

Trayectoria crítica de Angel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos

Juan Poblete*

Angel Rama (Uruguay, 1926 - España, 1983) se ha convertido ya en un clásico de la cultura latinoamericana. Eso se ha manifestado no sólo en la inclusión de sus ensayos en la colección Ayacucho, en cuya fundación y diseño tuvo tan destacada participación, sino también en las formas de lectura a que ha sido sometido.¹ A Angel Rama —que en tanto clásico funciona como un punto de referencia a partir o en contra del cual se construyen y se legitiman discursos— se le podrían aplicar los conceptos y criterios que él elaboró para el estudio de los campos culturales y los intelectuales latinoamericanos. Preguntarse, por ejemplo, qué pasa cuando lo pensamos como transculturador (¿En qué fuentes intelectuales internas y externas abrevó?), como miembro de la ciudad letrada (¿Qué funciones y cargos desempeñó? ¿Bajo qué condiciones de poder produjo su discurso?), como crítico especializado y profesional (¿Cuáles fueron los vehículos de su prosa y sus medios de acceso a los lectores?) y como agente cultural (¿Qué empresas fundó y cómo buscó y (se) acomodó (a) las demandas de sus públicos?) Preguntarse entonces, ¿Hasta qué punto esta grilla, que excede con mucho las posibilidades de este artículo, permite comprender a fondo la labor múltiple de Rama y cómo su carrera confirma y complica esos conceptos y esquemas?²

Pocos intelectuales encarnan como Rama, en su propia biografía y de una manera más patente, la dimensión continental latinoamericana de los años sesenta. Dio conferencias y cursos en gran parte de América Latina y vivió y trabajó en Montevideo, San Juan de Puerto Rico, París, Stanford, Maryland y Caracas. En ésta última obtuvo la nacionalidad venezolana debido a la negativa de la dictadura uruguaya a renovar el pasaporte.³ Reflexionando sobre el impacto del exilio en la emergencia y globalización de la cultura latinoamericana, Rama diría:

La movilidad del equipo intelectual latinoamericano [ha hecho posible una] [...] tarea de globalización y percepción del conjunto, subrayando las circunstancias económicas, sociales y desde luego culturales que encuadraban a toda América Latina⁴

Los exilios vinieron así a culminar en la década siguiente, ese efecto continentalizador que la revolución cubana y las reacciones norteamericanas y soviéticas, el *Boom* de la literatura y los medios de comunicación masivos, el desarrollo de la sociología de la dependencia y del desarrollismo y la creciente concentración urbana, entre otros factores, habían tenido en la década de los sesenta. Al nivel del discurso, anotemos que es en ese contexto donde Rama desarrolla aquel estilo y ambición que lo caracterizaría: el panorama continental brillante en donde múltiples corrientes, autores, obras son explicados en unas cuantas pero poderosas líneas centrales.

De entre los varios libros que pueblan la producción ramiana, destacan por supuesto, en este esfuerzo por pensar las dinámicas culturales del continente, los dos más sistemáticos y abarcadores: *La Ciudad Letrada* y *Transculturación Narrativa en América Latina*. Quiero examinarlos con algún detalle, en el contexto de otros de sus libros y escritos principales, pues se señalan en ellos algunas constantes que tendrán un impacto en el análisis de aquéllos.

Rubén Darío y el Modernismo (1970)

Con *Rubén Darío y el Modernismo* (1970) sistematiza Rama en el desarrollo más vasto del volumen monográfico, una serie de temas que le habían preocupado ensayísticamente durante toda la década anterior y habían de ocuparle, de manera más ambiciosa, en la siguiente.⁵ De entre ellos escojo tres, altamente interconectados. De una u otra manera, estos aspectos serán centrales en sus dos libros mayores: la profesionalización del escritor latinoamericano y su relación con un público lector; la solución variable a la relación de dependencia frente a Europa y las metrópolis; y la relación entre renovación técnica y el desarrollo de lenguajes y poéticas americanas originales.

La tesis fundamental del libro de Rama —que estudia el Modernismo hispanoamericano en el contexto de la consolidación del liberalismo y del capitalismo en América Latina— es que el Modernismo en general y el de Rubén Darío, en particular, representan la “autonomía poética de América Latina”, la comprensión de un sistema literario (con un corpus literario coherente, un público efectivo y productores especializados) y la instauración de una tradición poética.

Ante la todavía vacilante existencia de ese mercado de lo literario, el escritor modernista se vio enfrentado a una forma de doble devaluación social: había ya dejado de ser el poeta cívico de amplia participación e influencia en la vida política del país (Neoclasicismo y Romanticismo) y la sociedad parecía no tener demanda para sus nuevas producciones artísticas. Frente a este desafío, dice Rama, Darío comprendió profundamente que la respuesta adecuada era buscar alguna forma de especificidad de la labor y figura del escritor.⁶ En la tipología de reacciones del escritor modernista frente al mercado simbólico capitalista hay, dice Rama, quienes se niegan al mercado y sus leyes, son los ‘outsiders’ que la sociedad considera bohemios improductivos y que devienen las más de las veces poetas frustrados; hay otros que deciden abandonar la poesía y se dedican a profesiones que sí tienen mercado real, como abogados y profesores; los hay, como José Asunción Silva, que viven en permanente conflicto entre sus dos ocupaciones de poeta y comerciante; finalmente y aquí está dice Rama, la mayoría de los que perduran, hay aquellos que como Darío, entran al mercado como periodistas intelectuales, cronistas de viajes, de sociales, de arte, etc. Dentro de las variedades discursivas del periodismo de la época, el escritor modernista, concluye Rama, aportó su escritura como una ‘marca registrada’ que lo distinguía, estilística y conceptualmente, del *reporter* sensacionalista típico del nuevo periodismo norteamericano.

