



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA

**PANORAMA DE LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA DE ÁNGEL RAMA:
UN ACTO COLECTIVO Y CULTURAL EN AMÉRICA LATINA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
CARLOS ALBERTO RODRÍGUEZ GÓMEZ

TUTOR:
Dr. SERGIO UGALDE QUINTANA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS-UNAM

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., septiembre, 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

PANORAMA DE LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA DE ÁNGEL RAMA: UN ACTO COLECTIVO Y CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

INTRODUCCIÓN.....1

CAPÍTULO UNO. EL CAMINO HACIA LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA

1.1. El Semanario *Marcha*: Ángel Rama, director de la sección cultural.....9

Ángel Rama en el proyecto colectivo de *Marcha*.....11

Hacia la construcción de un método.....16

Ángel Rama, director de la sección cultural del semanario. La prolongación de las líneas intelectuales del semanario en el camino hacia la transculturación narrativa: crítica al imperialismo y al colonialismo intelectual. Temas y problemas literarios en el semanario: el escritor comprometido, el auge de la novela y el “Boom” editorial.

1.2. Los primeros atisbos del término ‘transculturación’ en Uruguay.....26

La reinención de un término.....33

Lauro Ayestarán, sus estudios de folclor y musicología. El primer contacto de Ángel Rama con los textos de Lauro Ayestarán y con el término ‘transculturación’. Fernando Ortiz, la expresión de una parábola social desde un neologismo. La transculturación: no una definición, sí un análisis y una construcción de posiciones colectivas de locución.

1.3. Antonio Candido y Ángel Rama: una complicidad intelectual.....39

El aporte crítico de Antonio Candido a los análisis literarios de Ángel Rama. Una interpretación estética que asimila la dimensión social como factor de arte: la noción de ‘sistema’. La posición intelectual de Candido en contra del sociologismo y el formalismo para analizar los textos literarios: sistema literario y superregionalismo.

CAPÍTULO DOS. A TRAVÉS DE LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA

2.1. Una lectura transcultural.....53

A través de una lectura transcultural narrativa.....55

¿Qué implica leer de manera transcultural una obra literaria? La posición crítica de Ángel Rama sobre el realismo en la novela latinoamericana del siglo XX. Dos textos clave para elaborar una lectura transcultural narrativa a partir de la construcción de una

novela: “Nuestra historia como materia novelable” (1950) y “La novela y la crítica en América” (1960). El método dialéctico de Antonio Candido en “Dialéctica del malandraje” (1970).

2.2. Los narradores transculturales.....69

Los tres impulsos modeladores.....69

La plasticidad cultural: una guía para los escritores transculturales.....72

La actividad de un teórico transcultural.....76

Agudizar las tensiones sociales a través de la forma artística.....80

¿Quiénes son y qué hacen los narradores transculturales con el lenguaje? Tres momentos en la teoría transcultural narrativa: los impulsos modeladores, la plasticidad cultural y la forma artística. Los impulsos modeladores: independencia, originalidad y representatividad. La plasticidad cultural: una herencia renovada que puede identificarse con su pasado. La forma artística: agudizar las tensiones sociales a través del trabajo con el lenguaje.

2.3. Una metáfora crítica a discusión.....85

Un interlocutor silenciado.....90

El texto umbral-narrativo.....93

Una metáfora en tensión.....97

Las posibilidades críticas de la teoría transcultural narrativa en su recepción. La transculturación narrativa como un marco estético y crítico que valora las obras como invenciones artísticas “originales”. Las interpretaciones de Mabel Moraña, Ortiz-Márquez y Grínor Rojo, como la extensión de la propuesta teórica. Tres despliegues de la transculturación narrativa: un interlocutor silenciado, el texto umbral-narrativo y una metáfora en tensión.

2.4. Balances y aperturas de la teoría transcultural narrativa.....101

La transculturación narrativa en otro *corpus* de textos. Los novísimos transculturadores. Las fuerzas formadoras, y no reproductoras, de un texto literario. El diseño del funcionamiento literario como potencia colectiva. La construcción de preguntas vitales en las actividades artísticas.

CONCLUSIONES.....109

REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS.....115

INTRODUCCIÓN

La teoría transcultural narrativa expresa una parábola social de análisis cultural y una construcción crítica que retoma el panorama de algunas novelas latinoamericanas escritas en la década de los años sesenta y setenta del siglo XX, para consolidar en las decisiones inventivas y selectivas de los escritores una manera de combatir los impactos modernizadores. La consumación de ese “producto histórico de una lenta y prolongada labor colectiva de abstracción o de quintaesencia que, en cada uno de los géneros ha acompañado la autonomización del campo de producción [...]”¹, tiene una relación con la crítica literaria hecha en América Latina, cuya actividad se construye desde un lento devenir del que Ángel Rama es uno de los partícipes.

Ángel Rama, como un agente cultural, se comunica a través de sus textos críticos con otros grupos sociales para abrir un diálogo no solo literario sino cultural. El campo intelectual donde Rama actúa estructura varios actos creadores: “...a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él y pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.”²

Al examinar la teoría transcultural narrativa propuesta por el crítico uruguayo, no basta la línea autobiográfica del autor, ni el análisis formalista de los textos que escribió sobre las novelas latinoamericanas, aunado a esos acercamientos, se requiere también conjugarlos a

¹ Pierre Bourdieu, en *Razones prácticas*, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1997. pág. 73. Reedición del libro *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, 1994.

² Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo*, trads. Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia, tercera edición, Siglo XXI, México, 1969 [1966]. pág. 135.

partir del campo de producción en el cual la obra teórica se relaciona con otros campos, donde es recibida a partir de la posición del crítico uruguayo y de los receptores.³

El campo intelectual en el cual surge la teoría transcultural narrativa supone la existencia de revistas, editoriales, críticos y artistas, que configuran su devenir. Cada uno de esos elementos contiene su propio ritmo social que influye directamente en la concreción de la teoría y en los modos de reapropiación del público crítico. La constitución de la teoría no es visible de una sola mirada, es importante reconstruirla a través de textos específicos para examinar cuánto de sus conexiones intelectuales y artísticas aún aportan algo al tiempo en que vivimos, para hacer énfasis en el momento histórico y literario en que Rama consolida su mirada de intelectual y de investigador curioso por una cultura latinoamericana abundante en expresiones estéticas.

Pierre Bourdieu sugiere que para hacer hablar a un autor habría primero que reconocer el campo de producción en el que la obra fue escrita, el campo en el que la obra es recibida, y las relaciones de poder que tiene el autor y sus receptores en sus respectivos campos.⁴ Esta idea es fundamental para la presente investigación, aunque corra el peligro de asociar mecánicamente todo lo que rodea a la obra con su autor, sin embargo, es útil al buscar asir una lógica social escurridiza como la realidad latinoamericana, que condiciona la investigación a observar particularidades de una realidad empírica, históricamente situada,

³ Uno de los caminos que toma Pierre Bourdieu para analizar a un autor es minar los prejuicios que imponen los relatos biográficos acerca del modo en que se debe valorar su obra crítica. Dirá que hay una historia de vida, entendida como relato, que organiza y desarrolla los hechos vividos como causas y efectos, como una fila interminable de sucesos que dan razones inmediatas sobre el origen y el final de una vida. Al dar por sentado el comienzo, el final y los sentidos que la interpretan, para Bourdieu ese relato autobiográfico está inspirado en el propósito de dar razón y “extraer una lógica a la vez retrospectiva y prospectiva” que induce a aceptar una creación artificial de sentido. La historia de una vida no es un fin en sí misma, mucho menos el plano indispensable o exclusivo que valora una obra literaria, solo un método parcial de investigación de la obra de un autor. En Pierre Bourdieu, “Anexo 1. La ilusión biográfica”, en *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1997. pág. 75-76.

⁴ Pierre Bourdieu, “Qué es hacer hablar a un autor”, trad. Isabel Jiménez, en *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI editores, México, 2008 [1996]. pág. 13.

fechada y, en consecuencia, factible de reconstruirse como una figura a favor o en contra de la imagen social que se tiene de la teoría transcultural narrativa.

Se entiende por “realidad latinoamericana” un término móvil que invita a reconstruir constantemente el campo intelectual donde se configura la teoría transcultural narrativa, para analizar el trabajo de numerosos investigadores que leen, o bien, observan en la actividad sociocultural de la segunda década del siglo XX, un principio de paroxismo que obliga a fijar la pluma en un corte histórico y cultural de la vida del crítico uruguayo. Y así, poner en relación con otros hombres y textos una “estructura de sentir”. De ninguna manera esa “realidad latinoamericana” será entendida como una esencia determinada que se ajusta a un criterio estructural que la tome como un punto de vista definitivo que expone en su marco el o los juicios estéticos que Ángel Rama proyecta sobre las obras literarias.

La razón de utilizar “estructura de sentir” sirve para evitar el error de tomar a los términos de análisis como términos sustanciales y, al mismo tiempo, acentuar la distinción entre los conceptos más formales como los derivados de la “concepción del mundo” o la “ideología” y los significados o valores tal como son vividos y sentidos activamente. Pongo atención a las relaciones existentes entre ellos y a las creencias sistemáticas formales que en la práctica son variables. El término viene de Raymond Williams quien entiende la “estructura” como un grupo con relaciones internas específicas entrelazadas y a la vez en tensión. Desde una perspectiva metodológica la “estructura de sentir” es “una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos –los elementos formales y los significados vividos– y sus conexiones en una generación o periodo, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia.”⁵ En esta investigación, la manera de retornar a esa

⁵ Raymond Williams, “II. Teoría cultural. 9. Estructuras del sentir”, en *Marxismo y literatura*, trad. Pablo Di Masso, Ediciones Península, Barcelona, 2000 [1997]. pág. 154-155.

evidencia, en el caso de Ángel Rama y la transculturación narrativa, está enfocada en un primer punto de partida: el semanario *Marcha*.

La actitud crítica de Ángel Rama frente al colonialismo intelectual y el imperialismo son dos ejes interpretativos que le deben mucho al grupo que habita las páginas del semanario *Marcha* y del que la teoría transcultural narrativa es su prolongación. El grupo que dirigió el semanario ha sido nombrado como “quijanismo”, por el investigador Alfredo Duplat. El “quijanismo” aporta un tipo de comprensión sobre América Latina, como espacio de resistencia y autodeterminación política y cultural. La posición crítica entre sus miembros se lanza directamente en contra del colonialismo intelectual que fue uno de sus principales motores de intervención política para resolver la especificidad de los problemas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. La articulación del grupo bajo ese nombre resulta útil por dos motivos: uno, porque el grupo de intelectuales formado por Carlos Quijano, Julio Castro y Arturo Ardao, no habían sido estudiado en conjunto como grupo contra-hegemónico del batllismo en Uruguay. Dos, porque Duplat reconstruye la influencia que tuvo Darcy Ribeiro y Antonio Candido para complementar el proyecto del “quijanismo” y lo pone a dialogar con los textos que Rama escribe en el inicio de la década de los años setenta.⁶

Las raíces intelectuales de la transculturación narrativa aparecen en 1920, en Uruguay, gracias a los trabajos de Carlos Quijano, Julio Castro y Arturo Ardao, quienes hacen parte de una formación intelectual a la que me refiero como el quijanismo. [...] [E]l quijanismo asumió la tarea de criticar las bases de la modernidad política y cultural que promovió el liberalismo en Uruguay con el nombre de batllismo, la transculturación narrativa adoptó el proyecto quijanista y lo extendió al ámbito latinoamericano en la década de 1970, al concebir la literatura

⁶ Los textos escritos por Rama en los años setenta y referidos por Duplat son: *Ruben Darío y el modernismo: Circunstancia socioeconómica de un arte americano* (1970); *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular* (1971) y *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad* (1976). En Alfredo Duplat, *Hacia una genealogía de la transculturación narrativa de Ángel Rama*, PhD (Doctor of Philosophy), Thesis, University of Iowa, 2013.

latinoamericana como un espacio estratégico de análisis, donde se pueden interpretar las transformaciones sociales de Latinoamérica.⁷

Sin embargo, la investigación de Duplat anula la importancia de la Revolución Cubana y los debates literarios-culturales que importan e imperan en la comunidad artística de los años sesenta y setenta en nuestra América. El texto de Duplat supone un análisis fructífero pero parcial para leer en la transculturación narrativa un acto colectivo y cultural en América Latina.

Para contestar a la pregunta: ¿qué complicidades intelectuales y artísticas facilitan la emergencia de la teoría transculturación narrativa? Duplat propone analizar la formación intelectual quijanista desde el semanario uruguayo. Esta investigación, también se enfoca en el semanario *Marcha* pero siempre en comunicación con textos específicos de Rama, que no fueron escritos en la década de los setenta sino en otras décadas, donde Rama expresa su deseo crítico para conocer la cultura latinoamericana. Los textos son “Nuestra historia como materia novelable” (1950), “La novela y la crítica en América” (1960) –ambos publicados en el semanario–, y un texto de Antonio Candido: “Dialéctica del malandrage” (1970)⁸. Esta tríada no contradice a otros investigadores como Duplat, que dan cuenta de la transculturación narrativa solo a partir de los textos que Rama escribe en los años setenta, sino que se complementan en un conjunto de referencias que potencializa un panorama más rico para comprender una teoría literaria hecha en América Latina. Los textos elegidos sirven

⁷ Alfredo Duplat, “Hacia una genealogía de la transculturación narrativa de Ángel Rama”, PhD (Doctor of Philosophy), Thesis, University of Iowa, 2013. pág. 7.

⁸ Antonio Candido, “Dialéctica del malandrage”, en *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Biblios, Buenos Aires, 2000. pág. 79-107. // También traducido al español en: Elvio Romero, “Dialéctica del malandrage (Caracterización de las ‘Memorias de un sargento de milicias’”, prólogo a Manuel Antonio de Almeida, *Memorias de un sargento de milicias*, Ayacucho, Caracas, 1977. // Originalmente publicado en “Dialética da malandragem”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 8, 1970. Recogido en *O discurso ea cidade*, “Dialética da malandragem”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 8, 1970. pág. 19-54.

como punto de partida/término de las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, que precedieron al libro *Transculturación narrativa en América Latina* de 1982.

El semanario *Marcha* es un documento insoslayable para acercarse al análisis cultural de América Latina y, en particular, de la formación crítica de Ángel Rama. La gran cantidad de material de consulta del semanario que abarca una primera época de 1939 a 1974, sin contar un segundo momento con el nombre de *Cuadernos de Marcha* (1967-1974), así como el interminable cúmulo de personas que escriben en el semanario expresan “el hecho de que la revista político-cultural fue, en ese tiempo, un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual, puesto que supuso la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia.”⁹ La cartografía de una formación intelectual emergente ayuda a comprender cómo fue el proceso de articulación de dichas intervenciones en el proceso crítico de Rama para concretar la teoría transcultural narrativa, más allá de una búsqueda del origen o su significado último. Si bien este trabajo puede dar una visión no exhaustiva de los materiales escritos por Rama en *Marcha*, también muestra la necesidad de adentrarse en la enorme cantidad de revistas latinoamericanas del periodo, para comunicar un libro *mayor* de Rama con los textos que escribió en otro lugar de enunciación.

Ángel Rama vincula la literatura a la sociedad que la produce. Para Rama, las novelas latinoamericanas escritas en la segunda mitad del siglo XX funcionan como un espejo de la realidad, pero no para reflejar la realidad tal como es, sino como la refleja la producción de discurso artístico inmerso en la cultura latinoamericana: “Las obras literarias no están afuera de las culturas sino que las coronan y en la medida en que estas culturas son invenciones seculares y multitudinarias hacen del escritor un productor que trabaja con las obras de

⁹ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012. pág. 22

innumerables hombres. Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad latinoamericana.”¹⁰

El objetivo de esta investigación es reconstruir la teoría transcultural narrativa a través de algunas actividades estéticas y culturales, para focalizar qué le toca vivir al crítico uruguayo a partir del campo intelectual del semanario *Marcha* y, dentro de ese marco sociocultural, reconocer la comunicación que tiene con intelectuales y textos que le ayudan a entrar en contacto con otros modos de analizar obras literarias, con el fin de reevaluar el campo colectivo de acción de una teoría literaria hecha en América Latina.

El primer capítulo de esta investigación está destinado a recuperar tres momentos en la configuración de la teoría transcultural narrativa. A partir del semanario *Marcha*, se observan los fenómenos literarios y políticos en los que está inmerso el crítico uruguayo, como los debates del escritor comprometido, el “Boom” literario, el auge de la novela y las políticas culturales de la Revolución Cubana. En un segundo momento, se muestran los primeros atisbos del término ‘transculturación’ en Montevideo, a través de los estudios de musicología de Lauro Ayestarán. Además del acercamiento que tuvo Rama con el musicólogo, también se revisan las ideas del antropólogo Fernando Ortiz, quien propone el término ‘transculturación’ como la expresión de una parábola social, y que Rama reajusta para llevarlo a los estudios literarios. Finalmente, se analiza la complicidad intelectual que Rama tuvo con el crítico brasileño Antonio Candido, para conectar la teoría transcultural narrativa con la noción de “sistema”, útil para el brasileño al analizar la literatura latinoamericana a través de tres instancias: autor, obra y público.

¹⁰ Ángel Rama, “Literatura y cultura”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 2013. pág. 19.

Los tres momentos reconstruyen el panorama que ocupa el crítico uruguayo en la producción cultural de la época a través de la sección cultural del semanario y de algunos interlocutores, tanto intelectuales como artísticos, que publicaron en las páginas de *Marcha*.

El segundo capítulo está enfocado en el análisis de la teoría transcultural desde el campo literario, para contestar preguntas como: ¿Qué supone leer una novela con el método transcultural narrativo? ¿De qué manera Rama mide la renovación y la originalidad de los autores a través de la forma en que utilizan el lenguaje?, y ¿cómo ayuda la llamada “plasticidad cultural”, a entender la teoría transcultural narrativa como una metodología móvil y de análisis interdisciplinario? Preguntas que implican reconocer la propuesta de Rama a partir del análisis que hace de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas. Es decir, se aborda ya de manera directa el texto *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y, de manera simultánea, se recuperan los textos escritos por Rama en su periodo como director de la sección cultural del semanario *Marcha* para conectarlos con su propuesta teórica-crítica. El siguiente apartado del capítulo se enfoca en algunas interpretaciones de críticos que ponen en entredicho a la teoría pero, al mismo tiempo, sus propuestas despliegan la teoría transcultural narrativa a otros discursos para entender la cultura latinoamericana. Finalmente, el último apartado encuentra un camino de balance y apertura para una teoría literaria que se transforma en razón de los textos que analiza.

CAPÍTULO UNO. EL CAMINO HACIA LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA

1.1. El Semanario *Marcha*: Ángel Rama, director de la sección cultural

El trabajo crítico de Ángel Rama como director de la sección cultural en el semanario *Marcha* muestra uno de los lugares que ocupó el escritor uruguayo en el debate cultural de los años sesenta en América Latina. Los fenómenos literarios de esa década: el “Boom” editorial, la expansión pública de la narrativa a través de la novela y el compromiso del escritor frente a la sociedad son algunos de los tópicos en el camino de Rama hacia la construcción de la teoría transcultural narrativa. Estos temas implican una lucha de fuerzas para imponer un modo de hacer crítica literaria a partir de publicaciones periódicas, como es el caso del semanario *Marcha* publicado en Uruguay entre los años 1939 a 1974. Los debates que suscitaron los fenómenos literarios son parte integral del presente apartado, con el fin de reconsiderar el papel de las revistas culturales en la construcción teórica.

Rama dirigió dos veces la sección cultural del semanario *Marcha*. La primera vez sucedió en 1949 y 1950. En ese periodo compartió la dirección junto a Manuel Flores Mora, periodista y político uruguayo, que había colaborado en revistas del mismo país como *Apex* y *Escritura*, mientras que Rama había hecho lo propio para *Clinamen* –revista fundada en 1948 con otros estudiantes de la Facultad de Humanidades en Montevideo–. Pese al poco tiempo al frente de la sección, Rama escribió alrededor de diecisiete artículos, entre ellos: un texto contra Emir Rodríguez Monegal y José Pereira Rodríguez a causa de los fallos cometidos por estos jurados en el concurso “Remuneraciones literarias” de 1949. Además, textos que criticaron la postura vanguardista de Borges y el grupo “Sur”, crónicas detalladas de la visita a Montevideo de Albert Camus y Rafael Alberti, notas sobre el existencialismo de Sartre para combatir las excentricidades de la vanguardia, textos que difundieron la poesía

de Miguel Hernández o Antonio Machado, y también publicó textos que abren la puerta a nuevas narrativas, como sucedió con el relato “El cocodrilo” (1949) de Felisberto Hernández.¹¹ Estos textos contienen la inquietud abarcadora de Rama para reunir lo nacional y lo europeo, su compromiso social con las causas culturales de la región y la agudeza crítica para reconocer autores emergentes. A la par de su actividad editorial escribía novelas, cuentos y crítica de obras de teatro, como si fuera poco, se da el tiempo para fundar editoriales independientes como Fábula en 1950.

Los otros dos directores de la sección cultural fueron Mario Benedetti –un par de meses en 1949– y Jorge Ruffinelli –a partir de 1968 y hasta la clausura del semanario en 1974–. El periodo más largo de Rama al frente de *Marcha* va de 1958 a 1968. El crítico uruguayo se encarga de la sección que antes estuvo en manos de Emir Rodríguez Monegal –1944 a 1949 y de 1950 a 1957–. El segundo periodo de Rama al frente de la sección sucede mientras da clases en Educación Media, es crítico de teatro en el diario *Acción*, director de la Colección de Clásicos Uruguayos, jefe de adquisiciones de la Biblioteca Nacional de Montevideo y director de una colección literaria en la Editorial Alfa.¹² Al iniciar la década de los años sesenta Rama aún no había fundado la Editorial Arca, en la que mucha literatura de América Latina –aunque todavía no mucha de Brasil– se dio a conocer. En ese momento *Marcha* era el único archipiélago de resistencia que poseía para contribuir al debate cultural latinoamericano.¹³

¹¹ Pablo Rocca, “Dos nuevos: Ángel Rama y Manuel Flores Mora”, en *35 años en Marcha. Mapa de la escritura en el semanario Marcha, 1939-1974*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2015. pág. 146-147.

¹² Pablo Rocca, “Prólogo”, en *Un proyecto latinoamericano. Correspondencia Antonio Candido y Ángel Rama*, Estuario Editora, Montevideo, 2016. pág. 5-6.

¹³ Pablo Rocca, *ibid.*, pág. 7.

Para Rama, el semanario fue la trinchera político-cultural que le ayuda a dialogar con interlocutores de diferentes campos intelectuales y artísticos, y así tener la posibilidad de consolidar una crítica

...que trabaja más asiduamente en la emergencia de las obras, elaborándose sobre el mismo proceso que siguen las letras, juzgando sobre la marcha, eligiendo, rechazando, componiendo el tejido panorámico [...] desde la perspectiva dinámica del presente productivo, desde las opciones artísticas y culturales que en él hacía el crítico, en un periodo histórico que no en vano se designó como el de la “literatura urgente”.¹⁴

Los textos escritos por Rama, en su segundo periodo al frente de la sección, muestran el compromiso del escritor frente a la urgencia de los debates latinoamericanos y, de manera simultánea, contienen las líneas intelectuales del proyecto marchista. “*Marcha* supo articular, quizá como ninguna otra publicación latinoamericana, las exigencias de la contingencia con las necesidades de un pensamiento que tomó a veces giros universalistas y no se negó a cierto vuelo utópico e imaginativo, fue a la vez analítico y especulativo, poético y crítico, político y filosófico.”¹⁵ Este tipo de proyecto está al margen de una crítica que examina las obras desde conceptos que niegan el clima social, político y cultural en el cual se consolidan los textos.

ÁNGEL RAMA EN EL PROYECTO COLECTIVO DE *MARCHA*

Ángel Rama considera al escritor como un productor que “elabora conscientemente un objeto intelectual –la obra literaria– respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que esté necesitado no solo de disidencias sino de interpretaciones de la realidad que

¹⁴ Ángel Rama, “Prólogo”, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008. pág. 26.

¹⁵ Mabel Moraña, “Introducción”, en *Marcha en América Latina*, Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), Biblioteca de América-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003. pág. 10.

por el uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno válidamente.”¹⁶ Parfraseo a Rama y extendiendo la idea anterior: la obra literaria no es el espejo del autor, sino la coronación de innumerables hombres que trabajan en el taller histórico de la sociedad. El semanario *Marcha* es una especie de taller histórico que le permite a Rama intervenir en los debates culturales del momento y relacionarse con grupos intelectuales y artísticos de diversa índole. Entre las páginas del semanario consolida una postura crítica que le hace frente al imperialismo y al colonialismo intelectual a través de una perspectiva culturalista.¹⁷

La perspectiva culturalista de Rama considera el tránsito de un enfoque lingüístico a otro de tipo sociocultural. Esta perspectiva la retoma de los estudios del aprendizaje del niño en distintos estratos sociales de Basil Bernstein: “Él nos reclama mayor atención para ‘el efecto selectivo que ejerce la cultura –actuando a través de la organización de las relaciones sociales– sobre el nivel de la estructuración de la gramática y el nivel de la significación de esa estructura’”¹⁸. Las estructuras de la lengua se articulan desde distintos enfoques: “la que corresponde a la lengua en cuanto representativa de los variados sistemas simbólicos que despliega la cultura; lengua vista preferentemente en los órdenes gramaticales del nivel performativo; la que corresponde a la estructuración social, según su sistema productivo y las relaciones de poder y de clase que lo rigen; por último la estructura de la experiencia personal, que si bien aparece vinculada a la anterior por todos los aspectos sociales del individuo –y la lengua es el más notorio– dispone de apreciable autonomía.”¹⁹

¹⁶ Ángel Rama, “Demonio vade retro”, en *García Márquez y la problemática de la novela*, Corregidor-Marcha ediciones, Buenos Aires, 1973. pág. 10.

¹⁷ Ángel Rama, *Literatura y clase social*, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, Folios Ediciones, México, 1983. pág. 57.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 57.

¹⁹ Ángel Rama, *Literatura y clase social*, “El sistema literario de la poesía gauchesca”, Folios Ediciones, México, 1983. pág. 57.

Esta postura de Rama frente al lenguaje une fuerzas con las raíces intelectuales del grupo conocido como “quijanismo”: “En el Uruguay, el semanario *Marcha* se convirtió en la tribuna de oposición independiente más importante del país de 1939 hasta 1974. El director de *Marcha*, Carlos Quijano, y los dos jefes de redacción del semanario, Julio Castro y Arturo Ardao conforman el núcleo intelectual del ‘quijanismo’.”²⁰ Este grupo celebró veinticinco años de vida en 1964 con un texto editorial titulado “Atados al mástil”. El texto muestra las convicciones que impulsaban al “quijanismo”: el nacionalismo de un país subdesarrollado y semidependiente como Uruguay; la lucha tenaz en contra del imperialismo que implicaba una lucha a favor del socialismo. Un socialismo de trabajo y técnica, inscrito en las filas de un régimen de producción y reparto para desarrollar un progreso económico y lograr el bienestar social del pueblo. El colectivo se ocupa de extender las nacionalizaciones y defenderlas de la política barata antes que suscribirse a un partido. También busca soluciones para construir las reformas agrarias o las educativas, que devolvieran a las personas su dignidad. Fuera de esos términos, la demagogia, los partidos, las sectas o los conceptos abstractos alejados de lo social, no les concernían. Cito en extenso el cierre del texto conmemorativo

Porque no hemos querido creer ni en un partido, ni una secta, ni una escuela. No tenemos discípulos, ni aspiramos a tenerlos. No tenemos partidarios, ni ambicionamos tenerlos. No poseemos ni nos envanecemos de poseer verdades absolutas, simples, tajantes. Odiamos los dogmas y las fórmulas estereotipadas. Acaso el único aporte positivo de MARCHA a la evolución del país, ha sido ese, modesto y en manos de otros más capaces, fecundo. Plantear los problemas sin la mira puesta en los hombres que tienen la responsabilidad de resolverlos. Plantear los problemas y tratar de buscarles solución sin preconceptos, sin espíritu de sistema o de clan. Abrir todo lo ancho que nos está permitido, la realidad nacional, al viento purificador y vivificador del espíritu. Optar por el análisis y despreciar la diatriba y preferir, como en el verso de Machado, las voces a los ecos. [...] Y así estamos cara a los nuevos horizontes, ya brumoso

²⁰ Alfredo Duplat, *Hacia una genealogía de la transculturación narrativa de Ángel Rama*, 2013. pág. 7.

el ayer, “atados al mástil”, como nos lo recuerda en carta reciente un noble amigo: Navegar – marchar– es necesario. Vivir, no.²¹

El semanario *Marcha*, como proyecto colectivo, no le resta importancia al protagonismo de las plumas que escribieron en el semanario,²² ni al proyecto político de sus escritores, entendido este último como “motor que activa lo social y lo dirige al cambio, que promueve y potencia lo cultural y permite hacer surgir nuevos sujetos y nuevas alianzas, para diseñar nuevas cartografías.”²³ Durante más de veinticinco años no se demerita la rigurosidad teórica o científica de los textos publicados. Al contrario. Los textos poseen la calidad y el rigor para combatir el atavismo conservador de la época. De la misma manera, Rama consolida esas características en sus textos y las expone sin minimizar el nombre de los intelectuales que le abren camino, como Carlos Quijano, director de *Marcha*, Antonio Candido, crítico brasileño, o el antropólogo Darcy Ribeiro. Incluso aquellos que no coinciden con sus ideas permiten reconocer el lugar que ocupó Rama en el debate cultural de la época, como Mario Vargas Llosa o Emir Rodríguez Monegal.

