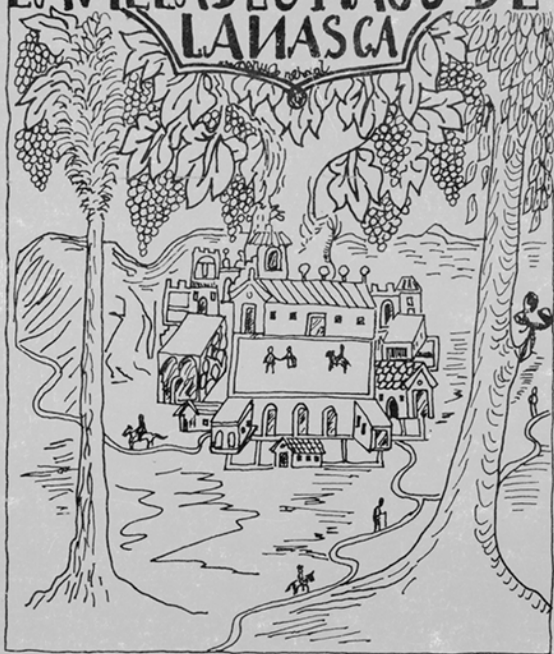


# fin de siglo N°3

REVISTA DE LITERATURA

## CIVDAD LAVILLADESTIAGO DE LANASCA



# **CONTENIDO**

- Angel Rama, última entrevista : la crítica de la transculturación /  
Jesús Díaz, 3
- Mi hermano Alberto / Jorge Ninapayta, 25
- Ahora, me estoy mirando / Casimiro Ramírez, 34
- La segunda para Eva / Casimiro Ramírez, 35
- El cómplice de Dios / Carlos Espinal Bedregal, 37
- Poema / Iván Orbegoso, 40
- Bibliografía Índice de Harauí (nro. 1, setiembre de 1963 - Nro. 80,  
setiembre de 1987) / Edda Pratto Chávez, 43
- Cuentos del viento / Antonio Ureta, 71

# ANGEL RAMA, ULTIMA ENTREVISTA

Jesús Díaz Caballero

*Esta entrevista se realizó en Lima, los primeros días del mes de junio de 1983, en circunstancias que Angel Rama (Montevideo 1926 — Madrid 1983) se encontraba en Lima para ser nombrado Profesor Honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, tanto por reconocimiento a su fecunda labor latinoamericanista como en desagravio tras su expulsión de Estados Unidos de Norteamérica por parte del intolerante gobierno de Reagan que lo acusó de "comunista". Es probable que esta entrevista haya sido una de las últimas que concedió Rama, pues a los pocos meses falleció trágicamente en el aeropuerto de Madrid.*

*A lo largo de esta entrevista se puede percibir su pasión por la literatura latinoamericana y su lucidez para explicar las audaces elaboraciones simbólicas del imaginario plural de nuestro continente. Decimos que Rama practicó la crítica de la transculturación porque nada de lo latinoamericano ni universal le fue ajeno, como él mismo afirma en esta entrevista, parafraseando a Lévi Strauss: "operé como un auténtico salvaje". Es decir, su pensamiento crítico es consecuencia de una fecunda labor creadora, de una audaz propuesta de plasticidad cultural, que se nutre tanto de la más auténtica tradición crítica latinoamericana (Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Baldomero Sanín Cano o Silvio Romero), como de las diversas corrientes del pensamiento europeo (desde el marxismo de la Escuela de Frankfurt hasta el estructuralismo de Lévi-Strauss).*

*Sin duda Angel Rama representa al auténtico intelectual cosmopolita que asume lo más genuino y representativo del pensamiento regional de un continente, en este caso Latinoamérica, y trata de encontrar las vinculaciones de este regionalismo con lo universal, apropiándose creadoramente de todo aquello que en lo universal enriquezca las particularidades de su región. No es casual por ello su gran admiración por auténticos escritores latinoamericanos como Martí, Darío, Borges o Arguedas, quienes 3*

*a pesar de pertenecer a tradiciones culturales diversas y momentos históricos diferentes, supieron a partir de sus disímiles circunstancias ser fieles a la cultura latinoamericana sin perder la perspectiva universal. Angel Rama, ciudadano de nuestra América e intelectual que trató de vivir todas las sangres y patrias de nuestro continente mestizo, supo complementar creadoramente dos ideas importantes de dos pensadores latinoamericanos de todos los tiempos, la de Martí que afirmaba: "pinta tu aldea y serás universal" y la de Mariátegui que sustentaba: "por estos caminos cosmopolitas y ecuménicos, que tanto nos reprochan, nos vamos acercando cada vez a nosotros mismos".*

### 1. Narrativa de los 60 y 70: encuentro y desencuentro de las vanguardias.

Jesús Díaz: Evidentemente, hay una relación estrecha entre el surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana de los años 60 y ciertos procesos de insurgencia social a lo largo del continente que tenían como precedente el proceso revolucionario cubano. Es en esas circunstancias que Ud. se hace cargo de la sección literaria del semanario uruguayo *Marcha*, desde 1958 a 1968, constituyéndose desde ese momento en el crítico literario ideal del proceso que inauguraba la nueva narrativa latinoamericana. Luego de 19 años de publicado su artículo "La generación del medio siglo", en el que dio a conocer al gran público de su semanario narradores hasta entonces desconocidos como Alejo Carpentier, García Márquez, José María Arguedas y Donoso, entre otros, ¿cuál sería el balance de este diálogo fructífero que Ud. estableció con la nueva narrativa latinoamericana?

Angel Rama: Haría unas precisiones primero, Jesús. Efectivamente lo que llamaríamos la expansión pública de la narrativa se produjo en los 60 y evidentemente también estuvo facilitada y amparada por el clima creado por la revolución cubana y la exaltación que caracterizó esa especie de gran esperanza que marcó la década de los 60. Pero la narrativa propiamente dicha viene de antes, es decir el proceso creador de la narrativa, del que llamaríamos una nueva narrativa en América, hay que situarlo para algunos en los 40, para otros incluso a fines de los 30. Cuando en el 38 Borges escribe

“Tlön Uqbar, Orbis Tertius”, y en el 39 Onetti publica *El pozo*, ambos están marcando ya un cambio notorio que va a ser muy visible en los 50 cuando se publiquen las grandes obras, es decir: *El llano en llamas*, *Pedro Páramo*, etc. O sea, es un proceso de transformación de la narrativa que se viene desarrollando a lo largo de décadas, incluso diría que allí también tiene una enorme influencia sobre esta nueva narrativa el hecho de la expansión de la poesía que alcanzó su esplendor en la década del 20 y que fue uno de los elementos que también ayudó a transformar la escritura en prosa de la narrativa. Piensa en el caso de Asturias que escribe a lo largo de los 30 *El señor Presidente*. Entonces, todo este proceso era conocido, digamos, por la serie de los intelectuales, no sé si tú conoces un ensayo que yo dediqué al análisis del *boom*.