Para Rama, entonces, el mérito de Darío es haber sabido comprender su nueva posición de productor en y para el mercado y haber revolucionado uno de sus medios de producción: el lenguaje poético, que trabaja sobre y transforma al lenguaje común. Frente a cierto marxismo de orientación lukacsiana, que privilegia las formas de la representación y el reflejo que de lo real hace el discurso literario como ángulo fundamental para el estudio de movimientos literarios como el Modernismo hispanoamericano⁷, destaca en Rama la influencia del Walter Benjamin de textos como “El Autor como productor”, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y los estudios sobre Baudelaire, la vanguardia y la modernidad parisina. Por ello, en vez de preguntarse exclusivamente cuáles son las relaciones de la obra literaria dariana con las relaciones y fuerzas productivas del mundo social, lo que Rama hace es indagar cuál es su posición *dentro* de dichas relaciones, es decir, de qué manera se constituye Darío en productor y qué vínculos establece con un público consumidor y con los mecanismos y la materialidad que elabora. Es por eso que la labor periodística de Darío y su influencia sobre el concepto y el lenguaje poético que maneja, adquieren un lugar destacado en el análisis del crítico uruguayo. Para él, es en la prosa (“el gran campo experimental del movimiento”) donde se ensaya la gran renovación del Modernismo. La experiencia concreta de la participación en el mercado de bienes culturales del periodismo novecentista y su sistema de operaciones, fue lo que le dio carne y sustancia real al ideario literario de Darío. “La búsqueda de lo insólito [...] la renovación permanente, las audacias temáticas, el registro de los matices, la mezcla de las sensaciones, la interpenetración de distintas disciplinas, el constante, desesperado afán de lo original” (Rama 1970:77), son para Rama, otras tantas respuestas darianas a los desafíos y exigencias del mercado de las letras del novecientos. Lo que para muchos es simplemente otra manifestación del afrancesamiento de Darío, es para Rama en cambio, una experiencia de la modernidad que el poeta experimenta vital y concretamente en sus años chilenos y argentinos: el predominio de un subjetivismo individualista, la multiplicación y aceleración de los objetos y las prácticas urbanas en las metrópolis del sur que se disputaban el título de París de América Latina.

Darío no *recibe* simplemente una influencia literaria artepurista, sino que vive, en su versión latinoamericana, sus bases materiales. De allí que su mejor obra sea una transformación creadora y original y no una burda imitación. Dicha experiencia de la modernidad posibilitó en Darío una doble liberación: la de los clisés verbales de la tradición española y la de los clisés mentales que aquellos encerraban. Darío determinó así con claridad, sostiene Rama, la esfera precisa del cambio o revolución literaria latinoamericana: el concepto del poeta (que se torna específico) y el de poesía (que se vuelve autoconsciente). Para ello renueva Darío la lengua literaria, las formas métricas, los recursos de estilo y los temas. De las dos formas de independencia posibles, continua Rama, Darío elige, desechando la temática, "la más drástica que corresponde a una reelaboración de la lengua poética" (Rama,1970:7).⁸ Darío usa a los franceses para poder deshacerse de la carga retórica del neoclasicismo y del romanticismo español, lo que lo obliga, además, a buscar en los clásicos del Siglo de Oro y en la lengua cotidiana nuevas fuentes en que abreviar.⁹ Situado Darío en esa encrucijada permanentemente latinoamericana del esfuerzo por la originalidad inscrita siempre en una fuerte dependencia económico-cultural respecto a las metrópolis, supo realizar, insinúa Rama, con mayor o menor conciencia, una alta tarea: transculturar a partir de lo propio y ajeno, haciendo uso de los espacios que social e históricamente estaban a su alcance, buscando en el venero interior de la lengua los recursos técnicos para responder creativamente al estímulo exterior. Esta capacidad para encontrar las armas técnicas propias que permitían lo que luego llamaría una operación transculturadora original, será, de aquí en más para Rama, el rasero cultural con el cual medirá a sus autores preferidos y, menos positivamente, a aquellos que no gozan de su favor.

La Ciudad Letrada (1984)

Uno de los grandes aportes de *la Ciudad Letrada* es que propone entender el discurso como una práctica realizada por agentes para responder a demandas socialmente definidas (lo que supone productores y 'público' sujetos de y a esta práctica); según una serie de procedimientos reguladores y prácticas subsidiarias; en un espacio físico concreto y en un momento histórico determinado. Así, pareciera decirnos Rama, entender el discurso como práctica supone detenerse en su materialidad más inmediata para comprenderlo como una forma social del hacer.

Un segundo aspecto decisivo del texto de Rama que no es sino un corolario del énfasis en la materialidad de lo discursivo, consiste en la postulación, por primera vez con esta claridad teórica, de un objeto transdisciplinario (el letrado y la cultura letrada) para el estudio de lo discursivo en América Latina. Paso ahora a explicar estos dos aportes un poco más en detalle.

La imagen espacial de la ciudad letrada rodeada de anillos amenazantes, permite postular que, en un cierto sentido, el libro de Rama no es tanto sobre la ciudad letrada en sí misma como sobre sus relaciones con la ciudad real. En efecto, en tanto identidad negativa que permite el proceso identitario de la ciudad letrada, la ciudad real es una parte constitutiva de la forma de existencia de aquella. Del mismo modo, es posible postular que, por lo menos tendencialmente, *La Ciudad Letrada* es no sólo un libro sobre la escritura, como se cree normalmente, sino también un libro sobre la formación de públicos nacionales y la dialéctica lectura-escritura¹⁰.

Al llegar al momento modernista y modernizador, Rama se ve enfrentado, tras su descripción del largo recorrido del letrado y su ciudad, a una suerte de disyuntiva que remeda parcialmente aquella que confrontan los letrados de la época: hay dos caminos posibles. El letrado modernista puede continuar al amparo del poder estatal o derivar hacia la especialización profesional y la independencia económica que un mercado incipiente comenzaba a ofrecer en la forma de periodismo, crónicas y artículos de ocasión. Como vimos, este último fue el curso que Rama analizó en *Rubén Darío y el Modernismo*. Estudiando esta misma encrucijada modernista y basándose principalmente en José Martí, Julio Ramos (1988) propuso una reconsideración de lo que estimaba una cierta ahistoricidad del concepto de letrado en Rama. Para Ramos, más allá de cualquier aparente continuidad entre letrado y escritor (profesional) lo que resultaba realmente definidor era que la base del discurso de legitimación de este último tipo de intelectual había cambiado radicalmente. De sujeto para/semi/estatal de la modernización había pasado a ser un crítico de ese proceso de entrada en la modernidad. La literatura buscaba, según Ramos, un

discurso de validación en un campo de lo social que se había fragmentado en saberes específicos que hacían imposible la continuidad sin más de la actividad del letrado tradicional. En tanto 'sujeto civil' este último suponía un espacio discursivo homogéneo en que lo político, lo social, lo artístico, lo religioso se integraban al punto de permitir a cualquier sujeto autorizado (letrado) pasar de un sector al otro casi sin solución de continuidad discursiva. En el nuevo espacio discursivo fragmentado de la modernidad, el modo de autorización del sujeto literario sería, en cambio, específicamente estético. Así, y algo paradójicamente, ese sujeto estético se autorizaría a sí mismo, se tornaría específico, es decir moderno, en tanto crítico de aquella separación 'desintegradora' y de las diferentes prácticas estatales, ambas decididamente modernizadoras.