La discusión entre Mario Vargas Llosa y Ángel Rama sobre la obra de Gabriel García Márquez reúne dos posturas antagónicas de la producción de la novela en el ámbito Latinoamericano, y muestra cómo se debaten un novelista y un crítico sobre la libertad creadora y el compromiso social. La discusión tuvo lugar entre las páginas de *Marcha* en 1972.²⁴ Vale la pena recordar una de las muchas aseveraciones de Rama hacia la postura romántica y despolitizada de Vargas Llosa al hablar del escritor latinoamericano

²¹ Carlos Quijano, “Atados al mástil”, en *Marcha*, Número 1211, Montevideo, 13 jun. 1964. pág.6.

²² Algunas de las plumas que colaboraron de manera asidua en el semanario: Carlos Quijano, el filósofo Arturo Ardao, el educador Julio Castro, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Homero Alsina Thevenet, Mario Benedetti, Eduardo Galeano, María Esther Giglio, Juan Fló, Mercedes Rein, Juan Carlos Onetti, entre muchos otros.

²³ Mabel Moraña, “Introducción”, en *Marcha y América Latina*, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2003. pág. 13.

²⁴ La discusión está recopilada en Ángel Rama y Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Ediciones Corregidor-Marcha Ediciones, Buenos Aires, 1973.

Él [se refiere al escritor] elabora conscientemente un objeto intelectual –la obra literaria– respondiendo a una demanda de la sociedad o de cualquier sector que esté necesitado no sólo de disidencias sino de interpretaciones de la realidad que por el uso de imágenes persuasivas permita comprenderla y situarse en su seno válidamente. 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 sólo puede alcanzar coherencia y significado a través de una organización verbal.²⁵

Unos años antes, en la misma línea de discusión, el 29 de agosto de 1969, en el semanario *Marcha* se publican una serie de cartas, a manera de respuestas, entre Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, para discutir la libertad del escritor frente a los fenómenos políticos de la región latinoamericana. Los textos fueron recogidos en el libro *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1975). Estos textos recuperan el debate del que Rama beberá en esos años y que van configurando su posición crítica frente al lenguaje y el compromiso del escritor frente al romanticismo de la creación individualista.

Rama escribe de manera que los márgenes de actividad política y rigurosidad teórica consolidan las preocupaciones de los escritores a través de formas de la imaginación y de la sensibilidad social, que son analizadas desde la ficción. La ficción que recupera fuerzas sociales y campos de enunciación política para situarlas en una dimensión estética que posee sus propias leyes, para mostrar las condiciones que existen en el exterior “en tanto potencias diabólicas del futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse.”²⁶ El principio de realidad de la dimensión estética es lo irreal, pero no entendida como opuesta a lo real, sino en paralelo a un real efectivo que se hace presente en el discurso de signos sociales y campos simbólicos.²⁷

²⁵ *Ibid.*, pág. 10.

²⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Capítulo 3. ¿Qué es una literatura menor?”, trad. Jorge Aguilar Mora, en *Kafka, por una literatura menor*, Editorial Era, México, 2001 [1975]. pág. 31.

²⁷ Cfr. Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, trad. José Francisco-Ivars, Editorial Materiales, Barcelona, 1978.

Los textos de Rama en el semanario abren el diálogo cultural que permite cohesionar la dicotomía entre lo público y lo privado. Este eje temático puede leerse en: “La construcción de una literatura” (1960), la serie de cuatro textos titulados “Cultura y Revolución” (1962) –todos publicados en *Marcha*–, junto al ensayo “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (1964), recuperado de una conferencia dictada por Rama en 1962 y editado por la revista *Casa de las Américas*. Estos textos sirven de punto de partida para reconocer un tipo de crítica que está enmarcada en el clima de la Revolución Cubana, las polémicas de la Guerra Fría y el auge del mercado editorial donde se propaga el llamado “Boom” literario.

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN MÉTODO

Rama examina las modulaciones literarias de distintas regiones para reescribir cómo estas rompen sus fronteras con un afán de intercomunicación y, de lo que llama una “homogenización creadora”²⁸, este tipo de acercamiento lo realiza a través de textos panorámicos. A propósito de ese tipo de acercamiento, Candido escribió

Rama estaba muy bien ubicado para realizar una reflexión teórica sobre las literaturas de América Latina y, también, para señalar la dimensión de la contribución que realizó en este campo mediante trabajos de gran importancia. Incluso porque sabía elaborar con sinigual maestría los análisis particulares y las visiones sintéticas, o “panoramas”, como las calificaba. Esto lo inmunizó contra el peligro de las generalizaciones esquemáticas e impidió que el interés por el conjunto matase lo esencial del trabajo crítico: la concentración en los textos.²⁹

La habilidad de Rama para sintetizar información y analizar las obras en un amplio margen de discusión cultural hace a *Marcha* un lugar idóneo para mostrar el entrecruce de

²⁸ Ángel Rama, “La construcción de una literatura”, en *Marcha*, núm. 1041, Montevideo, 30 dic. 1960. pág. 24-26.

²⁹ Antonio Candido, “La mirada crítica de Ángel Rama”, *Ángel Rama y los Estudios Latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 1997. pág. 287

dos puntos de vista desde un mismo lugar de enunciación: la perspectiva individual del crítico en formación y el de un proyecto político vía el “quijanismo”. Rama lleva la discusión hacia objetivos amplios, para buscar la síntesis entre literatura y cultura, sin olvidar el campo económico-político, como en el caso de las funciones de la novela en la sociedad y el papel del escritor para explorar los fenómenos sociales, o como dijo Rama, “de cómo el novelista se apropia de la realidad al mismo tiempo que la descubre”.³⁰

El texto “La construcción de una literatura”, cierra el año 1960 en el semanario *Marcha*. Rama, a diferencia de sus contemporáneos, no busca hacer una enumeración de los mejores libros del año, ni un recuento de escritores fallecidos, tampoco aplaude a quienes recibieron homenajes o premios, en cambio, quiere: “...identificar nuestros impulsos con los de la sociedad y pensar que ella responde armoniosamente a nuestro querer. [...]”, y afirma, “lo que aquí intentaremos es una elucidación de los problemas que entendemos centrales de nuestro presente literario, sin eludir por lo tanto lo personal ni lo polémico.”³¹

Los autores u obras señaladas en el texto actúan como “puntos de apoyo para el diseño de las fuerzas tendenciales y [cómo] éstas se coordinan para dibujar la ‘figura’ que compone una época.”³² El texto de Rama es dúplice, responde a las solicitudes externas del semanario pero también a su deseo personal para consolidar una visión en conjunto, es decir, un panorama de la cultura literaria del momento. Hay tres premisas en el texto. La primera es señalar el momento de compromiso y decisión del desarrollo cultural sin olvidar el plano

³⁰ Ángel Rama, “La construcción de una literatura”, en *Marcha*, núm. 1041, Montevideo, 30 dic. 1960. pág. 24-26.

³¹ *Ibid.* pág. 24-26.

³² Ángel Rama, “Prólogo”, en *La novela en América Latina. Panoramas*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008. pág. 20.

político, económico, moral e institucional. La segunda premisa es reconocer a Montevideo inmerso en un debate no solo local, sino de dinámicas culturales consecuencia de conflictos políticos a escala mundial y a dinámicas políticas y sociales a escala de pueblos coloniales y subdesarrollados. Finalmente, pone atención al grupo de escritores activos, y cómo esta generación busca el camino para proponer una mirada “madura” y así juzgar la realidad a través de la contribución artística de sus narradores. Para Rama, la principal responsabilidad de ese momento cultural es consolidar la construcción de una literatura.

Gracias a la potencia crítica de Antonio Candido, Rama recupera la noción de ‘construcción’ y expone lo que entiende por ‘literatura’ en un par de líneas: “Una creación estética que promueve el desarrollo histórico de una sociedad merced a un conjunto de escritores que en ella actúan y a ella se dirigen”.³³ La definición de ‘literatura’ de Candido aparece un párrafo más adelante para complementar la definición de Rama, e inicia con el término ‘sistema’, tan fundamental para Candido como para Rama de los años siguientes

Un sistema de obras ligadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una determinada fase. Estos denominadores son, aparte de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de la naturaleza social y psíquica, literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos distínguense: la existencia de un conjunto de productores literarios más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores formando los diferentes tipos de público sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (en forma general una lengua, traducida a estilos) que liga unos con otros. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación inter-humana, la literatura, que bajo este ángulo se nos presenta como un sistema simbólico por medio del cual las aspiraciones más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres y en interpretaciones de las distintas esferas de la realidad.³⁴

La definición le da un matiz particular al texto. Incorpora elementos desde una perspectiva cultural al análisis de los problemas literarios, sin descuidar el suelo nutricional de

³³ Ángel Rama, “La construcción de una literatura”, en Raúl Antelo, ed., *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 2001. pág. 22-23.

³⁴ *Ibid.* pág. 22-23.

la comunicación humana y cómo ésta se activa dentro del campo cultural y también en el literario. La mirada de Rama se agudiza y complementa gracias a la de Candido, cuando este último le muestra un campo aún no explorado para él: la literatura brasileña, y le deja ver una metodología que incorpora la noción de sistema a partir de la tríada: autor, obra y público.

Marcha celebra su primer cuarto de siglo de vida en 1964, mismo año en que la revista *Casa de las Américas* publica el texto: “Diez problemas para el novelista latinoamericano” de Rama.³⁵ Texto conocido por su amplitud para glosar el panorama en que cada escritor latinoamericano tuvo que sortear su actividad literaria si deseaba escribir una novela en la década de los años sesenta. La novela, género por antonomasia de la época, tuvo varios focos de atención entre los críticos del momento. Una de las razones fue el impacto que tuvieron los medios de comunicación para acelerar el reconocimiento de autores como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa o Gabriel García Márquez, enmarcados por el nombre mercantil de “Boom” literario. Este fenómeno le permite a Rama analizar las obras narrativas dentro del auge del mercado editorial que de a poco empieza a desplegar toda su lógica. Entre 1964 y 1970, el crítico uruguayo muestra el incremento de volúmenes editados de, por ejemplo, *Rayuela* de Julio Cortázar: en 1965, con 4000 ejemplares, a 1969 con 25000 ejemplares.³⁶ Las editoriales tendrán un impacto irreversible para resignificar las novelas hacia un público masivo que se consolida como un elemento más al demandar historias para su consumo.

El texto “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, junto a la serie de textos que llevan el título “Cultura y Revolución”, publicados dos años antes en *Marcha*, dialogan

³⁵ Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, en *Casa de las Américas*, núm. 26, año IV, La Habana, octubre-noviembre, 1964. También está incluido en Ángel Rama, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008. pág. 43-113.

³⁶ Ángel Rama, “El ‘Boom’ en perspectiva”, en *Más allá del Boom literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981. pág. 88.

con la preocupación de los escritores sobre su libertad creativa en el inicio de las políticas culturales en Cuba, un tema álgido y reminiscente del discurso que dio Fidel Castro en 1961 frente a los intelectuales, en la Biblioteca Nacional de Cuba. El discurso de Fidel y los textos de Rama se entrelazan para mirar al intelectual –entendido como el escritor– y el papel de la narrativa, en relación con un compromiso de orden político: “La figura *intelectual* es ineludible para vincular *política* y *cultura*, dado que implica tanto una posición en relación con la cultura como una posición en relación con el poder”.³⁷

En la serie de textos “Cultura y Revolución”, Rama examina cuatro aspectos de la política cultural en Cuba: los problemas educativos, la difusión de la cultura, la escasez-abundancia de libros y la libertad del escritor. Cada uno de estos aspectos está relacionado con el advenimiento de la revolución socialista. Estamos en 1962 y Rama acerca la pluma a los problemas del socialismo cubano a través de lo que llama una “plasticidad interpretativa”, inscrita en una riqueza de implantación humana que normalmente está ajena al sectarismo de un largo periodo de los partidos comunistas americanos.³⁸ El énfasis del análisis recorre varias direcciones, por una parte, describe la velocidad del desarrollo cultural de la revolución a tres años de iniciada y cómo ésta permea los procesos de integración nacional a través de las tareas comunes que vincularon a sectores casi estancos de la sociedad: los estudiantes, los ciudadanos y los campesinos. Sin olvidar el papel fundacional de los institutos: “La universidad, como los entes culturales en general, deben disponer de ese amplio campo libre

³⁷ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2012. pág. 15.

³⁸ Ángel Rama, “Cultura y Revolución (I). Los problemas educativos”, en *Marcha*, Montevideo, núm. 1097, 23 feb. 1962. pág. 23.

de experimentación de ideas, que hace de esos organismos centros, energéticos y creadores de la sociedad.”³⁹

Rama entiende a los trabajadores –obreros y campesinos– y a los intelectuales –escritores y artistas– como un sector dinámico de la sociedad que, literalmente para él, mueve la historia presente. Son estos últimos quienes permiten medir la magnitud del proceso revolucionario en una cartografía cultural e imaginaria que implica la difusión de la cultura y una transformación del arte gracias a los más jóvenes. A un lado de Nicolás Guillén, presidente de la Unión de Escritores, René Portocarrero, pintor moderno, novelistas como Alejo Carpentier, Enrique Labrador Ruíz o Alicia Alonso en la dirección del Ballet de Cuba... llega un grupo que se le conoce con el nombre de “Boom”: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, junto a otros escritores que sufrirán el peso del nacionalismo revolucionario años más tarde como José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y José Donoso.⁴⁰

El problema de difundir la cultura, dice Rama, no se trata solamente de alfabetizar, sino de llevar la cultura al mayor número de ciudadanos, y proporcionar los restantes bienes culturales a esos alfabetizados. Transportar y democratizar la cultura supone

Inversión económica muy elevada; necesidad de una cantidad acrecida de equipos humanos intelectualmente dotados; enorme variedad de niveles educativos; selección y acomodación de materiales culturales para esos diversos niveles; fomento de la actitud creadora de las masas y su participación dinámica en la cultura, para evitar la pasividad del puro receptor; utilización educativa de la cultura –todo arte es arte normativo– para entender el proceso que se está viviendo.⁴¹

³⁹ Ángel Rama, “Cultura y Revolución (II). La difusión de la cultura”, en *Marcha*, Montevideo, núm. 1098, 2 mar. 1962. pág. 31.

⁴⁰ La lista de integrantes del “Boom” literario es arbitraria y nunca exhaustiva, depende del criterio del escritor en turno. El problema puede ser leído en Viñas, David; Rama, Ángel; et. al, *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981.

⁴¹ Ángel Rama, “Cultura y Revolución (II). La difusión de la cultura”, en *Marcha*, Montevideo, núm. 1098, 2 mar. 1962. pág. 31.

Las reflexiones de Rama están cerca de la inminente estampida del mercado editorial. A inicio de los años sesenta, los autores, costeaban sus libros o los publicaban en el extranjero. Las editoriales independientes y el papel de las revistas serán el principal organismo para difundir a los nuevos escritores. Así como se despliega una industria cinematográfica en solo tres años de Revolución en Cuba, en un nivel decoroso, con un impulso similar, la novela está lista para irrumpir en América Latina. No es gratuito el tiempo que le dedica Rama al mercado de libros y a su recepción en escritos posteriores.⁴² Los escritores necesitan la comunicación con el nuevo público que es nuevo en un ámbito político pero también en uno cultural. A la par, el momento cultural exige un abundante material narrativo que venga del extranjero, entiéndase, libros de narrativa o crítica tanto americanos como europeos.

El último texto de la serie examina la libertad del escritor en la creación artística. Ese texto es el preámbulo de los objetivos que Rama trabaja a profundidad en “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (1964) al que ya había aludido en párrafos anteriores. En este último texto no solamente habla de la sociedad cubana, su reflexión se despliega a otros lugares y autores del continente. Del texto de 1964, me interesa el apartado titulado: “La novela, género objetivo”, porque ahí expone dos ideas sobre las funciones de la novela y la figura del novelista, predominantes en la *Transculturación narrativa en América Latina*.

Para Rama, la objetivación de la novela señala el proceso de la sociedad íntegra, por muy individuales que sean sus personajes o situaciones, es un diálogo vivo que todo hombre establece con su tiempo, sin sustituir los tratados de sociología, ni los de filosofía o política.

⁴² En el texto “El ‘BOOM’ en perspectiva”, Rama hace un balance crítico sobre la evolución cultural de la sociedad latinoamericana. En específico desde el análisis de la mercantilización de la novela en el panorama latinoamericano y extranjero. Véase. Viñas, David; Rama, Ángel; et. al., *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981. pág. 51-110.

La función de la novela es

la de proveer de estructuras de sentido que ubiquen artísticamente al hombre en el mundo, pero pensándolas, como tanta crítica abusivamente sociologista lo ha hecho, como tales materiales complementarios del historiador, no dejan de ser mejores y más hondos testimonios estas entradas particulares a una sociedad, que las novelas consagradas explícitamente al tratamiento de los temas importantes. Quizás por lo mismo de que –por ahora– es en ese nivel cercano donde los lectores las hacen suyas.⁴³

Escribir una novela es apropiarse del mundo, pero más que nada descubrirlo: “El novelista es un aventurero, un explorador de la realidad, no la recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada; a él cabe hallarla, y la halla en los lugares menos publicitados, muchas veces en los más esquivos. Y encontrarla es lo mismo que explicarla, ambas funciones corren paralelas, y ellas a su vez deben entroncar con las raíces subjetivas.”⁴⁴

El escritor de novelas, al construir un “objeto de información literario”,⁴⁵ no siempre tiene la continuidad necesaria para llevar a su fin el proyecto de escritura, enturbiado por la falta de profesionalización y de un público ligado a los sectores de la clase media. Sus intenciones se dividen en dos tipos de públicos: los sectores refinados o cosmopolitas, –el ejemplo es la narrativa de Borges–, o en los intentos del escritor para captar los gestos regionalistas en obras esquemáticas o rústicas, –como en las novelas de Jorge Icaza–.

⁴³ Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, pág. 31.

⁴⁴ *Ibíd.* pág. 31.

⁴⁵ La expresión “objeto de información literario” es de Juan Fló, crítico uruguayo, que escribe una crítica literaria con vena marxista, muy en boga en la década de los años sesenta en que Rama escribe el texto sobre los problemas del novelista latinoamericano. El texto titulado “Notas a una crítica literaria marxista” de Juan Fló encuentra la especificidad del texto literario y se aleja del llamado “contenidismo”, que supone una simetría entre forma y contenido, y reduce la obra literaria solo a cierta significación ideológica; además, critica los estudios que buscan en la obra literaria solo la significación expresiva del mensaje a elaborar. Fló escribe en sus notas que la obra literaria es un objeto de información siempre en construcción, nunca un objeto dado como sucede en otras disciplinas. Aunque la palabra ‘información’ haga un poco de ruido al analizar una novela que incumbe al orden estético, el uso que hace del término lo pone en tensión con el contenidismo y la idea de una construcción perenne de la obra literaria a través del autor, la obra y el público. En Juan Fló, “Notas para una crítica literaria marxista”, en *Praxis*, núm. 1, diciembre, 1967. pág. 36-61.

En su análisis examina a los escritores colombianos, peruanos o paraguayos, para señalar las deficiencias de clasificar históricamente las literaturas latinoamericanas según cada territorio o nación. La actividad literaria es transnacional y remite a regiones. Rama las llama “comarcas”: segmentos del subcontinente en el que se da la homogeneidad de los elementos étnicos, de la naturaleza, de las formas espontáneas de sociabilidad, de las tradiciones de la cultura popular, que convergen en formas parecidas de creación literaria. Hay tres comarcas: El Caribe, la región pampeana –partes de Argentina, Uruguay y Brasil–, y la región correspondiente al Tahuantisuyo de los Incas –más allá de las fronteras de Perú, Ecuador y Bolivia–. Esta última región es la que analiza en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*. Además, agrega un criterio que puede delimitar el universo literario: la lengua. Así, el mundo hispanoamericano, por un lado, y Brasil, por otro. Dos grandes regiones con sistemas literarios separados por la lengua. Años después afinará esa clasificación y hablará de una visión unificadora entre Hispanoamérica y Brasil,⁴⁶ cuando Antonio Candido le muestre más sobre las letras brasileñas. Sin embargo, esta manera de proceder, por ajuste, reinterpretación e intuición, va a consolidar un método para entender lo propio y lo ajeno, entre otros elementos, de una obra literaria.

Las preguntas que se hacen algunos escritores al elaborar sus novelas son recuperadas por Rama para pensar lo propio y lo ajeno, examinar la dicotomía entre tradición y vanguardia, en un marco que toma en cuenta el criterio de la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión. Por ejemplo, los problemas que tuvo Augusto Roa Bastos para encontrar una equivalencia idiomática española que pudiera traducir su vivencia íntima que se hacía en lengua guaraní, arroja la pregunta: “¿Cómo utilizar un idioma ajeno y hablar de la materia

⁴⁶ Antonio Candido, “La mirada crítica de Ángel Rama”, pág. 292.

del espíritu?”⁴⁷ y en José María Arguedas: “¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrar su vida? ¿En Castellano? ¿Después de haberlos aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua?”⁴⁸ Estas inquietudes llaman la atención de Rama y le impulsan para dejar notas sobre cada uno de los movimientos de selección e invención que los narradores tienen con el lenguaje. El lenguaje considerándolo de tres maneras: como discurso literario, discurso lingüístico y discurso del “imaginario social”.

Aún faltan algunos años para que Rama recupere el término “transculturación” de Fernando Ortiz y lo lleve a los estudios literarios. Sin embargo, los primeros atisbos del término empiezan a resonar en él gracias a su contacto con Lauro Ayestarán. Antes de abordar los aspectos del lenguaje que usan los escritores transculturales me detendré en dos agentes sociales que Rama conoce en los años de actividad editorial en el semanario: el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán y el crítico literario Antonio Candido.

⁴⁷ Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, pág. 22.

⁴⁸ *Ibid.*

1.2. LOS PRIMEROS ATISBOS DEL TÉRMINO ‘TRANSCULTURACIÓN EN URUGUAY

“No hay método que valga por sí mismo [...] El investigador, como el creador, debe mantenerse en estado constante de investigación.”

Lauro Ayestarán

El entrecruce de disciplinas que supone una expresión como la “transculturación” tiene una historia que no posee una sola dirección, ni una característica visible que permita analizarla de una sola mirada. Antropología, musicología, literatura, sociología, estudios culturales, son algunas de las coordenadas que se han inscrito en la genealogía del término. Acaso los accidentes y el azar cumplen mejor el papel decisivo en la experiencia de investigación que configura un término interdisciplinario como el de “transculturación”. Para Rama, ante todo, el lugar que ocupa en *Marcha* le invita a la discusión, a una sensación de cambio o apertura, al encuentro con una lectura que le obliga a dialogar con el tiempo, para encontrar cómo se materializa una propuesta de teoría literaria en América Latina.

No es el objetivo de este apartado enumerar cada una de las influencias de Ángel Rama y, en específico, de aquellos nombres que le ayudaron a concretar la teoría. Recuperar cada influencia es una tarea inabarcable e imposible de hacer. No sigo la idea de una historia que enumera los hechos o las influencias en una fila interminable para atender a las marcas de las causas y los efectos. La investigación encuentra actos sociales que imprimen su fuerza y cristalizan las ideas de numerosos hombres sin fecha de caducidad en una historia cultural y continua en América Latina. Como escribe Walter Benjamin: “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el ‘tiempo actual’ que es lleno.”⁴⁹ Un tiempo-ahora para hacer saltar el continuo de la historia cultural en el instante

⁴⁹ Walter Benjamin, “Tesis sobre Filosofía de la Historia”, en *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, El Cuenco de la Plata, Buenos Aires, 2010. pág. 69.

de su acción.⁵⁰ Hoy, esos actos, esos nombres e ideas, tienen la potencia para debatir acerca de lo que somos, a través de cómo nos imaginamos y de qué manera se consolida un tipo de novela en América Latina.

Hay una verdad a medias al escribir “la transculturación narrativa de Ángel Rama”. El enunciado encubre un trabajo colectivo. Ángel Rama recupera de Fernando Ortiz el término “transculturación”, para llevarlo de la antropología a los estudios literarios; de Antonio Candido, crítico brasileño, relabora la noción de “sistema” y retoma la tríada autor-obra-público para analizar novelas; así mismo, continúa las líneas intelectuales del semanario *Marcha* propuestas por Carlos Quijano, Arturo Ardao y Julio Castro. Junto a esos encuentros intelectuales y artísticos, hay otro nombre: Lauro Ayestarán, musicólogo uruguayo.

Lauro Ayestarán, oriundo de Montevideo en Uruguay, pasa sus primeros años de formación en clases de piano y teoría musical, que lo llevan a escribir crítica teatral, musical y cinematográfica en *El Bien público*. Hacia el año 1939 escribe para publicaciones periódicas como *Marcha*, *El País*, *El Plata* y *El Día*. Para algunos,

Ayestarán inaugura en Uruguay un tipo de crítica que analiza los elementos de la obra, que bucea en ella y que despliega un abanico de conocimientos que contribuye a la formación del lector. Sus opiniones, nacidas del balance entre la sensibilidad y la razón, desdeñaron las reseñas superficiales que hasta entonces ocupaban las páginas de la prensa y cuyos juicios de valor eran enteramente subjetivos.⁵¹

Sus estudios poseen una reflexión cultural: el enfoque serio y científico de su entorno antropológico, el enfrentamiento con el etnocentrismo europeo y la fe en los nuevos investigadores, la apertura intuitiva o racional hacia la expresión latente de una expresión estética en su país. Son diversas las actividades que le obligan a perfilar su vocación

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Leonardo Scampini, “Lauro Ayestarán: El peso del destino”, en *El País Cultural*, núm. 570, Montevideo, 6, octubre, 2000. En línea: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ayestaran/destino.htm> (07/04/2019)

Además de la tarea periodística, la investigación y la docencia, además de su participación en congresos internacionales y conferencias, desde 1946 asumió el puesto de profesor de Musicología en la Facultad de Humanidades y Ciencias, haciéndose cargo también de la redacción de todos los programas de esa Licenciatura. Por si esto fuera poco, se desempeñó como profesor de Historia de la Música en el Instituto de Profesores Artigas y como director de programaciones radiales del Sodre⁵², dictando clases además en la Escuela Municipal de Música y el Conservatorio Nacional.

De su curiosidad por conocer la música culta en Uruguay, llega a otros senderos como la música indígena y las derivaciones de la música folclórica. En este último rubro, su trabajo de recopilación, inmenso e invaluable, se resguarda en su país natal. Uno de sus primeros trabajos *Los orígenes de la música en Uruguay*, que después llevará el nombre de *La música en el Uruguay* (1953), es una recopilación historiográfica exhaustiva: “para realizarlo se tomó el trabajo de leer libro por libro, archivo por archivo y toda la prensa periódica, relata su hijo Ángel, además de hurgar en los relatos de viajeros y memorialistas, los diarios de navegación y las partituras musicales que descansaban en iglesias.”⁵³

Su incansable labor de investigación cruza varias disciplinas como la filología, la antropología y la etimología, para comprobar fuentes y fundamentar sus conjeturas. No sin antes unir fuerzas con otros investigadores en distintos puntos de América Latina

En 1939 abrió un canal de diálogo con el musicólogo argentino Carlos Vega –autor de “Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore” (1944)–, y en uno de sus viajes a Buenos Aires lo conoció en persona. Fundador del Instituto de Musicología Argentino, Vega venía realizando desde 1932 un paciente trabajo de rescate del folclore de su país. En una búsqueda de testimonios que la investigadora argentina Isabel Aretz-Thiele vino a efectuar al Uruguay para dicho instituto en el año 1943, Ayestarán hizo las veces

⁵² El Sodre es creado como Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica el 18 de diciembre de 1929, recogiendo una iniciativa del Consejo Nacional de Administración, teniendo como objetivo inicial transmitir espectáculos o audiciones de carácter artístico, científico, ilustrativo o ameno con fines de mejoramiento espiritual de los habitantes del país. // Su actividad aún sigue vigente en Montevideo, Uruguay. En línea: <http://www.sodre.gub.uy/> (Consultado 07/04/2019)

⁵³ Leonardo Scampini “Lauro Ayestarán: El peso del destino”, en *El País Cultural*, Núm. 570, Montevideo, 6, octubre, 2000. En línea: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ayestaran/destino.htm> (Consultado 07/04/2019)

de orientador para hallar las fuentes vivas que permitieron la grabación de 150 melodías folclóricas en los departamentos de Montevideo, Minas, Durazno y San José.⁵⁴

Rama tiene su primer acercamiento con la obra de Lauro Ayestarán con el artículo “Temas bíblicos del folklore musical uruguayo”, publicado en el primer número de *Escritura* –revista uruguaya, impresa de 1947-1959–. Ahí atisba la vocación crítica de Ayestarán y le comparte un afán por reconocer en su país, entre los seres más sencillos y analfabetos, la vitalidad de una vena de cultura tradicional.⁵⁵

Tres décadas antes de que Rama leyera la obra de Fernando Ortiz y utilizara el término “transculturación” para integrarlo a la producción y crítica literaria, a Lauro Ayestarán le servía para “combatir el paradigma etnocéntrico para denunciar el racismo y para desbordar la dicotomía entre culturas superiores e inferiores al encuentro de un carácter híbrido de los ritmos africanos en la cultura de forzosa llegada”.⁵⁶ Ayestarán utiliza la base hermenéutica de Fernando Ortiz al respecto de la transculturación, para comprender la cultura propia en un amplio margen de problemas y geografías físicas y teóricas. El detalle es que Lauro Ayestarán no cita directamente el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Ortiz donde propone el término, aunque sí lo hace con otros textos del antropólogo cubano como *Los negros esclavos* (1916), *La clave xilofónica de la música cubana* (1935), *La africanía de la música folklórica de Cuba* (1950) y *Los bailes y el teatro de los negros en Cuba* (1951).⁵⁷ En este último texto, hay una relación evidente con el término transculturación:

⁵⁴ *Ibid.* Leonardo Scampini.