JD: Sí. “El *boom* en perspectiva”<sup>1</sup>.

AR: Allí trato de distinguir entre el proceso de la nueva narrativa —que es una creación de una nueva escritura, una nueva temática, una nueva estructura narrativa— y la expansión que sí creo que se puede llamar *boom*, porque es una palabra que designa fundamentalmente una operación de ampliación de mercado. Eso se produce hacia el año 64, cuando empiezan la serie de reediciones de algunas de las grandes figuras. Es el caso de Cortázar que venía escribiendo y publicando desde el 53, y en el 64 por primera vez ve reeditados sus libros. Desde luego yo venía atendiendo a todo esto. Yo había entrado a *Marcha* en el año 58 como jefe de la página literaria y estuve allí 10 años, estuve exactamente hasta el 68, son los 10 años de mi trabajo. Desde luego mi atención fue muy grande por esta narrativa y en ese año 64, en el que se cumplían los 25 años del semanario, organicé esas antologías que no fueron sólo de narrativa, sino también de poesía, en las cuales traté de ver el conjunto del proceso que se había ido realizando. Después el proceso ha seguido muy variadas líneas y singulares caminos. Tú sabes que he sido bastante crítico del fenómeno *boom* por considerarlo restrictivo, no porque me parezca mal que se vendan los libros y lleguen a todo el mundo, sino porque me pareció que en ese momento los parámetros críticos habían sido desbordados por otros que son de tipo publicitario-comercial, de ventas, etc., que son mucho más fuertes y más poderosos que lo que diga un crítico en una publicación es-

pecializada. Y eso hizo esa especie de pequeño cogollito del *boom* que llegó a ser muy irritante y que molestó a mucha gente, incluso a los jóvenes escritores que sentían que esto era un club exclusivista, ¿no?, entraban 5 y no entraba ninguno más. Eso no podía ser. De eso soy crítico, pero no de las obras de esos escritores, las que me parecen obras espléndidas y he apostado a ellas en forma bastante amplia. Lo que me produjo inquietud fue que se hubiera establecido también como un cierto modelo literario y que éste fuera apoyado por los medios masivos de comunicación, lo que hacía como una imposición muy fuerte sobre los nuevos escritores que iban a encontrarse ya no meramente en la natural transformación de la literatura, sino en un modelo que pesaba sobre ellos y que los dificultaba. Hasta el punto que se produjeron muchos epígonos de estos escritores: hemos tenido *Cien años de soledad* en distintas variantes, en buena cantidad de escritores jóvenes, todos tenían coroneles en sus antepasados que les narraban cosas. Repitieron el modelito. Por ejemplo, el colombiano Germán Espinoza con *Los cortejos del diablo*, sigue esa línea, también hay ejemplos en Brasil, México y hasta en Argentina. Pero al mismo tiempo ocurre otra cosa que la hago notar en una antología que publiqué hace dos años en México, llamada *Novísimos narradores en marcha*. Les llamé novísimos narradores porque percibí que en esa misma fecha del 64, en la que se produce la expansión, también aparece una generación joven de muchachos de veinte y treinta años que comienzan a hacer una literatura. Por ejemplo, el famoso movimiento de la onda en México, donde aparece Gustavo Sáinz, José Agustín y después nada menos que Fernando del Paso, quienes son realmente escritores de primera línea. Incluso un escritor que aunque es un poco anterior, pero que estimo mucho, es Jorge Ibargüengoitia<sup>2</sup>, autor de *Los relámpagos de agosto*: una sátira absolutamente descaharrante y divertida de toda la revolución mexicana y todos los generales, la retórica patriótica absolutamente transformada y vista en una forma sarcástica. Entonces, en varios lugares del continente percibo que efectivamente a esa altura empieza a aparecer una generación de narradores que le costó bastante expandirse por el inmenso peso que adquirieron las grandes figuras. Por eso es que les dediqué ese libro recogiendo a veinte de ellos, los que me parecen narradores que ya están apuntando a otra cosa, y creando otra lite- 6

ratura. Alguno de ellos ya adquirió un cierto nombre. Elegí del Perú a Bryce Echenique, que ya es un narrador considerable, y dentro de los que elegí de Argentina —porque de allí puse varios— está Manuel Puig que ya es un nombre muy difundido y que representa otra literatura de alguna manera. Ahora bien, la valoración es muy curiosa y, en cierto modo, muy difícil. Yo creo que son obras muy importantes las que se acumularon en el período: podemos sumar *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *La muerte de Artemio Cruz* y *La casa verde*, y encontrar un conjunto muy importante de novelas en que efectivamente se alcanza una especie de eficiencia profesional, de dominio de los discursos narrativos y al mismo tiempo no se pierde la fidelidad a una especie de gran temática americana que sigue muy claramente en forma visible impregnando todas esas obras. Diría que se alcanza un estándar de producción en narrativa de alto nivel que está sostenida sobre el proceso que se venía haciendo y que nos había dado a Rulfo, Onetti y a nada menos que Borges. En conclusión, en este período, alcanzamos un gran nivel.

J.D: ¿Usted cree que este nivel se mantiene con los novísimos o más bien hay un reflujo?

AR: Algunos de los novísimos, en primer lugar, están todavía en un período de desarrollo: tú no puedes decir que la primera obra de Fuentes *Los días enmascarados* sea *La muerte de Artemio Cruz* ni puedes decir que *La hojarasca* de García Márquez sea los *Cien años de soledad*, por ello tienes que medir un cierto tiempo de desarrollo de un escritor. Sin embargo, ya se han escrito algunas obras que sí alcanzan ese nivel considerable, es el caso de *Palinuro de México*, de Fernando del Paso, que realmente sitúa a este escritor en un nivel alto. También te citaría algunas de las obras de Manuel Puig, en las que creo pasa lo mismo, o la última obra del escritor argentino Juan José Saer, *Nunca nadie nada*. Algo similar sucede con las últimas obras de Agustín y Sáinz o *Las Muertas*, de Ibargüengoitia, que es una novela importante. Todos estos escritores ya han llegado a cierto nivel de obras. Lo que ocurre es que no han provocado sobre el público el impacto que provocaron los otros, ya que no tienen un clima favorable. El clima de los 60 era muy favorable, se trabajaba con el viento a favor en cuanto a la