Entonces, en esta encrucijada a dos niveles (el de los escritores y el de los críticos) los escritores modernistas (por definición) siguieron a Darío. Julio Ramos, por su parte, prefiere seguir a Martí para mostrar como aquí, en el supuesto ejemplo paradigmático de la alternativa "política" a la opción "literaria" de Darío, se imponía también un quiebre radical en el discurso letrado. La opción de Rama en *La Ciudad Letrada*, demuestra que lo que parecía una bifurcación en el camino al llegar a la altura del fin de siglo, era en realidad una multiplicación de las rutas posibles del trabajo intelectual. Si Ramos se va, en forma brillante, con Martí y Darío por el camino de los literatos, Rama, en cambio, elige esta vez un camino intermedio que sirve mejor el argumento central de su libro sobre la continuidad e importancia de la actividad discursiva del letrado en América Latina. Este camino es el de los que denomina "ideólogos", cuyo paradigma serían los filósofos-educadores-politólogos a la José Vasconcelos¹¹. En este desplazamiento sutil y a la vez algo forzado hacia los escritores de prosa no-ficcional, radica paradójicamente uno de los aspectos más iluminadores del libro de Rama. La espacialización del discurso en la metáfora de la *ciudad letrada* hace posible preguntarse lo siguiente: cuando los escritores (literatos) se mudan hacia otros barrios de la *polis*; cuando la *polis* se *politiza*; ¿deja el Poder Estatal (ahora en proceso cada vez más fuerte de consolidación) de tener sus intelectuales orgánicos? Obviamente hay una relación directa entre los literatos y el poder modernizador (negativa y crítica, diría Ramos); pero la pregunta persiste: ¿quién reemplaza al escritor ahora "marginal —al menos con respecto al lugar céntrico que ocupaba el letrado en el interior del poder—" (Ramos,1989:74); ¿es que ya no hay intelectuales ahí en ese centro alrededor del poder? La respuesta de Ramos: que el Estado "ya había racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo" (Ramos,1989:71) es insuficiente pues nos deja con la incógnita sobre quiénes llevaron a cabo esta racionalización, quién los formó, dónde estudiaron, etc.¹² Creo que es aquí donde el desvío forzado de Rama apunta en la dirección adecuada y demuestra la productividad del concepto de letrado. En efecto, el concepto lleva inscrita una relación estrecha con la producción del poder, lo que obliga a Rama a tratar de encontrar el tipo de intelectual que mejor o más claramente encarna esa modulación esencial del término. La insistencia de Rama permite ver en la doble orientación de los filósofos-educadores, y sobre todo en los profesores, su encarnación más abundante y decisiva, algo que siempre había sido verdad pero que sólo ahora cuajaba en forma visible y masiva: que la literatura no era simplemente un conjunto de obras y autores, sino un grupo de prácticas discursivas y no discursivas de producción de sentido socialmente determinadas. Prácticas de elaboración, producción y consumo de textos que si ahora se multiplicaban permitiendo aquella división de la ciudad letrada, sólo resultan entendibles a la luz de la continuidad de la labor reproductora (e inevitablemente transformadora) de dichas prácticas en el seno del sistema escolar. Sólo la ampliación del público lector y el lento proceso de constitución de las literaturas nacionales permiten visualizar lo que la literatura siempre había sido y entonces solamente perfeccionaba y masificaba; una máquina para la producción de subjetividades, un discurso, una práctica, o sea un poder/saber, una disciplina que pronto pasaría a llamarse, al menos en algunos países, "Castellano".¹³ Allí los nuevos letrados acompañarían la labor de los nuevos escritores puros con su trabajo de reproducción tensionada y contradictoria de las diferencias entre el lenguaje de la mayoría y el de unos pocos, entre el lenguaje de la calle y el de los textos, entre las tradiciones aceptadas y las rechazadas.

Estudiar la literatura como institución moderna, es decir, en la conjunción de un espacio, unos agentes y unas formas de hacer, no puede ya seguir siendo el establecimiento de una seguidilla autónoma de obras con ciertas supuestas cualidades estéticas, sino que debería ser entre otras cosas, por ejemplo, la historia de la manifestación de la Literatura en el sistema educacional y la de las prácticas de su lectura y consumo. Son los usos y las prácticas a través de las cuales se despliega la literatura en

el espacio de lo social los que reclaman nuestra atención. La clave es la forma de uso, el mecanismo de construcción de ese objeto que llamamos por convención "texto".¹⁴ En este contexto se comprende que no es casualidad que el modelo de letrado (con sus funciones fundamentales de reproducción social) que Rama venía persiguiendo desde la colonia pareciera diluirse precisamente cuando en rigor procedía a encontrar su verdadero nicho institucional moderno. El letrado parece tornarse invisible en la figura del profesor (es decir, del intelectual en el sistema educativo) en quien el poder y el saber se funden en la imagen neutra de la verdad y de su causa. Es entonces, cuando el nuevo cariz de la ciudad letrada y de la ciudad real se presenta ahora en su forma nacionalizada y moderna, que las funciones del letrado parecieran desplegarse más perfecta y puramente, como un conjunto de prácticas y de usos en donde la distinción entre poder/saber y verdad se torna impronunciable. Desde ese momento su labor reproductora sería el uso de las tecnologías pedagógicas adecuadas (técnicas y aparatos) para la producción masiva de sujetos ciudadanos que, dejando de ser un pueblo indiferenciado, fueran capaces de constituirse en el público lector y consumidor requerido y deseado por un cierto proyecto político de desarrollo cultural nacional.

Las Máscaras democráticas del Modernismo (1985)

Las Máscaras democráticas del Modernismo (1985) es un esfuerzo abarcador por comprender el modernismo dentro del largo período del siglo de modernización y modernidad que va en América Latina desde 1870 a 1960. Rama distingue dos 'macroperíodos': el de la cultura modernizada internacionalista (1870-1910) que se subdivide en tres 'momentos' (cultura ilustrada, cultura democratizada y cultura prenatalista); y el de la cultura modernizada nacionalista (1910-1960). El análisis del modernismo dentro del momento de la cultura democratizada, que Rama llama así para destacar su carácter aun no propiamente democrático, importa aquí en cuanto nos permite sostener una continuidad relevante entre el libro sobre Darío (1970) y éste publicado ya póstumamente, y un grado de avance también considerable en el análisis cultural materialista que Rama elaboró a lo largo de su trayectoria crítica. Sobre el primer aspecto volveré luego cuando examinemos el libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1983). Del segundo me interesa destacar la mayor precisión con que Rama percibe las transformaciones en los estilos de producción y consumo material de la cultura impresa en el continente. Menciona, por ejemplo, el impacto democratizador del periodismo sobre las formas discursivas de la poesía en lo que llama el "sistema productivo democrático":

[...] ya no podían concebirse las obras macizas, largamente pensadas y elaboradas, las que habían sido sustituidas por el espontáneo poema corto, el texto rápido y certero [...] ya nada podía quedar encerrado en pequeños grupos en un tiempo en que 'el periódico desflora las ideas grandiosas' [...] ya los pensamientos no eran únicos y permanentes sino que nacían del comercio de todos y entraban en un tráfico multitudinario (Rama, 1985a:26).