⁵⁵ Ángel Rama, “Ayestarán: descubridor de una cultura analfabeta”, en *Marcha*, núm.1314, Montevideo, 29-jul-1966, pág. 31.

⁵⁶ Pablo Rocca, *op.cit.*, pág. 31.

⁵⁷ *Ibid.* pág. 31.

No solo, como algunos creen, se transculturaron los seres humanos, sino también las instituciones y las cosas atinentes a la vida social. Se transcultura un negro africano en tierra blanca de América, tal como un blanco europeo en las entrañas del Congo; pero también se transcultura una mitología, así como se transculturaron un arma, una melodía, un ritmo y un tambor.⁵⁸

En 1966, el año de la muerte de Ayestarán, Ángel Rama le dedica unas líneas en el semanario *Marcha*: “Si bien el centro de la tarea de Lauro Ayestarán estuvo en la musicología no fue el suyo un caso de especialización cerrada, mecánica, que aísla su breve campo del total de la cultura”,⁵⁹ Rama cierra su nota ruborizado por utilizar un lugar común: “su muerte es una pérdida irreparable porque por el momento no se ve quien pueda reemplazarlo con tal alta masa de saber, y por ello, sin ninguna exageración, la cultura nacional está de luto.”⁶⁰ Años después recupera gran parte del material póstumo⁶¹ de Ayestarán y lo publica en la Editorial Arca –que funda a principio de los años sesenta con su hermano German Rama y José Pedro Díaz–, los textos publicados son *El folklore musical uruguayo* (1967), *Teoría y práctica del Folklore* (1968), *El Himno nacional* (1974), y *El tamboril y la comparsa* (1970) –texto donde colaboran la esposa e hijo de Ayestarán–.

Si la contribución de Rama radica en sacar de su ámbito disciplinario el término propuesto por Fernando Ortiz e internarlo en la producción literaria en América Latina, en

⁵⁸ Fernando Ortiz, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, Letras Cubanas, La Habana, 1985. Citado por Pablo Rocca, en “El bosque y el árbol. La contribución de Lauro Ayestarán a los estudios literarios”, pág. 31.

⁵⁹ Ángel Rama, “Ayestarán: descubridor de una cultura analfabeta”, en *Marcha*, Montevideo, No. 1314, 29 de julio, 1966. pág. 31.

⁶⁰ *Ibid.* pág. 31.

⁶¹ “Entre las colecciones que había dejado mi padre -agrega Ángel- estaba la de partituras con pie de imprenta uruguaya, es decir, todo lo que se había impreso en Uruguay de música uruguaya. Eran seis mil partituras, más manuscritos de músicos uruguayos como Fabini, Cluzeau Mortet y el original Himno Nacional de Debali. Esa colección mi madre se la ofreció tres veces al Estado y en todas las oportunidades se le contestó que no existía interés. Esa actitud le molestó tanto a mi madre que cuando la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos vino a comprarla, ella terminó vendiéndola. Y allá está la "Lauro Ayestarán Collection" perfectamente cuidada y guardada.” En Leonardo Scampini, “Lauro Ayestarán: El peso del destino”, en *El País Cultural*, Núm. 570, Montevideo, 6 octubre 2000.

Consultado en línea: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ayestaran/destino.htm> (Consultado 07/04/2019)

analogía, Ayestarán revitaliza el marco hermenéutico de Ortiz para incorporarlo a sus investigaciones sobre música. En el artículo “El bosque y el árbol. La contribución de Lauro Ayestarán a los estudios literarios” (2013), Pablo Rocca subraya la prefiguración que había hecho Ayestarán de los estudios sobre transculturación. Primero, pasa examen a la poca visibilización que tuvo el musicólogo uruguayo en la crítica, aunque demuestra cómo aparecen sus ideas en algunos escritores de la región como Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti y, por supuesto, Ángel Rama, para hacer de los análisis de ese conjunto de escritores, fuentes nutricias de una “base epistémica que rompe con las rigideces de los patrones europeos en la interpretación de la cultura autóctona”.⁶²

El trabajo de Ayestarán está enfocado en la musicología uruguaya y en la poesía gauchesca desde sus orígenes hasta 1852, además de estudiar y ordenar textos de literatura uruguaya y del Río de la Plata entre 1948 y 1965, en cuatro órdenes: poesía gauchesca, cancionero tradicional, poesía culta de la Colonia y la primera República, a la par de los espectáculos lírico-dramáticos.⁶³ Su propuesta corresponde a una cosmovisión que recorre diferentes puntos de América Latina para examinar las características propias sin dejar de atender lo que venga del exterior. La relevancia del país uruguayo en la cuestión por supuesto no es exclusiva, Rocca extiende el impulso de investigación a otras latitudes como Cuba, con Fernando Ortiz, Gilberto Freyre en Brasil y Carlos Vega en Argentina.⁶⁴

⁶² Pablo Rocca, “El bosque y el árbol. La contribución de Lauro Ayestarán a los estudios literarios”, en *Revista Casa de las Américas*, No. 273, octubre-diciembre, La Habana, 2013. pág. 31

⁶³ Pablo Rocca, “El bosque y el árbol. La contribución de Lauro Ayestarán a los estudios literarios”, pág. 22.

⁶⁴ *Ibid.*, pág. 27.

Ayestarán atiende a la configuración de las variantes locales en América, sin hacerlas coincidir directamente con el mapa político, afina la mirada para abordar esas variantes: “El folklore cabalga en América sobre los límites políticos” y “en cierto modo los grandes creadores son los que hacen del arte una nación”.⁶⁵ Se ayuda de una conciencia de escritura que se complejiza de acuerdo al contacto con la oralidad y a la importancia que da al fenómeno folclórico en la sintaxis de un medio social.⁶⁶ Ayestarán camina hacia la investigación de la musicología desde un estudio histórico de las formas y dinámicas culturales, pasa por el folclor y los primeros atisbos de la antropología cultural. Como los grandes investigadores, su movimiento es continuo, la multiplicidad y el trato de referencias le suponen realizar una escritura que encuentra su camino en la reinención. La reinención de una escritura es una de las razones por la cual le resulta fructífero a Lauro Ayestarán el trabajo de Fernando Ortiz para pensar los cambios sociales a través de sus manifestaciones estéticas.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Pablo Rocca, *ibid.*, pág. 21.

LA REINVENCIÓN DE UN TÉRMINO

La transculturación cuestiona la pasividad de los sujetos dominados frente a los dominadores, en un contexto de colonización y conformación de culturas. El término atiende, conjuntamente, a los momentos destructivos y constructivos de las historias afectadas por el colonialismo y el imperialismo.⁶⁷ La crítica de esos fenómenos está hecha de manera creativa y cercana a una dimensión estética, vía alusiones poéticas, formas alegóricas y a través de dos metáforas paradigmáticas –el tabaco y el azúcar– que le sirven a Fernando Ortiz⁶⁸ para entregar un mapa de la cultura en Cuba. A la manera ortiziana...

⁶⁷ Fernando Coronil, “La política de la teoría: el contrapunteo cubano de la transculturación”, en *Estrategias del pensar/Ensayo y prosa de ideas en América Latina Siglo XX*, Coord. Liliana Weinberg, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM, México, 2010. pág. 367

⁶⁸ Fernando Ortiz forma parte de una “segunda ola de positivismo” en América Latina, que profesa una fe en la ciencia, pero no solo para explicar temáticamente problemas específicos, sino que integra el pensamiento científico a un programa implícito de conocimiento y reforma de la sociedad propia. Miembro en el Partido Liberal en 1915, abogado, diplomático y catedrático en la Escuela de Derecho Público de la Universidad de la Habana de 1908 a 1917, su actividad política constantemente señala la crisis de Cuba en la primera década del siglo XX. Una crisis que supone: el analfabetismo, las escasas construcciones escolares en el campo, la delincuencia, el poco compromiso de los profesores universitarios, el intervencionismo extranjero, esto es, la decadencia intelectual, moral y económica que padecía Cuba a principio del siglo XX. Este enfoque ortiziano no olvida a la cultura y en él imprime su mayor fuerza: “Civilización y libertad son ideas que se compenetran y es inconsciencia creer que la libertad de un pueblo puede asegurarse sin el acrecentamiento de su cultura; como no es cierto que no se alcanza un alto nivel de civilización sin un heroico amor a la libertad.” En su discurso “La decadencia cubana” (1924), Ortiz pide una reconquista nacional que reviva los ideales libertadores y mire al pasado pero de forma renovadora: “...restaurar el respeto a la justicia, consolidar la prosperidad y la riqueza nuestra, y fortificarnos con todas las armas de la cultura, mediante el único programa capaz de renovar Cuba [...] abriendo cárceles para el pasado, carreteras para el presente y escuelas para el porvenir.” En 1925, cuando llega al poder el presidente Gerardo Machado y Morales a Cuba, Ortiz se da cuenta que las reformas que darían oportunidad a la modernización del pensamiento latinoamericano, no darían resultados satisfactorios. En Cuba, donde predominaba un positivismo de perspectivas radicales, la izquierda intelectual en formación de la que Ortiz formaba parte, con pesar, cambió su rumbo ante el engaño y las promesas del gobierno de Machado. Pese a las fracturas de los grupos radicales en sus principios y en sus causas, Ortiz no descuidó sus inquietudes y los compromisos con la cultura. En 1926 fundó la Institución Hispano-Cubana de Cultura. Esta institución “significa la presencia indiscutible de una calidad política superior, porque aún sin compromiso de partido o de escuela, oye él con más claridad la llamada del mañana y reafirma su confianza en la fuerza impulsiva de la educación y la cultura.” En 1931, Ortiz se exilia en Estados Unidos a causa del gobierno de Machado, pero continúa con sus investigaciones culturales y la crítica hacia la responsabilidad del intervencionismo norteamericano. // En Fernando Ortiz, “La decadencia cubana: conferencia de propaganda renovadora pronunciada en la Sociedad económica de amigos de país, la noche del 23 de febrero de 1924”, Imprenta La Universal, Habana, 1924. pág. 30. En línea <https://jcguanche.files.wordpress.com/2017/02/la-decadencia-cubana-con-pc3a1ginas-originales.pdf> (Consultado 08/10/2017) y Julio Le Riverend, "Ortiz y sus Contrapunteos", prólogo en Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Biblioteca Ayacucho, 1978 [1940]. pág. XVII.

El vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*.⁶⁹

Fernando Ortiz no define la transculturación de forma tajante, su análisis, más que su breve definición formal, muestra qué entendía Ortiz por transculturación: “En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.”⁷⁰ En el tránsito de una cultura a otra, la expresión “transculturación” contiene los fenómenos y los cambios que se originan en la sociedad cubana gracias a una compleja red de fenómenos que existen en su espacio geográfico. Ortiz se refiere a una red que va de migrantes blancos, españoles de sociedades ibéricas peninsulares, negros africanos de las comarcas costeñas de Senegal, Guinea, Congo, Angola y Mozambique, alude a migrantes de indios continentales, judíos, lusitanos, anglosajones, franceses, norteamericanos, amarillos mongoloides de Macao, para señalar cómo es que cada migrante vive un “doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin de síntesis, de *transculturación*.”⁷¹ Sin esa red cultural no es posible comprender al pueblo cubano, en lo que respecta a los aspectos sociales que van de lo económico, lo institucional, lo jurídico, lo ético, hasta los ámbitos religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida.⁷² Cada aspecto está sintetizado en la transculturación, como un fenómeno que atañe a un desarraigo del territorio nativo y expresan el tránsito de una

⁶⁹ Fernando Ortiz, “II. Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba”, en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978 [1940]. pág.96.

⁷⁰ *Ibid.* pág. 97.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.* pág. 93.

cultura a otra. Así, la expresión en Ortiz está ligada a una idea de síntesis en un territorio dado y a una red cultural que da cuenta de aspectos comunes dentro de una sociedad.

El papel del lector es una característica fundamental del término y del texto del antropólogo cubano. El neologismo es un trabajo de investigación de tipo simbólico que ayuda a interpretar metafóricamente la cultura cubana con ayuda del lector. Ortiz, literalmente, lanza el neologismo hacia el lector e incluso le pide su aprobación, cuando lo invita a que examine el término en el instante mismo de su lectura.

Hay un contrapunteo constante entre tabaco y azúcar –las dos metáforas paradigmáticas– como personajes o actores sociales, que tienen en el texto de Ortiz preferencias políticas, pasionales o filosóficas, con el fin de encontrar en ellos una puerta abierta hacia las formas en que son producidos por la sociedad: “El tabaco es audacia soñadora e individualista hasta la anarquía. El azúcar es prudencia pragmática y socialmente integrativa. El tabaco es atrevido como una blasfemia; el azúcar es humilde como una oración.”⁷³ El contrapunteo, entendido como una discusión o controversia, es el pretexto formal que parodia las relaciones de ambos personajes: “De *disputa a pelea*, y de ahí a *contrapunteo*”⁷⁴, para discutir cómo el tabaco y el azúcar muestran las relaciones sociales en que fueron producidos y el valor que obtienen a través de la historia y la economía cubana. Las relaciones sociales de ambos personajes son cifradas como atributos de las cosas y no solamente de las personas. “Jeroglíficos opacos” que resguardan y representan una realidad que solo puede descodificarse gracias a un análisis social, en este caso, antropológico, y años más tarde,

⁷³ Fernando Ortiz, *op.cit.*, pág. 22.

⁷⁴ Enrico Mario Santí, “Cuarteta”, en *Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación*, Editorial Colibrí, Madrid, 2002. pág.20.

literario. En amplio sentido, es un proyecto de escritura con una fuerte carga en la recepción puesta por el lector frente al término.⁷⁵

Reunidos los tres elementos anteriores tenemos un análisis más que una definición, una interpretación metafórica y la complicidad del lector para contrapuntear el tabaco y el azúcar como personajes de la historia cubana. La transculturación entendida como la expresión de una parábola que describe a la sociedad, en un análisis que ayuda a interpretar una manera de producir signos sociales en un momento preciso de la historia de Cuba.

El *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* sintetiza las obras anteriores de Ortiz y el “actualismo”, este último entendido como una exigencia de comparar o contrastar el pasado y el presente, movido por una intención crítica que Ortiz realiza en tonos tanto irónicos como amargos.⁷⁶ Cuando la dictadura de Gerardo Machado termina, Ortiz regresa a Cuba para retomar la dirección de la *Revista Bimestre Cubana*, que en 1910 había guiado sus publicaciones hacia temas de ciencias sociales, cultura y política. Ortiz muestra en la revista su interés por la perspectiva científica y los estudios afrocubanos, además de seguir encauzado en contra de la discriminación racial y la consolidación de la sociedad mestiza.⁷⁷

El análisis que hace Ortiz en el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* no se detiene en una identidad pasada, ni tampoco en una perspectiva biológica de la cultura cubana, como hiciera en sus textos: *Los negros brujos* (1906) o *Los negros esclavos* (1916), sino que reconoce la acción del deseo en la construcción de las oposiciones coloniales, al revelar

⁷⁵ Fernando Coronil, *op.cit.* pág.338.

⁷⁶ *Ibid.* pág. XXVI.

⁷⁷ *Ibid.* pág. XVIII.

vívidamente cómo el encuentro colonial forjó categorías cognoscitivas binarias no como algo inmóvil, sino como algo híbrido y productivo, al reflejar su formación transcultural y su valor transicional en el discurrir de la historia cubana.⁷⁸ Sin aportar soluciones definitivas o esquemas de futuro, sí propone de manera alegórica y poética interpretar la cultura cubana a través del tabaco y el azúcar, considerándolas mercancías fluidas e inestables. Mismas que considera personajes susceptibles de transformaciones gracias al relato histórico, económico o político que les suceda.⁷⁹

Ortiz critica las categorías eurocéntricas para sacar fuerza de las tradiciones populares y subrayar en ellas formas ejemplares de sociabilidad y creatividad. Son esas formas ejemplares las que Ángel Rama encuentra atractivas para incluir en su propuesta teórica literaria al cuestionar la pasividad de los sujetos dominados. Rama reutiliza el neologismo para analizar la creatividad e invención de las literaturas regionales frente a las demandas de la modernización, en lo que llamará: “una plasticidad cultural.”⁸⁰

El *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* invita al lector a jugar y discutir sobre las llamadas “metáforas paradigmáticas”: el tabaco y el azúcar, como actores sociales o personajes de la historia cubana. Una historia cubana comunicada por la actividad del lector frente al texto de Ortiz, en un tono ensayístico que es, al mismo tiempo, alegórico e histórico. Si el tabaco y el azúcar simbolizan la nacionalidad cubana, para Ortiz, esta se presenta dispersa, enraizada, orgánica y cambiante, a la vez femenina y masculina, en una mezcla que

⁷⁸ *Ibid.* pág. 366.

⁷⁹ Fernando Coronil, *op.cit.* pág.360.

⁸⁰ El término será abordado en otra parte de la tesis, pero vale decir que “la ‘plasticidad cultural’ que diestramente procura incorporar las novedades, no sólo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios. Ver. “2. Respuesta al conflicto vanguardismo-regionalismo”, en Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpression, Siglo XXI, México, 2013. pág. 29-31.

“intenta establecer una perspectiva latinoamericanista crítica con relación al paradigma dominante eurocéntrico de ‘aculturación’ para pensar el cambio cultural en la antropología en ese momento.”⁸¹

La raíz de la transculturación se prolonga a los estudios literarios gracias a Rama, esto supuso dominar algunas características de los signos y reconocer su dimensión simbólica para ponerlos a discutir con el hecho social que los produce. Ayestarán, Ortiz o Rama, cada uno en sus propias disciplinas, integran una perspectiva cultural y estética al dominio de los marcos sociopolíticos, autobiográficos o biológicos, para revelar el piso en el que los artistas o actores sociales concretizan su actividad literaria en América Latina. El término “transculturación” además de expresar fenómenos sociales y hacer una síntesis de ellos, es el movimiento de una fuerza ligada a una escritura.

Fernando Coronil, en 1995, en el prólogo a la obra del cubano, apunta: “La obra de Ortiz refleja una lucha creativa para construir, y no meramente para ocupar, un *locus* de enunciación crítico.”⁸² Para Rama las palabras son modos de penetración de la sociedad cuyos actores sociales concretan, a la manera de Ortiz, una experiencia cultural de forma precisa y única. Uno de los lugares donde se vislumbra ese acontecer es en el semanario *Marcha* cuando el público entra en las variables de interpretación que un texto literario necesita. Rama colabora en el semanario más de una década; y es el lugar que nos muestra su primer contacto y cercanía con Lauro Ayestarán, a su vez la conexión con los estudios de

⁸¹ John Kraniuskas, “El ‘trabajo’ de la transculturación”, *Políticas culturales: Acumulación, desarrollo y crítica cultural*, FLACSO-México, México, 2015. pág. 75.

⁸² Fernando Coronil, “La política de la teoría: el contrapunteo cubano de la transculturación”, en *Estrategias del pensar/Ensayo y prosa de ideas en América Latina Siglo XX*, Coord. Liliana Weinberg, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM, México, 2010.

antropología de Fernando Ortiz y con el crítico Antonio Candido, del que me ocuparé enseguida.⁸³

1.3. ANTONIO CANDIDO Y ÁNGEL RAMA: UNA COMPLICIDAD INTELECTUAL

“Mi obsesión ha sido penetrar este aparente misterio: de qué modo la realidad psicológica y social se transforma en algo que la expresa admirablemente pero que es otra cosa: un proceso estructurante hecho de palabras.”

Antonio Candido

A principios de 1960, Antonio Candido pasa unos días en Montevideo, donde dicta una serie de conferencias en la Universidad de la República. Ahí conoce a Ángel Rama, con quien hace amistad y también forma una complicidad intelectual que se extiende más de un cuarto de siglo y hasta la muerte del crítico uruguayo en 1983. Al respecto de la relación entre ambos críticos, Pablo Rocca apunta que para Rama conocer a Candido “...significó la posibilidad de acercarse al más renovador de los estudiosos de una literatura desconocida para los hispanoamericanos y, de paso, le permitió el aprendizaje directo de algunas nociones que contribuirían a un método que, muy especialmente en esa época, se empeñaban en edificar.”⁸⁴

Esa complicidad le otorga a Rama un soporte crítico para escribir varios de los textos que prepararon el camino hacia la transculturación narrativa.⁸⁵

⁸³ Ángel Rama, “Un don creador”, en *Diez problemas para el novelista latinoamericano*, Casa de las Américas, La Habana, Año IV, No. 26, 1964. pág. 43.

⁸⁴ Pablo Rocca citado por Grínor Rojo, en *De las más altas cumbres: Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, LOM ediciones, Santiago, 2016. pág. 182.

⁸⁵ “Se escuchan ecos explícitos de la *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, el libro del 59 de Candido, en ‘Diez problemas para el novelista latinoamericano’, [...] así como también en *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte latinoamericano*, su libro de 1970, hasta llegar a los prólogos a los dos volúmenes de *Clásicos hispanoamericanos*, de 1982 y 1983. E igual cosa podemos comprobar que ocurre entre *Literatura y sociedad* y “Literatura y subdesarrollo”, los trabajos del brasileño de 1965 y 1972 respectivamente, y dos libros de Rama de tanta trascendencia como son *Los Gauchopolíticos rioplatenses. Literatura y sociedad* (repárese en el título, el que hacia atrás nos reenvía en la dirección de otro

Unas de las nociones fundamentales para Candido es la de “sistema”. Concepto clave para Antonio Candido que, al principio de los años sesenta, le ayuda a escribir una historia literaria brasileña, entendiéndola como una institución cultural y no solamente basada en la idea de una sucesión temporal homogénea. El término “sistema” tiene poco éxito y una crítica negativa en Brasil. Sin embargo, la postura crítica de Candido tiene un cauce diferente en otros puntos del continente: “Creo que la primera persona que le dio importancia y lo aplicó de manera muy personal fue el crítico uruguayo Ángel Rama.”⁸⁶ La propuesta de Candido encuentra a un interlocutor para hacer frente a las posturas críticas dominantes: el sociologismo y el formalismo, que buscaron agotar el valor de una obra al recortar su parte social. Si Ángel Rama encuentra un modo de “ceder paso a un marco estético que pueda valorar la novela en tanto invención artística original, dentro del campo competitivo de las formas literarias contemporáneas en América Latina”⁸⁷, ese marco se lo da Antonio Candido.

La noción de “sistema” provee a la transculturación narrativa de un marco estético de interpretación que busca los significados profundos de las obras en relación con la cultura. Antonio Candido analiza las obras literarias con una perspectiva anclada en la sociología, pero no subsume el objeto literario a su dominio, sino que lo potencializa. La tríada autor-obra-público le sirve para articular un conjunto de obras de manera dinámica, esto es, dentro

igualmente famoso, este de Raymond Williams, *Culture and Society*, de 1958) y *Transculturación narrativa en América Latina*, uno de 1976 y el otro de 1982”, Grínor Rojo, en “Capítulo IV. Los dos pisos de una casa que en realidad tiene tres: la teoría crítica de Ángel Rama”, *De las más altas cumbres: Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, LOM ediciones, Santiago, 2016. pág. 181-182. // Los libros de Ángel Rama mencionados por Grínor Rojo incluyen dos libros fundamentales para la transculturación narrativa, estos son *Rubén Darío y el modernismo...* y *Los Gauchopolíticos rioplatenses...*; podemos agregar otro texto: *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular* de 1971. De acuerdo a la investigación de Alfredo Duplat, *Hacia una genealogía de la transculturación narrativa de Ángel Rama*, ese último texto de Rama integra los tres pilares preparativos para la conformación de la transculturación narrativa.

⁸⁶ Entrevista de Jorge Ruedas de la Serna con Antonio Candido: “Antonio Candido: Cómo y por qué escribí *Formação da literatura brasileira*”, en Revista *Casa de las Américas*, núm. 268, julio-septiembre, La Habana, 2012. pág. 122.

⁸⁷ Ángel Rama, “IV. La novela ópera de los pobres”, en *Transculturación narrativa en América Latina*. pág. 229.

de un “sistema” en equilibrio de relaciones internas y externas de las obras con la historia que las produce. Candido escribe que la falta de integración de cada disciplina para la interpretación de una obra solo aporta una etapa preliminar de comprensión, pero no su valoración completa. La visión de la “integridad estética” de Candido supone una lectura de corte social que focaliza simultáneamente la obra como realidad propia y también como sistema. La literatura como “sistema” se expresa en

...obras relacionadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, además de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura aspecto orgánico de la civilización.⁸⁸

Los elementos a los que se refiere Candido son tres: productores literarios conscientes, o no, del papel que cumplen en la sociedad; receptores que forman varios tipos de público para mantener viva la obra; y un lenguaje, traducido a estilos, como mediador entre productores y receptores. Esta tríada le sirve para profundizar en la historia literaria brasileña, en una orientación crítica que da inicio al libro *Formación de la literatura brasileña. Momentos decisivos 1750-1880* (1959).

Una vez que los escritores actúan en la sociedad y se integran a un sistema, se puede hablar de tradición. Candido utiliza la imagen de una antorcha que se pasa entre corredores para ilustrar la idea de una continuidad literaria.⁸⁹ Un fuego vital entre hombres que contiene patrones de pensamiento o comportamiento, donde se aceptan o rechazan los elementos transmitidos. Sin continuidad, no hay sistema literario. Así, las obras no aparecen, se deben a la elección de perspectivas que integran un momento articulado de imágenes, temas y estilos. ¿Qué autores contribuyen a la formación de un sistema literario en Brasil y en qué

⁸⁸ Antonio Candido, “Introducción”, en *Formación de la literatura brasileña. Momentos decisivos 1750-1880*, trad. Jorge Ruedas de la Serna, Vol. 1, FFyL-UNAM, México, 2014 [1959]. pág. 28.

⁸⁹ *Ibid.* pág. 28.

momento surge el deseo de formar una literatura? Es una de las preguntas que responde Candido a partir de la localización del momento justo en que se define una continuidad de obras y autores.

Candido cuestiona las posturas reduccionistas que solo ven en las obras literarias un episodio de investigación sobre la sociedad, “meros documentos, síntomas de la realidad social.”⁹⁰ Dice que se necesita al crítico para ver las obras en una integridad estética, esto es: “el conocimiento de la realidad humana, psíquica y social, que anima las obras y recibe del escritor la forma adecuada”.⁹¹ El contexto es un momento más de interpretación, un elemento parcial de la integridad estética. Otro momento de la interpretación de la obra la encontramos en la inspiración que anima la voluntad del escritor para seleccionar elementos de la realidad social: “Llamo inspiración a la capacidad que tiene el escritor de descubrir, intuir, analizar en la materia que quiere escribir, cuáles son los elementos mediadores que le van a permitir configurar una imagen válida y elocuente de la realidad, encarnada en soluciones eficaces.”⁹²

En Candido hay una relación entre historia y estética, forma y contenido, erudición y gusto, objetividad y apreciación, para encontrar la interpretación total de la obra. La función total de esas relaciones se expresa en un movimiento que puede llamarse “dialéctico”, como lo hace el crítico Grínor Rojo al analizar la teoría literaria de Candido⁹³. Esto supone un movimiento de lo general a lo particular, de la síntesis al análisis, de la erudición al gusto, sin tener una dirección unívoca en la investigación que un crítico emprende frente a las obras. Una “crítica viva”, según Candido, no desprecia ningún momento de la actividad intelectual

⁹⁰ Antonio Candido, “Introducción”. pág. 33.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Beatriz Sarlo, “Antonio Candido: para una crítica latinoamericana”, *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, ed. Raúl Antelo, Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 2001. pág. 39.