recepción del público. Además que en ese momento se produce una cosa en cierto modo muy curiosa: la juventud politizada, que forma las universidades y que está en un nivel educativo mayor de la anterior, de pronto encuentra una literatura superior a la literatura del realismo socialista que siempre se le proponía. Esta literatura era basura en la mayor parte de sus manifestaciones, porque eran meras obras portadoras de mensajes y punto, Icaza es el horror del caso. Entonces, de repente esta juventud descubre que efectivamente se puede disfrutar inmensamente de una obra de arte, de una obra bella. Es el caso de los cuentos de Cortázar que son relatos fantásticos, absolutamente admirables y maravillosos. Por ello Orgambide, un crítico argentino, con razón observó lo siguiente: esta juventud que estéticamente está mejor formada y que políticamente también tiene una posición diríamos en general progresista, hace como una conjunción de la vanguardia política y la vanguardia literaria que en los 60 coinciden en América latina. Entonces tenemos los mejores productos literarios y dentro también de una actitud como progresista, una actitud de avance. Eso se había dado también en los 20, con Vallejo y Neruda, época en la que igualmente se produce la concordancia de las dos vanguardias, momento activo que después desaparece debido a la frustración que se produce a consecuencia de la negativa de la vanguardia artística por parte de los sectores progresistas, sobre todo de los sectores comunistas. Esta coincidencia de las vanguardias en los 60 hace como una explosión, da la fuerza al movimiento y sobre todo en ese momento que es el de las grandes esperanzas, ya que se creía que la transformación de América estaba a la vuelta de la esquina. Los 70 fueron las grandes desilusiones porque efectivamente eso no se produjo, y al no producirse hay como una refluencia que genera una sensación muy rara. Por un lado, algunos de los grandes narradores asumieron un discurso enajenado de la historia, piensa en una obra como *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, que puede ser esa línea de enajenación de la historia. En cambio otros reingresan más a la historia, como Cortázar que escribe *El libro de Manuel*. O aparece una obra como *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos, novela para mí muy importante porque es una especie de enorme esfuerzo justamente de reintegración dentro de la historia y al mismo tiempo dentro de una estructura literaria

modernizada, totalmente al día, que debe mucho al estructuralismo francés. Estas son algunas soluciones que los grandes dan a la situación. Los jóvenes se encuentran en una situación más difícil, por eso es que en general vuelven a ser realistas y a plantear incluso literaturas de urgencia. A veces son como comunistas, es el caso de Galeano que está siempre al borde de una especie de narrativa populista. En el caso del escritor chileno Skármeta se trata de articular una literatura moderna, original y además de comunicación. Creo que el problema que se plantean todos es el de la comunicación más directa con un determinado público. El peligro que siempre es característico en esta forma de comunicación es que a veces trasladan la literatura meramente al mensaje, o bajan las formas narrativas que utilizan y las transforman simplemente en una comunicación casi periodística, con lo cual la obra de arte se desvanece.

JD: Sin embargo hay otros narradores, como Fernando del Paso, por ejemplo, que combinan a la vez esta temática realista con el imaginario de lo "real maravilloso" como lo hace García Márquez.

AR: Lo "real maravilloso" no me gusta, es una palabra que yo ya tengo extirpada de mi diccionario<sup>3</sup>. Pero en cambio estoy de acuerdo que Fernando del Paso comienza como un experimentalista claramente en su primera obra, *José Trigo*, y posteriormente realiza una obra mayor, como *Palinuro de México*, dentro de una literatura muy culta y elaborada; y al mismo tiempo muy libre y mucho más desembarazada que las literaturas anteriores. En el fondo no hay que olvidarse que los jóvenes son herederos de los mayores. Para ellos eso es lo consabido, la apertura que hicieron los mayores, una apertura en ciertos terrenos que no se conocían en la literatura. Imagínate lo que pasó con el sexo, que era un tema casi tabú dentro de la literatura o un tema muy convencional. Ha habido como una especie de rape en todas las obras literarias en que ya no se sabía qué combinación se podía inventar para que fueran distintas y originales. Es el caso de las estructuras literarias, de los sistemas transicionales, el pasaje de una cosa a la otra; Cortázar es un maestro en eso. Bueno, todo eso lo heredan los nuevos. En ese sentido Fernando del Paso hereda todo ese material y se podría decir que continúa esa línea. Pero, por ejemplo, no podrás encontrar lo mismo en José Agustín, un escritor que vuelve incluso a las formas

coloquiales, a las formas más de tono medio, incluso a las formas de pronto realistas, dentro del realismo con la posibilidad de usar también lo fantástico. Además pasa lo siguiente: en América de cualquier manera el proceso de democratización, que es la cosa más difícil, sigue dando sus pasos y avanzando. Las generaciones que aparecen son generaciones nuevas. Te daré un ejemplo concreto: la generación de los mayores normativos decía que no se podía usar jeans ni tomar coca-cola porque eso significaba venderse al imperialismo yanqui; ahora cualquiera de los jóvenes usa jeans, baila rock, toma coca-cola y dice del imperialismo las cosas que se le pasan por la pelota con la mayor libertad. Es decir, aquella era una falsa percepción de los problemas, una percepción como de viejos de comité. Ahora hay una libertad enorme, precisamente Skármeta en sus obras da cuenta de la vida de toda esta juventud que ha sido inmensamente golpeada e invadida por las formas masivas norteamericanas que han entrado en todos los países, en el mundo entero. El problema es ¿qué hacés con esto? Primero, que es idiota creer que una influencia de este tipo te somete a no sé qué parámetro político; y segundo, que esta influencia son los elementos consabidos y lo concreto de la vida, con eso tejes la literatura, con eso armas las cosas, y no puedes eliminarlo. Lo que pasa que al trabajar con eso, tú vas a hacer una construcción propia. Lo importante es que no estas copiando nada, estás utilizando los elementos que conforman tu vida y con estos haces algo. Por ejemplo, Rubén Darío —quien toma una especie de sueño que viene, pero que lo vive como algo real— en un precioso verso del famoso primer poema de *Prosas Profanas*, dice de pronto: “Con un candelabro prendido en la diestra/ volaba el mercurio de Juan de Boloña”. El mercurio de Juan de Boloña jamás tuvo un candelabro en la diestra. Lo que pasa es que la basura industrial encaja un candelabro para ponerlo dentro de una sala. ¿Qué es lo que hace Darío?, no inventa nada, incluso es casi irónico el verso. Lo que está haciendo es mostrar este objeto, fruto de la chafalonía del abuso industrial de los grandes materiales, insertado en un ambiente. Es decir, está trabajando sobre la realidad de esta chafalonía, nos demuestra que con ésta también se puede hacer arte. Se puede hacer arte con cualquier cosa, el problema es que estés trabajando en esta experiencia de lo concreto. Y yo siento que las generaciones 10

¡más recientes están trabajando a este nivel, están efectivamente elaborando y construyendo con los materiales de su vivir cotidiano, bueno o malo. A mí lo que me admira es que un hombre como Arguedas trabaje con materiales tan humildes, tan absolutamente humildes, que nadie es capaz de tener un ojo para ver que son elementos pasibles de arte, pues son esos que casi uno no quiere ver: un mosquerío infame metido dentro de la chichería en el suelo de tierra. Es una audacia y una demostración de talento efectivamente agarrar todo eso y construir una literatura.