Lo estético se democratizaba y la tradición y sus continuidades eran desplazadas por la idea de la innovación permanente.¹⁵ De los salones cerrados se pasaba a los cafés, a la bohemia y a las redacciones de los periódicos como espacios privilegiados de la sociabilidad literaria. Del tiempo largo y la formación tradicional del 'dómine' literario pasamos al predominio del autodidactismo ejercitado en el periódico, de la intensidad del estudio al reinado de la 'impresión' y el subjetivismo que la labor del cronista ejemplifica. Esto, dice Rama, "propiciaba el desplazamiento hacia el estilo y hacía de este la carta de triunfo." (Rama, 1985a:43). Las exigencias del mercado se manifestaban también en la aparición de un tono periodístico a medio camino entre la seriedad y el exclusivismo del lenguaje de la cultura ilustrada y las características del popular. El vehículo de este nuevo tono eran las revistas de la clase media emergente que, por primera vez, se constituía en público lector de cierta masividad. Estos cambios característicos de la modernización y urbanización de la cultura en América Latina nos hablan del efecto que la aparición de nuevos públicos tuvo sobre las jerarquías culturales, los estilos de consumo y las formas de producción literaria. Sin embargo, es preciso aclarar que el énfasis más sostenido del libro de Rama está todavía en otra parte. Preocupado sobre todo de la figura del escritor modernista Rama hace hincapié, a lo largo de este recuento, más en las transformaciones en el polo

productor que en el polo consumidor, le importan más los cambios en el estilo de la prosa que los cambios en el estilo de la lectura y sus efectos sobre la democratización de la cultura. Aún así, el libro de Rama nos permite atisbar cómo los lectores se ampliaban y la literatura, en su nueva versión populista y popular (ahora en el sentido del mercado), pasaba a ser parte de la cotidianidad vital de sectores cada vez más amplios de la población. Este nuevo público era el que creaba, exigía y hacía posible la proliferación de una escritura tendencialmente mesocrática y merecería ser estudiado no sólo como *background* socio-económico de los escritores modernistas sino como activo y transformador agente cultural.

No obstante, estudiando el problema de la creación futura de un público, desafío que compartieron tanto las vanguardias literarias como el leninismo político, Rama señala que la conclusión de Darío fue que “El público que proporcionaba la democratización era materialista e incomprensivo del arte, por lo cual éste debía eludir los escollos y navegar solo hacia el futuro” (Rama,1985a:140). Esto significaba no tanto darle la espalda al público masivo como aprender a explorar en su cultura ‘auténtica’, previa al mercado y a la mercantilización de las relaciones sociales, los rasgos formales que le daban vida.¹⁶ En este sentido, Darío coincidía con los anarquistas y los conservadores que lamentaban la pérdida supuesta de sus públicos respectivos distinguiendo entre “el pueblo” (auténtico, precapitalista y original) y “el público” (materialista y vulgar.) Como veremos de inmediato, el tema había de reaparecer con fuerza en el entramado argumentativo de otro de los libros mayores de Rama.

Transculturación Narrativa en América Latina (1982)

Este libro puede ser descrito, en efecto, como la continuación y profundización de la dialéctica entre autor y lectores que vimos operando tanto en sus análisis de Rubén Darío y la cultura del modernismo, como en *La Ciudad letrada*. Dialéctica entre productores directos (el creador) y productores indirectos (el público), allí donde la obra aparece simultáneamente como un ejercicio creativo individual y una labor social y colectiva que constituye sus condiciones de posibilidad y sus fuentes de alimentación. Ahora bien, el público en el caso del análisis ramiano de la obra de José María Arguedas, a la cual se dedica buena parte de *Transculturación*, aparece simultáneamente como aquel productor colectivo (el pueblo) cuya labor cultural hace posible y fundamenta la propuesta del escritor transculturador y como aquello (el lector masivo, es decir, el público propiamente tal) que debe ser postulado y construido a priori por el transculturador (con la ayuda indirecta del pueblo). Es decir, el público existe, en potencia al menos, en el pueblo, y, sin embargo, debe ser en un cierto sentido producido por el creador. Podemos aquí interrogarnos, ¿Qué tensión hay entre la relativamente clara conciencia de Rama respecto a la importancia determinante que la existencia de un público (lector de periódicos) tiene como condición de posibilidad de una literatura y su renovación en el período modernista, con su también relativa falta de interés en el público en *Transculturación narrativa* o más bien con el carácter futuro del público en *Transculturación*, carácter que reposiciona al creador en el complicado lugar político y cultural de la vanguardia iluminada frente al pueblo?¹⁷ O también, ¿Qué conexión/desconexión hay entre el concepto de letrado, de raíz político-sociológica, que tan fuertemente insiste en la posicionalidad del poder/saber discursivo en *La Ciudad Letrada* y el concepto todavía heroico del bardo nacional que, con bases culturalistas, opera en *Transculturación narrativa*?

El conflicto cultural central de la historia que este último libro reconstruye es aquel que enfrenta a regionalismo con modernización y que según Rama ha tenido ya diferentes manifestaciones en el continente.¹⁸ Sobre su objetivo declara:

[...] nuestro propósito es registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios. Si la transculturación es la norma de todo el continente, tanto en la que llamamos línea cosmopolita como en la que específicamente designamos como transculturada, es en esta última donde entendemos que se ha cumplido una hazaña aun superior a la de los cosmopolitas, que ha consistido en la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la

menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora (Rama,1982:75).