⁹³ Ver. Grínor Rojo, “El radicalismo dialéctico de Candido”, en *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, Editorial LOM, Santiago de Chile, 2012.

o de la personalidad del crítico, es decir, de su sensibilidad y, en ese último sentido: una actividad estética.

El crítico necesita referirse a tres órdenes de la realidad para interpretar una obra: las condiciones sociales, las biográficas y las características internas de la obra. Si el crítico se detiene en uno de esos elementos, cede el paso a una tarea de sociólogo, biógrafo, psicólogo, esteta o lingüista.⁹⁴ Candido invita al lector a ser crítico, para integrar a la interpretación de la obra, aquellos tres órdenes de la realidad, en las tres funciones principales que cualquier obra que esté dentro de un sistema posee: la función ideológica, la función social y la función total. Esta última: “es la que hace de un texto un texto literario, al englobar a las otras dos, depende de las mediaciones simbólicas que el poeta encontró para dar relativa intemporalidad y alcance universal a la materia narrada”.⁹⁵ Cabe mencionar la definición de “obra” del crítico brasileño

Una obra es una realidad autónoma, cuyo valor está en la fórmula que obtuvo para plasmar elementos no literarios: impresiones, pasiones, ideas, hechos, acontecimientos, que son la materia-prima del acto creador. Su importancia casi nunca es debida a la circunstancia de expresar un aspecto de la realidad, social o individual, sino a la manera como lo hace. [...] Esta autonomía depende, antes de todo, de la elocuencia del sentimiento, penetración analítica, fuerza de observación, disposición de palabras, *selección e invención* de las imágenes; del juego de elementos expresivos, cuya síntesis constituye su fisonomía, dejando lejos los puntos de partida no literarios.⁹⁶

Rama retoma e incorpora las palabras “selección” e “invención” como los criterios básicos de lo que llamará “una plasticidad cultural”, noción que dialoga directamente con las ideas de Candido respecto a las fases regionalista y superregionalista de la ficción latinoamericana. En los años sesenta el crítico brasileño le abre las puertas a Rama para

⁹⁴ Antonio Candido, “Introducción”. pág. 37.

⁹⁵ Beatriz Sarlo, “Antonio Candido: para una crítica latinoamericana”, en *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, ed. Raúl Antelo, Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 2001. pág. 40.

⁹⁶ Antonio Candido, “Introducción”. pág. 37. Las cursivas son mías.

acercarse a una literatura desconocida en Uruguay y le muestra un método para estudiarla en relación directa con la sociedad: “En 1960 Rama poseía una sola herramienta con la que aspiraba a contribuir al debate de la *intelligentsia* a escala latinoamericana: las páginas literarias de *Marcha* [...]”.⁹⁷ En esa década el crítico uruguayo fue un autodidacta, un hombre disperso y activo, crítico teatral y literario, profesor y editor; en contraste, Candido era un académico con renombre que ya había escrito un libro. Desde diferentes ámbitos críticos, el interés de Rama no podía ser menor, al ver en Candido una especie de mentor intelectual que le obliga a seguir una línea de investigación crítica, en el más amplio sentido.

El ensayo “Literatura e subdesarrollo” (1972) escrito por Candido para una serie de textos de la UNESCO sobre América Latina y su cultura, muestra una valoración crítica que recupera el regionalismo en una de sus fases posteriores, en el contexto de un país nuevo a uno subdesarrollado. Cuando Rama tiene la oportunidad de leer el ensayo, no esconde la emoción y la afinidad que siente con las ideas de Candido. En una carta fechada en 1973, Rama escribe

Me produce cierto asombro comprobar cómo caminamos por sendas paralelas, que creo se deben a perspectivas críticas similares. Enteramente de acuerdo con la tesis que te conduce progresivamente del cambio hacia el 30 del país nuevo al país subdesarrollado y a una valoración que rescata el regionalismo en una nueva perspectiva que tú llamas superregionalismo. Eso mismo es lo que bajo el título de los transculturadores de la narrativa, te proponía como uno de los temas del seminario en mi visita a São Paulo...⁹⁸

El ensayo de Candido comprueba la fuerza de las obras literarias en ámbitos que no le pertenecen del todo, sin embargo, al estructurar a través de palabras los elementos de la realidad social, pueden dar cuenta de un ámbito político y económico. Candido propone una

⁹⁷ Pablo Rocca, “Notas sobre un diálogo intelectual Rama/Candido”, en *Un proyecto latinoamericano. Antonio Candido & Ángel Rama. Correspondencia*, pág. 50.

⁹⁸ Ángel Rama, en *Un proyecto latinoamericano. Antonio Candido & Ángel Rama. Correspondencia*, pág. 63.

continuidad entre la ficción regionalista y un vanguardismo que pretendía superarla, lo que el crítico brasileño llama ‘superregionalismo’, y para Rama es una ‘transculturación narrativa’ son dos enlaces críticos con las letras que se producen en el continente.

Para 1973, Rama trabaja sus ideas sobre la teoría transcultural narrativa y está próximo a publicar el artículo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana” (1974). Ambos críticos elaboran una lectura de la ficción regionalista, entendiéndola como la transformación de sus presupuestos y no una desaparición de los mismos por una influencia extranjera. El texto de Candido es la confirmación de las reflexiones de Rama respecto a un modelo que sintetiza las influencias externas en estilos propios y el reconocimiento de una crítica que analiza el ritmo social desde una perspectiva cultural. “No es falso decir que la novela adquirió, desde este punto de vista, una fuerza desmitificadora que se anticipa a la toma de conciencia de los economistas y políticos.”⁹⁹

La expresión “país nuevo” sugiere una fuerza aún no realizada; la idea de “subdesarrollo” hace pensar en aquello que falta en la sociedad que la padece. La conciencia de subdesarrollo es posterior a la Segunda Guerra Mundial y alcanza su manifestación en los años cincuenta, sin embargo, desde los años treinta la ficción regionalista tiene un cambio en la orientación de sus imágenes, temas y estilos.¹⁰⁰ Candido mide con el criterio de la historia cultural los eventos históricos y políticos que suceden en América Latina. A un lado de la historia económica y política tenemos a la cultural. De este esquema parte Candido para encontrar e identificar los efectos en la conciencia del escritor y en la propia naturaleza de la

⁹⁹ Utilizo la versión traducida al castellano. Antonio Candido, “Literatura y subdesarrollo”, en *América Latina en su literatura*, serie América Latina en su cultura, Siglo XXI-UNESCO, México, 1978. pág. 337

¹⁰⁰ Cfr. “Literatura y subdesarrollo”. pág. 337.

creación, esto es, qué características literarias sobreviven el tránsito de una época a otra y qué resultados arrojan en la manera de escribir novelas.

Cabe recordar al “superregionalismo” de Candido enlazado con otro de sus textos *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literaria* (1965) porque es aquí uno de los lugares donde Rama retoma la idea de comunicar el texto literario con la sociedad que lo produce. Candido propone lo externo a la obra no como causa ni significado del proceso interpretativo de la misma, sino como elemento que cumple un papel en la constitución de la estructura total y, por tanto, como un factor intrínseco. Hace una lectura que toma distancia entre una concepción empirista ingenua y un sociologismo abstracto, gracias a una dialéctica que entiende lo social como parte estructurante de la creación de una obra.

Candido pasa examen a los rasgos básicos del subdesarrollo en el terreno cultural, como el analfabetismo, la competencia cultural o la influencia de los medios masivos de comunicación. Con minuciosidad analiza qué tipo de estatuto colonial persiste, en función de las oligarquías y el imperialismo extranjero sobre los países ‘atrasados’. No es menor el modo que señala para vigilar ese tipo de fenómenos políticos e históricos: ese modo es la literatura. A través de la literatura, encuentra una brújula para medir el grado de influencia extranjera que llega a seducir a teóricos y artistas contemporáneos en América Latina. Pero no solo eso. El retraso, el anacronismo o la degradación cultural, le da pauta para ensayar acerca del binomio: cosmopolitismo y regionalismo. Apartado que retomará Rama en su teoría sobre los narradores transculturadores y la idea de superregionalismo.

Una pregunta que arroja Fernando Ortiz en el *Contrapunteo cubano* cabe en “Literatura y subdesarrollo” de Candido: ¿Cómo nos relacionamos con las diferencias sean buenas o malas, útiles o innecesarias? Candido reflexiona cómo las literaturas europeas y norteamericanas tienen un foco de atracción sobre las obras producidas en América Latina.

La posición crítica de Candido no es inocente, reclama atención sobre los vínculos que las obras producidas en los países dependientes guardan en su proceso creativo:

Encaremos, por consiguiente, con serenidad nuestro vínculo placentario con las literaturas europeas, pues él no es una opción; es un hecho casi natural. Jamás creamos cuadros originales de expresión, ni técnicas expresivas básicas, en la acepción que lo son el romanticismo, en el plano de tendencias; la novela psicológica, en el plano de los géneros; el estilo indirecto libre, en el de la escritura. Tanto es así que jamás los diversos nativismos rechazaron el empleo de las *formas* literarias importadas, pues sería lo mismo que oponerse al uso de los idiomas europeos que hablamos.¹⁰¹

La reflexión de Candido se dirige hacia una intuición ineludible. En los estratos profundos de creación hay una inevitable dependencia. Pero esta no tiene porqué contener un matiz negativo. Candido ve en la dependencia una forma de participación y contribución a un universo cultural que nos pertenece, sin límite de naciones y continentes “permitiendo la reversibilidad de las experiencias, la circulación de los valores.”¹⁰² La idea la ejemplifica directamente con Ruben Darío y el modernismo, que entiende como un episodio sociológicamente importante del proceso de fecundación creadora de la dependencia. Encuentra cómo los escritores superan la dependencia en la capacidad de reintegrar a su trabajo literario un proceso de reinvención y selección continua de elementos propios como ajenos. Otra manera de superar esa dependencia es subrayar los rasgos nacionales anteriores que también juegan un papel en la producción de las obras. Candido subraya una influencia en dos direcciones, tanto de los modelos europeos o norteamericanos como en la región en que se produce la obra. Esta última actividad para Candido hace más fecundos los préstamos tomados de otras culturas

Los creadores del ‘modernismo’, en el decenio de 1920, derivan en gran parte de las vanguardias europeas. Pero los poetas de la generación siguiente, en los años 30 y 40, derivan inmediatamente de ellos –como ocurre con lo que es fruto de la influencia en Carlos Drummond de Andrade o Murilo Mendes. Estos, a su vez, inspiraron a João Cabral de Melo, a pesar de que éste debe

¹⁰¹ “Literatura y subdesarrollo”. pág. 345.

¹⁰² *Ibid.* pág. 345.

también, primero a Valéry, después a los españoles contemporáneos. Sin embargo, estos poetas de alto vuelo no influyeron fuera de su país, y mucho menos en los países de donde nos vienen inspiraciones.¹⁰³

Borges es el primer caso de una influencia original hacia fuera, Huidobro al establecer el “creacionismo” con los pies puestos en París e inspirado de franceses e italianos, un ejemplo de reinención de la atracción cosmopolita; Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira son autores que plantean un tratamiento de *temas* nuevos y *sentimientos* distintos; ambos son ejemplos del análisis desarrollado por Candido en el texto.

El crítico brasileño no está a favor de la búsqueda de la originalidad, que supone un servilismo cultural, un particularismo elemental o una enfermedad de crecimiento que puede llegar a ser alienadora. Candido localiza una manera de mirar en las estructuras literarias, los préstamos culturales de los llamados países productores. Habla de participación e interdependencia, sin dejar de notar el punto de vista contrario, ligado a “la fase de conciencia amena de retraso” o subdesarrollo, llama a la participación e interdependencia: una falta de personalidad y alienación cultural.¹⁰⁴ Sus ejemplos son Julio Cortázar y Emir Rodríguez Monegal, para señalar cómo la conciencia crítica de América Latina aparece integrada a la influencia extranjera.

Antes de terminar el ensayo, Candido enmarca la postura crítica en una característica positiva: la fase del subdesarrollo en los países latinoamericanos provoca en la conciencia de los escritores una superación del recelo y aceptación de la ilusión de originalidad. La manera de leer es radicalmente distinta. La interpretación de las obras contiene matices distintos en las influencias externas del modernismo brasileño, por ejemplo, de la obra de Alejo

¹⁰³ Antonio Candido, “Literatura y subdesarrollo”. pág. 346.

¹⁰⁴ *Ibid.* pág. 349.

Carpentier, o en la oportunidad de reivindicar literaturas del siglo XIX como parte de la actualidad estilística de los escritores más recientes.

El regionalismo dirige a la novela y al cuento hacia la realidad local. La perspectiva económica del subdesarrollo mantiene, dice Candido, a la dimensión regional como objeto vivo, aunque de a poco más activo en el ámbito urbano. Los nombres de los mejores escritores que dan cuenta de ello son José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y João Guimarães Rosa. Todos escritores que Rama retoma y analiza en la teoría transcultural narrativa, incluso en el orden citado por Candido. Para Rama, Arguedas es el modelo del escritor transculturador y, hacia el final de los años ochenta, incorpora a sus reflexiones al brasileño João Guimarães Rosa –puede suponerse, por el conocimiento que adquiere de la literatura brasileña gracias a complicidad intelectual con Antonio Candido–.

En Latinoamérica, el regionalismo fue y sigue siendo todavía fuerza estimulante en la literatura. En la fase de conciencia de país nuevo, correspondiente a la situación de retraso, da lugar sobre todo a lo pintoresco decorativo y funciona como descubrimiento, reconocimiento de la realidad del país y su incorporación a los temas de la literatura. En la fase de subdesarrollo, funciona como presciencia y después como conciencia de la crisis, motivando lo documental y, con el sentimiento de urgencia, el empeño político.¹⁰⁵

Lo que sugiere Candido a Rama a través de sus investigaciones es una redefinición en el tema regionalista, para comprobar que si para los años setenta, nadie cree que sea una forma privilegiada de expresión literaria nacional, esta puede transmitir sus presupuestos en una nueva manera de atender los temas: “Hay que pensar en sus transformaciones, recordando que, bajo nombres y conceptos diversos, se prolonga la misma realidad básica.”¹⁰⁶ Aquella realidad básica la rastrea desde la conciencia exaltada del escritor en el país nuevo, con un regionalismo literario pintoresco. El ejemplo de estos escritores son el gauchismo, el

¹⁰⁵ Antonio Candido, “Literatura y subdesarrollo”, pág. 350.

¹⁰⁶ *Ibid.* pág. 351.

altiplano andino y el *sertão* brasileño. En los años treinta y cuarenta, el regionalismo problemático que también se conoce como “novela social”, “indigenismo”, “novela del nordeste”, es precursor de la conciencia de subdesarrollo, donde también entran autores anteriores como Mariano Azuela y Alcides Arguedas, a ellos agrega a Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegría, Jorge Amado, José Lins do Rego.¹⁰⁷ Si varios escritores “superan” el regionalismo, este sigue presente aún cuando adquiera un carácter impositivo o de equivocada conciencia nacional.¹⁰⁸ Sin embargo, en el refinamiento técnico, en el que la región será subordinada a los afectos humanos, los rasgos pintorescos dejan paso a la universalidad:

Descartando el sentimentalismo y la retórica; nutrida de elementos no realistas, como el superrealismo, el absurdo, la magia de las situaciones; o de técnicas antinaturalistas, como el monólogo interior, la visión simultánea, el escorzo, la elipsis, la novelística actual aprovecha, sin embargo, lo que antes era la propia sustancia del nativismo, del exotismo y de la documentación social. Esto nos llevaría a proponer la distinción de una tercera fase, que se podría llamar superregionalista. Ella corresponde a la conciencia lacerada del subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo [...]¹⁰⁹

João Guimarães Rosa y Juan Rulfo son dos escritores que utilizan la universalidad de la región, es decir, la llevan del plano pintoresco a uno de técnicas refinadas. Ambos ilustran y constituyen “la actuación estilizada de las condiciones dramáticas peculiares del regionalismo, e interfieren en la selección de los temas y los asuntos, a veces en la elaboración del lenguaje. [...] Con el propio material del nativismo, se articula una manera transfiguradora.”¹¹⁰

¹⁰⁷ Antonio Candido, “Literatura y subdesarrollo”, pág. 351.

¹⁰⁸ *Ibid.* pág. 353.

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

La literatura latinoamericana es una variedad cultural. Las originalidades nacionales son utopías de un país en vías de formación que condiciona una percepción limitada y enraizada a prejuicios provinciales. La conciencia del escritor en la fase de subdesarrollo deja libre a la inspiración revolucionaria, entendida por Candido como la creencia “en la necesidad del rechazo del yugo económico del imperialismo, y de la modificación de las estructuras internas, que alimentan la fase del subdesarrollo.”¹¹¹ Al mismo tiempo, la inspiración revolucionaria, desprende el prejuicio de las influencias, considerándolas útiles para la producción de ficciones. No hay paradoja en esto, asegura Candido, sino una reflexión sobre la fase del subdesarrollo en la conciencia del escritor, que significa una integración transnacional, que va de una imitación servil a una asimilación recíproca. Un ejemplo está en el análisis que hace sobre *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa:

Ahí, el novelista del país subdesarrollado recibió ingredientes que le vienen por préstamo cultural de los países productores de formas literarias originales. Sin embargo las ajustó en profundidad a su designio, para representar problemas de su país, y compuso una fórmula peculiar. No hay imitación ni reproducción mecánica. Hay participación de los recursos que viene a ser bien común a través de la situación de dependencia, contribuyendo así a hacer de ésta una interdependencia.¹¹²

La transculturación narrativa de Rama se nutre de esa asimilación recíproca, tanto transnacional como transfiguradora. Pero sobretodo, expresa, en otro plano, el fruto de una larga actividad académica y vital que Rama elabora desde diferentes lugares y gracias a numerosos encuentros afortunados. Uno de esos encuentros fue el que sostuvo con Antonio Candido...

En el terreno profesional donde comienza Candido concluye Rama; en la visión integradora donde comienza Rama continúa Candido. Pero el universo de las ideas no admite divisiones tan

¹¹¹ *Ibid.* pág. 347.

¹¹² *Ibid.* pág. 348.

rígidas. Hay, en el plano de la reflexión latinoamericana y cultural de los dos, un punto de corte, un nudo en el que las genealogías se confunden y las ideas se entrecruzan y fertilizan.¹¹³

La crítica significa trabajar con experiencias históricas inscritas en las ideas como una forma de autorreflexividad, para Rama y Candido, sus ideas tienen puntos en común, que se entrecruzan para conformar un proyecto latinoamericano de integración. La literatura es comprendida por Antonio Candido como el “sistema simbólico por medio del cual las aspiraciones más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres, y de interpretación de las diferentes esferas de la sociedad.”¹¹⁴ Candido no recorta el medio social en el que se producen las obras, reconoce a la persona que interpreta, el acto de interpretar y “la situación de vida y de convivencia, en función de las cuales fueron elaboradas y son ejecutadas.”¹¹⁵ Las investigaciones de Candido perfilan la actividad crítica de Rama para consolidar un proyecto latinoamericano que se expresa de manera teórica en la transculturación narrativa.

¹¹³ Pablo Rocca, “Notas sobre el diálogo intelectual Rama/Candido”, en *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, ed. Raúl Antelo, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2001. pág. 53.

¹¹⁴ Antonio Candido, “Introducción”. pág. 28.

¹¹⁵ Antonio Candido, “Estímulos de la creación literaria”, en *Literatura y sociedad*. pág. 77.

CAPÍTULO DOS. A TRAVÉS DE LA TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA

2.1. Una lectura transcultural

“La historia que importa es la que nos hacemos nosotros día a día para nuestro vivir; lo demás podrá ser paleontología, útil para la eternidad pero no para nuestra corta existencia.”

Ángel Rama

La transculturación narrativa expresa el proceso de una parábola social vista a través de una producción artística. Después de algunos años, la teoría se desprende hacia otros lugares de enunciación, y en la década de los años sesenta y setenta convive con otras grandes categorías explicativas de los procesos culturales de América Latina y el Caribe como mestizaje, hibridación y heterogeneidad.¹¹⁶ La teoría tiene su primer despliegue crítico en el artículo “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana” (1974) y, posteriormente, con las hipótesis más desarrolladas, en el libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

El libro de 1982 contiene una recopilación de ensayos escritos entre 1974 y 1982. Los capítulos “VI. La novela-ópera de los pobres” y “VII. Los ríos cruzados, del mito a la historia” fueron escritos especialmente para el libro que conformaría la propuesta final de la teoría literaria. Estos dos textos ponen en práctica la teoría para analizar *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas.¹¹⁷ Si bien estos datos son conocidos, aportan un hecho a destacar: la teoría literaria proviene de diferentes lugares de enunciación y distribución, de

¹¹⁶ Liliana Weinberg, “Transculturación”, en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coord. Mónica Szurmuk y Roberto Mckee Irwin, Instituto Mora-Siglo XXI, México, 2009. pág. 278

¹¹⁷ Existe el artículo “*Los ríos profundos*, ópera de los pobres”, que apareció en la *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Núm. 182, enero-marzo, 1983. Recogido por Pablo Rocca en su tesis doctoral: *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, 2006.

textos y revistas que sirvieron de ejercicio crítico para cristalizar las hipótesis de Rama en el texto de 1982.

Considero que hay textos que poseen claves para entender cómo articula Rama una postura crítica de las novelas de los escritores latinoamericanos. En este apartado analizaré esos textos, con el fin de reconocer cómo se construyen las hipótesis de Rama sobre el realismo literario latinoamericano y visualizar hacia dónde se dirigen en el análisis de las novelas escritas por los narradores transculturales.

La genealogía de la transculturación narrativa ha sido localizada por algunos estudios en textos como *Ruben Darío y el modernismo: Circunstancia socioeconómica de un arte americano* (1970); *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular* (1971) y *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad* (1976).¹¹⁸ Los análisis se quedan en la década de los años setenta. A esa tríada agrego tres textos que no contradicen a los primeros, sino que ayudan a potencializar el objetivo de este apartado: establecer qué supuso para Rama una lectura transcultural narrativa. Los textos son: “Nuestra historia como materia novelable” (1950), “La novela y la crítica en América” (1960) –ambos publicados en el semanario *Marcha*–, y un texto de Antonio Candido: “Dialéctica del malandraje” (1970)¹¹⁹. Los textos elegidos sirven como punto de partida o término de las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, que precedieron al libro *Transculturación narrativa en América Latina* de los años ochenta. En ellos hay un método en movimiento

¹¹⁸ El investigador Alfredo Duplat propone esos tres textos en su tesis: *Hacia una genealogía de la transculturación narrativa de Ángel Rama*, PhD (Doctor of Philosophy), thesis, University of Iowa, 2013.

¹¹⁹ Antonio Candido, “Dialéctica del malandraje”, en *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Biblios, Buenos Aires, 2000. Pág. 79-107. // También traducido al español en: Elvio Romero, “Dialéctica del malandrínaje (Caracterización de las ‘Memorias de un sargento de milicias’”, prólogo a Manuel Antonio de Almeida *Memorias de un sargento de milicias*. Ayacucho, Caracas, 1977. // Originalmente publicado en “Dialéctica da malandragem”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 8, 1970. Recogido en *O discurso ea cidade*. pág. 19-54.

para analizar las novelas latinoamericanas a través de tres focos principales: la forma, la plasticidad cultural y la selección/invención de los escritores transculturadores para seleccionar los materiales sociales. El hecho de elegir un texto de Antonio Candido implica revalorar la complicidad intelectual que ambos críticos comparten para analizar signos culturales con un método propio pero, sobre todo, para enfatizar la continuidad de un pensar colectivo.

EL CAMINO HACIA UNA LECTURA TRANSCULTURAL NARRATIVA

“El sentimiento de la realidad en la ficción presupone el dato real pero no depende de él.”

Antonio Candido

En 1950, Rama se posiciona frente al grupo argentino “Sur” en las páginas del semanario *Marcha*, que aún no se convertía en su trinchera principal de discusión. Su principal ataque era que las novelas “espirituales o espiritistas” del grupo daban la espalda a la gran tradición europea¹²⁰, solamente Roberto Arlt, a juicio del joven Rama, poseía el talento necesario para salvaguardar la novelística argentina del momento. Sobre la narrativa uruguaya no es menos duro. Los jóvenes que llegan a la madurez le parecen dispersos y sacados de juicio para lograr “proporcionar la cohesión indispensable a todo el desarrollo cultural valioso.”¹²¹ El carácter crítico de Rama empieza a despertar. Uno de los actos fundamentales para los escritores del momento era novelar la historia, o debería ser ese, aseveraba el crítico uruguayo. En el texto “Nuestra historia como materia novelable” (1950), Rama empieza a pulir su idea de historia y novela a partir de dos ideas principales: la cohesión estética en el desarrollo cultural de los novelistas y la representación de la historia a través de una materia novelada.

¹²⁰ Ángel Rama, “Nuestra historia como materia novelable”, en *Marcha*, Montevideo, 2 jun. 1950. pág. 14.

¹²¹ *Ibid.* pág.14.

En “Nuestra historia como materia novelable” Rama utiliza a escritores decimonónicos como Stendhal, Tolstoi, Galdós y Balzac, para apoyar la habilidad que pone el escritor frente a la realidad efectiva. Rama cita a Balzac: “Una novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino. [...] Tomo un personaje bien conocido por mí; le dejo las costumbres adquiridas en el arte de ir todas las mañanas a la caza de la felicidad; luego le proporciono más espíritu.”¹²² Hay una elección del escritor para hacer de los temas heroicos o de las epopeyas, material para desentrañar los principios del corazón humano. Stendhal, Tolstoi, Galdós o Balzac no buscan una pintura de los fenómenos sociales, tampoco una fotografía detallada de la realidad humana, sino que someten ese material a una paciente labor de análisis. Catorce años después, Rama enfatiza cómo para el escritor latinoamericano encontrar una realidad novelada es también explicarla: “En el análisis de los materiales sociales [el escritor] hallará un camino estético que será reinterpretado en la escritura de una novela.”¹²³ Este hallazgo implica tener una distancia de los hechos vividos para no caer en el riesgo de intervenir en el devenir histórico a partir de la ideología del momento. Los casos del novelista pos-romántico Javier de Viana y del naturalista Acevedo Díaz, son los ejemplos que ilustran su idea en América Latina: dos escritores que logran una distancia adecuada del fenómeno social para construirlo a partir de una materia novelada. Rama comparte sus conclusiones: para novelar el decurso histórico se necesita una *distancia* que ponga en libertad el tono poético de los esquemas prefijados. Y lanza una sentencia sobre el momento que vive el continente en cuestión novelística

¹²² *Ibid.* pág. 14.

¹²³ Cfr. Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, en *Casa de las Américas*, núm. 26, año IV, La Habana, octubre-noviembre, 1964. pág. 31.

...nunca como ahora se ha hecho tan evidente el impulso novelístico, artista, que dominaba el mundo romántico de nuestra emancipación y en general de casi todo el siglo XIX. Se trata de un depósito inagotable de temas, personajes, escenas que se dan hechas, como si se tratara de muñecos dispuestos a ser animados en cualquier momento [...] para reacondicionar ese universo y darle vida se necesita no solo de talento, sino de una voluntad permanente, de un paciente trabajo de artesano.¹²⁴

Después escribe sobre los riesgos de las falsificaciones nacionales y de la seducción de un “pintorequismo insustancial” como el principal peligro al estructurar los materiales sociales en una novela. El encuentro con la forma adecuada o con un fracaso lastimero de la realidad efectiva, después estetizada, pone en juego el talento del escritor para tomar distancia y una justa paciencia de trabajar con los materiales sociales, y así “descubrir la experiencia de la historia de los hombres que forjaron una conciencia colectiva de la que participamos y de la que somos herederos un poco despreocupados.”¹²⁵ Lo que Rama llama “distancia” puede conectarse con la idea de “mediación” del texto “Dialéctica de Malandraje” del crítico brasileño Antonio Candido. Pero antes de encontrar los puntos de contacto con Candido, me interesa detenerme en “La novela y la crítica en América” (1960) que Rama publicó para el semanario *Marcha*, para seguirle la pista a su postura realista en la literatura, y que incluye en el libro *Transculturación narrativa en América Latina*.