## 2. Las múltiples perspectivas de la crítica literaria.

JD: Pasemos ahora a hablar un poco de la nueva crítica literaria latinoamericana: así como usted, un conjunto de críticos literarios latinoamericanos como García Canclini, Agustín Cueva, Noé Jitrik, Carlos Rincón, Fernández Retamar, Antonio Cornejo Polar, Desiderio Navarro y Alejandro Losada —entre otros— han tratado de establecer una crítica literaria latinoamericana con un repertorio de categorías adecuadas a las particularidades culturales de nuestro continente. ¿Cuál cree usted que es la agenda problemática que atañe a este conjunto de críticos, qué logros ya tienen y qué escollos tienen que superar?

AR: De esa lista hay críticos que me gustan y críticos que no me interesan nada. Creo además que faltan un montón de otros críticos que no los menciona. Y si no los menciona es porque tu orientación está más cerca de lo que tiene que ver con el marco social de la literatura. ¡Cuidado!, hay una montaña de otros críticos que no trabajan esto y son también excelentes críticos, que tienen un lugar importante. Cuando yo digo que hay algunos críticos que me interesan y otros no, quiero decir que el fenómeno de funcionamiento literario me parece más importante. Me parece más interesante lo que está haciendo Noé Jitrik como investigación crítica que lo que hace Desiderio Navarro; me parece mucho más importante lo que hace Antonio Cornejo Polar que lo que hace Fernández Retamar. Es decir, hago un distinguo en el producto que se logra, aún dentro del esquema de sociedad que te ha servido a ti para hacer este ramillete.

**JD:** ¿Cuáles serían las opciones fundamentales?

**AR:** Aquí hay una cantidad de problemas que se han planteado con eso que se llama la nueva crítica. Por ejemplo, contrariamente a lo que tú piensas, para muchos cuando hablan de la nueva crítica se refieren a la crítica estructural. Así por ejemplo, en América tenemos en este momento un conjunto bastante considerable de críticos: Ballón, de tu país, quien trabaja en una crítica estructural dentro de los parámetros de la escuela francesa. Existen ya críticos que han pasado al campo de la semiótica, así por ejemplo tenemos uno de primera que es Walter Mignolo, que además es uno de los poquísimos que ha teorizado sobre literatura —prácticamente casi ninguno de tu lista ha teorizado— y ha hecho un libro sobre problemas de teoría literaria; es un hombre que trabaja en semiótica y ha hecho algunas obras que a mí me parecen muy importantes, por ejemplo, ha establecido un esquema de interpretación de las crónicas de la conquista, sobre un sistema semiótico, que me parece muy eficiente, muy útil. Tenemos otra línea de críticos que están trabajando bastante —en Venezuela es muy notorio— sobre psico-crítica y algunos pocos que han logrado espléndidos resultados en una línea psicoanalítica. Por ejemplo, a Josefina Ludmer —crítico que no está en tu lista y que es muy importante— le debemos espléndidas lecturas de Onetti y García Márquez. Ella está ahora trabajando sobre literatura gauchesca, es un crítico de primera línea, extraordinariamente eficaz. Ha trabajado mucho sobre un encuadre psicoanalítico, y en cierto modo lacaniano, en la medida en que sobre todo en la zona sur, en Río de la Plata, ha tenido mucha incidencia el pensamiento de Lacan y la recuperación del llamado campo freudiano. Entonces, primero que nada, el campo de la crítica latinoamericana es mucho más variado, tiene muchas líneas, por lo común lo que se llama nueva crítica está más bien equiparada a la importación o incorporación de los métodos franceses, lo que es muy discutible desde luego. Hay otros críticos que trabajamos en otra zona: si tengo que decir cuál es la figura que ha tenido más impacto e influencia sobre mí dentro del pensamiento crítico es Walter Benjamin, porque para mí ha sido capital descubrirlo. Lo descubrí hace veinte o treinta años y desde entonces tuve la sensación que efectivamente su pensamiento me marcaba una línea. En América Latina tanto la obra crítica del mexicano José Emilio Pa-

checo, en su antología del modernismo, como la obra del colombiano Rafael Gutiérrez Girardot también están influidas por el pensamiento de Benjamín. En este caso te estoy citando otra forma de religación que se hace a partir de una cierta influencia extranjera que viene a través de la apropiación del marxismo que se hace en Alemania por parte de un grupo de sociólogos, fundamentalmente Max Weber, y la influencia que esto genera en una serie de críticos literarios, como Schücking o Arnold Hauser. Toda esta línea además se enriquece por la Escuela de Frankfurt, sea por la obra de Adorno o Horkheimer y fundamentalmente por quien no estaba en la Escuela, pero era paralelo e independiente, que es Benjamín, en la vinculación Benjamín-Brecht. Todo este conjunto de pensamiento para mí es muy importante e influyente, y es el que me ha permitido no quedarme fijado dentro de las categorías marxistas que me parecen muchas veces de una vejez irredenta y manejadas como el manualito escolar que se les da a los pupilos del P.C. En realidad, las posibilidades de la crítica son muy amplias. Yo doy frecuentemente junto con los cursos de literatura, otro de teoría literaria. Mis alumnos siempre se quedan un poco pasmados porque este año doy un curso sobre teoría psicoanalítica de la literatura literaria. Mis alumnos siempre se quedan un poco pasmados porque este año doy un curso sobre teoría psicoanalítica de la literatura, en el que leemos de Freud en adelante una cantidad de textos al respecto y al año siguiente doy un curso de teoría marxista de la literatura, entonces ellos ya no entienden muy bien dónde está el profesor Rama. Lo que sucede es que hay una gran cantidad de posibilidades en las que hay que trabajar con libertad — ¡diablos! — porque no puede ser que la postulación metodológica sea la que te decida. Es decir, que la experiencia tuya de lector de un texto y el enriquecimiento de éste por una cantidad de vías y de influencias posibles, tú la niegas para quedarte encerrado totalmente dentro de un camino. En el caso de mi evolución personal sucede lo siguiente: yo pertenezco a la misma línea que afirma que literatura y sociedad es un compuesto con el cual se puede operar y trabajar. Pero una vez dicho esto, también digo que yo he ido cada vez más evolucionando de una especie de ubicación a veces política o meramente social hacia una ubicación cultural de los problemas. De allí mi interés por la antropología desde que leí *El pensa*. 13

