fin del mundo era la que más me había impresionado entre todas las críticas a mi obra. Desde que supe su muerte, no he podido dejar de recordarlo asociado con su compatriota, colega y contrincante de toda la vida: Emir Rodríguez Monegal. Todo organizador de simposios, mesas redondas, congresos, conferencias y conspiraciones literarias, del Río Grande a Magallanes, sabía que conseguir la asistencia de Ángel y Emir me aseguran el éxito de la reunión: con ellos presentes, habría calidad intelectual y pugilismo vistoso. Ángel mí. sociológico y político; Emir, más literario y académico; aquél más a la izquierda, éste más a la derecha, las diferencias entre ambos uruguayos fueron providenciales, el origen de los más estimulantes torneos intelectuales a los que me ha tocado asistir, una confrontación en que, gracias a la destreza dialéctica, la elegancia y la cultura de los adversarios, no había nunca un derrotado y resultaban ganando, siempre, el público y la literatura” (Vargas Llosa en Rama, 1984: 5).

interior del campo literario nacional peruano enfrentándose a dos de las narrativas nacionales más potentes: el andinismo y el indigenismo intentando mostrar su condición de ficciones. Arguedas es su antagonista dentro del imaginario nacional. Sus incursiones en la escritura del escritor pertenecen a distintas épocas.

Ángel Rama, quien encuentra en José María Arguedas al otro latinoamericano, el indígena presentará una lectura diferente. La convertirá en emblemática del modelo narrativo transculturador, aquel que vuelca lo regional en modelos experimentales, que conjuga la letra con la voz. En ese sentido mientras Vargas Llosa prefiere emplear la metáfora de utopía arcaica Rama habla de la novela-ópera de los pobres y, a partir de la lectura de Arguedas, sostiene su teoría de la transculturación narrativa. En un caso hay una versión deceptiva y en el segundo eufórica. Uno califica como revolucionario lo que el otro considera conservador.

Vargas Llosa se dice discípulo y admirador de Arguedas pero procede a destruir la imagen del escritor: “Mi interés por Arguedas no se debe sólo a sus libros; también a su caso, privilegiado y patético” (1996: 9). Convierte al autor en paradigma del escritor víctima de la enfermedad y del Perú. La perversa novela familiar aparece como determinante del comportamiento del creador. Hay una teoría del trauma que convierte al escritor en un minusválido afectivo. El personaje biográfico, identificado con las criaturas de la ficción, se encuentra violentamente controlado por el discurso crítico que funda su metodología en la figura del autor.

En la bibliografía de Vargas Llosa la temática Arguedas comienza a aparecer en 1955 hasta 1996. A lo largo de cuarenta años la figura reaparece como fantasma, y se inscribe de manera obsesiva. Al integrar los textos en el libro las huellas de sus posiciones anteriores no se suturan. La historia y la lectura de los textos de Arguedas aparece en contrapunto con su crítica al indigenismo peruano, cuyas tesis principales expone someramente al mismo tiempo que intenta mostrar su carácter reduccionista: “En la vieja línea de Mariátegui y de Valcárcel defiende el ‘colectivismo’ y la “fraternidad comunal” del indio como algo que debe resistir “lo devorador del individualismo” occidental” (Vargas Llosa, 1996: 82). El indigenismo redonda

en una exaltación del primitivismo, en un país que se rehúsa a aceptar la modernidad. Sus ficciones legitiman la visión de una sociedad clausurada en oposición a las sociedades “abiertas”.

La “utopía arcaica” propuesta como metáfora se presenta como término peyorativo y no como concepto estético flexible. Arguedas incurre en un racismo al revés, con una ideología nacionalista y conservadora, no progresista que le hace concebir al niño Ernesto, como autofiguración. Se nutre de un mundo que “está incontaminado de modernidad” (Vargas Llosa, 1996: 273). La violencia es una de las características de esos mundos “una crueldad que, encubierta o impúdica, comparece en todas las manifestaciones de la vida” (Vargas Llosa, 1996: 86). Posee, como la literatura puritana, una visión moral del sexo.

El resto cae en el cono de sombra de lo regional. Para Vargas Llosa, Arguedas mira hacia el pasado y no hacia el futuro. En el análisis de *Los ríos profundos*, la única obra “moderna”, la escritura construye la oralidad, el manejo de la lengua castellana posibilita la traducción de universos indígenas. Ernesto/Arguedas señala la existencia de dos narradores, un narrador traductor y un narrador personaje.

Ese niño que el autor evoca y extrae del pasado, en función de una experiencia anterior de su vida, está presentado en una actitud idéntica: viviendo también del pasado. Como en esas cajas chinas que encierran, cada una, una caja más pequeña, en *Los ríos profundos*, la materia que da origen al libro es la memoria del autor, de ella surge esa ficción en la que el protagonista, a su vez, vive alimentado por una realidad caduca, viva sólo en su propia memoria (Vargas Llosa, 1996: 181).

