



↑ Ángel Rama, en el Cerro de Montevideo  
TODAS LAS FOTOGRAFÍAS QUE ILUSTRAN  
ESTE ESPECIAL FUERON CEDIDAS POR AMPARO RAMA

ÁNGEL RAMA (1926-1983)

## Primeras invenciones

Oscar Brando

En el ensayo que sigue se repasan los momentos augurales de la formación de Rama, sus primeros asombros y nudos de pensamiento, el derrotero que más tarde seguiría su reflexión: la precoz lectura del semanario *Marcha*, el influjo de José Bergamín o su vínculo con Pedro Figari son algunos de ellos.

A la hora de hacer el balance de una vida, en esta oportunidad la de Ángel Rama (1926-1983), me viene a la mente una escena de la novela *Bernabé, Bernabé*, de Tomás de Mattos. Josefina Peguy, personaje y narradora de la novela, decía abominar la frase de su marido que interpretaba la vida como una lanza que una vez librada al aire ya tenía determinado el éxito o el fracaso. Josefina especulaba con otras metáforas y, en todas ellas, asistía un orden aleatorio, arbitrario, que se iba reformulando con la aparición y desaparición de hechos premeditados y azarosos: algo parecido al libre albedrío. Admitamos, sin embargo, que no pocas veces estamos tentados de creer en ese derrotero original y explicar la vida por incambiables líneas de continuidad.

Adelantada una cronología, publicado uno de sus diarios y parte de su correspondencia, dedicada una tesis a su obra de punta a punta,<sup>1</sup> igualmente cabe reconocer que a Rama le debemos una biografía. De todos modos, parafraseando a Juan José Saer en su ensayo *El concepto de ficción*, podríamos afirmar que nunca sabremos cómo fue. La lectura de toda su producción y los cientos o miles de páginas escritas sobre ella, más

los testimonios de quienes lo vieron o convivieron con él, no nos darían una versión lineal, sino que nos pondrían ante una visión estroboscópica o una serie de rompecabezas para armar.

Para la presentación de este homenaje, optamos por elegir unas pocas piezas que nos permitan proyectar una imagen posible: la del intelectual que, entre construcciones y demoliciones, ayudó a pensar la crítica latinoamericana.

### PUNTOS DE VISTA

Revisemos con levedad algunos de los datos más recurridos: nació en Montevideo, el 30 de abril de 1926, hijo de españoles inmigrantes; cursó escuela y liceo públicos, y, como se ha reiterado con parcial y discutido acierto, aprovechó la civilidad de un país de cercanías. Un hogar sensible a la guerra española por incitación de su hermano Carlos lo acercó tempranamente a los compromisos sociales y políticos que se fueron consolidando con la lectura precocísima del semanario *Marcha*. El teatro fue,

primero, un meteón adolescente que, finalmente, tendría un peso moderado en su vida: dramaturgo de tres obras, sumó la crítica teatral durante algunos años. Hacia mitad de los cuarenta comenzó pequeños trabajos en la prensa y en 1947 se empezaron a consolidar algunos acontecimientos que servirán de primer escalón a nuestra reflexión. Vale la pena conocer la carta que un poco antes, en 1944, dirigió a José Pedro Díaz, algo mayor que él y seguramente heredado de su hermano Carlos, en la que desplegaba un entusiasmo y una energía juveniles que, estos sí, tendrían largo aliento en su vida. Comenzaba elogiando el género epistolar («empiezo dando tres hurras por el que inventó el género epistolar»), anticipo de «una vida en cartas», como acertaron en titular las recopiladoras de una parte de la correspondencia escrita entre 1944 y 1983.

El año 1947 resultó, entonces, un año seminal. La emblemática fundación de la Comedia Nacional representó

los esfuerzos oficiales por la cultura, pero la formación, en paralelo, de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes produjo su contrapartida. Dos revistas se sumaron a las existentes y nuclearon a jóvenes que se reconocían, tal vez por influencia orteguiana (José Ortega y Gasset no había sido el único en definir el concepto, pero era seguramente el más influyente), como una generación. *Escritura* y *Clinamen* fueron las nuevas revistas que aparecieron ese año y en ellas participaron las dos figuras que nos interesa poner en relación: José Bergamín, poeta español que había pasado los 50 años y que, exiliado de su patria, itineraba por América, y Ángel Rama, recién veinteañero, que, junto con algunos otros jóvenes de su generación, iniciaba su propio desvío o «clinamen» lucreciano en el curso de la cultura del medio siglo. Sobre la influencia que Bergamín tuvo sobre algunos y la resistencia que otros le opusieron no nos detendremos; veremos apenas lo que el español pudo infundir en Rama para definir en este un primer nudo de pensamiento. Especulemos que esa influencia se haya producido en dos pasos: el primero, la atención que Rama pudo prestar a lo que Bergamín escribía en *Escritura*, →