El mismo año que se publica “La novela y la crítica en América” Rama conoció a Candido –que ya había escrito *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos* (1957)–, cuando el crítico brasileño pasa una temporada en Montevideo como profesor invitado para uno de los Cursos de verano en la Universidad de la República.¹²⁶ Sin hacer

¹²⁴ Ángel Rama, “Nuestra historia como materia novelable”, pág. 15.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Cfr. Antonio Candido y Ángel Rama, *Un proyecto latinoamericano. Correspondencia Antonio Candido y Ángel Rama*, Estuario Editora, Montevideo, 2016.

referencia explícita a este hecho, es fácil hacer la conjetura de cómo Rama empieza a poner en práctica las ideas aprendidas del brasileño y de qué manera sus aseveraciones son afines a las de Candido: “Todavía no existe una crítica literaria mínimamente sensata y esclarecida de la confusión americana.”¹²⁷ La llamada “confusión americana” imposibilita dar cuenta de un panorama adecuado de la novelística latinoamericana, si se desconocen regiones del continente y si no hay un método para abordar esa empresa, que lejos de ser un problema solamente literario, también atañe a los ámbitos donde se desarrolla esa literatura, entiéndase, los productores, los receptores y los canales de distribución de las novelas hechas en el continente.

Rama escribe sobre el estado de la novelística uruguaya y, por extensión, de América Latina en general, a partir del análisis de varios trabajos panorámicos sobre el tema. Las investigaciones examinadas son escritas por Arturo Torres-Rioseco, Alberto Zum Felde, Luis Alberto Sánchez, Uslar Pietri, Hugo Barbagelata, Anderson Imbert y Fernando Alegría.

Enrique Anderson Imbert en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954) o Fernando Alegría en *Breve historia de la novela hispanoamericana* (1959) exponen una posibilidad de ordenación que no intenta la

interpretación de amplios periodos de la literatura, tampoco aportan criterios estéticos o espirituales nuevos que subviertan el pasado literario: se limitan a ordenar con inteligencia, con una capacidad del gusto estético que sin duda es moderna –pero en la que se recoge simplemente el aire común de una época– aunque no original ni revolucionaria, todo el desarrollo de una literatura.¹²⁸

¹²⁷ Ir a la introducción del libro *Formación de la literatura brasileña. Momentos decisivos 1750-1880*, trad. Jorge Ruedas de la Serna, Vol. 1, FFyL-UNAM, México, 2014 [1959]. pág. 27-41. // La cita de Ángel Rama, “La novela y la crítica en América”, en *Marcha*, núm. 1005, Montevideo, 22 de abril, 1960. pág.22.

¹²⁸ La cita de Ángel Rama, “La novela y la crítica en América”, en *Marcha*, núm. 1005, Montevideo, 22 de abril, 1960. pág. 22.

Los libros de F. Alegría y A. Imbert, más el libro de A. Torres-Rioseco *Nueva historia de la gran literatura latinoamericana* (1960) son considerados por Rama como “libros escolares”, raros en América Latina pero no en Europa, que le demuestran un “evidente progreso de la crítica literaria anterior a estos temas generales.”¹²⁹ Los temas generales –o “panorámicos”– sirven para hacer énfasis en el ir y venir de las apreciaciones de Rama. Al mismo tiempo que señala sus errores y hace visible las virtudes de recopilar en una sola mirada la novelística de América Latina, aprende cómo a partir de una mirada particular de un hecho literario puede potencializarse hacia toda la región, justo como Rama hace en sus estudios más conocidos: “Diez problemas para el novelista latinoamericano” (1964), “El *Boom* en perspectiva” (1981) o “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”.

El tipo de texto que escribe F. Alegría impugna el tono academicista que subsume las obras a grandes categorías explicativas. Su aportación combate esa perspectiva con panorámicas más libres de los géneros literarios, para dar lugar a clasificaciones menos ambiciosas y recuperar obras que de otra manera serían invisibles: “Hablará así de la novela romántica, de la sentimental, de la histórica, del realismo y del naturalismo, haciendo sitio para algunos lugares parcializados, como ‘la novela política argentina’, ‘la novela de idealización del indio’, ‘la novela de la revolución mexicana’ y ‘el regionalismo’.”¹³⁰

Rama aprovecha las clasificaciones de F. Alegría para mencionar a Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, como los iniciadores de este tipo de jerarquizaciones en materia artística, de la que F. Alegría se nutre al ordenar la novelística del siglo XIX.¹³¹ El problema

¹²⁹ Ángel Rama, “La novela y la crítica en América”. pág. 22.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ En otro lugar Rama trabaja la misma idea para hablar de la unidad cultural en América Latina: Clasificaciones que pueden fundamentarse en la teoría de los géneros literarios, como lo hace Alberto Zum Felde; en las corrientes estéticas globales, como lo hace Pedro Henríquez Ureña, o en la sucesión generacional como lo hace Enrique Anderson Imbert. Véase: Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en

principal sale a la superficie cuando se intenta clasificar a las novelas del siglo XX. Los materiales se dispersan y no hay rigor en la organización. Para Rama, indica un desconocimiento de regiones específicas de América Latina y una clasificación un tanto viciosa. En el libro de Alberto Zum Felde *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: la narrativa* (1959), su error es imponer el lugar donde el autor elabora la obra como criterio de clasificación. Autores rioplatenses transformadores como Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea o Leopoldo Marechal, oscurecen las labores de autores menos cercanos al centro de las ciudades, como es el caso de Juan Rulfo, Alejo Carpentier o Arturo Uslar Pietri, situación que desfigura la realidad cultural latinoamericana. En F. Alegría hay un error similar que le lleva a desdibujar las aportaciones de Augusto Roa Bastos o Leopoldo Marechal. La situación se agrava en el caso de la narrativa uruguaya. Rama lo señala solo en un autor: Luis Alberto Sánchez en *Proceso y contenido*, pero el error no es privativo de él, sino de un amplio margen de estudios, como el de A. Imbert y, con más cautela, en F. Alegría.

En el último apartado, Rama glosa su intención lectora de las obras examinadas. Intención no siempre visible, al referir las pasiones que mueven al crítico literario para reunir textos e interpretarlos. El párrafo inicia con F. Alegría, del que desaprueba la escasa participación en los materiales sociales con los que trabaja, pero sobre todo le señala cómo no reordena el pasado literario en base a su propia pasión del arte o de una comunidad ideológica. El párrafo acaba con el juicio de Rama: “La historia que importa es la que nos hacemos nosotros día a día para nuestro vivir; lo demás podrá ser paleontología, útil para la eternidad pero no para nuestra corta existencia.”¹³² Esa falta llevada a buen puerto encuentra

Hispanoamérica. 1. Crítica de la historiografía literaria”, en *Literatura y Praxis en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975. pág. 81.

¹³² Ángel Rama, “La novela y la crítica en América”, pág. 22.

sitio en la obra de Zum Felde, “un ser humano que está pensando y sintiendo una biblioteca viva de escritores”¹³³, con el que se puede discrepar naturalmente y de forma vigorosa, aún si la obra de Zum Felde está llena de interpretaciones personales o de clasificaciones trabajadas por académicos, “es casi una confesión, confusa y veraz, carente de fechas, periodos, movimientos particulares, como en un largo monólogo, subjetivo y sensible.”¹³⁴ Si el texto está enfocado en el discernimiento de un arte narrativo y no del discurso sociológico, psicológico o de otras ciencias que pueden estar cercanas a la construcción de un desarrollo novelístico en América Latina, a Rama no le importa que sea de escasa utilidad académica. Rama dirige su análisis al encuentro de la especificidad del arte narrativo, a través de un trabajo personal y un deseo de conversación vital con otros escritores.

El mejor camino para conocer la experiencia histórica de los hombres está en el trabajo del escritor sobre los materiales sociales. Antonio Candido en el artículo “Dialéctica del malandraje” (1970), le muestra a Rama un método para examinar el trabajo que hace el escritor con el lenguaje, es decir, la mediación entre la construcción estética de una novela y los materiales sociales. Este trabajo es el fundamento del crítico y, por extensión, del crítico literario. Los términos de Candido son equivalentes a los de Rama, que para esa década ya está empapado de las enseñanzas del crítico brasileño. La “mediación” y los llamados “materiales sociales” en Candido, Rama les llama “distancia” y, a los materiales sociales, discurso del “imaginario social”. Por supuesto, los materiales sociales o el discurso del imaginario social, no se le presenta al novelista de una sola vez, es necesaria la construcción estética de la novela, donde no hay un reflejo, sino una mediación o representación de lo vivido y sentido por una sociedad.

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

Rama subraya su postura frente a las panorámicas para analizar la literatura latinoamericana y, al mismo tiempo, ensaya las características de sus propios estudios panorámicos por venir; Candido, en el texto que me interesa, señala los vicios de caracterización de la crítica sobre un panorama de lectura en la novela *Memorias de un sargento de milicias* (1853) –novela que da cuenta de la cultura brasileña–, escrita por Manuel Antônio de Almeida. Al final del texto, de manera similar a “La novela y la crítica en América” de Rama, Candido glosa su intención lectora para analizar una novela dentro de un marco estético y, además, propone una definición de realismo en la literatura.

Para Candido, hay tres etapas en la interpretación de la novela de Manuel Antônio de Almeida. La primera abre en 1894 cuando José Veríssimo define el texto como una novela de costumbres o de “realismo anticipado”, en un momento histórico dominado por la corriente naturalista. Sin grandes aportaciones hasta 1941, cuando Mario de Andrade reorienta las lecturas y le niega a Antônio de Almeida el papel de precursor para asignarle un mote de “continuador atrasado” y a su novela un tipo de “novela marginal”, alejada de la tradición literaria de Apuleyo o Petronio de la antigüedad, o del *Lazarillo de Tormes* (1554) del Renacimiento.¹³⁵ La tercera etapa inicia en 1956, cuando Darcy Damasceno aborda un análisis estilístico junto con la refutación de las posturas anteriores. Esta postura es el punto de partida del ensayo de Candido:

No hay que considerar picaresco un libro por el hecho de que haya en él un pícaro más adjetival que sustancial, sobre todo, si a este libro le faltan las marcas peculiares del género picaresco; ni siquiera histórico, aun cuando cierta dosis de veracidad haya servido para la creación de tipos o para la evocación de una época; mucho menos realista, cuando una lectura más atenta pone en evidencia el predominio de lo imaginario y de la improvisación por sobre el retrato o la reconstrucción histórica.¹³⁶

¹³⁵ Antonio Candido, “Dialéctica del malandrán”, pág. 79.

¹³⁶ *Ibidem*.

El artículo de Candido está dividido en cinco apartados: “¿Novela picaresca?”, “Novela malandra”, “¿Novela documental?”, “Novela representativa” y “El mundo sin culpa”. Cada apartado critica los modos de abordar la novela sin examinar los fundamentos metodológicos que los autores utilizan para interpretarla. No hay manera de que Rama no reconozca ese procedimiento en sus textos: un acto meta-crítico. En otro lugar apunta el crítico uruguayo: “La primera tarea crítica de esta revisión generalizada, consistirá en recuperar – resurgirnos en– la totalidad creadora de la cultura literaria hispanoamericana, sin apelar a las rejillas establecidas, tanto vale decir, a los criterios estéticos que hemos heredado sin someterlos a análisis crítico.”¹³⁷

Candido, en el primer apartado, examina los problemas de caracterización de la crítica. El primer problema radica en dar por probado lo que se quiere probar: *Memorias de un sargento de milicias* es una novela picaresca. Proceder erróneo para el brasileño. Josué Montello, a juicio de Candido, cae en el error de sobrevaluar analogías fugaces y encontrar solo lo que buscaba encontrar. Candido pasa lista a las características del pícaro y cómo al personaje de Antônio de Almeida le faltan algunos rasgos básicos, como “el choque áspero con la realidad, que lleva a la mentira, a la disimulación, al robo, y constituye la mayor disculpa de las ‘picardías’.”¹³⁸ También acentúa los elementos importantes del género picaresco que no pueden leerse en la novela: “esa especie de aprendizaje que madura y hace al protagonista recapitular su vida a la luz de una filosofía desencantada.”¹³⁹

¹³⁷ Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, en *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975. pág. 84.

¹³⁸ Antonio Candido, “Dialéctica del malandrado”, pág. 81.

¹³⁹ *Ibid.* pág. 82.

En el segundo apartado, inicia propiamente la interpretación de *Candido*. Su propuesta define al personaje principal no como un pícaro, sino como el primer gran malandro que entra en la novela brasileña, con cierta atmósfera cómica, con rasgos de héroes populares y de dinamismos propios de los personajes astutos de las historias populares como Pedro Malasartes. *Candido* recupera una idea de Mario de Andrade y la cita sin comillas: “no hay realismo en el sentido moderno; lo que se encuentra en ellas es algo más vasto y atemporal, propio de la comicidad de tono popular.”¹⁴⁰ Es decir, recupera una tradición que analiza la obra sobre parámetros conocidos. Las características de la novela son visibles dentro de una tradición literaria pero en lugar de discutir esa tradición, *Candido* examina los rasgos de la estilización del novelista. Sin detenerse en interpretar los elementos de la novela a partir de su relación con otras novelas, intenta “extraer de los hechos y de las personas un cierto elemento de generalidad, que los aproximó a los paradigmas que subyacen en las narrativas folclóricas.”¹⁴¹ En otras palabras, para el crítico brasileño la operación del novelista consiste en reducir los hechos y los individuos a situaciones y tipos generales: “probablemente porque su carácter popular permitía tender un puente fácil hacia el universo del folclore, haciendo que los relatos del viejo sargento adquirieran la solidez de las tradiciones populares.”¹⁴²

Hay dos rasgos que dan unidad a la novela: la voluntad de representar las costumbres y las escenas de Río, y un rasgo involuntario, que filtra rasgos semifolclóricos, manifestados sobre todo por el tono de los actos y de las peripecias, además de un ingrediente realista y espontáneo, basado “en la intuición dinámica social de Brasil de la primera mitad del siglo XIX”¹⁴³, en esos elementos también se filtran influencias eruditas y corrientes literarias que

¹⁴⁰ *Ibid.* pág. 85.

¹⁴¹ *Ibid.* pág. 86.

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ Antonio Candido, “Dialéctica del malandrado”, pág. 87.

incumben a la literatura brasileña. Candido explora las relaciones que guarda la novela con la producción novelística de Brasil antes que buscar en los modelos extranjeros sus principales rasgos. Este modo de proceder es incuestionable para Rama cuando intente examinar las literaturas latinoamericanas dentro de un marco sociopolítico y estético del mismo continente antes que verter su análisis en referentes extranjeros –por supuesto, no quiere decir que no use esos referentes extranjeros para apoyar sus investigaciones–. Rama no rompe la comunicación de sus análisis con las teorías o los autores europeos. En una de sus últimas entrevistas con Jesús Díaz-Caballero de 1983, Rama habla sobre el tema

La mayor parte de nuestra literatura se elabora con lenguas europeas que trabajan en un acriollamiento y en una inflexión diferencial. Así por ejemplo, me dicen ‘este autor latinoamericano es simbolista’; yo digo ‘no, no es igual este autor simbolista que este francés’. El autor latinoamericano es [un tipo de] simbolista en una inflexión propia y diferente porque su literatura está compuesta con otros elementos. Entonces lo que quiero que tratemos de ver y distinguir es esta manera especial de manejar cierta influencia; pero no quiero nunca que interpretes que con eso estoy proponiendo que nosotros nos cortamos, nos cerramos y creemos que el patio de nuestra casa es particular.¹⁴⁴

Los últimos tres apartados del texto de Candido evitan un mismo peligro: una interpretación realista y mecánica al analizar la diégesis de una novela. Una lectura que caiga en ese error dirá que el libro de Manuel Antônio de Almeida es una reproducción fiel de la sociedad en que se desarrolla. Un documento que interpela sin ninguna *mediación* la realidad social en la que sus personajes desarrollan sus fuerzas. Para Candido las consecuencias de ese tipo de acercamiento le ayudan a profundizar sobre el realismo: “La novela de tipo realista, arcaica o moderna, comunica siempre una cierta visión de la sociedad, cuyo aspecto y significado busca traducir en términos de arte. Es más infrecuente que dé una visión informativa, pues generalmente sólo podemos sopesar la fidelidad de la representación a

¹⁴⁴ Entrevista de Jesús Díaz-Caballero a Ángel Rama, en *Escritura 7*, Caracas, enero-junio, 1979. pág. 3-45. Recopilada en *Ángel Rama y los Estudios Latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña., Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 1997. pág. 324-344.

través de comparaciones con los datos que tomamos de documentos de otro tipo.”¹⁴⁵ El truco de la ficción radica en sugerir una presencia intensificada de una sociedad que parece *coherente y vivida* y que se relaciona con el Río de Janeiro de comienzos del siglo XIX. Sin embargo, solo es una visión parcial, ya que el panorama dentro de una novela nunca es total. Se comprueba cuando la acción transcurre en Río pero solo se ubica en las regiones centrales sin llegar a los suburbios. Además, la atención de la narración está centrada en la clase pequeño burguesa y no menciona, por ejemplo, a los esclavos, tan importantes para esa época. En resumen, se atiende al vicio de considerar a la ficción como una duplicación, a partir del criterio naturalista de la época, que mecánicamente atraviesa las interpretaciones que se habían hecho de la novela.¹⁴⁶

El análisis de *Candido* limpia de vicios metodológicos la interpretación de una novela del siglo XIX. Algunas líneas más adelante, *Candido* explica qué incumbe a un análisis del arte narrativo: “...lo que interesa para el análisis literario es saber, en este caso, qué función ejerce la realidad social históricamente localizada para conformar la estructura de la obra; o sea, un fenómeno que podría denominarse *formalización o reducción estructural* de los datos externos.”¹⁴⁷ Este dato es clave porque de inmediato comprueba las vetas discontinuas en la narración, que hacen del Río del siglo XIX solo un principio que no es respetado a cabalidad por la obra literaria. *Candido* resalta cómo tiene más fuerza la *reducción estructural* para expresar la realidad, que un dato bruto del documento que se integre a la novela:

Cuando el autor las organiza [los juicios del narrador y de ciertos personajes] de modo integrado, el resultado es satisfactorio y nosotros podemos sentir la realidad. Cuando la integración es menos feliz, nos parece ver una yuxtaposición más o menos precaria de elementos no suficientemente fundidos, aunque interesantes y a veces encantadores como cuadros aislados. Es

¹⁴⁵ *Ibid.* pág. 88.

¹⁴⁶ Este es el objetivo contra el que lucha el texto de *Candido*. Los textos con los que debate son escritos por José Veríssimo, Josué Montello, Alan Carey Taylor, Astrojildo Pereira.

¹⁴⁷ Antonio Candido, “Dialéctica del malandrán”, pág. 89.

en este último caso que las costumbres aparecen como *documento*, listos para la ficha de los folcloristas, curiosos y practicantes de la *petite histoire*.¹⁴⁸

Para Candido describir costumbres y retratos físicos o morales de los personajes puede encontrar problemas si los rasgos, aunque interesantes, son inconexos. Las consecuencias atraen una débil composición del efecto de realidad. Por razones de naturaleza estructural, el efecto es distinto cuando el dato bruto en la narración está visible pero no tiene necesidad de dar una información o desviar al lector hacia una característica de la sociedad. En una novela hay ciertos presupuestos de facto que ordenan la capa superficial de los documentos. Estos “elementos de composición” no son documentos que se reduzcan a una serie de cuadros descriptivos de las costumbres de la época. Candido toma como ejemplo la descripción de costumbres –la procesión de los Orfebres– del capítulo diecisiete, desplegado en la novela de modo interesante, pero inconexo. En oposición al capítulo quince donde se habla de una fiesta y se describe más de un elemento documental. Pero este elemento no existe por sí mismo, como en el caso de las costumbres es parte constitutiva de la acción. De ambos casos concluye: “Dentro de las normas tradicionales de composición, a las que obedece Manuel Antônio, el segundo caso es el correcto; el primero, si no equivocado, imperfecto, por razones de naturaleza estructural.”¹⁴⁹

La impresión de realidad que ve Candido en la novela viene de una “visión más profunda, aunque intuitiva, de la función o ‘destino’ de las personas en esa sociedad”¹⁵⁰, en lugar de los informes de clima epocal, alude a una característica intrínseca del arte narrativo. Un gran realista intuye “más allá de los fragmentos descriptos, ciertos principios constitutivos

¹⁴⁸ *Ibid.* pág. 90.

¹⁴⁹ *Ibid.* pág. 91.

¹⁵⁰ Antonio Candido, “Dialéctica del malandraxe”, pág. 92.

de la sociedad, elemento oculto que funciona como totalizador de aspectos parciales.”¹⁵¹ Ese *más allá* es un motor de búsqueda en Rama, que considero es un movimiento de ida y vuelta, de un autor que ve, como describe Candido, en conexión a un regreso donde el escritor trabaja con esa visión y la imprime en los materiales para conformar un acto creativo. Esta última tarea es la que realizan los narradores transculturales: trabajar a partir de un lenguaje artificial propio los datos culturales de una sociedad.

¹⁵¹ *Ibidem.*

2.2. LOS NARRADORES TRANSCULTURALES

“Porque en el pasado inmediato y remoto nos enteramos de las líneas del presente.”

Antonio Candido

LOS TRES IMPULSOS MODELADORES

Rama dice que las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y tampoco se reconciliaron con su pasado ibérico. El deseo de independizarse fue la consigna principal desde la segunda mitad del siglo XVIII. Y este deseo también contenía el impulso modelador de la originalidad. Este último entendido como una guía dentro del afán internacionalista que esconde una peculiaridad cultural desarrollada en el interior de cada región. Esa peculiaridad es obra de numerosos hombres que construyen lenguajes simbólicos para representar la realidad que les afecta.¹⁵² Los impulsos modeladores son tres: independencia, originalidad y representatividad.

Esa llamada “originalidad” solo puede alcanzarse mediante la “representatividad”. Y sus características atraviesan la imagen de la región, pues es ahí donde las sociedades son progenitoras, por diferencia del medio físico, por composición heterogénea, y también por diferente grado de desarrollo respecto a lo que se visualizaba como único modelo de progreso: el modelo europeo.¹⁵³

Los tres impulsos modeladores: independencia, originalidad y representatividad, no estarán lejos en la literatura de finales del siglo XIX y por supuesto en la del siglo XX. Hay un traslado de la representatividad a una visión supranacional: América Latina, que postula la representación de la región por encima de los localismos, después de restablecer el mito de la patria común que había alimentado a la Emancipación, vía el Congreso Anfictiónico de

¹⁵² Ángel Rama, “I. Literatura y cultura. 1. Independencia, originalidad y representatividad”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982]. pág. 12.

¹⁵³ Ángel Rama, “I. Literatura y cultura. 1. Independencia, originalidad y representatividad”, pág.12.

Panamá convocado por Simón Bolívar.¹⁵⁴ El marco histórico del que se vale Rama para su construcción teórica son los periodos que sintetizan esos impulsos modeladores: el internacionalismo modernizador de 1870-1910, el periodo nacionalista y social de 1910-1940, y el periodo que va de 1940 a los días en que Rama escribe el texto, es decir, entre la década de los años sesenta y setenta del siglo XX. A partir de esos límites temporales, encuentra cómo los impulsos modeladores intercambian sus fundamentos para instalarse en la actividad artística de los escritores transculturadores.

El criterio de originalidad, defendido en el periodo romántico-realista del siglo XIX pero consignada al talento individual, al llamado “tesoro personal”, concedía principal puesto a las peculiaridades de los hombres de la región más que a la naturaleza. La acentuación individualista propia del modelo asumido al integrarse el continente sólidamente a la economía-mundo occidental, había ganado su primera batalla, pero no canceló los principios rectores que habían dado nacimiento a las literaturas nacionales cuando sucede la Emancipación.¹⁵⁵ El criterio de representatividad entre 1910-1940 está animado por las emergentes clases medias que estaban integradas por un buen número de provincianos de reciente urbanización.¹⁵⁶ Su reaparición permite apreciar, mejor que en la época romántica, el puesto que se le concedía a la literatura dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región. Se reclama ahora que una clase social haga suyas las demandas de los extractos inferiores. El principio de representatividad, otra vez teorizado como condición de originalidad e independencia, aunque ahora dentro de un esquema que mucho debía a la sociología que había estado desarrollándose a través de ismos: Criollismo, nativismo,

¹⁵⁴ *Ibid.* pág. 14.

¹⁵⁵ *Ibid.* pág. 15.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

regionalismo, indigenismo, negrismo y, también, vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo...¹⁵⁷

Entre el artista individual –a que apostaron los modernizadores del siglo XIX– y la sociedad y/o naturaleza –de los románticos del XIX y regionalistas del XX–, se concedía el triunfo a los segundos. Demostraba mayor potencialidad, capacidad modeladora más profunda, enmarque genético más fuerte que la pura operación creadora individual, aunque esas fuerzas ya no respondían meramente a aquella naturaleza ubérrima que había servido a tantos críticos para explicar las peculiaridades diferenciales de las letras hispanoamericanas respecto a otras literaturas de la lengua, sino a los rasgos intrínsecos de la sociedad, cuya exacta denominación todavía no había sido encontrada por la incipiente antropología: la cultura.¹⁵⁸

El debate que sostuvo Rama y Vargas Llosa en el semanario *Marcha* en la década de los sesenta alude a este marco histórico y puede ilustrar las posibilidades de comunicación que tiene un texto con la cultura donde se construye, en oposición a la perspectiva de Vargas Llosa que radicaliza los demonios internos del escritor como motor único de creación literaria.¹⁵⁹

Los narradores también redescubren el mito, en un movimiento que recupera el repertorio de materiales no explorados ni utilizados libremente por la literatura del regionalismo, aunque ya estuvieran presentes en él. Es otra manera de revitalizar las formas de una tradición que invisibilizaba valores por un afán de progreso. Este redescubrimiento supone alumbrar los mecanismos mentales que generan esos mitos. Se reconoce y aceptan las redes analógicas con que se tejen los mitos, y se recuperan las percepciones sensibles sobre los objetos y sus relaciones asociativas que les dan base, trasladan los encuadres culturales a la realidad para poder verla a través de la elaboración mítica, en otras palabras,

¹⁵⁷ Ángel Rama, “I. Literatura y cultura. 1. Independencia, originalidad y representatividad”, pág. 16.

¹⁵⁸ *Ibid.* pág. 17.

¹⁵⁹ En la sección de esta tesis: “Ángel Rama en el proyecto colectivo de *Marcha*”, se alude al debate entre Rama y Vargas Llosa.

vuelven a hacer suya la “ciencia mítica”.¹⁶⁰ Se pasa de los “mitos literarios” al “pensar mítico”. Ángel Rama hace un análisis de los escritores latinoamericanos para visibilizar cómo estos están en contacto directo con elementos lingüísticos y cosmovisiones que les permiten recuperar los valores estéticos carentes de importancia para una cronología literaria que los homologaba, pero determinantes en la reconstrucción de las manifestaciones estéticas de una sociedad enmarcada por una dimensión cultural.

LA PLASTICIDAD CULTURAL: UNA GUÍA PARA LOS ESCRITORES TRANSCULTURALES

Los impulsos modeladores y el trabajo de los escritores con el lenguaje están subsumidos a la plasticidad cultural. Esta permite integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia, para apelar a nuevas focalizaciones dentro de su herencia. Las características internas que sostienen la teoría transcultural narrativa suponen un movimiento continuo en conexión con esa noción que Rama retoma del italiano Vittorio Lanternari (1918-2010), para señalar tres fases por las que atraviesa una cultura al reconsiderar los elementos internos de su dinámica social: “vulnerabilidad cultural”, “rigidez cultural” y, finalmente, “plasticidad cultural”. Las tres etapas son abordadas por Rama a través de dos procesos transculturadores: el registro entre las metrópolis externas y las urbes latinoamericanas, y otro, entre éstas y sus regiones internas. Ese doble movimiento supone tres niveles de análisis: el nivel lingüístico, el nivel de composición literaria y el nivel de los significados o de la cosmovisión.

¹⁶⁰ Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *La novela en América Latina*. pág. 241-242.

Las tres fases, el doble movimiento y los tres niveles de análisis, en conjunto, indican que hay una transculturación narrativa. Pero no es todo. En cada fase hay operaciones singulares: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones, que se resuelven dentro de un sistema cultural completo. Este sistema cultural, para Rama, “es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura”.¹⁶¹

Al tener el mapa completo de la actividad transcultural narrativa, Rama reajusta la lectura del neologismo de Fernando Ortiz basada en tres momentos: una parcial desculturación que afecta a la cultura y al ejercicio literario; otro momento de incorporación de elementos de la cultura externa y, finalmente, una recomposición de los elementos supervivientes de la tradición y de la cultura externa.¹⁶² Los tres momentos para Ortiz pueden sintetizarse en tres palabras: pérdidas, incorporaciones y recomposiciones. Para Rama, el modelo de Ortiz es demasiado geométrico para tomarlo en cuenta en un análisis literario, así que integra los criterios de “selección” e “invención” necesarios para un estudio literario y presentes en cualquier caso de plasticidad cultural. Estas variables sostienen la energía y la creatividad de una comunidad cultural cuando está viva y no deja de reinventar su autonomía dentro del sistema cultural. Si la comunidad cultural es viviente y dinámica cumplirá con una selectividad sobre sí misma y sobre el aporte exterior y, por obligación, efectuará una serie de invenciones adecuado a la autonomía del propio sistema cultural. Para Rama, esa comunidad y su actividad creativa diseñan la estructura funcional de una cultura.