La categoría de transculturación tiene así al menos dos aristas tensionadas en tanto concepto. Ellas realizan labores analíticas opuestas pero tal vez complementarias. En el plano axiológico, en tanto conceptualización valorativa, obliga a una difícil (y tal vez, innecesaria) evaluación de las bondades o maldades de las formas de transculturación, intentando imponer una distinción entre las formas buenas, deseadas o mejores y las malas, indeseables o peores. Allí es donde se coloca el distingo entre los cosmopolitas y los transculturadores que oscurece el hecho de que ambos son en rigor formas de la transculturación. En cuanto concepto descriptivo en cambio, la transculturación, una vez que se la purifica de cierto vanguardismo intelectual sobre el que volveremos en breve, aparece como un concepto mucho más certero para describir el funcionamiento histórico efectivo de (una parte importante de) la cultura del continente. En tanto descripción analítica, es obviamente posible y aun necesario discutir la capacidad de la dinámica bipolar, central a la transculturación, de centro y periferia o metrópolis y culturas internas, de dar cuenta cabal de aquel funcionamiento.¹⁹ Entre otras cosas porque, como insistiremos luego, es esa polarización la que coloca a las burguesías nacionales en un lugar privilegiado de intermediación cuasi-necesaria. Debe reconocerse, sin embargo, que la carga axiológica del concepto, su privilegio de las formas supuestamente más verdaderas y populares de transculturación por sobre las de los cosmopolitas, funciona aquí también como correctivo de esa tendencia a la sobrevaloración del trabajo de la burguesía.²⁰

Patricia D'Allemand ha sostenido que el valor central del libro *Transculturación* es el rescate de las culturas populares rurales y que "la transculturación es un modelo modernizador alternativo." (D'Allemand,1996:139) Por efecto del *Boom* al nivel de los modelos literarios, y de los discursos desarrollistas, al nivel de los socioculturales, agregaría yo, las culturas populares habían sido relegadas o más bien mantenidas en su secular segundo plano. Rama, dice D'Allemand, separa estas culturas del "recinto de lo folclórico en que se las confinara hasta entonces, para articularlas a la modernidad, develando su creatividad y su capacidad contestataria frente a los dictados de los discursos hegemónicos" (D'Allemand,1996:133). Según D'Allemand:

[...]si la legitimidad de la reivindicación de las culturas populares regionales es indiscutible, su imposición como nuevo modelo hegemónico lo es menos. Tampoco es claro a partir de cual unidad regional se realizaría esa integración; su proyecto integrador replantea jeraquizaciones, pero no las cuestiona; su mapa pluricultural, en cambio, abre la posibilidad de cancelarlas. Los conflictos señalados en este proyecto 'nacional' de Rama se explican en parte por la confluencia de diferentes discursos y la dificultad para conciliarlos. (D'Allemand,1996:139-140).

"En Rama, dice D'Allemand, no funciona un solo discurso de lo nacional." (D'Allemand, 1996:143). *Ruben Darío y el Modernismo*, ejemplificaría un primer discurso de lo nacional mientras que *Transculturación narrativa*, sería una muestra del segundo. En *Ruben Darío* Rama caería en una lectura economicista del proceso social y cultural que impondría el esquema de la dependencia y réplica respecto a modelos metropolitanos. El proyecto de renovación literaria dependería aquí de una modernización según el modelo urbano europeo.

El segundo discurso nacional en Rama, siempre de acuerdo a D'Allemand, es el de *Transculturación* en que Rama incorpora una dimensión culturalista y antropológica al análisis. Al proyecto único modernizador y urbanizante europeo se opone ahora un concepto de pluralidades culturales fundadas en los procesos de transculturación regional. Según D'Allemand, Rama toma partido unilateral por los transculturadores y les niega a los internacionalistas el carácter de proyecto nacional, los 'desnacionaliza'. Por oposición a esta última tesis yo sostendría, creo que en acuerdo con Rama como lo demuestran sus palabras ya citadas, que los cosmopolitas son ejemplo de una de las formas de cultura regional en América Latina²¹, y que el énfasis de Rama en los llamados 'transculturadores' tiene que ver con por lo menos dos factores coyunturales. De una parte, con las distorsiones críticas del período del *Boom* y sus sucesores, los que él denomina 'novísimos', en donde el interés internacional recae casi

exclusivamente en los autores más fácilmente traducibles lingüística y culturalmente a las formas y esquemas de reconocimiento metropolitanos. Ni Borges, ni Cortázar, ni Vargas Llosa estaban en peligro de ser excluidos. No se podía decir lo mismo de Rulfo, Arguedas y Roa Bastos, Puig y Cabrera Infante hablaban de la América Latina urbanizada, mientras la cultura popular rural parecía condenada al olvido de lo superado por la moda modernizadora. Por otra parte, aquel énfasis valorativo en lo transculturador —en un momento vivido como de fuerte imperialismo cultural a través de los medios de comunicación masiva— se liga a lo que Rama percibía como el justo equilibrio entre las innovaciones tecnológicas y técnicas y los materiales culturales latinoamericanos.

En este sentido, el libro de Rama debe ser comprendido como una intervención estratégica, como un esfuerzo de corrección que cumplió con creces sus objetivos de reforma. Cuando Rama se refiere a los años sesenta y setenta como “una época de cosmopolitismo algo pueril”, está pensando especialmente en el efecto amnésico y excluyente, aunque no duradero, que la explosión editorial conocida como el *Boom* tuvo sobre el resto de la producción cultural latinoamericana anterior y contemporánea al grupo que promovió, entre otros, Carmen Balcells.²² Hay aquí una paradoja: en su libro sobre Darío, como ya vimos, Rama había estudiado la profesionalización del escritor latinoamericano en su relación de mutua dependencia con las demandas del mercado editorial de la prensa del cambio de siglo. El *Boom* de la narrativa de los años sesenta, era, claramente, otra fase en una separación de esferas, en ese mismo proceso de profesionalización del escritor, ahora dependiente de una industria editorial especializada en la comercialización masiva de prosa de autores convertidos en superestrellas y en marcas registradas.²³ Lo que esta segunda profesionalización traía aparejado y que Rama buscó corregir, fue el privilegio casi exclusivo de ciertas formas de escritura y la imposición de una legibilidad que, aunque basada en las complejas técnicas modernistas metropolitanas, resultaba en una reducción de la complejidad real del espectro de la escritura latinoamericana. Este sentido reactivo y de corrección de una injusticia histórica que podía tener incalculables consecuencias culturales de largo plazo, fue, al menos parcialmente, lo que motivó el foco preferente que Rama otorga a uno de los dos tipos básicos de transculturadores que describe. Esos que a veces describe como los ‘transculturadores’ sin más: Roa Bastos, Guimarães Rosa, Rulfo y Arguedas.

En segundo lugar, D’Allamand olvida que el modelo modernista de Darío ya es transculturador para Rama. Y lo es de una manera similar a aquella que habría de encomiar en los transculturadores narrativos. Según vimos, para Rama Darío vuelve al venero interior, en su caso la lengua española más clásica, previa a la desviación europeizante del romanticismo y elige de entre las influencias ‘externas’, las francesas en particular, los elementos que más se acomodan a su proyecto autonómico y original. No los contenidos sino la aspiración a fundar la originalidad de una literatura sobre la construcción de un lenguaje y una poética nueva. Eso es, al menos parcialmente, lo que Rama celebraría en José María Arguedas.