↑ Ida Vitale, Ángel Rama, Manuel Claps, Maneco Flores Mora, Zulema Silva Vila, Amanda Berenguer, José Pedro Díaz, Carlos Maggi, María Inés Silva Vila

→

la obra creativa y en particular la sección que con nietzscheana inspiración titulaba «La Máscara y el Rostro»; el segundo, las clases de literatura española que durante tres años, a partir de 1948, impartió Bergamín en la Facultad de Humanidades.

El primer indicio impreciso estaba en la asimilación de la idea de tradición y en la fórmula que Rama, temprano, acuñó en su artículo «Generación va y generación viene»: <sup>2</sup> estructurar la tradición. A cuenta de un trabajo de Raúl Antelo, aún inédito y que con el título «Estructurar la tradición» aparecerá, dentro de poco, en la revista *Sic*, <sup>3</sup> adelante que esa revisión y ordenamiento del pasado, tal como lo expresaba Rama en su artículo, constituiría un signo de su generación. Quiero creer que algunos años después, en 1955, cuando Rama escribió en *Entregas de La Licorne* su ensayo «Temas tradicionales», <sup>4</sup> la lección de Bergamín se había asentado. ¿Qué planteaba Rama en este ensayo? Comprender la tradición cultural no como algo predeterminado, copiable, cuyos términos eran accesibles por el estudio, que se podían conocer con precisión y aplicar como panacea de las letras en crisis. «Una tradición –escribía Rama– no es una idea ni un sistema, sino un complejo de sugerencias espirituales que bien representan al hombre y su destino en una determinada situación geográfica, cultural, social.» De ahí que entendiera la tradición como un campo fértil en el que podían germinar las necesidades presentes.

Un centro de este ensayo era el barroco, porque a partir de él Rama podía explicar varios asuntos y tender líneas de tensión en su pensamiento. Un primer aspecto fue dilucidar que la diseminación del barroco en América no era producto de una servil imitación,

sino el descubrimiento de un procedimiento verbal que hacía posible, con su paradójica vitalidad, descubrir la condición colonial y subalterna del ser americano. El barroco, por pertenecer a una incipiente sociedad de masas, reunía lo más sofisticado con lo plebeyo, lo letrado con lo popular y lo oral, integraba lo cosmopolita a lo autóctono y postulaba así un primer momento de autonomía de la cultura americana. (Este razonamiento sería la clave de la explicación que hará Rama, años después, de los procesos autonómicos regionales y en particular de Ruben Darío y el modernismo.) Pero decir *barroco* era aludir a Bergamín, en la obra y en las lecciones que había dado en sus cursos. Apenas en una frase de este ensayo despachaba Rama algo no trivial: decía que al barroco se lo seguía amando con timidez o rechazando con repugnancia, «a pesar de la tarea revisionista de la generación española del 1927: D. Alonso, Salinas y sobre todo Bergamín». No podemos pasar por alto, dentro de los límites de mi avarísimo ensayo, la importancia que Rama dispensó a la generación del 27. Bergamín era la lección viva, tal vez en uno de sus extremos (catolicismo popular y comunismo que no descartaba la pureza de lo analfabeto; quizá su heterodoxia sedujera a Rama), del proyecto artístico de ese grupo extraordinario de las letras españolas. En él la vigencia de la tradición, que en ese caso podía ser la evocación de la polivalente figura de Góngora, se mostraba aliada al arriesgado ejercicio experimental que los integrantes del 27 hicieron, lo que iluminó una variedad de opciones novedosas que a veces reconocemos bajo el rótulo de *vanguardias*. Creo que ese fue un aprendizaje sustantivo en los momentos

augurales de la formación de Rama. Si se quiere un anticipo legítimo de las que luego serían las elaboraciones más importantes de su carrera de crítico, se puede atender, así sea con cierta latitud y laxitud conceptual, a un término que aparece en el ensayo «Temas tradicionales»: el de *entrevero*, tan local, tan autóctono pero, al mismo tiempo, tan elocuente a la hora de entender la realidad conflictiva que cada sociedad vive.