Hay una identificación entre autor y personaje. Por otro lado, en el nivel individual, Ernesto reproduce un proceso que el indio ha cumplido colectivamente. El *zumbayllu* cumple una función totémica a lo largo de la novela. Lo mágico religioso actúa como defensa frente a la realidad.

Es lícito exigir a cualquier escritor que hable de los Andes dar cuenta de la injusticia en que se funda allí la vida, pero no exigirle una manera de hacerlo. Todo el horror a las alturas serranas está en Los ríos profundos, es la realidad anterior, el supuesto sin el cual el desgarramiento de Ernesto sería incomprensible (Vargas Llosa, 1996:194).

El trabajo de Ángel Rama sobre José María Arguedas está incluido en *Transculturación narrativa en América Latina*. Es evidente el apremio de dar respuesta a la cuestión de la heterogeneidad cultural. Para suturar las diferencias apela a la fórmula del mestizaje, bajo el nuevo ropaje de transculturación. Habla de la gesta del mestizo y cambia la noción de autor como productor a la de autor como compilador, con un fuerte sesgo antropológico. Es curiosa la inclusión de Gabriel García Márquez en un espacio intermedio entre transculturadores y cosmopolitas.

Ese sector masivo que ha logrado cierta educación (y que es mera consecuencia de cualquier proyecto de desarrollo burgués o proletario) apenas comenzaba a aparecer cuando Arguedas inició su obra literaria: eso explica lo tardío del reconocimiento nacional (*Los Ríos profundos* tardó casi veinte años en reeditarse) y la ausencia de un público que acompañara al escritor a lo largo de su obra. Por eso la operación que intentará Arguedas sólo podía asentarse en los círculos rebeldes (intelectuales, estudiantes) del hemisferio de la cultura dominante, sin encontrar la contrapartida en el hemisferio cultural dominado que se encontraba marginado de los bienes espirituales y donde los sectores mestizos, que habrían de ser los legítimos destinatarios del mensaje, todavía no habían accedido a un horizonte artístico estimable.” (Rama, 1982: 204-205).

El conflicto cultural central de la historia que este último libro reconstruye enfrenta regionalismo y modernización. Al mismo tiempo que plantea la vinculación entre la literatura y otras prácticas culturales. Sobre su objetivo declara:

nuestro propósito es registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios. 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 aun 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, 1982: 75).

Este discurso nacional sería diferente al que encontramos en otros escritos, aquí se incorpora una dimensión culturalista y antropológica al análisis. Para Juan Poblete los cosmopolitas son ejemplo de una de las formas de cultura regional en América Latina y el énfasis de Rama en los llamados transculturadores tiene que ver con nuevas necesidades críticas y la voluntad de incluir a quienes quedaron bajo la sombra del boom. Para ello afirma:

la existencia de dos diálogos culturales simultáneos que se tramaban entre términos distintos: uno, interno, religaba zonas desequilibradas de la cultura del continente, pretendiendo alcanzar su modernización sin pérdida de los factores constitutivos tradicionales ...; y otro externo, establecía una comunidad directa con los centros exteriores. (...) Ambos son diálogos auténticamente americanos, con un desarrollo varias veces secular (1986: 339).

Se refiere a los 60 y 70 como “una época de cosmopolitismo algo pueril”. Resulta contradictorio su rechazo a la profesionalización del escritor latinoamericano en su relación de mutua dependencia con las demandas del mercado editorial de la prensa del cambio de siglo. La literatura y en particular de la novela siguen manteniendo su centralidad, forma superior capaz de captar y expresar las formas más altas de la cultura de un pueblo ‘desarrollado’. Lo que Rama llama “la gesta del mestizo” es más una expresión

cultural que étnica, es un estado de cultura al cual se puede acceder. Sin embargo otorga al mestizo el papel de sujeto nacional y síntesis de todos los componentes.

Se ha llegado a justificar el éxito de la novela latinoamericana en el exterior por su ascenso a patrones técnicos universales ...quizás este razonamiento ... pueda darse vuelta y decirse que ha triunfado gracias a que, a pesar de su modernización, sigue estando vinculada a operaciones tradicionales, incluso a contaminaciones folklóricas, que todavía puede responder a las apetencias del lector común que en cambio no se satisface en los productos vanguardistas de una narrativa de punta que se adecua al más rígido proceso de tecnificación seguido por las sociedades desarrolladas (Rama, 1986: 333).