“La idea de un modelo único de identidad nacional, dice D’Allemand, es el problema pues reduce la variedad de ‘formaciones socio-culturales’ del continente” (D’Allemand,1996:149). Esta idea crítica importante olvida, sin embargo, otra de las limitaciones centrales del proyecto de Rama en *Transculturación*, limitación que se deriva también de aquel modelo nacionalizante de desarrollo único y homogéneo. Me refiero a la centralidad de la literatura y en particular de la novela como forma superior que es capaz de captar y expresar las formas más altas de la cultura de un pueblo ‘desarrollado’. Esa cuestionable centralidad coloca al autor singular y genial en la posición del verdadero transculturador, aquel cuyas obras maestras escritas son simplemente anticipadas por lo otros estratos socioculturales inmersos en los procesos de innovación cultural. Discutible también es la jerarquización cultural centripeta y homogeneizante que coloca a la cultura de elite y a algunas de sus formas escritas, por más transculturadas que éstas sean, como culminación de un supuesto proceso unitario y nacional que reúne y subsume la pluralidad de expresiones de las culturas populares.²⁴ Este grafo/logocentrismo y esta centralidad de lo estético en su forma novelada son tanto o más reductores de la pluralidad de lo cultural en América latina y tanto o más limitantes para el proyecto de renovación radical de la crítica que *Transculturación* podría haber sido, y en otros muchos respectos fue, que la supuesta exclusión de los cosmopolitas y la cultura urbana.²⁵

Hay que reconocer, por otro lado, que lo que Rama llama "la gesta del mestizo" y que desde esta óptica crítica podría ser visto como una variación del modelo clasista de la dependencia que, aunque sea para criticarla, coloca a la oligarquía y luego a la alta burguesía, (bisagra entre el interior y el exterior) como actor cuasixclusivo de la historia nacional; podría también ser entendida como el reconocimiento implícito del carácter pluriclasista y pluricultural de la nación latinoamericana, en tanto para Rama el mestizo es mucho más una expresión cultural que étnica, es un estado de cultura al cual se puede acceder y no una invariable histórica o genética. De cualquier modo, la pretensión de que la dinámica cultural de una sola clase o grupo étnico puede, como actor privilegiado, resumir y movilizar las energías culturales de la nación completa, queda en pie y afecta al libro de Rama de la misma manera en que afectó la explicación histórica que del desarrollo de las economías nacionales proporcionara el modelo de Cardoso y Faletto.

En defensa de Rama, si es que Rama necesitase alguna defensa, debe señalarse que el mestizo realiza para él la doble activación de lo que con Raymond Williams aprendimos a llamar residual, es decir aquellos elementos que aunque pueden ser recuperados o asimilados al sistema dominante presentan también la posibilidad de una alternatividad cultural que constituye una reserva de impugnación del orden vigente.²⁶ El mestizo arguediano incorpora estos elementos residuales a la cultura peruana nacional pero trae también consigo esa alternatividad indígena hecha cuerpo en su propio concepto del trabajo, de la naturaleza y de la propiedad. El mestizo no se incorpora simplemente a un orden sino que lo altera y anuncia un mundo posible diferente. En este sentido, lo que Rama llama transculturación es análogo a lo que Jesús Martín Barbero denomina la verdad cultural de América Latina: el mestizaje no simplemente como cuestión racial sino como trama o espesor de nuestra modernidad. Un mestizaje que mezcla "lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo." (Martín Barbero,1987:10) Rama, como Martín Barbero, ve en lo que Williams llamó residual (el pasado activo en el presente) "la posibilidad de superar el historicismo sin anular la historia y una dialéctica del pasado-presente sin escapismos ni nostalgias" (Martín Barbero,1987:135). El mestizo realiza este trabajo de transformación de lo residual en emergente y conecta así pasado y presente de manera activa, sin folklorismos ni populismos. Una diferencia importante entre Martín Barbero y Rama permite comprender mejor las limitaciones del proyecto de *Transculturación narrativa* e insinuar un tercer factor coyuntural que, al menos en parte, las explica. Martín Barbero traza cuidadosamente la línea de continuidad narrativa y melodramática que lleva de las historias orales a la literatura del folletín serializado, pasando por el circo y la pantomima populares, hasta llegar a las nuevas formas de serialización narrativa y de identificación popular que la radio, el radioteatro, el cine y, finalmente, las telenovelas desarrollan. Rama, en cambio, se propuso rescatar las culturas populares latinoamericanas como sustrato activo en la vida cultural contemporánea a través de la propuesta de una forma estética de elite —la novela moderna— vista aquí como superación hegeliana de las antinomias de la cultura nacional y sus intelectuales. Este sospechoso literatucentrismo que ocurre justo en el momento en que la cultura popular se transformaba y masificaba a través de nuevas formas de producción y reproducción masivas, se explica, al menos parcialmente, a partir de esa misma coincidencia aparente. En Rama, la transculturación era tanto una reacción frente a lo que denominó un "cosmopolitismo pueril" en la época del imperialismo massmediático norteamericano como una respuesta literaria visceral que buscaba rescatar una forma estética aparentemente amenazada por las nuevas tecnologías de la comunicación que a la sazón el imperio comunicacional estadounidense expandía por América Latina.

Discutible, entonces, es la unidireccionalidad nacionalista o más bien la curva ascendente de la cultura latinoamericana que pareciera culminar para Rama en la novela transculturadora constituida así en el espacio donde los intelectuales logran *darle expresión escrita a la voz del pueblo*. Definitivamente desechable es, para terminar, el concepto normativo que hace de la hibridación cultural profunda la única forma de supervivencia abierta a las culturas indígenas concebidas como entidades estancadas y, de lo contrario, condenadas.²⁷

Conclusión

En un cierto sentido, el libro *Transculturación narrativa* sigue de cerca las oscilaciones teóricas sobre el sub/desarrollo latinoamericano que van desde la escuela cepaliana a la teoría de la dependencia: si los transculturadores cosmopolitas realizan la labor de adaptar tecnologías escriturarias externas (estilos y temáticas) y permiten el desarrollo de una sustitución de importaciones que expande el mercado local e internacional para su producción literaria; los transculturadores propiamente tales, revelan esa sustitución de importaciones como parcial y no conducente al verdadero desarrollo y autonomías culturales. De allí la necesidad de mirar no hacia fuera sino hacia adentro, hacia la productividad cultural endógena que pone además en cuestión la organización clasista y etnocéntrica de las sociedades latinoamericanas.²⁸ Hay una comprensión dependiente y colonizada de lo que es el desarrollo y la modernización cultural en América Latina:

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

Retornamos así al problema de la interdependencia entre creador y comunidad de lectores como productores conjuntos de la obra artística, que habíamos señalado en la base del trabajo teórico de Rama. El dilema entre cosmopolitas y transculturadores, dice Rama, “no remite a la consecución de lo bello [...] sino a los modos diferentes que asume lo bello según las culturas en que nace y el radio público en que puede ejercer su acción persuasiva.” (Rama, 1986:350-351). Se alude aquí a la problemática a la que se enfrenta el transculturador radical (y con él, el argumento de Rama sobre el carácter más popular-latinoamericano de esta vía) en tanto su público ideal o deseado (“lector modelo” decía la semiótica) no existe, en cuanto público masivo, sino que está obligado a postularse como proyecto al interior del pueblo, como apuesta cultural futurista de desarrollo. No es aquí un accidente que las ventas continentales de Arguedas, Roa Bastos y Guimarães Rosa no hayan podido compararse nunca con las de Cortázar o Vargas Llosa. No es casual tampoco, por otro lado, que Rama sostenga que el vanguardismo cosmopolita ultratecnificado del Carlos Fuentes de los sesenta tardíos y setenta había sido castigado con un grado mucho menor de popularidad. En algún punto de este continuo se sitúa la obra “transculturadora” y a la vez comercialmente exitosa de la narrativa de Gabriel García Márquez, cuyo status liminar en el libro de Rama merecería ser estudiado, desde el ángulo que aquí proponemos, como una solución feliz del dilema entre *el pueblo* —productor o generador del material y las técnicas culturales que elabora el novelista transculturador— y *el público*, que las favorece con su compra y lectura culminando el ciclo de la autonomización.²⁹ Si en García Márquez *pueblo y público* coincidían, ese no era el caso de José María Arguedas. Lejos del éxito editorial del *Boom*, la producción de Arguedas, que tan profundamente encarnó para Rama los aspectos definidores de la transculturación, fue, desde este punto de vista, un extraordinario oxímoron: el fracaso y el éxito más grande de un proyecto que como el de *Transculturación Narrativa* requería, para su autopostulación como proyecto democrático efectivo, tanto de un *pueblo* como de un *público* integrados aquí en y por un actor mestizo, trascendental y ausente. Una ópera de los pobres en un teatro vacío.³⁰

Concluimos: en *Transculturación*, Rama realizó un movimiento parcialmente contradictorio que su obra toda había explorado insistentemente. Por un lado, entronizó a la literatura como la más alta creación de que son capaces los pueblos, imaginando un escenario ideal de desarrollo en que por fin *pueblo y público* coinciden en tanto *público nacional* en su participación y goce de la obra estética del transculturador; por otro lado, concibió a la novela como un espacio discursivo de producción cultural colectiva que resulta tanto del genio creador del artista (el transculturador) como de su capacidad para procesar las formas culturales que el pueblo elabora y propone.³¹ El escritor surge en Rama entonces, simultáneamente como un creador original y como un compilador³²; mientras la cultura aparecía, por su parte, a veces como un proceso ascendente con formas y actores privilegiados y otras como una

realidad de suyo heterogénea y múltiple en donde los cruces entre *pueblos y públicos* (ahora en plural) siguen caminos multiformes. Si al macronivel el carácter literaturicéntrico de la visión de Rama confirmaba el privilegio de las formas cultas y del letrado capaz de operarlas, al micronivel de su análisis se esforzaba por mostrar cómo las formas originales no son nunca el resultado aislado de un acto genial sino la labor cultural de un imaginario secular potenciado por elementos que lo activan o reactivan en un momento determinado:

La única manera que el nombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando [la] acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo de 'materia prima', sino de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias. No hay aquí nada que se parezca al folklorismo autárquico, irrisorio en una época internacionalista, pero si hay un esfuerzo de descolonización espiritual, mediante el reconocimiento de las capacidades adquiridas por un continente que tiene ya una muy larga y fecunda tradición inventiva. (Rama,1986:350-351).

Referencias bibliográficas

Baptista, Selma (2002) "A construção cultural e política da etnicidade no Perú: José Carlos Mariátegui, José María Arguedas e Rodrigo Montoya.". En este volumen.

Blixen, Carina y Alvaro Barros Lemez (1986) *Cronología y Bibliografía. Angel Rama*, Montevideo: Fundación Angel Rama.

D'Allemand, Patricia (1996) "Angel Rama: el discurso de la transculturación". *Nuevo Texto Crítico*, VIII, 16/17:133-151

Franco, Jean (1981) "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas". *Revista Iberoamericana*, 47: 115-116.

Klarén, Peter Flindell (2000) *Perú. Society and Nationhood in the Andes*. New York: Oxford University Press.

Martín Barbero, Jesús (1987) *De los Medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Moraña, Mabel ed. (1997): *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura.

_____ (1997) "Ideología de la transculturación". En: Mabel Moraña (ed.): *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura. pp.:137-145.

Moreiras, Alberto (1997) "El Fin de la transculturación". En: Mabel Moraña (ed.): *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura.pp.: 213-231.

Pérus, Francoise (1976) *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. La Habana: Casa de las Américas.

Poblete, Juan (1997) "El Castellano: la nueva disciplina y el texto nacional en el fin de siglo chileno". *Revista de Crítica Cultural*,15: 22-27.

Rama, Angel (2001) *Diario 1974-1983*. Montevideo: Ediciones Trilce.

_____ (1986) *La Novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo: Fundación Angel Rama/Universidad Veracruzana.

- _____ (1985a) *Las Máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama.
- _____ (1985b) "La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular. *Texto Crítico*, X, 31/32: 147-245.
- _____ (1985c) *La Crítica de la Cultura en América Latina*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (1984) *La Ciudad Letrada*, Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- _____ (1982) *Transculturación Narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI.
- _____ (1981) "La Biblioteca Ayacucho como instrumento de integración latinoamericana". *Latino América*, 14:325-339.
- _____ (1970) *Rubén Darío y el Modernismo: circunstancias socio-económicas de un arte americano*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- Ramos, Julio (1989) *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Spitta, Silvia (1997) "Traición y transculturación: los desgarramientos del pensamiento latinoamericano". En: Mabel Moraña (ed.): *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura. pp.:173-191.
- Trigo, Abril (1997) "De la Transculturación (a/en) lo trasnacionales. En: Mabel Moraña (ed.): *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura. pp.:147-171.
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

³Notas

* Juan Poblete, Universidad de California, Santa Cruz. Correo electrónico: jpoblete@cats.ucsc.edu

Poblete, Juan (2002) "Trayectoria crítica de Angel Rama: la dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos". En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

¹ La Biblioteca Ayacucho fue creada en 1974 por decreto del Presidente de Venezuela, Carlos Andrés Pérez, para celebrar el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho. "Angel Rama, que había sido el principal promotor del proyecto, es nombrado Director Literario y miembro de la Junta Directiva" (Blixen y Barros-Lemez, 1986: 50) El proyecto, en la visión de Rama, es descrito en su artículo: "La Biblioteca Ayacucho como instrumento de integración latinoamericana" (Rama, 1981).