*miento salvaje* de Lévi-Strauss. Cuando leí este libro realmente sentí que estaba viendo procedimientos que tenían que ver con la creación artística en América Latina y que nosotros también operábamos como salvajes, pues hacíamos el *bricolage*, componíamos y todo ese tipo de cosas. Este libro me iluminó para muchas cosas y efectivamente de muchos de los ensayos posteriores de la antropología estructural yo he sacado una cantidad de posibilidades de interpretación de la literatura. Yo en cierto modo también tengo un pensamiento lógico, como tiene Lévi-Strauss —quizá a lo mejor somos kantianos sin habernos dado cuenta—, es decir las categorías del funcionamiento de la literatura me importan mucho a mí como le importan a él cuando analiza un mito, lo transforma, lo desmonta, y encuentra las categorías intelectuales sobre las cuales está funcionando. Esto me ha permitido, en las últimas décadas, acercarme a la literatura desde un ángulo diferente. Al mismo tiempo he manejado mucho el material estructural como un auténtico salvaje, lo bonito es que uno es salvaje y entonces opera así, como tal, y punto, porque uno pertenece a un Continente, a una cultura a un modo de ser y es auténtico con eso. De manera que hay más de una nueva crítica, es decir hay varias críticas como hay varias literaturas, tratemos de salvar esa pluralidad. Lo último que te diría sobre este tema es lo siguiente: a mí lo que me ha terminado por fastidiar es que cada vez que se habla de nueva crítica para descubrir la idiosincrasia, la peculiaridad de la literatura latinoamericana, lo propio, etc, si tú miras los autores son todos europeos. Es decir, el material metodológico nos viene todo embarcado. En cambio no se ha intentado revisar lo que pasó con las aportaciones de los críticos nuestros, como Pedro Henríquez Ureña que fue un maestro, absolutamente un maestro de la investigación literaria y un tipo respetable (*chapeau* con él). Trabajó realmente de un modo admirable y en una de las cosas en las cuales yo me he sentido cerca de él, especialmente porque fue un hombre que se formó en la antropología anglosajona que le ayudó enormemente para ver ciertas cosas. Es prácticamente desconocido otro crítico literario como Baldomero Sanín Cano, quien escribió sobre todo lo que el mundo puede conocer. Te juro que a veces cuando tengo que interpretar el modernismo apelo a Sanín Cano, porque él dijo mejor que nadie lo que fue el modernismo. Alfonso

Reyes sigue siendo un maestro de la crítica, mucho más que en sus libros doctrinales, como *El Deslinde*, creo que fundamentalmente en sus ensayos, en sus análisis de escritores tiene observaciones finísimas que siguen siendo válidas. Por ello, tenemos que hacer un esfuerzo de recuperar y utilizar libremente, sin supeditación, esa especie de acumulación de crítica que se ha producido dentro del continente.

JD: Considerando que ellos pertenecieron a otro momento histórico del proceso literario latinoamericano. ¿Cuál sería la validez de sus aportes al momento actual?

AR: Pero ellos han visto las mismas obras que estamos estudiando ¿no? En último caso nosotros integramos el análisis de una teoría de la recepción. Ellos recibieron una obra y nosotros recibimos otra obra, la misma obra, pero la recibimos en otra época y de otra manera, somos parte de la cadena. Creo que no es nada ineficaz tratar de mirar como ellos miraron y hacer una relación. Fíjate, por ejemplo, el desarrollo de esa famosa teoría de la recepción alemana, que es tan rica e importante. De momento hay dos o tres personas que están trabajando en América con esta teoría. Se está haciendo, por ejemplo, todo un trabajo sobre la recepción de *El Facundo*: es decir, cómo fue visto y cómo fue variando esta obra de Sarmiento a lo largo de un siglo entero, a través de la recepción variada que se produjo. El método de esta teoría es riquísimo, te permite de pronto entender mucho el proceso y también entender una obra en la medida que la ves a través de dos diafragmas, a través de dos momentos históricos.

### 3. La literatura latinoamericana: barrio propio o inflexión diferencial.

JD: En otra entrevista Ud. ha afirmado que la época gloriosa de la poesía latinoamericana fueron las décadas del 20 y el 30, luego hemos presenciado el auge de la narrativa latinoamericana en los años 60 y 70. Pero a fines de los 70 ya presenciamos un gran auge del discurso crítico latinoamericano, que encuentra uno sus puntos más altos en los estudios publicados por García Canclini. ¿Cree Ud. que la década del 80 le corresponderá a la crítica literaria?

AR: No. Creo que en todas esas épocas, que tú acabas de citar,

tenemos un discurso crítico. Los autores que yo acabo de mencionar corresponden a esos períodos. Es decir, de todo lo que se llamó la vanguardia de los 20 el gran crítico fue Alfonso Reyes; igualmente un gran crítico de esa época fue Pedro Henríquez Ureña. Esa época es también el período del nacionalismo crítico que se expande desde la obra de Ricardo Rojas, etc. Y creo que todo período va acompañado de un discurso crítico. En cambio, en lo que sí discrepo es con esa apreciación de García Canclini que acabas de hacer, ¿me la podrías explicar?

JD: En sus últimas publicaciones, García Canclini hace una conjunción de los aportes de la semiótica, del psicoanálisis y del marxismo tratando de elaborar una teoría más adecuada a la producción cultural latinoamericana en las artes plásticas, el teatro, el arte popular etc.

AR: Pero no en la literatura.

JD: En general, García Canclini lo plantea a nivel de todas las artes, especialmente el arte popular.

AR: Yo creía que te referías a la literatura, por eso me sorprendía la pregunta. Me interesan mucho los trabajos de García Canclini y he seguido algunos con bastante atención... Diríamos que tengo una desconfianza razonada por todo intento de teoría que se aplique nada más que a América Latina. En ese sentido creo que el libro de Roberto Fernández Retamar es uno de los errores mayores que se han cometido en materia de crítica: que es postular la existencia de una teoría literaria que, como tal, es un regla general, pero que solamente rige para la literatura latinoamericana. El no llegar a crear esta teoría, hace esta cosa que yo empiezo a no apreciar y consiste en decir que hay que hacer una teoría. Entonces uno queda como el que inventó el querer hacer una teoría. ¿Qué quiere decir hacer una teoría para la literatura latinoamericana?: ¿significa que nuestra literatura no tiene nada que ver con las literaturas europeas?, ¿que no hay principios interpretativos en las literaturas europeas que son los mismos en las americanas?, ¿que la teoría de la metáfora va a ser distinta en la literatura latinoamericana que en la europea? Entonces se me dirá: que una teoría literaria latinoamericana quiere decir que hay procesos productivos peculiares dentro de nuestro continente. Pero, ¿estos procesos productivos no aparecerán en África también?, ¿las literaturas africanas no tendrán procesos productivos y de elaboración muy similares a los de