La relación de Rama con Pedro Figari ha sido más revisada, creo, que la que acabo de ensayar. A riesgo de repetir intentaré responder una pregunta que nunca dejo de hacerme cuando me enfrento al tipo de atención y estudio que hizo Rama con Figari: ¿por qué? ¿Por qué Rama eligió a Figari como uno de sus primeros motivos de reflexión extensa? ¿Qué hubo además de la oportunidad de leer la obra editada y revisar sus papeles inéditos? Esos papeles, ¿le llegaron o Rama salió a buscarlos? ¿Qué entusiasmo a Rama, de qué lo proveyó Figari para incluir en el orden de las preocupaciones que podía tener el joven investigador? Como se sabe, en el año 1951, en la editorial Fábula, que Rama había formado con Carlos Maggi, se publicó *La aventura intelectual de Figari*, largo ensayo de Rama al que se sumaban artículos inéditos del propio Figari; un mes antes, según reza el colofón, se habían impreso los *Cuentos* del pintor, una selección realizada a partir de un conjunto de relatos que Figari había preparado para publicar, pero que finalmente no se concretó. No pudo seducir a Rama el temperamento intelectual –así lo llamó Juan Fló– <sup>6</sup> de Figari, su actitud y estilo de atacar los problemas de la creación artística. Por cierto, recorriendo sobre todo el libro *Arte, estética, ideal*, de Figari, Rama

reconoció los principios fundamentales que sostenían el pensamiento allí expuesto: eran las ideas las que daban raíz y sustento al arte; el artista debía tener algo que decir a los hombres, completaba sus funciones vitales, su acción se justificaba por el intento de mejorarlo; debía reconocerse en el arte una orientación y una finalidad que generaran conocimiento, avanzando sobre lo desconocido. Esas premisas germinaban en un espíritu científico como el de Figari, que apostaba a «mirar a la realidad con ojos limpios» (Fló), pretendiendo la paradójica alianza de primitivismo y ciencia. Menos convincente pudo resultar para Rama la diferencia que Figari establecía entre *idealización*, aquello que el arte producía arbitraria, quimérica y subjetivamente en el espectador, e *ideación racional*, resultado del arte en el conocimiento más preciso de la realidad. Pero, al mismo tiempo, no debió ser insensible a la posibilidad de que esa convivencia entre lo irracional y lo racional fuera capaz de pensar un nuevo orden, como el que había quedado impreso en el barroco de la cultura colonial. Treinta años después, en su ensayo más conocido, *La ciudad letrada*, asimilados Michel Foucault y José Luis Romero, Rama comprendería cómo el sueño de un orden social podía edificarse en la ciudad real.

Querría cerrar esta relación de una forma menos complicada. Figari fue un positivista trasnochado. Todos los trabajos de historia de las ideas en Uruguay, en particular los desarrollados por Arturo Ardao, señalan que ya a fines del siglo XIX la influencia de Herbert Spencer, tan marcada en algún período, había cedido paso a la de otros pensadores. Figari persistió en el racionalismo positivo muy entrado el siglo XX. Ese destiempo, que entre otras cosas tuvo como resultado el vacío que se creó en torno a su obra, pudo imantar al joven Rama. La excentricidad se sembró en Rama en dos sentidos distintos pero complementarios: vio en Figari el sino desventurado, el esfuerzo del escritor y el intelectual latinoamericanos de reciclar ideas con el fin de fundar culturas nacionales. En un ensayo que Rama incluyó en su libro, «El mundo viejo y el nuevo mundo», Figari razonó con exagerada sencillez: «Sería un absurdo renunciar a la cultura importada; sería otro absurdo someterse a la cultura importada. Frente a estas dos tendencias, la cordura aconseja que no se renuncie y, al contrario, que se aproveche lo más posible» la cultura europea y la mundial, con el fin de prohiar una civilización propia que renueve en el «nuevo mundo» las culturas del «mundo viejo». Largo sería el camino de esas transculturaciones, y Rama lo iba a recorrer años después, ya impregnado de las ideas de dependencia y revolución.