¹⁶¹ Ángel Rama, “Transculturación y género narrativo”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, siglo XXI, México, 2013 [1982]. pág. 39.

¹⁶² Ángel Rama, “3. Transculturación y género narrativo”, pág. 38.

No está de más recordar un ejemplo de plasticidad cultural señalado por Rama: “No es excepción el Carpentier que, al escuchar las disonancias de la música de Stravinski, agudiza el oído para redescubrir y ahora valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a La Habana, se venían oyendo desde hacía siglos. Ni tampoco el Miguel Ángel Asturias que deslumbrado por la escritura automática considera que ella sirve al rescate de la lírica y el pensamiento de las comunidades indígenas en Guatemala.”¹⁶³

El receptor cultural –en este caso el narrador transcultural– tiene una selectividad en todos los casos en los que no recibe una imposición rígidamente determinada por una norma o producto que busca elementos escondidos de la cultura de dominación, desde sus fuentes originarias. Para ejemplificar esta idea Rama muestra cómo el impacto transculturador europeo de ambas guerras del siglo XX no incluía al marxismo y, sin embargo, fue seleccionado por numerosos académicos en toda América Latina. Es gracias a la tendencia independentista como rectora del proceso cultural latinoamericano, que selecciona los elementos europeos o norteamericanos que se producen en las metrópolis para arrebatarnos de su contexto y hacerlos suyos. Esa selección de elementos externos comunica un mensaje crítico que se adecua a las posibilidades materiales de los grupos en cuestión y a la vocación de una crítica social vía la plasticidad cultural. De alguna manera, el contexto de una obra literaria es la lectura que se hace en el momento mismo de sentir los signos vivos de una sociedad gracias al trabajo de investigación producido por un escritor.

La capacidad selectiva se aplica tanto a la cultura extranjera como a la propia, donde se producen destrucciones y pérdidas. Esa actividad saca a relucir valores primitivos, casi olvidados del sistema cultural propio, es decir, hay una tarea selectiva que impacta en valores

¹⁶³ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 29.

no visibilizados por la tradición pero que mantienen su vitalidad. En los términos de Ortiz implicaría una “neoculturación”, que indica dos fuentes culturales puestas en contacto que trabajan simultáneamente. Recordemos que dentro de la reestructuración general del método de Ortiz, Rama observa en un sistema cultural: pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones.¹⁶⁴

Para Rama, el término “aculturación” tuvo un examen en su definición pero no en las transformaciones que designaba, sus movimientos a partir de las reconfiguraciones de los valores que recuperaba y la voluntad del escritor para trabajarlas. El crítico uruguayo, así como señala lo que no se hizo con el término, emprende la marcha para realizarlo. Reconsidera y plantea un método para alejar la idea de las culturas como entes pasivos destinados a las más grandes pérdidas culturales sin ninguna clase de respuesta. Si se consideraba a una cultura propia o tradicional, como una cultura pasiva destinada a las más grandes pérdidas sin ninguna clase de respuesta al recibir los impactos modernizadores, la respuesta creativa que tienen los narradores transculturadores le sugiere a Rama una idea de renovación, potencializada en la forma del lenguaje utilizado y conectada con los materiales sociales de una sociedad determinada. En este sentido, Rama encuentra la “originalidad” en un escritor en la respuesta creativa de formas de lenguaje que sintetiza de los materiales sociales.

¹⁶⁴ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 39.

LA ACTIVIDAD DE UN TEÓRICO TRANSCULTURAL

Ángel Rama llega a Venezuela en 1972 para dar un curso en la Escuela de Letras de la Universidad Central. Un año después estalla el golpe militar uruguayo del 27 de junio de 1973. Sin posibilidades para regresar a su país, Rama emprende un par de investigaciones importantes para la historia literaria en América Latina. En esos años divide su tiempo entre Venezuela, Estados Unidos, España y Francia. “Para 1974 se ve arrebatado de su pasaporte por el gobierno uruguayo, obligándolo a tomar la nacionalidad venezolana.”¹⁶⁵ Sin posibilidad para regresar a Uruguay, encuentra el tiempo necesario para escribir en las universidades de Stanford y en Washington en el Wilson Center, lo que serán sus libros más reconocidos en el ámbito intelectual: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y *La ciudad letrada* (1984).¹⁶⁶

La transculturación narrativa tiene distintos *corpus* de análisis. En una primera etapa están José María Arguedas (1911-1969) con *Los ríos profundos*, Juan Rulfo (1918-1986) con *Pedro Páramo*, João Guimarães Rosa (1908-1968) con *Gran sertão: veredas*, y Gabriel García Márquez (1928-2014) con *Cien años de soledad*.¹⁶⁷ Años después integra a otros autores: Manuel Scorza, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, César Vallejo o Graciliano Ramos. Hasta llegar a Rodolfo Walsh, Elena Poniatwska o Carlos Monsiváis.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Ángel Rama, *Diario 1974-1983*, pról. Rosario Peyrou, Ediciones Trilce/ Fondo Editorial La Nave Va, Caracas, 2001. pág.20.

¹⁶⁶ *Ibid.* pág 20.

¹⁶⁷ Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008. pág. 250. // El texto aparece por primera vez en *Revista de Literatura Iberoamericana*, Núm. 5, Maracaibo, Universidad de Zulia-Escuela de Letras, 1974. // El desarrollo de las tesis principales del texto de 1974 están presentes en los dos primeros capítulos: “Literatura y cultura” y “Regiones, culturas y literaturas” del libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

¹⁶⁸ Véase. Ángel Rama, “La tecnificación narrativa”, en *Hispanérica*, núm. 30, diciembre, 1981. pág. 29-82. También publicado en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008. pág. 321-392.

El primer grupo de escritores inaugura la oportunidad para que decisiones puntuales que operan a nivel artístico, se profundicen como una previa proposición cultural, resultado del conflicto que toda una colectividad está viviendo en el momento de irrupción de las novelas.¹⁶⁹ Los escritores transculturadores registran la pérdida del uso de los lenguajes dialectales, rurales o urbanos, y de las lenguas indígenas para compensarlas en una amplificación del campo semántico regional y de orden sintáctico, hasta llegar a inventar una lengua superficial y literaria: “La contribución original de los transculturadores consiste en la unificación lingüística del texto literario, respondiendo a los principios de unificación artística pero utilizando en sustitución de una lengua literaria compuesta y aprendida, la suya propia.”¹⁷⁰

Esa lengua propia también es de otros, en el sentido de recuperarla de una potencia en la tradición y llevarla a otros senderos textuales y culturales dentro de la concreción de una novela. Los componentes literarios, lingüísticos o sociales están continuamente en movimiento para generar y distinguir aquellos criterios que hemos heredado como lectores sin someterlos a un análisis crítico. En el estudio de Rama, al discurso literario se le suma el lingüístico, y a este, el discurso del “imaginario social”. La noción del “imaginario social” cobra una importancia creciente en la crítica de Rama a partir de su exilio en la década de los setenta, esta noción está relacionada con las ciencias sociales francesas donde “el imaginario social es una noción que alude a los sentidos que, en un grupo social determinado, dan cuenta

¹⁶⁹ Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. pág. 233.

¹⁷⁰ *Ibid.* pág. 237.

de su percepción del mundo social. [...] presupone una organización imaginaria que cumple una función ordenadora entre los agentes sociales.”¹⁷¹

Los tres discursos: literario, lingüístico y del “imaginario social” están fusionados y enmarcados en las operaciones simbólicas de la cultura.¹⁷² Los autores se reintegran a una comunidad lingüística propia, hablando desde ella, con desembarazado uso de sus recursos lingüísticos. En el caso concreto de los transculturadores, esa comunidad es de tipo rural, colindando a veces con las de tipo indígena, y es a partir de su sistema lingüístico que trabaja el escritor, quien no procura imitar desde afuera un habla regional sino elaborarla desde dentro con finalidades literarias.¹⁷³ Este comportamiento lingüístico es también una creación artística que le ayuda a construir una lengua literaria específica. Sin olvidar que hay un doble movimiento que realiza el narrador transculturado, para asignar a la renovación y a la originalidad una “plasticidad cultural”: “Si el principio de unificación textual y de lengua literaria puede responder al espíritu racionalizador de la modernidad, la perspectiva lingüística desde donde se lo asume, restaura la visión regional que así resulta capaz de englobarlo e imponerle su riqueza plurisémica.”¹⁷⁴ Este movimiento está enfocado de tres maneras distintas en el análisis de un texto transculturado: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión.

¹⁷¹ El apunte de Horacio Machín lo lleva a relacionar a Pierre Bourdieu con Rama, a partir de cómo el primero “conceptualiza el espacio social como un campo de fuerzas donde las posibilidades de interacción de los agentes sociales están dadas por su posición dentro de un campo que implica, a su vez, una dimensión imaginaria.” En Horacio Machín, “Ángel Rama y ‘La lección intelectual de *Marcha*’”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, pág. 72.

¹⁷² Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, en *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila editores, Caracas, 1974. pág. 88-89.

¹⁷³ Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *La novela en América Latina*, pág. 238.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¿Cómo puede subsistir un espacio de creación en condiciones de miseria? No hay obras que responden a obras, sino obras que responden a las inquietudes de seres humanos que desean consolidar una mirada crítica frente a los fenómenos socioculturales que los interpelan. Rama, crítico transculturado, resignificó la obra de José María Arguedas –el narrador transcultural por antonomasia–, para exponer su vocación reivindicadora y militante, una voluntad que encuentra un modo de trabajar con las palabras para demostrar la potencia de los mensajes de algunos pueblos indígenas desde una forma modernizada. Rama ve una situación que actúa fuertemente sobre Arguedas: la cultura a la cual pertenece el escritor peruano. Arguedas tiene el rol de mediador “equiparable al del agente de contacto entre diversas culturas”.¹⁷⁵ Los narradores transculturales son mediadores entre la construcción de un lenguaje literario y la cultura, propiamente, moldean los signos y los trabajan para expresar algo más que una inquietud individual.

¹⁷⁵ Ángel Rama, “Regiones, culturas y literaturas”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 103.

AGUDIZAR LAS TENSIONES SOCIALES A TRAVÉS DE LA FORMA

“No es la representación de los datos concretos particulares lo que produce en la ficción el sentido de realidad; pero sí la presencia de una cierta generalidad que mira para los dos lados y da consistencia tanto a los datos particulares de lo real como a los datos particulares del mundo ficticio.”

Antonio Candido

Rama examina el tipo de renovación y originalidad que tiene un narrador al escribir una novela para dirigir el centro de uso crítico que impacta en las formas contextuales de producción de valor de dichos productos artísticos. Su método transcultural narrativo encuentra una manera de medir el trabajo que hacen los escritores con los signos, y así, evaluar críticamente la potencia de tres discursos en uno, sin restringirlos al ámbito literario, encerrarlos en un análisis lingüístico o en las interpretaciones inscritas en el discurso del “imaginario social”. Para Rama el discurso del “imaginario social” está en mutua relación con el discurso lingüístico y el literario. Este último siempre será una lectura textual “aún en aquellos casos en que el texto va acompañado de sistemas expresivos paralelos, como son la música o la representación escénica, que resultan amplificadores de los sistemas de entonación suprasegmentales de cualquier escritura.”¹⁷⁶ El discurso del “imaginario social” está comunicado directamente con una lectura de la sociedad, que se presenta como texto solo en su mediación, este se refiere, en sus palabras:

La literatura genera un discurso sobre el mundo, pero ese discurso no pasa a integrar el mundo sino la cultura de la sociedad, siendo una parte de la vasta malla simbólica mediante la cual los hombres conocen y operan sobre el mundo. [...] Lo peculiar de ella es que obedece a un proceso colectivo, grupal, y no meramente individual, destinado a obtener un instrumento simbólico con el cual actuar dentro de la historia, imponer un conjunto de valores y establecer una serie de intereses comunes.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975. pág. 92.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Rama advierte que con el fin de construir una cartografía cultural: “Los narradores latinoamericanos trazan los límites de la incorporación de técnicas y construyen así el subyacente mapa de su tierra cultural, aquella que los impregna involuntariamente, la que resulta definida en una peculiar circunstancia histórica de tipo transicional.”¹⁷⁸

Rama consigue deslindar una lectura que sea específicamente literaria para analizar una novela junto a los diferentes ámbitos sociales donde se produce la obra, sin que esa lectura la explique en su totalidad, e incorporándola a un método de análisis más amplio. El discurso crítico de Rama no es propiamente un discurso histórico, antropológico o social de las obras literarias, sino un discurso estético-crítico, que mide la especificidad y originalidad a partir de las decisiones técnicas, de cosmovisión y de estructura literaria que el narrador vierte sobre su novela. Las decisiones técnicas que tiene un escritor al escribir una novela, para Rama, nunca son neutrales, ni siquiera se dejan explicar por consecuencia directa del contenido de las obras. Aluden a un sistema de significaciones que están a la mano de los escritores para elaborar “una unidad ‘dicente’ que es una obra de arte.”¹⁷⁹ Esta obra es parte de la creación artística, que a su vez, es la parte central del proceso transcultural narrativo. En palabras de Rama: “La creación artística se sitúa en el centro de la transculturación, decretándose a sí misma como un sitio privilegiado en que se prueban sus posibilidades.”¹⁸⁰

Las posibilidades de una novela como respuestas del impacto modernizador son analizadas por Rama a través de la forma, contenida en el género novelístico y en el lenguaje, para reconocer la renovación y la originalidad en un escritor. A partir de la forma se puede

¹⁷⁸ Ángel Rama, “La tecnificación narrativa”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008. pág. 360.

¹⁷⁹ Ángel Rama, “La tecnificación narrativa”, pág. 330.

¹⁸⁰ Ángel Rama, “La forma: el género novela y el lenguaje”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 208.

comprobar el grado de contribución que los escritores transculturados dan al lenguaje para fortalecer el sistema literario regional. Hay un momento creativo cuando el escritor recupera los valores aún vitales en las formas tradicionales y que son revitalizadas a través de la realización de una novela. Al iniciar esta labor artística con las temáticas regionales, en Arguedas, se potencializan los elementos que aún contienen una fuerza nativa y solo en el contacto con un trabajo con el lenguaje, pueden hacer visible su grado de originalidad. Esta actividad es particular –“original” en los términos de Rama– de los narradores transculturales.

La manera en que Arguedas trabaja las tradiciones artísticas de la cultura indígena contribuye y fortalece el sistema literario regional. Esta actividad de renovación está enmarcada dentro de la dicotomía: universalismo-provincialismo, a manera de un juego de espejos, Arguedas¹⁸¹:

pretende, en calidad de indígena, insertarse en la cultura dominante, apropiarse de una lengua extraña –el español– forzándola a expresar otra sintaxis –quechua–, encontrar los “sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado”, en fin, imponer en tierra enemiga su cosmovisión y su protesta; simultáneamente está transculturando la tradición literaria de la lengua española llevándola a apropiarse de un mensaje cultural indígena en el cual deberá caber tanto una temática específica como un sistema expresivo.¹⁸²

La forma, entendida por Rama, como equilibrio de contrarios, encuentro de la necesaria mezcla de elementos, respuesta dialéctica entre dos cosmovisiones, reconstitución en una nueva estructura, sistema literario autónomo que “resuelve sobre el plano simbólico de la creación artística las tensiones que han sido engendradas por contradicciones que, si están instaladas en la conciencia es porque son manifestaciones expresas de una conflictualidad cultural real y objetiva.”¹⁸³ La manera en que Rama se expresa de la actividad renovadora de

¹⁸¹ Ángel Rama, “La forma: el género novela y el lenguaje”, pág. 207.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibid.* pág. 208.

Arguedas supone una concepción de la forma como respuesta dialéctica de un conflicto, y su denominación, queda rebasada para dar cuenta de la significación de la parábola social que implica esa actividad. Rama intenta resignificar la noción de “forma” para darle fluidez en el sentido de concebirla como

“una nueva estructura” que resuelve oposiciones resultantes de una “mezcla de elementos”, con lo cual la estructura peculiar de la obra de arte –de la novela o cuento– aparece como un homólogo, en la escala reducida que corresponde al artefacto construido por el hombre, de la macroestructura que debía generarse en la operación transculturante para que nos proveyera de algo más que una adición frustrante de elementos disímiles o la destrucción de unos reemplazados por los otros.¹⁸⁴

La forma y los géneros narrativos son modelizadores de los objetos de representación artística. En Arguedas, esas formas cumplen una labor artística desde una actividad estrictamente individual, que no da cuenta ni traduce la experiencia de toda una colectividad, pero están inscritas en una dualidad entre formas tradicionales y modernas-extranjerizantes, que sí implican un ámbito social donde está inmerso el individuo:

La novela regional se había elaborado sobre los modelos narrativos del naturalismo del XIX los que adecuó a sus necesidades expresivas. Enfrenta ahora el abanico de recursos vanguardistas que inicialmente pudieron ser absorbidos por la poesía y recién después fecundaron la narrativa realista crítica y prácticamente engendraron la narrativa cosmopolita, en particular su vertiente fantástica.¹⁸⁵ Las dotaron de una destreza imaginativa, una percepción inquieta de la realidad y una impregnación emocional mucho mayores, aunque también imprimieron una cosmovisión fracturada.¹⁸⁶

El trabajo con la forma que realizan los narradores transculturales es una actividad dinámica, no manifiesta ni por la reunión o fusión de elementos, sino por su interacción. Sin

¹⁸⁴ Ángel Rama, “La forma: el género novela y el lenguaje”, pág. 208.

¹⁸⁵ Sobre el tema vanguardista, Rama escribió el texto titulado: “Las dos vanguardias latinoamericanas” para la revista *Maldoror* de Montevideo, el 21 de enero de 1974. Ahí rastrea el inicio de la vanguardia latinoamericana desde 1922 con la *Semana de Arte Moderno* en São Paulo, además, señala la posición universalista en distintos autores como Vicente Huidobro. A grandes rasgos expone una doble adecuación de los tópicos del vanguardismo latinoamericano: por un lado, la oposición entre lo viejo y lo nuevo, y la ruptura con el pasado por un afán de experimentación con el lenguaje.

¹⁸⁶ Ángel Rama, “Transculturación y género narrativo”, en *Transculturación narrativa en América Latina*. pág. 64.

esa interacción el hecho artístico no existe y el centro activo de la transculturación no puede construirse: “La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración.”¹⁸⁷ Cuando la integración dinámica sucede en una actividad artística, los valores ocultos de una sociedad salen a relucir, a través del escritor que trabaja con el lenguaje. En esta actividad, la ideología, entendida como el proceso general de la producción de significados e ideas tiene un papel dominante, en el momento en que las interpretaciones del método transcultural narrativo pasan a conformar una red de significados y valores de acuerdo al campo cultural en el que está inmerso el crítico.

¹⁸⁷ Juri Tinianov, “La noción de construcción”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 2010 [1965]. pág. 120-121.

2.3. UNA METÁFORA CRÍTICA A DISCUSIÓN

“Quizá nada de esto sería posible sin los aportes fundamentales de Ángel Rama, que desde la balcanizada América Latina de los años setenta trató de apresar utópicamente, desde ‘ningún lugar’, la totalidad y la organicidad de las formaciones sociales del continente, el mismo Rama que en tantas de las teorizaciones actuales es un ‘interlocutor silenciado’ pero de innegable fecundidad.”

Mabel Moraña

Las teorías no caducan, se conectan con otros términos para dialogar, debatir o contradecirse. Suponen la continuación de una larga conversación sobre las posibilidades críticas de los productos culturales. Términos como “hibridez” de Néstor García Canclini o “heterogeneidad” de Antonio Cornejo Polar, corresponden a expresiones que despliegan sus signos en comunicación con los postulados de la teoría transcultural narrativa. En un movimiento de ida y vuelta hacia una comprensión cultural del continente latinoamericano: “Los tres términos tratan problemáticas similares vistas desde ángulos distintos, por lo que en vez de oponerse se vuelven complementarios.”¹⁸⁸

Lo que es o no es la transculturación narrativa obligaría a encontrar el significado último que dé cuenta de una expresión que por naturaleza es errática, móvil y plástica. Este no es el caso. La teoría, propuesta por Ángel Rama, fue utilizada para leer algunas obras literarias dentro de un marco cultural que respondía a inquietudes específicas de la sociedad latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Se ha podido constatar, gracias a los apartados previos, a través de distintos lugares de enunciación y actores sociales que ayudaron a concretarla, que la reconstrucción de la teoría transcultural narrativa estaría incompleta sin el papel que juegan los receptores. El objetivo de este último apartado está alejado de la búsqueda del significado definitivo de la teoría, en cambio, quiere atraer la

¹⁸⁸ Mónica Quijano Velasco, en *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: Tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina*, UNAM, México, 2012. pág. 10.

manera en que fue leída por algunos críticos y de qué manera les fue útil o no para defender sus propias hipótesis.

Reconsiderar las interpretaciones que provocó la teoría transcultural narrativa invita a seguir el camino de la teoría en otros actores sociales para prever los lugares donde se puede desplegar su potencia crítica y observar de qué manera se conecta con otras disciplinas artísticas/estéticas distintas de su lugar de enunciación. La investigadora Mónica Quijano Velasco en el libro *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: Tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina* (2012) escribe: “Si bien estos conceptos fueron propuestos para dar cuenta de fenómenos culturales contemporáneos, pueden ser aplicados a distintas épocas y diferentes ámbitos del campo artístico y cultural en América Latina”.¹⁸⁹

El neologismo “transculturación”, como marco antropológico, brinda la oportunidad para que el análisis literario de Rama no empiece ni termine en un texto, “es una mediación necesaria para superar tanto los límites de una crítica de la ‘intertextualidad’ como los del fetichismo de la palabra.”¹⁹⁰ Aunque su análisis no deja de estar enmarcado en preocupaciones de índole literaria, es decir, de creación artística con y desde el lenguaje escrito, posee la característica de expandirse hacia el campo cultural. De un parámetro regional a uno continental, la teoría transcultural narrativa le sirve a Rama para reconocer la fuente de creatividad que cada narrador latinoamericano, como un tejedor de signos culturales, elabora frente al impacto extranjero y, además, contribuye a un cambio en el

¹⁸⁹ Mónica Quijano Velasco, *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: Tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina*, FFyL-UNAM, México, 2012. pág. 10.

¹⁹⁰ Horacio Machín, “Ángel Rama y ‘La lección intelectual de *Marcha*’”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997. pág. 73.

discurso crítico “por un lado la polarización política de los setenta, y por otro, a nivel discursivo, la incidencia de la crítica de la industria cultural realizada por Max Horkheimer y Theodor Adorno, del estructuralismo francés –Lévi-Strauss, por ejemplo– y, según otros críticos, también de un marxismo sartreano muy en boga entre los intelectuales latinoamericanos a partir de la Revolución Cubana.”¹⁹¹

Mabel Moraña edita uno de los primeros libros panorámicos sobre la obra crítica de Rama, para mostrar cómo la teoría transcultural narrativa ilustra el avance, dentro de los estudios latinoamericanos, de la antropología cultural para superar el sociologismo lukacsiano o los formalismos ahistoricistas.¹⁹² Y más que superar esos marcos teóricos, podemos decir que internaliza su fuerza en un análisis crítico que encuentra en las novelas una resistencia frente a los impactos modernizadores, los medios masivos de comunicación o la voracidad del mercado editorial. Estos últimos fenómenos están vinculados con las transformaciones del lenguaje literario en las novelas neo-regionalistas, que llevan a la construcción de lenguajes coloquiales transculturados, como parte de una ampliación y renovación del público lector. Esa construcción de lenguajes coloquiales invierte la posición jerárquica entre personaje y narrador: “en vez de ser la excepción y de singularizar al personaje sometido al escudriñamiento del escritor, pasa a ser la voz que narra, abarca así la totalidad del texto y ocupa el puesto del narrador manifestando su visión del mundo”.¹⁹³

La transculturación narrativa colabora con otras disciplinas, y su aporte a los estudios literarios latinoamericanos no debe echarse al olvido con el pretexto de que los tiempos ya no son los analizados por Rama. Hay una conjunción fructífera cuando otros discursos son

¹⁹¹ Mabel Moraña, “Ideología de la transculturación”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, pág. 139.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Ángel Rama, “Transculturación y género narrativo”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 42.

vistos junto a la metodología transcultural narrativa. Al respecto señala Mabel Moraña: “la microsociología populista de Canclini, como los análisis de la modernidad periférica en la obra de Beatriz Sarlo intentan avanzar por el camino de la globalidad analizando diversas formas culturales como respuestas horizontales a la modernización dando por tierra con el remanente dependentista y los enfoques cerradamente nacionalistas”¹⁹⁴, discursos que no existen sin los cuestionamientos que hace Rama en su obra.

A la investigadora Françoise Perus le parece que la obra crítica de Rama está sostenida en intuiciones de lectura, más que en una solidez teórica.¹⁹⁵ Aunque la aseveración sea dura, puede ser útil. Podemos afirmar, con la ayuda de Perus, que Rama intuye los procesos de formación de la narrativa latinoamericana a partir de los procesos independentistas, de tres impulsos modeladores y de una selección e invención del lenguaje por parte de los narradores como elementos indispensables para revitalizar las formas invisibilizadas de una cultura frente al impacto modernizador. Hay un carácter provisional en los análisis de esos procesos, en la medida en que sus hipótesis van construyéndose a la par de los hechos socioculturales que le afectan como actor social y, por supuesto, de los debates literarios de la época –al menos tres momentos: el “Boom”, el auge de la novela y el escritor comprometido–.

Hay críticos que amplían las intuiciones que Rama propone en la teoría transcultural narrativa y las llevan a otros lugares de discusión. Por ejemplo, al examinar el estatuto de lo

¹⁹⁴ Mabel Moraña, “Ideología de la transculturación”, pág. 143.

¹⁹⁵ La idea completa: “Rama es un gran lector –y no solo de literatura–, y un lector voraz, que trabajaba a base de grandes intuiciones surgidas de estas lecturas varias [se refiere a la tríada *La ciudad letrada*, *Transculturación narrativa en América Latina* y *Las máscaras democráticas del modernismo*]. Estas intuiciones eran, más que el rigor conceptual, las que el crítico uruguayo solía poner a prueba en sus diversos abordajes de las tradiciones culturales y literaturas latinoamericanas. En algún momento habrá que reconstituir con detenimiento la gran variedad de lecturas, confesadas o no, que informan las búsquedas y los resultados, siempre provisionales, de los análisis de Rama. Esta reconstitución acaso permitiría entender mejor los múltiples desplazamientos de su atención y sus enfoques, y acaso también el valor desigual de sus investigaciones.” En Françoise Perus, “¿Qué nos dice hoy la ciudad letrada?”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 211, Abril-Junio, 2005. pág. 363-364.

popular en las formaciones sociales de la modernidad o para comprender qué lugar ocupa el intelectual dentro de los procesos de modernización. El diálogo entre Rama y sus interlocutores concretiza preguntas específicas: ¿Cómo justificar la presencia de sectores culturales con características diferenciadas sin reconocer ciertos valores esenciales que los configuran?, ¿cómo salir de la aporía que representa esa oposición, asumiendo una visión no esencialista de las mismas que articule en su interior la posibilidad de una democratización de la cultura que no se logró durante el periodo modernizador en América Latina?¹⁹⁶ “¿Cómo lograr una verdadera democratización de la cultura considerando la diversidad socio-cultural de los sectores enfrentados?”¹⁹⁷ Mabel Moraña suma una inquietud: “¿Cómo se construyen y canalizan discursos contrahegemónicos y contraculturales en sociedades neocoloniales, constitutivamente híbridas, dependientes y marginalizadas?”¹⁹⁸

Por supuesto, Rama lanza preguntas desde la teoría transcultural narrativa que, por principio, no agota las posibles respuestas, pero ayuda a prefigurar un camino de análisis

Leer a Rama es, en efecto, en muchos sentidos, recorrer el extenso territorio simbólico de la totalidad americana y, en las entrelíneas de la argumentación, recuperar la memoria de una historia reciente y de los relatos reales e imaginarios que la poblaron. Como el mismo autor indicara en *La ciudad letrada*, en su caso la dimensión biográfica y la intelectual, la individual y la colectiva, la crítica y la ideológica, se funden “en los suburbios del presente”, cuando “la polis se politiza”.¹⁹⁹

¹⁹⁶ *Ibid.* pág. 199.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ Mabel Moraña, “Ideología de la transculturación”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, pág. 139.

¹⁹⁹ Mabel Moraña, “Introducción”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, pág. 8.