América Latina, en la medida que son países del Tercer Mundo con determinadas condiciones? No sé si te das cuenta que es una imprudencia y un facilismo decir esto que a mí alarma. Y como se trata de un crítico que tú citaste, entre los críticos más importantes, te pido que vuelvas a leer ese ensayo<sup>4</sup> porque es un ensayo en el cual siento que se actúa sin rigor, el rigor obligado en un estudio académico en el cual tú tienes que afirmar algo y probarlo, por lo menos intentar probarlo para persuadir. No podés simplemente hacer un discurso diciendo que sí existe una cosa diferente: ¡Pruébelo señor!, mientras que Ud. no lo pruebe, esto pertenece al rango de la conversación libre pero no al rango del estudio académico. En ese campo creo que ha habido demasiados intentos de defender la singularidad como quien defiende el barrio propio. Hay una frase muy bonita que citaba Bergamin, quien fue mi maestro, que decía: el patio de mi casa es particular, cuando llueve se moja como los demás. Yo creo que la literatura latinoamericana forma parte de un vasto territorio que se llama "las literaturas", y no se va a encontrar que los tropos son diferentes en las literaturas americanas, que en las literaturas europeas. Yo querría que alguien me probara semejante dislate. Es decir, no se puede estar procurando de tal modo la segmentación de nuestra literatura del conjunto de las literaturas mundiales. Lo que yo creo que se puede hacer y es importante es esto: en la medida que toda teoría se organiza sobre un conjunto de materiales literarios determinados, tú puedes decir que en una teoría realmente general de la Literatura —que es lo que pide Etiemble que es el que ha tratado de incorporar las literaturas chinas para poder hacer una teoría realmente general de la literatura— también deben estar las latinoamericanas. Eso sí es correcto. Es decir, que la praxis latinoamericana también debe contar como la praxis europea, china o africana en el momento de diseñar una teoría general de las literaturas. Entonces es correcto y lógico decir que cada una de estas praxis son contribuciones que pueden enriquecer una teoría general, pero esto significa incorporarse al conjunto de la literatura, no separarse, no segmentarse. Me parece suicida absolutamente si es que yo renuncio a Stendhal, Rimbaud, Tolstoi, Kafka, etc. Yo creo que hay una tendencia particularista enormemente dañina que en el fondo es impotencia. Si no me puedo apropiarse de todo eso, me quedo con este pe-

¡dácito y digo que este pedacito es diferente.

JD: Pero por otro lado Ud. afirma que el discurso crítico latinoamericano generalmente es muy tributario de las categorías europeas.

AR: Pero claro está. Lo que pasa es que necesita afinarse para ver cuál es la medida. Pero yo no rompo con las literaturas europeas. La influencia europea es permanente en nuestra literatura porque ambas son literaturas de lenguas europeas. La mayor parte de nuestra literatura se elabora con lenguas europeas que trabajan en un acriollamiento y en una inflexión diferencial. Pero no digo que lo diferente establezca el corte, digo solamente que hay 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. Es decir, el autor latinoamericano es un 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 una 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.

#### 4. Literatura y demandas sociales.

JD: Luego del despertar cultural y revolucionario que se inició en A.L. desde los años 60, la Unión Soviética ha demostrado vivo interés por el acontecer latinoamericano. ¿Qué le suscita la revista *América Latina* que editan los soviéticos mensualmente, y qué opina de la analogía establecida por ciertos críticos literarios soviéticos que ven en el proceso de la novela latinoamericana de los últimos veinte años un proceso similar al de la novela rusa del siglo XIX, que indicaría que A.L. se encuentra en una época pre-revolucionaria?

AR: De esa revista conozco nada más que un número porque se publicó en él un artículo mío. Es el artículo mío ese que se ha publicado en muchos lugares sobre una concepción general de la literatura latinoamericana. Así que es el único número que conozco y no puedo opinar sobre esto. En cuanto a la idea general la

tengo por tu resumen. Me parece que es posible, Vargas Llosa ha dicho una cosa parecida sobre la narrativa latinoamericana, de que la literatura adquiere una intensidad en los períodos llamados pre-revolucionarios. Incluso ha hecho una comparación con los buitres, hay una serie de textos de Vargas Llosa sobre esto, de que todo proceso revolucionario inminente genera una intensidad. Se piensa sobre todo en el modelo famoso del siglo XVIII, es decir el que corresponde al desarrollo de la burguesía. Todo esto podría explicarse más con una especie de análisis sociológico, sin necesidad de estas formas que me parecen un poco míticas. Me parece normal que Vargas Llosa las utilice porque le gusta mucho esa suerte de mito; pero en cambio que los rusos las usen no me satisface mucho. Lo que diríamos es esto: en América Latina hay un creciente proceso de democratización, hay capas que se van incorporando a la educación, al circuito de la lectura y utilizan la literatura como vínculo de sus demandas, esto es constante en nuestro continente. Para los lectores, que en cierto modo están ascendiendo y moviéndose dentro de la escala social, la literatura entra como uno de los elementos expresivos de esas demandas. Eso no reduce la literatura a ser simplemente esto: un mero vehículo de demanda, pero sí la alimenta. La verdad es que la explosión de los 60 fue sostenida por una generación de jóvenes incorporados a las universidades y que efectivamente estaban buscando una nueva situación para ellos y para la clase a la que representaban. Creo que eso es parte del proceso democratizador dentro de América Latina y de las demandas de nuevos sectores que son enteramente legítimas.

##### 5. La poesía y el imaginario social americano.

JD: En un balance de su trabajo crítico, que Ud. expone en la revista colombiana *Gaceta Colcultura* 37/38, afirma tener una deuda con la poesía latinoamericana del siglo XX, pues ciertas "urgencias" hicieron que se dedicara al estudio de la novela del XX. Luego del período modernista —sobre el cual ha publicado varios estudios— ¿cuál sería, en líneas generales, el proceso de la poesía latinoamericana del siglo XX?

AR: Lo que yo digo en ese balance es esto: la poesía es probablemente el género literario que me es más íntimo y necesario para vivir, digo estrictamente eso, la poesía me ayudó a vivir. Sin embargo, he escrito menos sobre ella, porque sobre novela y teatro —yo fui crítico teatral muchos años— estuve obligado a escribir más por las demandas sociales. Lo que me pedían eran ensayos sobre novela o un trabajo como crítico teatral, no me pedían que hiciera trabajo sobre crítica de poesía. Sin embargo, he hecho varios estudios sobre poesía dentro del modernismo: algunos sobre Darío y bastantes sobre Martí, al punto que prácticamente estoy al borde de terminar un libro recogiendo mis ensayos sobre este escritor cubano. En cambio no he escrito sobre poetas importantes, como Vallejo, Neruda o Paz. Vallejo me importa mucho, me importan menos —o me son menos afines— Neruda y Paz. También me interesan mucho los poetas más recientes, como José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros, Idheia Vilariño o Juan Gelmann. Sobre toda esta generación de poetas nuevos, he ido escribiendo, según las ocasiones, algunos ensayos, porque hacen una poesía que sí me parece realmente importante. Sigo creyendo que es en la poesía donde los americanos son más esplendorosos, donde realmente producen mejor. Lo que pasa es que la salida a circulación de esta poesía es mucho menor que la novela, no alcanza la resonancia que han alcanzado las novelas del famoso boom. Pero no es porque esta poesía sea inferior a esas novelas sino simplemente porque la demanda de la novela es mucho mayor, es el género que el lector común prefiere.