Al mismo tiempo ese fuera de época y fuera de lugar, que luego volvería a ver en el romanticismo anacrónico de Eduardo Acevedo Díaz, fue alimentando en Rama una deriva estética heterodoxa que daría cauce a sus lecturas y



← José Bergamín y Ángel Rama

sobre todo a las elecciones que fue haciendo en sus empresas editoriales. Susana Zanetti<sup>7</sup> observó que, en el reverso de su actividad por construir un canon literario, primero en Uruguay en la Colección Clásicos Uruguayos, luego en Caracas con la Biblioteca Ayacucho, Rama se prodigó en literaturas marginales, poco vistas, mal apreciadas y aun despreciadas. De esa manera rescató, según Zanetti, la obra de Felisberto Hernández, que gozaba de muy escasa difusión; también, podríamos agregar, la de Armonía Somers, figura poco integrada a los círculos literarios habituales del medio siglo. En esa cruzada tan sesentista entre mercado y vanguardias, Rama hizo lugar a los grupos rupturistas latinoamericanos y, en Uruguay, generó, quizá sin calcular su alcance, una corriente de revisión literaria bajo la singular categoría de «los raros».<sup>8</sup>

#### LOS AÑOS SIN PAUSA

Si nos extendimos en dos escalones del primer tramo de la aventura intelectual de Rama, Bergamín y Figari fue porque los entendimos menos vistos y, sin duda, mucho menos abordados que los sucesivos Ramas (Achugar *dixit*) que vinieron después.<sup>9</sup> Para estos, la bibliografía es inmensa. De todas formas y por ser esta una presentación general de la formación del crítico literario y cultural, repasemos, sin desarrollo ni exhaustividad, los peldaños que

siguieron. Entre finales de los cuarenta y principio de los sesenta Rama agotó su vena de creador artístico: teatro y narrativa se produjeron en esos años con mediano suceso. Así y todo, hacia mitad de la década del 60, en un reportaje radial todavía Rama confesaba que el género en el que se sentía más pleno, con esa felicidad personal que provocaba el trabajo de escritura, era el narrativo. Pero, como lo admitía en el mismo reportaje, otros menesteres lo habían absorbido.<sup>10</sup> El más descolante había sido el periodismo cultural, que había practicado desde los años cuarenta, pero que se aceleró de manera inusitada cuando se hizo cargo de las páginas literarias del semanario *Marcha*. Como se ha dicho tantas veces, Rama se prodigó con un talante abarcador apabullante. Sin embargo, algunas preocupaciones lo desvelaron: en sintonía con el semanario en el que colaboraba, le obsedía el destino latinoamericano y le exigía la lectura de la creciente producción del subcontinente; todo ello estaba guiado por la revolución cubana, con la que mantenía un estrecho lazo. Al mismo tiempo, desde el contacto con Antonio Candido en 1960, había hecho crecer un cuerpo teórico de conocimientos que le permitiría realizar estudios académicos cada vez más complejos y desempeñar una vida universitaria con exigencias crecientes. Las lecturas voraces de antropólogos y teóricos de la cultura

y su acercamiento a Walter Benjamin, por señalar una influencia novedosa, fueron diseñando un modelo crítico que tendría su epicentro en el estudio del artista en la sociedad moderna.<sup>11</sup> El libro, de 1970, *Rubén Darío y el modernismo* fue una culminación y un mojón. Otra culminación contemporánea, esta de reflexión sobre Uruguay, fue «La generación crítica (1939-1969)», primero como largo ensayo en el volumen colectivo *Uruguay hoy*, de 1971, y luego como libro, *La generación crítica (1939-1969)*, publicado en 1972 y convertido en un clásico de la crítica nacional.