UN INTERLOCUTOR SILENCIADO

El carácter interdisciplinario que posee la teoría transcultural narrativa expresa las dinámicas globales de un continente que debe a su condición neocolonial no sólo las tragedias de su historia sino también las marcas de especificidad sociocultural. Mabel Moraña divide en cinco apartados una primera cartografía del trabajo crítico de Rama: “El lugar del saber. Espacio urbano, letrado e instituciones culturales”, “Ciudad letrada: territorio, frontera, memoria”, “Debates de la transculturación”, “Escritura, poder y espacios discursivos: colonia y modernidad” y “Ángel Rama y América Latina”. Esta cartografía no es exhaustiva. Las palabras que abren el libro de Mabel Moraña en 1997, sugieren puntos ciegos que todavía hoy quedan visibles para profundizar en la obra crítica del uruguayo:

No se han estudiado, por ejemplo –hasta el momento– los efectos complejos que tuvieron en el desarrollo crítico del autor de *La ciudad letrada* las localizaciones geoculturales desde las que desarrollara tan brillantemente su pensamiento crítico. No se ha penetrado, en ese sentido, al menos con la profundidad que sería necesaria, la inscripción de su obra en el espacio intelectual rioplatense, ni el diálogo que sostuviera con el medio venezolano o estadounidense que acogieran, en distintos momentos, su apasionada y polémica trayectoria. El modo en que el pensamiento de Rama se modula en cada una de estas instancias, tratando de establecer un intercambio productivo con los distintos públicos que encontrara en su tierra natal o en las adoptivas, sigue siendo aún un tema inexplorado pero fundamental para una comprensión cabal del sentido y las formas que asume su método crítico y la valoración de los temas que elige, en cada caso, como articulación con los contextos sociales y académicos en los que se inscribiera su labor pedagógica e intelectual. No se han desentrañado tampoco, hasta el momento, las instancias del diálogo que mantuviera con otras disciplinas, o con el pensamiento de autores que marcaron también ellos, desde otras latitudes y posiciones ideológicas, su visión de América Latina.²⁰⁰

El texto “Ideología de la transculturación”, escrito por Mabel Moraña, abre el bloque sobre la teoría transcultural y analiza qué significa interpretarla

esta obra no existe socialmente antes ni afuera de las operaciones interpretativas, como también es cierto que estas ilustran muchas veces más sobre el sujeto interpretante, sus coyunturas históricas teóricas y personales, que sobre los objetos de esa interpretación, en este caso, la

²⁰⁰ Mabel Moraña, “Introducción”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, pág. 8.

transculturación narrativa, que como praxis práctica, articula las alternativas de una América Latina escindida por la polarización político-ideológica y la fracturación de los estados nacionales a efectos de la represión dictatorial, los exilios masivos y la desarticulación de las estructuras de resistencia y organización popular.²⁰¹

La crítica no reemplaza a la obra citada, solo la despliega a partir de modelos teóricos que responden a su propia teleología: “la crítica literaria no constituye el texto literario, si lo institucionaliza como praxis cultural y como corpus, le superpone, para bien o para mal, organicidad a través de lecturas y palimpsestos interpretativos, convirtiendo el objeto de estudio en constructo ideológico.”²⁰²

Para Mabel Moraña, la teoría hecha constructo ideológico surge entre la crisis de la noción de culturas nacionales, el examen que se hace del intelectual en los procesos sociales y políticos en América Latina, la emergencia de términos como “pueblo” y “ciudadanía”, y entre el discurso literario, el discurso crítico y el discurso político. Estos elementos resultan un desafío interpretativo que propone la narrativa neo-regionalista –José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez–, que ante los efectos de la renovación vanguardista pone en crisis, en las décadas anteriores a los años sesenta, tanto el modelo mimético del realismo crítico como la opción fantástica, al reciclar e integrar sus recursos estético-ideológicos.

El intento de Rama significa poner a la transculturación narrativa más allá del discurso literario, justamente en el momento en que entiende a la tradición literaria como discurso y praxis cultural, como respuesta crítico-simbólica y proyecto ideológico ante la aceleración modernizadora.²⁰³ Los problemas de la teoría, para Mabel Moraña, son aporías que no

²⁰¹ *Ibid.* pág. 137.

²⁰² Mabel Moraña, “Ideología de la transculturación”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, pág. 137-145.

²⁰³ Mabel Moraña, “Ideología de la transculturación”. pág. 139.

necesariamente clausuran los postulados, sino que sintetizan una manera de hacer crítica literaria en América Latina en la década de los años setenta, en conexión a la fuerza de los grupos y actores sociales que Rama conoce en su trayectoria crítica.

Hay dos problemas principales en la transculturación narrativa para Mabel Moraña: uno, el problema etnocéntrico cuya dualidad ciudad-campo, contiene una inversión simétrica que sin suspender la polarización, transmuta los valores asignados a uno y otro espacio: “Al efectuar la síntesis los narradores transculturadores lograrían promover, en la visión de Rama, una conciliación que respeta la autenticidad vernacular y los contenidos propiamente populares que integran la nación neutralizando los efectos de una modernidad a la vez niveladora y desigual.”²⁰⁴ El segundo problema es parte medular del artículo de Mabel Moraña: el encubrimiento de una subyacente ideología del mestizaje en una fórmula conciliatoria y niveladora que reduce

lo cultural a lo letrado, lo letrado a lo urbano, lo latinoamericano a lo hegemónico, reforzando en este mismo movimiento la posicionalidad del intelectual en los procesos culturales, como representador, traductor e intérprete del sustrato de lo *popular*, categoría teórica –ideológica– situada *a priori* en el espacio utópico del interior de la nación, vale decir, en la interioridad de la teoría.²⁰⁵

Señalar ambos problemas en la teoría transcultural narrativa le ayuda a complementar su objetivo: revitalizar la vigencia que tiene el tema transcultural narrativo del estatuto de lo popular en las formaciones sociales de la modernidad, de la diseminación y de la articulación de sus contenidos dentro de los discursos dominantes, presente para la crítica cultural de los años noventa en que Mabel Moraña escribe su texto. Su análisis plantea la posibilidad de ver

²⁰⁴ *Ibid.* pág. 140.

²⁰⁵ *Ibid.* pág. 142.

en Rama a un “interlocutor silenciado”, que no desmerece ningún tipo de acercamiento para desentrañar los conflictos de los discursos sobre la modernidad.

EL TEXTO UMBRAL-NARRATIVO

Al examinar la transculturación narrativa resulta inevitable reconocer lo que implica el término “modernidad”, que Maribel Ortiz-Márquez comunica con la *Transculturación narrativa en América Latina* para reconocer las fisuras del discurso artístico de Rama: “El programa de integración nacional elaborado en el trabajo de Rama establece una relación estrecha con los numerosos proyectos modernos decimonónicos, dificultando la construcción de un espacio alternativo donde se pueda elaborar una teoría sobre la cultura latinoamericana que no responda a un proyecto sintetizador de diferencias.”²⁰⁶ De alguna manera, los aspectos que discute el crítico uruguayo en su libro anticipan posiciones críticas y discursos de la modernidad que adelantan algunas de las proposiciones teóricas que se elaboran en América Latina a partir de los años ochenta.

La investigadora se apoya en el trabajo de Rama como un punto de partida de las categorías elaboradas por la antropología cultural para problematizar el proyecto de una cultura: “Una de las definiciones más importantes que se desprende del trabajo será entonces el intento de legitimar una definición más amplia de las culturas latinoamericanas que incluya tanto esos desarrollos alternos regionales mencionados anteriormente como los urbanos y, aún, los que se han considerado ‘nacionales’.”²⁰⁷ Para Ortiz-Márquez, los focos principales de la transculturación narrativa que le ayudan a pensar el discurso de la modernidad son dos:

²⁰⁶Maribel Ortiz-Márquez, “Transculturación narrativa y la polémica posmoderna” en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 1997. pág. 193.

²⁰⁷ *Ibid.* pág. 196.

la importancia del impacto modernizador en las zonas del interior, que dan lugar a una elaboración crítica por parte de las subculturas regionales que sobreviven a los impactos de las capitales. Y dos, el predominio de estas subculturas durante la historia cultural de América Latina, a pesar de los intentos de restringir su participación por los círculos letrados.²⁰⁸

El método de exposición de Ortiz-Márquez es similar al procedimiento que sigue Rama en sus panoramas críticos²⁰⁹: inicia y defiende sus hipótesis, para criticar y apoyarse en las de otros investigadores. Una de esas críticas es otorgarle cierta autenticidad o esencialismo a las culturas subregionales. En su opinión, Rama les transfiere una suerte de “autenticidad” que cree inexistente en las culturas que han elaborado los grupos urbanos. Es la llamada “hazaña transculturadora” de los escritores:

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.²¹⁰

Ortiz-Márquez nutre su análisis con el punto de vista de Néstor García Canclini y su libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) para lanzar una pregunta que comunica a los dos teóricos

El ensayo de García Canclini apunta hacia uno de los aspectos más difíciles de resolver en la ensayística ramiana: ¿cómo hacer una crítica efectiva de los procesos de interacción entre los sectores culturales dominantes y aquéllos que habían estado tradicionalmente marginados sin dejar de tomar en cuenta tanto los procesos que mediatizan esa relación como son la

²⁰⁸ *Ibid.* pág. 196-197.

²⁰⁹ Ir a la página 58 de esta tesis donde se analiza: “La novela y la crítica en América” (1960), un panorama crítico hecho por Rama.

²¹⁰ Ángel Rama, “2.Conflictos del regionalismo con la modernización”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 75.

modernización, la educación, etc., como aquéllos que envuelven una respuesta activa de parte de los sectores afectados?²¹¹

Ortiz-Márquez admite que las aportaciones de la teoría transcultural narrativa para iniciar un diálogo sobre el discurso de modernidad no necesariamente constituyen los objetivos del texto de Rama. La investigadora no procede su exposición de manera ingenua y reconoce la posibilidad de atribuir hipótesis *ex profeso* al libro. Son cuatro los aspectos que expone en su texto a partir de su lectura de la *Transculturación narrativa en América Latina*: uno, el reconocimiento de una heterogeneidad de formaciones económico socio-culturales irreductibles a una modernidad monológica; dos, el intento de romper con los esquemas elitistas que habían propuesto las culturas letradas en América Latina, al favorecer la “heterogeneidad cultural” que exhibe el continente americano en sus manifestaciones regionales y acercándose a una propuesta democratizadora de las culturas del mismo; tres, la postulación de una crítica textual de la antropología que coincide con los planteamientos de la etnografía posmoderna, siendo esta complementada por el intento de incorporar los textos antropológicos al sistema literario latinoamericano; cuatro, el interés de revitalizar los conceptos claves de las meta-narrativas modernas, en especial, la relativización del uso del concepto de clase en el estudio de la cultura y la narrativa regionalista.²¹²

Estos cuatro aspectos que se desprenden de la discusión sobre las culturas regionales no constituyen la marca principal del texto de Ortiz-Márquez, sin embargo, hacen sumamente problemática la autoridad del discurso moderno, al mismo tiempo, el impulso comunicativo de la teoría comienza a evidenciar sus limitaciones, sin que esto anule la fuerza del texto de

²¹¹ Maribel Ortiz-Márquez, “Transculturación narrativa y la polémica posmoderna” en *Ángel Rama y los Estudios Latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 1997. pág. 198.

²¹² *Ibid.* pág. 194-195.

Rama ni de las preguntas que propone para comprender a las culturas regionales. La importancia del desarrollo de un análisis socio-cultural para ofrecer una forma alterna para acercarse a las culturas regionales es fundamental: “Sólo la introducción de esta perspectiva socio-cultural puede permitirnos reconstruir con mayor rigor el funcionamiento de la sociedad regional, pues a los valores comunes que la impregnan a través de un largo proceso evolutivo, se agregarán las diferencias clasistas o sectoriales que bocetarán subculturas dentro de una subcultura.”²¹³

Hay un afán integrador en Rama que da un lugar privilegiado a la literatura en la homogeneización de los mensajes culturales, sus análisis se nutren de diferentes campos de estudio, donde las diferencias siempre conllevan a una síntesis “una política cultural homogénea, integradora de diferencias”.²¹⁴ Para Rama, “tal apreciación lograría una perspectiva más amplia al poder testimoniar tanto las diferencias que se producen en las articulaciones culturales dependiendo del nivel social y económico a que pertenecen los individuos como el manejo del marco cultural general al que están expuestos sus integrantes.”²¹⁵ En este sentido, el texto de Rama es considerado por Ortiz-Márquez como un “texto umbral”, es decir, una investigación que –además de salir de un exclusivismo metodológico e integrar varias disciplinas– quiere encabalar dos epistemes conflictivas, donde el discurso de la modernidad tiene elementos recusadores que actúan como espacios antagónicos que Rama no logra conciliar y superar ese conflicto implicaría, para la investigadora, actualizar el discurso moderno.²¹⁶

²¹³ Ángel Rama, “II. Regiones, culturas y literaturas”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 66.

²¹⁴ Maribel Ortiz-Márquez, *op. cit.*, pág. 203.

²¹⁵ Maribel Ortiz-Márquez, “Transculturación narrativa y la polémica posmoderna” en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas- Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh, 1997. pág. 204

²¹⁶ *Ibid.* pág. 204.

UNA METÁFORA EN TENSIÓN

Al momento de analizar el carácter dialéctico de la modernidad, en opinión de Grínor Rojo, se anularían aquellas críticas que ven en la teoría transcultural narrativa un elemento dependentista, visible en las hipótesis de Rama y presente en la época, que acaba estigmatizando a la teoría como una nueva cara del mestizaje. Se dirá que la teoría transcultural narrativa no tiene en cuenta los conflictos y sí un afán sintetizador de los procesos de modernización en la cultura andina:

Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia.²¹⁷

Grínor Rojo alude al texto “Mestizaje e hibridez: el riesgo de las metáforas” (1997) escrito por el peruano Antonio Cornejo Polar. Este texto tiene un eco importante en los debates teóricos latinoamericanos cuando señalan el antagonismo que supone la transculturación narrativa y la heterogeneidad cultural. Por ejemplo, los críticos Schmidt-Welle y Abril Trigo²¹⁸ que ven en la expresión de Cornejo Polar la superación del término propuesto por Rama. Para el crítico David Sobrevilla, más prudente, sugiere observarlos como complementos y no como expresiones antagónicas:

Los conceptos de transculturación y heterogeneidad no se oponen sino que se complementan bien, en que el más amplio es el de la heterogeneidad, y en que el concepto de transculturación designa un tipo de dinámica dentro de la situación de heterogeneidad –otra es conocidamente la dinámica de la aculturación. Y es que, en efecto, dada una situación de heterogeneidad de culturas, una puede someterse a la otra y recibir pasivamente sus elementos –esta es la dinámica aculturadora–, o asimilar creadoramente dichos elementos a partir de su propia matriz –el caso de la dinámica transculturadora–. Y la verdad es también que en el planteamiento de Cornejo no

²¹⁷ Antonio Cornejo Polar, “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, julio-septiembre, 2002. pág. 867-870.

²¹⁸ Friedhelm Schmidt-Wellem “Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación”, en José Antonio Mazzoti y U. Juan Zevallos Aguilar, eds., *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Asociación Internacional de Peruanistas, Philadelphia, 1996; y Abril Trigo, “De la transculturación (a/en) lo transnacional”, en Mabel Moraña, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Serie Críticas-Instituto Internacional de Literatura, Pittsburgh, 1997. pág 147-171.

hay una propuesta a este respecto, por lo que la complementación categorial es aquí bienvenida.²¹⁹

Rama divide la *Transculturación narrativa en América Latina* en tres capítulos, que van de un enfoque teórico hacia uno práctico, para analizar *Los ríos profundos* de José María Arguedas. En la primera parte del texto de Rama, además de exponer los reajustes que hace al término “transculturación” de Fernando Ortiz, para Grínor Rojo se ocupa de tres asuntos importantes:

Uno, el mapa distributivo de la que para él es la geografía antropológica latinoamericana, o si se quiere, el mapa de la comprensión que a esas alturas él ha logrado hacerse de nuestra geografía humana y que no solo no contradice sino que perfecciona una idea suya anterior. Dos, su esquema sobre los avatares de nuestra historia cultural moderna –el mismo que va a reeditar reajustándolo y expandiéndolo muy poco después en la *La ciudad letrada*–; y tres, las metamorfosis del regionalismo literario.²²⁰

Estos asuntos están en relación directa con otros nombres, principalmente, Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui o Antonio Candido, por mencionar algunos. El crítico chileno se ayuda de la tradición teórica latinoamericana para sostener la hipótesis de su texto: el advenimiento de un sistema teórico en el continente americano es fruto de una tradición que él analiza de 1876 a 2006. Para rastrear un modo de pensar teóricamente sobre la literatura sin responder a un voluntarismo mimético y extranjerizante:

Lo que sucede entre nosotros tiene una relación con lo que sucede en Europa y Estados Unidos, eso nadie en su sano juicio podría discutirlo, aun cuando la especificidad de esa relación haya sido y siga siendo motivo de un debate sin término. Pero que lo que sucede en Latinoamérica no es intercambiable sin más con lo que sucede en Europa y Estados Unidos, eso tampoco debería ser objeto de discusión, y en este caso, la pelea va a ser por la índole de la diferencia.²²¹

²¹⁹ David Sobrevilla, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 54, 2001. pág. 24.

²²⁰ Grínor Rojo, “Los dos pisos de una casa que en realidad tiene tres: la teoría crítica de Ángel Rama”, en *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna*, pág. 202.

²²¹ *Ibid.* pág. 6.

Grínor Rojo abre el diálogo sobre la obra crítica de Rama para comunicar otra dirección en las ideas sobre el mestizaje. Estas ideas no involucran solo a Cornejo Polar, sino a otros interlocutores, para evitar llevar la discusión a una reducción de la propuesta teórica transcultural narrativa, por ejemplo, al decir que Rama mestizó los procesos culturales encubriéndolos con un término más sofisticado como es la transculturación. Los problemas de resignificación de los modelos teóricos en la propuesta de Rama, no son fácilmente identificables y, cuando lo son, no deberían quedar inmóviles. De otro modo, se caería en la adición de nombres a la teoría transculturación narrativa, pero no de una interacción de discursos que actúan cada uno a su modo para construir una perspectiva culturalista en América Latina.

La teoría transcultural narrativa no se agota en las interpretaciones que pueden hacerse a través de los campos intelectuales donde es leída. Si para Rama los modernistas van a ser los primeros en producir “autonomía” en la literatura del continente, se apoya en ellos para exponer su idea de un sistema literario autónomo, idea puesta en práctica luego de conocer a Candido. La noción de “sistema” supone el despliegue y la continuidad de una tradición. El despliegue es el modernismo consolidado por Ruben Darío, y la continuidad, el desarrollo de la literatura regionalista a partir de la nueva narrativa latinoamericana, que no tiene lugar solamente en el “Boom” editorial, y sí con la publicación de textos pioneros en América Latina como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1938) de Jorge Luis Borges o “El pozo” (1939) de Juan Carlos Onetti.²²² La novedad está en una tradición literaria que Rama puntualiza en sus análisis al leer la narrativa latinoamericana.

²²² Grínor Rojo, “Los dos pisos de una casa que en realidad tiene tres: la teoría crítica de Ángel Rama”, en *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna*. pág. 195.

La interpretación de Grínor Rojo busca reconocer en Rama a otros interlocutores teóricos en América Latina, no siempre visibles, y cuando lo son, no dejarlos inmóviles en la manera de integrarlos a la propuesta teórica del uruguayo. La literatura debe pensarse de acuerdo al deseo que tiene el investigador para sintetizar la cultura, a través de las obras artísticas y como una actividad intelectual que invita a observar el *continuo* literario, o como lo describió Candido: imaginar una antorcha que se pasa entre corredores, pero sin olvidar el rastro brillante que cada corredor posee entre sus manos.

Antonio Cornejo Polar admite que “ninguna categoría crítica devela la totalidad de la materia que estudia”,²²³ y nos sugiere que no necesariamente una interpretación o modelo teórico es la manera única de acercarse a la realidad latinoamericana. Cornejo Polar defiende sus hipótesis y, al mismo tiempo, admite que la “transculturación” posee una capacidad hermenéutica valiosa –sin llegar a observar su rendimiento teórico–, y termina por decir que “en el fondo la relación entre epistemología crítica y producción estética sea inevitablemente metafórica.”

²²³ Antonio Cornejo Polar, “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, julio-septiembre, 2002. pág. 868.

2.4. BALANCES Y APERTURAS DE LA TEORÍA TRANSCULTURAL NARRATIVA

Tres núcleos ayudaron a reconstruir la genealogía de la teoría transcultural narrativa: dónde se produce, de qué manera Rama reajusta el término para llevarlo a los estudios literarios y cómo fue leído por algunos críticos. En esta investigación se trabajó con textos panorámicos y críticos de Rama como una estética, esto es, como una descripción de encuentros con grupos sociales y artísticos en favor de un método de trabajo, con el fin de compartir su fuerza comunicativa y su impulso sensorial como agente cultural. Este apartado quiere reconocer la inquietud de Rama para situar sus análisis teóricos a la luz de los fenómenos sociales que impactan el imaginario social, nunca desligados de un compromiso ético ni por el fervor de analizar en la literatura un modo de acceder a los impulsos vitales de nuestra cultura.

El crítico uruguayo nos heredó un método de investigación para analizar la cultura a través de la interpretación de algunas novelas escritas en la segunda mitad del siglo XX. A Rama le interesa interpretar novelas, porque son ellas quienes expresan mejor la cultura de una sociedad, pero sin que esto suponga una lectura sociológica o antropológica del texto literario. Al respecto, escribe en 1981

Este deslinde no conduce a sustituir la lectura específica literaria por una lectura antropológica, aunque esta pueda hacer contribuciones parciales al análisis. Las obras citadas pueden servir a antropólogos y sociólogos como documentos acerca de las subculturas latinoamericanas en una determinada circunstancia histórica, pero en ese caso, serán simplemente ancillares de otro tipo de discurso crítico, que no es el que aquí se adopta. Este se sitúa en el plano artístico para desentrañar cuál es la aportación estética que se alcanza por esta vía, cuál es su originalidad y cuál es la especificidad latinoamericana que se trasunta en estas operaciones.²²⁴

²²⁴ Ángel Rama, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *La novela en América Latina*, pág. 255.

En la *Transculturación narrativa en América Latina* Rama va de lo más abstracto, proponer una teoría, a poner en práctica sus hipótesis para interpretar *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas. Rama va de una especificidad literaria a una cultural para *abrir* la lectura de un texto y examinar el modo como se producen novelas en América Latina sin recortarles el ámbito social que las constituye ni el marco estético que ayuda a comunicarlas con la sociedad que las produce.

El análisis de una novela a partir del marco estético es una forma de valorar los grados de invención artística y original que constituyen ese tipo de texto. Este marco implica un doble análisis: primero, buscar en la novela qué tanto tiene de invención formal, a través de la lengua y de la estructura narrativa, y cómo manipula el escritor los “materiales humildes” que eran desdeñados por la literatura de la década de los años sesenta. Entiéndase por “materiales humildes” a los materiales folklóricos o etnológicos que formaron parte de la investigación de Arguedas previa a la escritura de *Los ríos profundos*.

Para Rama, el análisis de una novela debe mostrar su singularidad completa. En los años setenta era común interpretar *Los ríos profundos* desde los criterios positivistas o con el filtro de la teoría de José Carlos Mariátegui o la praxis narrativa de César Vallejo. De algún modo, la interpretación desde esos marcos sesgaba la apreciación de la novela como una nueva forma original que irrumpía el ámbito cultural. La noción de “originalidad”, para Rama, era el modo de medir entre las apariencias manifiestas de la novela, el grado de invención artística que hacía visible la ideología del momento histórico-cultural donde se construye el texto. Rama no busca explicar la novela a partir de los criterios ideológicos del momento –Mariátegui o Vallejo–, sino encontrar esos criterios en la forma narrativa, es decir, en cómo los escritores trabajaron con el lenguaje. Por ejemplo, en el caso de Arguedas, de qué manera la síntesis entre el quechua y el español fueron modelados para expresar una cosmovisión. Y

así comprobar de qué manera: “las formas se generan en el cauce de una ideología”²²⁵, y cómo a partir de esas formas se puede conocer el discurso intelectual, político y cultural de una sociedad. Un segundo momento del análisis dentro de un marco estético busca vincular la invención artística con los problemas intelectuales, culturales y políticos, para encontrar en ellos la comunicación con la ideología que les pertenece.

La materia narrativa adquiere sentido estético en su articulación estructural. En otras palabras, cuando el lenguaje alcanza una precisión “dicente” y “comunicativa” que da cuenta de una sociedad. En ese tipo de orientación por comunicar, opera una ideología. Para Rama, las formas artísticas que construye Arguedas son insólitas y audaces, y de ninguna manera menores a las narrativas más exitosas del “Boom”. Rama se pregunta: ¿podríamos asegurar si la ideología guía a la forma artística o si es la irrupción de ésta quien clarifica el entendimiento de aquella?²²⁶ Esta pregunta contiene una vigencia crítica cuando la teoría transcultural narrativa se enfoca a otro *corpus* de textos.

Lucila Navarrete Turrent intuye el lugar que ocupa la transculturación narrativa fuera del binomio arcaísmo-cosmopolitismo, para situarlo en una lectura de las narrativas de Rodolfo Walsh, Elena Poniatwska o Carlos Monsiváis, narradores más cercanos al centro de las capitales. Su interpretación se apoya del texto "Los contestatarios del poder", prólogo al libro *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha* (1981). En este texto Rama se desplaza de lo indígena-rural para concentrarse en las producciones literarias de las ciudades. El prólogo precisa los motivos para conjeturar un panorama narrativo desde 1964 hasta los años ochenta, no sin antes reiterar que los intentos de diseccionar la literatura de la cultura

²²⁵ Ángel Rama, “Investigación artística e ideológica”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, pág. 233.

²²⁶ *Ibid.* pág. 234.

son vanos, porque la intensa productividad narrativa y el modo como se va escribiendo en los conglomerados urbanos, conducen hacia aporías que solo pueden visibilizarse en relación con otros discursos o disciplinas...

Seccionar la serie literaria de la serie social es un intento vano: ambas convergen en la serie cultural donde el imaginario de las sociedades humanas construye sus lenguajes simbólicos. Es dentro de esa serie cultural y no fuera, donde las obras literarias conquistan su plenitud de sentido, pues es allí donde las microestructuras que son esas obras resultan alimentadas, fundadas y legitimadas por la macroestructura cultural a la que pertenecen.²²⁷

De la misma manera en que Rama utiliza la teoría transcultural narrativa fuera del *corpus* narrativo que le dio impulso en una primera época, Lucila Navarrete reconoce las posibilidades para utilizar la transculturación narrativa en otro conjunto de textos

Si en *Transculturación narrativa* los empeños teóricos se abocan a la construcción de una cultura que esencialmente haga justicia a los vastos sectores marginados, en *Novísimos...* Rama complejiza su proyecto político-conceptual a través de una observación aguda de las transformaciones sociales, mismas que parecían revelar, por una parte, la inminente penetración del sistema capitalista en nuestras sociedades y, por otra, los nuevos fenómenos de marginación y silenciamiento, ahora ubicados en los cinturones de pobreza de las grandes urbes.²²⁸

La manera de hacer frente a los impactos modernizadores, al final de los años setenta y a principio de los años ochenta, para Rama, atisba el peligro de los medios masivos de comunicación como patrones estéticos que imponen una fijación sobre las decisiones del público frente al consumo de las obras narrativas.²²⁹ De cómo se producen las novelas, al modo como el público se acerca a ellas, en un momento en que los llamados *mass media* tienen mayor alcance de acción que una crítica literaria sobre papel: “El citado avance de los

²²⁷ Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, en *La novela en América Latina*, pág. 500. También incluido en *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980*, Marcha Editores, México, 1981. pág 9-48.

²²⁸ Lucila Navarrete Turrent, “Algunos apuntes sobre el latinoamericanismo de Ángel Rama”, en *Acequias*, año 21, Universidad Iberoamericana-Torreón, México, 2018. pág. 14.

²²⁹ En Rama esta inquietud tiene una relación directa con la crítica que hace del “Boom” como un fenómeno mediático. Véase. Ángel Rama, “El ‘BOOM’ en perspectiva”, en *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981. pág. 51-110.

medios de comunicación que no sólo se tipificó en los ‘magazines’ sino marcadamente en el desarrollo de la televisión, los medios gráficos de la publicidad, el nuevo cine, también debe verse en relación a esas fuerzas transformadoras que generan su nuevo público...”²³⁰

En el advenimiento del nuevo público, la “integración transculturadora” propuesta por Rama mostró dos prejuicios: el del provincialismo, como regresión conservadora a un pasado nacional, y la copia servil, como puro vanguardismo que sigue las modas extranjeras. Las consecuencias de la integración permitieron reconocer ambos prejuicios y los revalorizaba hacia una época donde la novela testimonial tomó un papel fundamental. Según Rama, este tipo de narrativa contiene un retorno a la historia, al recuperar las tradiciones pero desde una perspectiva modernizada.²³¹ Este tipo de texto mantiene a los dos prejuicios en constante examen. Al analizar la novela testimonial, Rama tiene la mira puesta en las relaciones de una novela con otros tipos de discurso. Para apoyar esta nueva atracción por el llamado “texto indefinido”, se apoya en un apunte de Antonio Candido: “[...] novelas que parecen reportajes; cuentos que no se distinguen de poemas o crónicas, sembrados de signos y fotomontajes; autobiografías con tonalidad y técnica de novela; narrativas que son escenas de teatro; textos hechos por yuxtaposición de recortes, documentos, memorias, reflexiones de otro tipo.”²³² La intercomunicación de discursos atraviesa el periodismo y se entrecruza con el dominio que poseen las imágenes a nivel estético y artístico. No solamente en Brasil desde donde habla Candido, sino extendida a todo el continente como le gustaría a Rama.