JD: ¿Qué logros encuentra Ud. en todos los poetas que acaba de mencionar?

AR: Encuentro una cosa muy importante: un trabajo muy a fondo sobre la lengua misma de cada una de las zonas de América. Una especie de manejo dentro de una tradición que va hacia una suerte de coloquialismo, pero muy fijado dentro de pautas estructuradas. Encuentro, además, que hay una suerte de creación que expresa el imaginario americano de un modo mucho más nítido, y limpio incluso, que dentro de la novela. Es decir, siento que allí estoy tocando mejor alguna de las condiciones del imaginar, del soñar de los americanos. También encuentro que expresan de un

modo muy preciso, riguroso y medido la problemática americana. JD: ¿Y Ud. no cree que en la poesía de Neruda y Paz también hay este fenómeno?

AR: Probablemente lo hay, lo que pasa es que estimo mucho más en estos poetas el rigor y la medida muy estricta. De Neruda sigo pensando que su poesía hay que antologizarla drásticamente. Escribió demasiado, fue un río, como decía Juan Ramón Jiménez, con mucho barro y unas cuantas pepitas de oro. En cambio en Paz sí encuentro momentos que me parecen de la mayor poesía, sobre todo en *Libertad bajo palabra*, que me parece uno de los grandes textos americanos.

JD: ¿Cuál es su opinión sobre Vallejo y la poesía peruana?

AR: No conozco bien la poesía peruana como para contestarte al respecto. Por Vallejo tengo una gran admiración y conozco muy bien su obra. No te puedo dar una respuesta periodística, dar opiniones sobre él... Pienso que es realmente el creador de una de las líneas originales de la poesía americana. Yo he desarrollado una especie de teoría sobre las dos vanguardias que funcionaron en América: una que en cierto modo acaudilla Huidobro y la otra, la más importante y la más rica, representada por César Vallejo. Sería demasiado largo explicar esto. La poesía peruana la conozco muy esporádicamente como para hablarte como escuela, pero la presencia de Vallejo ha sido capital para que realmente exista la riqueza que es visible en la poesía peruana. La sensación que tengo es que en la generación joven la producción poética es mucho más importante, variada y más rica que la producción narrativa.

## 6. De la basura a la obra de arte: bricolage y transculturación.

JD: Con toda seguridad uno de sus mejores logros como crítico literario ha sido detectar con lucidez a los narradores principales de la transculturación en América Latina, como son: José María Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez y Augusto Roa Bastos. Estos narradores se caracterizan fundamentalmente por preservar valores vitales de las culturas regionales latinoamericanas frente al empuje modernizador y homogenizador del capitalismo metropolitano. Dado que este empuje es cada vez más

creciente, ¿cuál cree Ud. que es actualmente el destino de esta vertiente de la narrativa latinoamericana y cómo afrontará en el futuro este creciente impacto de la modernización?

AR: Provocará más problemas, más dificultades. Al respecto vuelvo al ejemplo anterior que te citaba en el sentido de que la influencia de los medios de comunicación masivos, de origen norteamericano, no trasladan las grandes obras artísticas norteamericanas que se crean continuamente, pues se sabe que hay una admirable producción literaria dentro de Estados Unidos, sino lo que transmiten es, como siempre, los materiales de su industria cultural. Eso integra como una especie de gran basura que te tiran sobre el continente. El problema, vuelvo a decirte, es la capacidad que se tiene de transformar la basura en obra de arte. Esto es una de las formas de la réplica, una de las formas del enfrentamiento, sino te quedas simplemente sumergido en eso. No puedo prescindir de la existencia de eso, porque eso es real. Los medios de comunicación son consecuencia de un proceso de desarrollo tecnológico enorme y, dada la importancia grandísima que tienen los Estados Unidos como gran potencia, vamos a estar sumergidos dentro de ese material. Querer salir de él es inútil. Salvo esos papás que les dicen a sus hijos no les vamos a comprar televisor para que no se contaminen. Los pobres niños se sienten los seres más desgraciados de la tierra porque en el barrio todos ven televisión menos ellos. Pero es inútil esa preservación, porque es como poner a mi hijo en un batiscafo para que él no sea contaminado. Lo mejor es que se contamine, efectivamente, y que genere las respuestas correspondientes a todo eso. Incluso que elabore todo ese material y con ese material haga algo, lo transforme. Yo creo que es una hazaña de los pueblos del Tercer Mundo, la capacidad que tienen para transformar todo esto. Yo alguna vez dije que la operación que hacía Borges con la información universal para elaborar sus cuentos —vale decir la manera en que él cita cosas reales, soñadas o inventadas; la manera que él maneja la bibliografía y hace con ella cualquier cosa, transformándola en cuentos— era una operación de bricolage, exactamente como la que hace el jefe de una tribu africana que toma un sillón de dentista al que lo sacramenta, le pone cosas y lo transforma en el trono real. O es como lo que hace un indígena peruano al cual le traen las tijeras, que son para cortar, y las transfor-

## 7. Arguedas y la barrota salida del mestizo.

JD: José María Arguedas es sin lugar a dudas el narrador peruano que ha llegado más a fondo al problema de la nacionalidad peruana. Siendo uno de los narradores de la transculturación ha solucionado con eficacia los procesos transculturadores a nivel lingüístico, estructura literaria y cosmovisión, como Ud. ya lo ha señalado. Sin embargo, Vargas Llosa en un reciente artículo sobre *Todas las Sangres* publicado en la *Revista Iberoamericana*<sup>5</sup>, afirma que la propuesta final de Arguedas en esta novela es utópica y arcádica; por cuanto habría una oposición mecánica entre costa y sierra, en la que Arguedas se inclina por el proyecto campesino de Rendón Willca desconfiando del proletariado por ser costeño. Se podría afirmar, entonces, que en la operación transculturadora de Arguedas tiene limitaciones en cuanto se refiere a la propuesta ideológica que postula en esta novela.