En la relación entre la investigación, la palabra cosa del quechua y el canto y la música, es que según Rama se puede leer *Los ríos profundos* más que como un la novela inserta en el cauce regionalista-indigenista (pero obviamente superándolo) como una partitura operática de tipo muy especial (Rama, 257). En la que las estructuras musicales se emparentan con la poéticas. Una doble lectura con la que Arguedas resuelve el problema de la transculturación. La novela de Arguedas, es una ópera de los pobres en un teatro vacío. Sin embargo Rama la postula como síntesis perfecta. El escritor surge en Rama entonces, simultáneamente como un creador original y como un compilador, como dice Augusto Roa Bastos; mientras la cultura aparecía, por su parte, a veces como un proceso ascendente con formas y actores privilegiados y otras como una realidad de suyo heterogénea y múltiple en donde los cruces entre pueblos y públicos (ahora en plural) siguen caminos multiformes. El gran problema es cómo dar cuenta de la diferencia. La palabra es aquí, nuevamente, música, es canto, ése del que dice en *Los ríos profundos*, “que es seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres” (Rama, 1985: 252).

Es interesante el hecho de que la novela es síntesis entre mito e historia,

canto y concepto, música y palabra. Postula la feliz conjunción entre mito e historia que permite engarzar lo individual y lo social en una verdadera gesta mestiza.

Continúa definiendo el mundo indígena como el espacio del mito. En última instancia Arguedas le sirve para demostrar la posibilidad de construir un espacio de diálogo entre la literatura y el pueblo.

Es Ernesto quien se transforma en una “ópera fabulosa” dentro de la gran partitura operística que es la novela. Es él quien danza, canta, odia, grita, ama, corriendo sin cesar detrás de los personajes y conjuntos para enlazarlos a todos con una interpretación que es, en definitiva, la interpretación de sí mismo que busca oscuramente” (Rama, 1985: 252).

Es mi interés mostrar a dos intelectuales en algunos de sus encuentros y desencuentros a lo largo de una década. Esta lectura en diálogo puede continuarse. Lo cierto es que, si la cultura es un campo de batalla, la crítica también lo es. Los principales estrategas son sus escritores. “Quien no pueda tomar partido, debe callar” (Benjamín, 2005: 45).

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2005): *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Blixen, Carina y Alvaro Barros Lemez (1986): *Cronología y Bibliografía. Ángel Rama*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Bauman, Zygmunt (1997): *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997, traducción de Horacio Pons.
- D'Allemand, Patricia (1996): "Ángel Rama: el discurso de la transculturación". *Nuevo Texto Crítico*, VIII, 16/17: 133-151.
- Díaz Quiñones, Arcadio y Martínez, Tomás Eloy, "Mario Vargas Llosa o la modernidad a cualquier precio". Entrevista publicada en "Primer Plano", Suplemento Cultural del Diario *Página/12*, Buenos Aires, Mayo 9, 1993.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Franco, Jean (2003): *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate.
- Giordano, Alberto (2003-2004): "Unos días en la vida de Ángel Rama". En: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 22/23: 163-185.
- Kristal, Efraín (1998): *The temptation of the word. The novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville/ Londres: Vanderbilt University Press.
- Lecuna, Vicente (2003-2004): "La Caracas iletrada: A partir del Diario de Ángel Rama". En: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 22/23: 209-230.
- Martínez, Tomás Eloy (1985): "Ángel Rama o el Placer de la Crítica". En: *Ángel Rama: La Crítica de la Cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Omaña, Baldomero (1987): "Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas". En *Revista de Crítica Literaria*, 13, 26.
- Poblete, Juan (2002): *Trayectoria crítica de Ángel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos. En libro: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela.
- Rama, Ángel (2001): *Diario 1974-1983*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- (1986): *La Novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo: Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana.
- (1985a): *Las Máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fun-

- dación Ángel Rama.
- (1985b): “La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular”. *Texto Crítico*, X, 31/32: 147-245.
- (1985c): *La Crítica de la Cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1984): *La Ciudad Letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- (1982): *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- (1970): *Rubén Darío y el Modernismo: circunstancias socio-económicas de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- Rowe, William (1999): “De los indigenismos en el Perú: Examen de argumentos”. En *Ciberayllu* [en línea]. Disponible: <<http://www.andes.missouri.edu/andes/ciberayllu.shtml>>, Fecha de consulta: 1 de enero de 2004.
- Said, Edward (1996): *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós.
- Vargas Llosa, Mario (1971): *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral.
- (1984): *Contra viento y marea (1962-1982)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1990): *Contra viento y marea Volumen III (1962-1990)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: FCE.
- Prólogo a *La ciudad letrada* de Ángel Rama, Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984; pp. III/VIII.
- Velásquez Castro, Marcel: “El ensayo literario en la generación del cincuenta” (Ribeyro, Salazar Bondy, Loayza), [en línea]. Disponible en la página del Centro de Estudios Latinoamericanos Antonio Cornejo Polar: <<http://celacp.perucultural.org.pe/textos/art3.pdf>>. Fecha de consulta: 14 de marzo de 2006.