²³⁰ Ángel Rama, “El ‘BOOM’ en perspectiva”, pág. 60.

²³¹ Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, pág. 504-505.

²³² *Ibid.* pág. 524.

Rama trae a su reflexión algunas ideas sobre cine y su impacto en los puntos de vista de escritores como Manuel Puig y Juan José Saer, en Argentina; Andrés Caicedo, en Colombia; o Salvador Elizondo y Juan García Ponce, en México, por mencionar algunos. La tendencia fragmentadora está relacionada con los sistemas modernos de comunicación de masas: periodismo, revista ilustrada, cine o televisión. Estos sistemas rompen la linealidad del discurso para provocar yuxtaposiciones de materiales disímiles, que buscan originar sensaciones mercantilizadas y específicas para un público amplio

La influencia del cine contemporáneo ha sido omnímoda dentro de esto que se ha llamado la “cultura de la imagen” del mundo actual, con la peculiar ambigüedad de un presunto lenguaje que carece de códigos precisos para ser desentrañado, pero que no por eso deja de presionar, aún más que la conciencia racionalizada, los impulsos del inconsciente, liberando sus energías asociativas y emocionales.²³³

Estos “novísimos transculturadores” –como les llama Lucila Navarrete–, que igual mezclan cine y periodismo, juegan el papel de mediadores para considerar al cine, uno de los nuevos motores modernizadores del gusto del público

De los componentes alienantes que acarrea toda transculturación, ninguno más vigoroso, casi omnímodo, que el cine, pero *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, a *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano o a los textos de Andrés Caicedo en *Ojo al cine* y en *¡Qué viva la música!* (1977), la reconfortante ha sido la perspectiva crítica subyacente que examinó la tarea del imaginario en sus relaciones con el fantasma suscitado por la imantación de la pantalla y construyó registros paralelos que permitían reconstruir atracciones, las ficticias superposiciones, los enlaces propiciadores de un tratamiento del *kitsch*, contando vidas opacas o pueblerinas o frustradas bajo el esplendor de un nuevo bovarismo.²³⁴

Rama teje su crítica hacia este nuevo fenómeno mediático producido en las grandes ciudades latinoamericanas por la influencia de la cultura masiva de Estados Unidos y Europa. Los jóvenes crecen en medio del auge de los medios masivos de comunicación, del cine, el rock, la televisión, los *jeans*, la Coca-Cola, los Beatles, absorbiendo los fenómenos desde

²³³ *Ibid.* pág. 530.

²³⁴ *Ibid.* pág. 512.

una nueva ola modernizadora. Pero sin el filtro de una capa culta como sucedía en el modernismo o en la vanguardia literaria, sino impregnada de enclaves urbanos-estéticos de distintas clases sociales.²³⁵

No es del todo extraña la preocupación de Rama por las imágenes producidas a partir de los fenómenos mediáticos. Su preocupación por las formas literarias para enmarcarlas estéticamente, las encuentra en el entrecruce con varias disciplinas y modos de expresar culturalmente una sociedad. No busca desbaratar un texto narrativo para reconstruirlo en otro texto que está por afuera del analizado, sino subrayar la propiedad fundamental de todo texto literario: “Ser habitado por una fuerza originariamente formadora y no simplemente reproductora de la cual la imagen, por su imposibilidad de reducirse a las articulaciones o materiales componentes, sería el modelo, impone reconocimiento de los discursos paralelos²³⁶ y su independencia, aunque sea posible detectar entre ellos una tensa red de interacciones mutuas.”²³⁷

El diseño del funcionamiento literario, que propone Rama, es una fuerza colectiva que permite “recuperar una imagen real, compleja y variada de la dinámica que le es propia en todo momento de la historia”²³⁸ desde la especificidad de sus potencias formadoras. Sintetizar esa imagen...

nos permitiría, por la utilización del discurso pertinente del ‘imaginario social’, transitar a un entendimiento de la estructura social de ese momento, de sus diversas clases y grupos, la aparición de diferentes capas operativas, sus posiciones que racionalizan sus intereses, su cosmovisión. Y encontraríamos que la imagen de la sociedad que este funcionamiento de la literatura nos allega, reencontraría una imagen similar a la que sociólogos y antropólogos llegan

²³⁵ Cfr. Ángel Rama, “Los contestatarios del poder”, en *Novísimos narradores Hispanoamericanos en Marcha.1964/1980*, Editorial Marcha, México, 1981. pág 24.

²³⁶ Se refiere al paralelismo entre los tres discursos: lingüístico, literario y el de “imaginario social”.

²³⁷ Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, en *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975. pág. 96.

²³⁸ Ángel Rama, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, pág. 99.

a establecer partiendo del análisis de las variables económicas y políticas que conforman la estructura social y determinan la función de las clases.²³⁹

Rama construye preguntas vitales a partir de su relación con grupos sociales y artísticos. Su manera de leer los textos literarios desde una práctica cultural generó preguntas que no tienen una respuesta definitiva, abren el camino para que otros investigadores construyan su propio método de trabajo. Su obra crítica es una actividad inacabada, útil en la medida en que permite adentrarse a otros autores y fenómenos culturales que habitan el territorio simbólico que le pertenece al continente latinoamericano y en comunicación con otras regiones.

Hacia el final de su vida, el afán de Rama para conocer los fenómenos mediáticos y analizarlos desde la irrupción de la novela testimonial, nos muestra su deseo para conocer las venas activas de representación textual que hablan directamente con la sociedad. Hoy, a treinta y seis años de su muerte, es útil reconstruir las preguntas y el panorama crítico que le vio nacer, para actualizar la curiosidad de cualquier investigador que, a través del lenguaje literario, busque los síntomas culturales de una sociedad.

²³⁹ *Ibidem.*

CONCLUSIONES

“El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera.”

Pierre Bourdieu

“Como sabemos, cada palabra es una pequeña arena de cruce y lucha de los acentos sociales de diversas orientaciones. La palabra en los labios de un individuo aislado aparece como producto de interacción de las fuerzas sociales vivas.”

Volóshinov

Un camino de conocimiento no lo hace una persona, siempre fue, es y será un camino colectivo. Al acercarme al trabajo crítico de Ángel Rama encontré múltiples grupos intelectuales y artísticos ligados a sus reflexiones. En Rama hay un diálogo vital con la producción artística y cultural de una sociedad, al mismo tiempo, una complicidad intelectual con otros agentes sociales. Principalmente, los grupos y artistas aludidos en esta investigación son: Carlos Quijano, Arturo Ardao y Julio Castro del semanario *Marcha*, Lauro Ayestarán, Fernando Ortiz y Antonio Candido, a quienes Rama conoció cuando dirigió la sección cultural de semanario. Además, investigadores y críticos, sin los cuales la teoría literaria estaría incompleta: Pablo Rocca, Mabel Moraña, Maribel Ortiz-Márquez y Grínor Rojo. Los balances y aperturas de la teoría están enraizados en las ideas de Lucila Navarrete Turrent y, en menor medida, de las ideas de Françoise Perus.²⁴⁰ Ambas investigadoras en constante diálogo con la crítica literaria hecha en América Latina. Igual de importantes son los nombres, poco aludidos en la investigación, de Pedro Henríquez Ureña, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes, Antonio Cornejo Polar o Darcy Ribeiro, sin contar con los

²⁴⁰ De reciente publicación: Françoise Perus, *Transculturaciones en el aire: (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*, primera edición, UNAM-CIALC, México, 2019. Una lectura crítica sobre dos obras capitales de la teoría literaria latinoamericana: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) de Ángel Rama y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (1994) de Antonio Cornejo Polar.

nombres que hoy alimentan la reflexión teórica literaria como el de Ana Pizarro, Alejandro Losada o Beatriz Sarlo.

El objetivo de la investigación nunca fue encontrar el origen o el significado último de la transculturación narrativa. La intención de reconstruir el camino teórico de Rama a través de algunos textos y personas que le ayudaron a concretar su posición crítica me obligó a elegir entre un cúmulo de textos y a tomar decisiones para trazar una vía de acceso al conocimiento de una teoría literaria hecha en América Latina, en un corte específico de tiempo: la segunda mitad del siglo XX. Los momentos específicos de la trayectoria reflexiva de Rama no se pasan por alto dentro de una coyuntura política y social. Por supuesto, no se agotan por completo los fenómenos económico-políticos y su relación con el binomio literatura y sociedad. Pierre Bourdieu ayudó a enmarcar este camino al disipar los esencialismos y a encontrar en la teoría crítica latinoamericana un “producto de la historia”, no dissociado de “las condiciones históricas y sociales de su integración”, es decir, a poner en la investigación el contexto necesario para iniciar el camino hacia la transculturación narrativa: el semanario *Marcha*. Una vez captado este campo cultural donde el crítico uruguayo trabajó y se formó como crítico pudo verse en “acto”, como dice Bourdieu, la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como un sistema de fuerzas.²⁴¹

Esta investigación está lejos de agotar esa llamada “totalidad concreta”. Por supuesto, los textos escritos por Rama en la época de *Marcha* aún tienen mucho qué decir para los investigadores. Algunos de los textos elegidos: la serie “Cultura y Revolución”, “Nuestra historia como materia novelable”, “La novela y la crítica en América”, y el texto “Dialéctica

²⁴¹ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, *Problemas del estructuralismo*, tercera edición, Siglo XXI, México, 1969 [1966]. pág. 144-145.

del malandraje” de Antonio Candido son parte del argumento para exponer el porqué buscar en la transculturación narrativa una formación crítica en diálogo con otros agentes culturales y de qué manera resulta vigente ese *modo de hacer* teoría en este momento histórico, político y estético que me toca vivir. Si los textos elegidos tienden un puente de comunicación afortunado frente a los aportes de Lauro Ayestarán, Fernando Ortiz o Antonio Candido, corresponde examinarlo sin olvidar el tiempo que necesita una imaginación crítica para expresarse en una escritura; no siempre a la par de un ritmo administrativo. Pese a todo, la investigación está hecha y ahora busca otro camino de realización en su recepción para salir de sus propios límites, sin olvidar el objetivo de la tesis: reconstruir el campo colectivo de acción de una teoría literaria hecha en América Latina.

En este momento de integrar el desarrollo de toda la investigación quiero cerrar el círculo y recuperar el título de la tesis: *Panorama de la transculturación narrativa de Ángel Rama: un acto colectivo y cultural en América Latina*.

Ángel Rama nunca quiso sacar al público del juego de interpretar textos. Su crítica incluye a un público no solo académico, sino lector de semanarios o revistas de tiradas cortas y efímeras, de jóvenes estudiantes y escritores en camino a consagrarse. En los textos elegidos en la investigación muestro cómo Rama es un lector en camino hacia la especialización crítica pero sin olvidar la realidad concreta. Es un agente social en el momento indicado para articular “panoramas” de una literatura, público y escritores en plena efervescencia. Rama podía diferenciar sin problema las obras que parecen creadas por su público de las obras que tienden a crear un público.²⁴² Incluyó en sus análisis a las editoriales

²⁴² “Paul Valéry oponía “obras que *parecen creadas por su público*, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, *tienden a crear a su público*.” Paul Valéry citado por Pierre Bourdieu en “Campo intelectual y proyecto creador”, pág. 146.

como agentes sociales imprescindibles en la reflexión y la difusión de una literatura emergente. Candido, uno de sus mentores, le aporta un método dialéctico para descifrar esos signos artísticos y racionalizar una crítica de la sensibilidad puesta en práctica por el escritor transculturador, gracias a la tríada: autor, obra, público.

Un “acto”, porque considero al lenguaje una actividad, un continuo proceso constructivo de creación realizado en cada persona.²⁴³ Así como Volóshinov considerada la palabra como “un fenómeno de la comunicación cultural, no centrada en sí misma como quisiera la lingüística, la palabra no podrá ser comprendida independientemente de la situación social que ha engendrado.”²⁴⁴ La palabra está ligada a una acción material, a un individuo con un cuerpo lleno de sensibilidad, afectos y lógicas. Al escribir “colectivo” quiero hacer hincapié en la tradición crítica aún presente en Ángel Rama, los nombres que enumeré anteriormente, pero también aquellos que son aludidos si se excava en cada referencia, para seguir los caminos de una tradición que hoy sostiene, al menos en parte, la imaginación de las nuevas generaciones. Las inquietudes y la curiosidad de Rama aún son vigentes, en la medida en que son el producto de una sociedad. Sus ideas no caducan, acaso encuentran otros nombres y otra piel de signos para cubrir la fuerza de un pensamiento que se cristaliza en el lenguaje que utilizamos, esta piel de signos nos antecede y le debemos un compromiso con los modos de hacer crítica literaria ahora. A cada época corresponde una sensibilidad, pero esta sensibilidad es intemporal como el arte mismo.

²⁴³ Valentín Nikoláievich Volóshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2009. pág. 85.

²⁴⁴ Valentín Nikoláievich Volóshinov, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Anthropos, Barcelona, 1998 [1926]. pág. 110.

La actualidad de una teoría literaria, con sus aciertos y sus contradicciones, supone un principio de paroxismo y curiosidad que rebasa por mucho los límites de esta investigación, pese a todo, entre estos mismos límites puede visibilizarse una posibilidad para encauzar el deseo de conocer la cultura en América Latina. Por esta razón, en esta tesis se da énfasis a la acción de “caminar”, de “ir hacia”, y de ver “a través de”, en este caso, al encuentro con una teoría propuesta y firmada bajo el nombre de Ángel Rama pero que involucra a numerosos hombres y fuerzas. Por supuesto, visibilizar el camino no es recorrerlo. Caminar hacia el pasado de nuestra tradición teórica literaria aún conserva ocultas algunas piedras preciosas listas para brillar a la menor provocación, esa provocación es un acto de investigación y crítica. A pesar del tradicionalismo –lo que fue– y el conservadurismo –lo que es– las respuestas de los novelistas que sintetizan en las novelas un mapa sensitivo no solo incumbe a escritores o artistas, sino a cualquier persona que sienta una realidad común. Andar el camino de la transculturación narrativa propuesta por Ángel Rama hace cincuenta años responde a una inquietud propia, pero también a la de otros académicos y apasionados de la crítica y la teoría literaria que me formaron.

Dice Bourdieu: “Nunca se ha precisado por completo todo lo que se implica en el hecho de que el autor escribe para un público”,²⁴⁵ de acuerdo a esta investigación: ¿para qué público escribe Ángel Rama su transculturación narrativa en 2019, con qué interlocutores se enfrenta una teoría de hace cincuenta años? No es este el lugar para agotar definitivamente las complicidades intelectuales de Rama, si acaso señalé en las páginas anteriores algunos caminos de tránsito, la contextualización de la teoría hoy es la lectura que cada persona haga

²⁴⁵ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, pág. 145.

de ella en el momento de leer, de reflexionar y de volver a ponerla en conexión con otro *corpus* de textos y en otro latido corporal.

Finalmente, el texto se convierte en una reflexión sobre un *modo de hacer* crítica literaria en América Latina en las décadas de los años sesenta y setenta, como un acto colectivo y cultural. Pero sobre todo, un modo de investigar y llevar hasta sus últimas consecuencias los textos para reconstruir el andar crítico de Ángel Rama –interrumpido fatalmente por un accidente que le arrebató la vida–. Por mucho que se enuncie un solo nombre en los textos, e incluso en el título de esta tesis, la sociedad en conjunto es cómplice del andar crítico de sus signos. De *Marcha* a Lauro Ayestarán, de Antonio Candido a Grínor Rojo, y a todos los traductores de signos vivos del presente que ayuden a reconstruir un pasado que conmueva la sensibilidad y la inteligencia en un tiempo-ahora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aharonián, Coriún, “Lauro Ayestarán, uruguayo”, en *Marcha*, núm.1365, Montevideo, 11 agosto, 1967.

Antúnez, Rocío, “Ángel Rama y la generación crítica”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, núm. 211, abril-junio, 2005.

Barnet, Miguel, “Fernando Ortiz y su Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar”, en *La fuente viva*, Casa Editorial Abril, La Habana, 2011.

Benjamin, Walter, “Tesis sobre Filosofía de la Historia”, en *Ensayos escogidos*, trad. H. A. Murena, El Cuenco de la Plata, Buenos Aires, 2010.

Blixen, Carina y Barros-Lemez, Alvaro, *Cronología y bibliografía de Ángel Rama*, Fundación Ángel Rama, Montevideo, 1986.

Bourdieu, Pierre, “¿Qué es hacer hablar a un autor?”, en *Capital cultural, escuela y espacio social*, trad. Isabel Jiménez, Siglo XXI, México, 2008 [1996].

_____, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Problemas del estructuralismo*, trads. Julieta Campos, Gustavo Esteva y Alberto de Ezcurdia, tercera edición, Siglo XXI, México, 1969 [1966].

_____, “Para una ciencia de las obras. Anexo 1. La ilusión biográfica”, en *Razones prácticas*, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1997 [1994].

Candido, Antonio y Rama, Ángel, *Un proyecto latinoamericano. Correspondencia Antonio Candido y Ángel Rama*, Estuario Editora, Montevideo, 2016.

Candido, Antonio, “Dialéctica del malandraje”, en *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, eds. Adriana Amante y Florencia Garramuño, Biblios, Buenos Aires, 2000 [1970].

_____, “La mirada crítica de Ángel Rama”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997.

_____, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría y crítica literaria*, UNAM: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, México, 2007.

_____, “Introducción”, en *Formación de la literatura brasileña. Momentos decisivos 1750-1880*, trad. Jorge Ruedas de la Serna, Vol. 1, FFyL-UNAM, México, 2014 [1959].

_____, “Literatura y subdesarrollo” en *América Latina en su literatura*, coord. César Fernández Moreno, Siglo XXI/UNESCO, México, 2000.

Carassale Real, Castro y Navarrete Turrent, Lucila, “Presentación: Dossier. Transculturación y heterogeneidad: genealogías y reconstrucciones críticas”, en *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, Año XXX, núm. 158, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM, México, 2016.

Cornejo Polar, Antonio, “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, núm. 200, julio-septiembre, 2002.

Coronil, Fernando, “La política de la teoría: el contrapunteo cubano de la transculturación”, en *Estrategias del pensar/Ensayo y prosa de ideas en América Latina Siglo XX*, coord. Liliana Weinberg, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM, México, 2010.

Díaz-Caballero, Jesús, “Entrevista a Ángel Rama”, en *Escritura 7*, Caracas, enero-junio, 1979. También recopilada en *Ángel Rama y los Estudios Latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Universidad de Pittsburgh, 1997.

Duplat, Alfredo, “Hacia una genealogía de la transculturación narrativa de Ángel Rama”, PhD (Doctor of Philosophy), Thesis, University of Iowa, 2013.

Fló, Juan, “Notas para una crítica literaria marxista”, en *Praxis*, núm. 1, Montevideo, diciembre, 1967.

Gómez, Facundo, “Los primeros ensayos de Ángel Rama: inicios montevideanos de una crítica latinoamericana”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Catedral Tomada, Universidad de Buenos Aires, Vol. 5, núm. 8, 2017. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/464660> (Consultado 17/08/2019)

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2012.

_____, “Política y cultura: ‘Marcha’ a partir de los años sesenta”, en *Nuevo texto crítico*, Vol. VI, núm. 11, 1993. En línea: http://www.academia.edu/1982165/Pol%C3%ADtica_y_cultura_Marcha_a_partir_de_los_a%C3%B1os_sesenta (Consultado 13/06/2018)

Herrera, Pardo Hugo, “Transculturación narrativa: utopía programática modernizante”, *Acta literaria* 52, Universidad Andrés Bello, Santiago, 2016.

Le Riverend, Julio, "Ortiz y sus Contrapunteos", en Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978.

Machín, Horacio, “Ángel Rama y ‘La lección intelectual de *Marcha*’”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997.

Marcuse, Herbert, *La dimensión estética*, trad. José Francisco-Ivars, Edición Materiales, Barcelona, 1978.

Marín Colorado, Paula Andrea, “La narrativa de Gabriel García Márquez vista por Ángel Rama y la recepción de su crítica en Colombia”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 30, Universidad Santo Tomás, 2012.

Moraña, Mabel y Machín Horacio (ed.), *Marcha en América Latina*, Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2003.

Moraña, Mabel, “Ideología de la transculturación”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997.

_____, “Revistas culturales y mediación letrada en América Latina”, *Outra Travessia*, Ilha de Santa Catarina, segundo semestre, 2003. En línea: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/13093/12172> (Consultado 09/07/2018)

Navarrete Turrent, Lucila, “Algunos apuntes sobre el latinoamericanismo de Ángel Rama”, en *Acequias*, núm. 77, septiembre-diciembre, Universidad Iberoamericana Torreón, Coahuila, 2018.

Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978 [1940].

Ortiz-Márquez, Maribel, “*Transculturación narrativa* y la polémica posmoderna” en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 1997.

_____, “La decadencia cubana: conferencia de propaganda renovadora pronunciada en la Sociedad económica de amigos de país, la noche del 23 de febrero de 1924”, Imprenta La Universal, La Habana, 1924. En línea: <https://jcguanche.files.wordpress.com/2017/02/la-decadencia-cubana-con-pc3a1ginas-originales.pdf> (Consultado 08/10/2017)

Paganelli, Pía, “La relación intelectual entre Ángel Rama y Antonio Candido: la constitución de un lenguaje crítico de cuño latinoamericano”, en Revista *Antíteses*, núm. 3, enero-junio, 2010. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193314432012> (Consultado 08/09/2018)

Perus, Françoise, “¿Qué nos dice hoy la ciudad letrada?”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, núm. 211, abril-junio, 2005.

Perus, Françoise, *Transculturaciones en el aire: (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe-UNAM, México, 2019.

Pino, Mirian, “El semanario *Marcha* de Uruguay: una genealogía de la crítica de la cultura en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVIII, núm. 56, Lima-Hanover, 2002.

_____, “Retrospectiva: La crítica literaria en los 60 y las columnas literarias de *Marcha*”, *Aisthesis*, núm. 39, Instituto de Estética, Pontificia Universidad de Chile, 2006.

Quijano, Carlos, “Atados al mástil”, en *Marcha*, núm. 1211, Montevideo, 13 jun. 1964.

Quijano Velasco, Mónica, en *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: Tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina*, UNAM, México, 2012.

Rama, Ángel y Vargas Llosa, Mario, *García Márquez y la problemática de la novela*, Corregidor-Marcha ediciones, Buenos Aires, 1973.

Rama, Ángel, “Ayestarán: descubridor de una cultura analfabeta”, en *Marcha*, núm. 1314, Montevideo, 29 de jul. 1966.

_____, “El ‘BOOM’ en perspectiva”, en *Más allá del boom. Literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981.

_____, “Cultura y Revolución (I). Los problemas educativos”, en *Marcha*, núm. 1097, Montevideo, 23 feb. 1962.

_____, “Cultura y Revolución (II). La difusión de la cultura”, en *Marcha*, núm. 1098, Montevideo, 2 mar. 1962.

_____, “Cultura y Revolución (III). Escasez y abundancia de libros”, en *Marcha*, núm. 1099, Montevideo, 18 mar. 1962.

_____, “Cultura y Revolución (IV). La libertad del escritor”, en *Marcha*, núm. 1110, Montevideo, 23 mar. 1962.

_____, *Diario 1974-1983*, pról. Rosario Peyrou, Ediciones Trilce/ Fondo Editorial La Nave Va, Caracas, 2001.

_____, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, en *Casa de las Américas*, núm. 26., año IV, La Habana, octubre-noviembre, 1964.

_____, “Investigación artística e ideológica”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

_____, “La construcción de una literatura”, en *Marcha*, núm. 1041., Montevideo, 30 dic. 1960. También se utilizó la versión que aparece en: ed. Raúl Antelo, *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2001.

_____, “La forma: el género novela y el lenguaje”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

_____, *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008.

_____, “La novela y la crítica en América”, en *Marcha*, Montevideo, 22 de abr. 1960.

_____, “La tecnificación narrativa”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008.

_____, “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008.

_____, “Los contestatarios del poder”, en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2008, y en *Novísimos narradores Hispanoamericanos en Marcha. 1964/1980*, Editorial Marcha, México, 1981.

_____, “Nuestra historia como materia novelada”, en *Marcha*, Montevideo, 2 jun. 1950.

_____, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, en *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.

_____, *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

_____, “Transculturación y género narrativo”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

_____, “Regiones, culturas y literaturas”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

_____, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, Caracas/Barcelona, 1985.

_____, “1. Crítica de la historiografía literaria”, en *Literatura y Praxis en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.

_____, “I. Literatura y cultura. 1. Independencia, originalidad y representatividad”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

_____, “II. Regiones, culturas y literaturas”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

_____, “2. Conflictos del regionalismo con la modernización”, en *Transculturación narrativa en América Latina*, cuarta reimpresión, Siglo XXI, México, 2013 [1982].

Raymond, Williams, “II. Teoría cultural. 9. Estructuras del sentir”, en *Marxismo y literatura*, trad. Pablo Di Masso, Ediciones Península, Barcelona, 2000 [1997].

Rocca, Pablo, *35 años en Marcha. Mapa de la escritura en el semanario Marcha, 1939-1974*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2015.

_____, *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: dos caras de un proyecto latinoamericano*, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, 2006.

_____, “El bosque y el árbol. La contribución de Lauro Ayestarán a los estudios literarios”, en *Revista Casa de las Américas*, núm. 273, octubre-diciembre, La Habana, 2013.

_____, “Notas sobre el diálogo intelectual Rama/Candido”, en *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, ed. Raúl Antelo, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2001.

_____, “Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, en *Hispanamérica*, Año 33, núm. 99, 2004.

_____, “Prólogo”, en *Un proyecto latinoamericano. Correspondencia Antonio Candido y Ángel Rama*, Estuario Editora, Montevideo, 2016.

Rojo, Grínor, *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, LOM ediciones, Santiago, 2012.

_____, “El radicalismo dialéctico de Antonio Candido” y “Los dos pisos de una casa que en realidad tiene tres: la teoría crítica de Ángel Rama”, en *De las más altas cumbres: Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, LOM ediciones, Santiago, 2016.

Ruedas de la Serna, Jorge, “Entrevista a Antonio Candido: ‘Cómo y por qué escribí *Formação da literatura brasileira*’”, en *Revista Casa de las Américas*, núm. 268, julio-septiembre, La Habana, 2012.

Ruffinelli, Jorge, “Ángel Rama, *Marcha* y la crítica literaria en los 60”, 1992. En línea: http://www.periodicas.edu.uy/Libros%20sobre%20pp/Ruffinelli_Rama_Marcha_y_la_critica_literaria_latinoamericana_en_los_60.pdf (Consultado 11/06/2018)

Santí, Enrico Mario, “Cuarteta”, en *Fernando Ortiz: Contrapunteo y transculturación*, Editorial Colibrí, Madrid, 2002.

Scampini, Leonardo, “Lauro Ayestarán: El peso del destino”, en *El País Cultural*, núm. 570, Montevideo, 6 oct. 2000. En línea: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/ayestaran/destino.htm> (Consultado 07/04/2019)

Sarlo, Beatriz, “Antonio Candido: para una crítica latinoamericana”, en ed. Raúl Antelo, *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburgh, 2001.

Sobrevilla, David, “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 54, 2001.

Schmidt-Wellem, Friedhelm, “Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación”, en *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, José eds. Antonio Mazzoti y U. Juan Zevallos Aguilar, Asociación Internacional de Peruanistas, Philadelphia, 1996.

Tinianov, Juri, “La noción de construcción”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 2010 [1965].

Trigo, Abril, “De la transculturación (a/en) lo transnacional”, en *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed. Mabel Moraña, Serie Críticas, Instituto Internacional de Literatura-Universidad de Pittsburgh, 1997.

Viñas, David; Rama, Ángel; Franco, Jean; Desnoes, Edmundo; et. al., *Más allá del Boom: Literatura y mercado*, Marcha Editores, México, 1981.

Volóshinov, Valentín Nikoláievich, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2009.

Weinberg, Liliana, “Transculturación”, en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, coord. Mónica Szurmuk y Roberto Mckee Irwin, Instituto Mora-Siglo XXI, México, 2009.