AK: No conozco el ensayo de Mario sobre esa obra. En general Mario es un autor que ha trabajado con mucha fineza a propósito de Arguedas y ha visto cosas que otros no vieron. Diría que en el proceso de Arguedas, *Todas las sangres* es un esfuerzo donde hay una idealización muy manifiesta. Nos damos cuenta que el personaje Rendón Willca encarna una idealización muy marcada, una proposición ideal, de pronto, mucho más que real. Estrictamente yo diría, Rendón Willca es Eneas puesto en otra novela americana y haciendo el mismo papel de sostener el destino de la patria y llevarlo adelante. Pero para mí la demostración de la capacidad extraordinaria de Arguedas para detectar el proceso de la sociedad peruana es su última novela. Porque *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela espléndida que yo creo va a ganar toda su batalla. En esta novela, superando la proposición ideal de la anterior, se enfrenta directamente al proceso último de la transformación de la sociedad peruana, es decir al traspaso de las poblaciones de la sierra a la costa, a propósito de la experiencia, si quieres infernal, que se realiza en Chimbote. Entonces, con esta novela creo que está trabajando mucho más profundamente que en *Todas las sangres*, sobre la nueva composición y la nueva articulación de la sociedad peruana. Es menos idealista en esta novela y mucho más agudo en la percepción de las cosas nuevas. Creo que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela que tiene que haberle

costado muchísimo hacerla, aparte de las dificultades que vivió en ese período, porque es de mucha audacia el avance sobre un mito que a él le costó mucho superar. Pienso que la concepción mítica de Arguedas no está bastante circunscrita a los famosos mitos indios, sino que en el fondo él vivía dentro de otro mito, que era el mito mariateguista. Es decir la proposición redentora de ese comunismo un poco primario que desarrolló Mariátegui. Arguedas vivió ese mito y éste es el que está funcionando dentro de *Todas las sangres*.

JD: ¿O sea, Ud. cree que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* hay todavía un lugar para la esperanza de la cultura indígena?

AR: Sin duda, pero no de la cultura indígena sino de la cultura mestiza, porque la cultura india ya no tenía sentido. Lo que él comprendió es que efectivamente la salida era esa barrosa salida del mestizaje. Ese zigzagueante, y muchas veces sucio camino, como la vida misma, pero que era mucho más rico en posibilidades.

#### NOTAS:

1. Artículo publicado en la revista *Escritura*, año 4, No. 7, Caracas, enero-junio, 1979; pp. 3-45.
2. Este escritor mexicano murió junto a Angel Rama, Marta Traba y Manuel Scorza, entre otros, en el mismo accidente aéreo de 1983 en Madrid.
3. Al respecto véase su artículo: "Un culto racionalista en el desenfreno tropical" (En: *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, 1976) en el que plantea sus discrepancias con el concepto de lo "real maravilloso" sustentado por Alejo Carpentier.

4. Angel Rama se refiere al libro de Roberto Fernández Retamar: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975, 1976, 1977 y 1984), texto en el que RFR reúne algunos de sus trabajos afines con esta problemática, especialmente sus artículos: "Para una teoría de la literatura hispanoamericana" (1972) y "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana" (1974). Creemos que el juicio de Rama sobre este libro de RFR es demasiado severo, pues las ideas que propone Retamar no son de aislar a la literatura de nuestro continente para elaborar una teoría literaria particular, sino de repensar nuestra propia tradición literaria a partir de perspectivas más nuestras que coloniales, "aunque tampoco sea cuestión de partir absurdamente de cero e ignorar los vínculos que conservamos con la llamada tradición occidental que es también nuestra tradición, pero en relación con la cual debemos señalar nuestras diferencias específicas. Trabajar por traer a la luz nuestra propia teoría literaria, para la que hay aportes nada desdeñables, es tarea imprescindible (y colectiva) que nos espera" (cita del artículo de 1972 de RFR, pp. 42-43, de la edic. de 1984). Hay que considerar que RFR ha escrito sus artículos de aquella época en un contexto de continua beligerancia política por defender el proceso revolucionario cubano. De allí que si RFR en algún momento sostuvo, por apasionamiento político coyuntural, algunas tesis cerradas, éstas han ido corrigiéndose a lo largo de su reflexión teórica. Además es necesario resaltar que hay lecturas contrarias a las de Rama de este libro de RFR, nos referimos a las de Odrich Bélic, Adrián Marino y Juan Marinello (ver nota y apéndice de la edición de 1984 del libro de RFR), quienes suscriben y se adhieren a las tesis del crítico cubano por encontrarlas coherentes y ajenas a una pretendida teoría literaria latinoamericana que reniegue de una perspectiva universal.
5. Nos referimos al artículo: "José María Arguedas sobre la ideología y la arcadía", en: *Revista iberoamericana*, Vol. XLVII, Nos. 116-117, Pittsburgh, julio-diciembre, 1980, pp. 33-46.

ESTA PUBLICACION HA SIDO HECHA EN

# HARAVI

TALLERES DE ARTES GRAFICAS

Tambien ha publicado

HOMBRES Y FIESTOS

DANIEL MATHEWS

ECOS DE LA MEMORIA

PORFIRIO MAMANI

Pedidos en av Tacna 352 SAN MIGUEL

Telf 622485

## AUTORES Y TEXTOS

La muerte de Angel Rama produjo varios homenajes a su memoria. Tal vez los más recordables sean el número que *Texto Crítico* dedicó al gran crítico uruguayo y el libro que, bajo el título de *La literatura latinoamericana como proceso*, Ana Pizarro y otros estudiosos del continente ofrecieron al maestro. La Universidad de Austin, donde Rama enseñó en sus últimos días, editó *Bibliografía sumaria de Angel Rama*, preparada por Alvaro Barros-Lémez, identificados con este maestro de la crítica literaria latinoamericana, los integrantes de FS brindamos en calidad de primicia la entrevista que concediera meses antes de su muerte. Jesús Díaz Caballero (Cajamarca, 1958) ha publicado en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Hispamérica*, entre otras publicaciones; integró el Consejo Editorial de la desaparecida revista *Lluvia* y hoy es encargado de las actividades editoriales de Copé-Petroperú.

Con motivo del primer aniversario de la muerte de Jorge Luis Borges, la Universidad de San Marcos y la Embajada de la República Argentina en el Perú organizaron un concurso universitario de cuento. El Primer Premio "Jorge Luis Borges, 1987" recayó en Jorge Ninapayta de la Rosa (Nasca, 1957) y el Segundo Premio en Carlos Espinal Bedregal (Lima, 1963), ambos de la Universidad de San Marcos. Los cuentos ganadores son los que aquí publicamos. Ninapayta fue redactor de *Unicornio*, suplemento de *Cambio*, y Espinal Bedregal cultiva la pintura al mismo tiempo que la narrativa.

El éxito de Antonio Ureta (Concepción, Junín, 1954) puede inferirse por las dos ediciones que ha tenido la plaqueta que difundió algunos de sus *Cuentos del viento*, si tenemos en cuenta la poca atención prestada a la manifestación literaria en un medio como el nuestro.

Casimiro Ramírez (Jaén, 1963) e Iván Orbegoso (Chimbote, 1965) son estudiantes de Literatura de San Marcos. Orbegoso publicó *Lesbófugas* en la revista que dirige: *Oxisos*.

Un índice fundamental y hace mucho necesario es el que se presenta esta vez en *Bibliografías*. Edda Pratto Chávez (Lima, 1941) fue la persona que se encargó de reunir los 80 números de *Haravi*, ficharlos y hacer el índice. Pratto Chávez es coordinadora de cursos de Pre-Letras de la Universidad de San Marcos.