Es casi imposible resumir en pocas líneas lo que sigue. Comienza a dar cursos en el extranjero y a probar en sus análisis marcaciones ideológicas: lo nacional y popular de impronta gramsciana en la narrativa de Gabriel García Márquez; las partidas de defunción del boom de la narrativa latinoamericana; el superregionalismo de Candido que deviene narrativa transculturada; el estudio de la gauchesca integrando los conceptos de sistema literario y de espesor de la literatura; la forma en los versos de José Martí como productores de ideología; la vuelta a los textos, luego de sus paseos por la sociología de la literatura, para explicar de nuevo a García Márquez o a Mario Vargas Llosa. Los años setenta y ochenta son también los de las argumentadas diferencias con Cuba, los del exilio, los de la Biblioteca Ayacucho, los de su radicación en Estados Unidos, la posterior expulsión y el año final en París. Murió en un accidente aéreo el 27 de noviembre de 1983. Dejó inédita *La ciudad letrada*, un libro de impensada difusión, y no pudo ver concretada la tan ansiada historia de la literatura latinoamericana, por la que venía bregando desde hacía años. ¶

5. Por el momento, la única noticia que tengo es la que Rama da en su artículo de *Marcha* del 30 de diciembre de 1949, «Pedro Figari, escritor». En él dice que fue en las gestiones que realizó buscando la versión en español del relato «Dans l'autre monde», publicado en la *Revue de l'Amérique Latine* en 1930, que dio con la selección de cuentos que Figari había escrito antes de 1928 y que tenía pronta para publicar. Actualmente esos originales están en el Museo Histórico Nacional, Casa Juan Antonio Lavalleja. Desde principios de 1949 Rama era funcionario de la Biblioteca Nacional, y la gestión podría haber sido en el marco institucional, pero el minucioso artículo de Alfredo Alzugarat «Ángel Rama, funcionario de la Biblioteca Nacional», publicado en *Lo Que los Archivos Cuentan* (n.º 5, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2017, págs. 271-298), no lo especifica. En el dossier que Rama organizó por el Centenario de Pedro Figari en *Marcha* el 30 de junio de 1961, transcribió una conversación con Delia Figari de Herrera, hija del pintor, «Con Figari, en familia», en la que revelaba, como el título lo sugería, una gran familiaridad con el entorno, pero no aclaraba el origen de ese acercamiento. Gabriel Peluffo y Pablo Thiago Rocca apuntan, de manera tentativa, a Pedrito, hijo menor de Figari, que conservó parte de los papeles de su padre. Es posible que el archivo de Rama guarde ese dato.

6. «Pedro Figari. Pensamiento y pintura», en Hugo Achugar y otros, *Ensayos en homenaje al doctor Arturo Ardao*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1995.
7. Susana Zanetti, «Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana», *Revista Iberoamericana*, 58, 160, 1992, págs. 919-932.
8. «Precursores, raros y outsiders» los llama Rama en uno de sus ensayos. El tema de la relación de Rama y las vanguardias fue planteado por Raúl Antelo en «Rama y la modernidad secuestrada», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, (años 10-11, vols. 22-23, julio-junio de 2003-2004, págs. 17-36), y discutido por Facundo Gómez en «Las vanguardias latinoamericanas en el discurso crítico de Ángel Rama», en *Celestis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* (año 23, n.º 28, Mar del Plata, 2014, págs. 103-118).
9. Ana Inés Larre Borges, «Ángel Rama: a 25 años de su muerte. Para pensarnos mejor», entrevista a Hugo Achugar, Mabel Moraña y Ana Pizarro, *Brecha*, 28 de noviembre de 2008, págs. 19-21. Disponible en <http://sopadesvan.blogspot.com/2008/12/angel-rama-25-aos-de-su-muerte.html>.
10. Los pasos iniciales de la tarea crítica de Rama se pueden completar en «Los primeros ensayos de Ángel Rama: inicios montevidianos de una crítica latinoamericana», de Facundo Gómez, en *Catedral Tomada* (vol. 5, n.º 8, Pittsburgh, 2017, págs. 1-32).
11. «Entrevistas realizadas por Domingo Luis Bordoli a Emir Rodríguez Monegal, Carlos Real de Azúa, Ángel Rama, Arturo Sergio Visca y Roberto Ibáñez», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 12, n.º 15, enero-diciembre de 2019, págs. 245-267.
12. Para este tema en particular y luego a la hora de explicar el boom de la narrativa, Rama tuvo en cuenta los ensayos de Benjamin sobre Charles Baudelaire y, con especial aplicación, el discurso, de 1934, «El autor como productor». Este último tuvo su traducción uruguaya hecha por Mercedes Rein en el volumen *Brecht: ensayos y conversaciones*, Colección Ensayo y Testimonio, Montevideo, Arca, 1970.