² Novelista y dramaturgo en los años cincuenta en Uruguay, Rama se alzó con gran rapidez como figura crítica de relevancia e inició una tras otra, las varias empresas culturales en que participó en el contexto de lo que el mismo dio en llamar la "generación crítica". Si se sigue paso a paso la excelente *Cronología y Bibliografía* que Carina Blixen y Alvaro Barros-Lemez, respectivamente, elaboraron de su vida, se puede destacar de inmediato su precocidad. Ya a los 24 años, hacia 1950, la incesante actividad que haría de él la figura del Angel Rama que nos es familiar, ha recortado su perfil casi completo y dibujado su contorno múltiple de periodista cultural, traductor, crítico y editor. A ello agregará muy pronto otras tres aristas: el comienzo de su labor docente que lo había de llevar como conferencista y profesor a buena parte de América Latina, los Estados Unidos y Europa; su apabullante labor como compilador, editor crítico y/o prologuista de más de sesenta volúmenes y la autoría de más de quince libros. Véase Blixen y Barros Lemez (1986).

³ Véase Blixen y Barros Lemez, 1986:55.

⁴ Rama, citado por Blixen y Barros Lemez, 1986:58.

⁵ El propio Rama señala que "la modernización latinoamericana (1870-1900)" es "donde siempre podremos recuperar *in nuda* los temas, problemas y desafíos que animarán la vida contemporánea del continente[...]" (Rama, 1984:106).

⁶ Enfrentado a una disyuntiva similar, en la conceptualización de Rama, José María Arguedas habría de hacer, como veremos luego, lo propio.

⁷ Véase como un ejemplo más fino de tales orientaciones el excelente trabajo de Francoise Perus (1976)

⁸ Lo mismo dirá luego de parte de la labor transculturadora de Arguedas.

⁹ Para una posición diametralmente opuesta a este respecto en Darío, véase Perus (1976).

¹⁰ Sin el ánimo de ser exhaustivo, es posible señalar varios momentos en que Rama se refiere al tema en *La Ciudad Letrada*: p. 80 (lectores de diarios y revistas), p.154 y ss (aparición de un público lector masivo), p.161(dialéctica entre lectura masiva y escritura letrada). A ello habría que agregar las páginas sobre Simón Rodríguez (61-67) que merecerían un desarrollo particular.

¹¹ "En tanto ideólogos, les cabía la conducción espiritual de la sociedad mediante una superpolítica educativa que se diseñó contra la política cotidiana, cuyas miserias se obviarían mediante vastos principios normativos" (Rama, 1984:110). Junto a Vasconcelos, Rama menciona a Francisco García Calderón, Antonio Caso, Alejandro Korn, Carlos Vaz Ferreira. Véase Rama, 1984:111.

¹² Aunque hay, por supuesto, que reconocer que esta insuficiencia se deriva en lo fundamental de lo que Ramos concibe como la especificidad del foco de su estudio, que no son los letrados en si mismos sino la conformación de una esfera discursiva legítima y legitimizada de la literatura en Latinoamérica. En esta área su trabajo, mostrar de qué "poder" se apodera el letrado-escritor para fundar su legitimidad enunciativa, es imprescindible.

¹³ Sobre el tema, véase Poblete (1997).

¹⁴ Debo aclarar que con la expresión "prácticas y usos que varían históricamente", no me refiero a un mero horizonte fenomenológico de inteligibilidad, sino principalmente a prácticas y espacios de producción, uso, circulación y consumo de "textos" en su única forma de existencia real, es decir, como objetos materiales de algún tipo, sea ésta la del manuscrito, el libro autorizado, el panfleto clandestino, la hoja popular, la nota periodística, etc.

¹⁵ "[Los escritores de la cultura democratizada] Leen mayoritariamente lo que se produce en su tiempo, en especial las novedades y comienzan a ignorar la robusta tradición milenaria de las letras. Son hijos del tiempo, de sus urgencias, de sus modas [...]" (Rama,1985a:41).

¹⁶ "Un arte tan extraordinariamente formalizado como el circense [que Darío admiraba] era demostrativo de la apetencia del pueblo por la muy sofisticada elaboración de las formas (por sobre los contenidos programáticos)" (Rama,1985a:140).

¹⁷ "Ese sector masivo que ha logrado cierta educación (y que es mera consecuencia de cualquier proyecto de desarrollo burgués o proletario) apenas comenzaba a aparecer cuando Arguedas inició su obra literaria: eso explica lo tardío del reconocimiento nacional (*Los Ríos profundos* tardó casi veinte años en reeditarse) y la ausencia de un público que acompañara al escritor a lo largo de su obra. Por eso la operación que intentará Arguedas sólo podía asentarse en los círculos rebeldes (intelectuales, estudiantes) del hemisferio de la cultura dominante, sin encontrar la contrapartida en el hemisferio cultural dominado que se encontraba marginado de los bienes espirituales y donde los sectores mestizos, que habrían de ser los legítimos destinatarios del mensaje, todavía no habían accedido a un horizonte artístico estimable." (Rama,1982:204-205).

¹⁸ Véase Rama,1982: 71-72.

¹⁹ Véase, entre otros, Moraña (1997), Spitta (1997) y Trigo (1997).

²⁰ Para una lectura simultáneamente opuesta y afín a la que aquí hago del concepto de transculturación y de lo que él llama, versiones "críticas" y "antropológicas", véase el excelente artículo de Alberto Moreiras (1997).

²¹ A esas palabras podrían agregarse las siguientes: [...] la existencia de dos diálogos culturales simultáneos que se tramaban entre términos distintos: uno, interno, religaba zonas desequilibradas de la cultura del continente, pretendiendo alcanzar su modernización sin pérdida de los factores constitutivos tradicionales [...]; y otro externo, establecía una comunidad directa con los centros exteriores [...]. Ambos son diálogos auténticamente americanos, con un desarrollo varias veces secular [...] " (Rama,1986:339). Y aun estas otras: "Movimientos ambos que no implican equivalencia con unívocas posiciones políticas o sociales, como alguna vez se ha aducido: en el cosmopolitismo han podido coincidir tanto los desarrollistas partidarios del libre juego de las multinacionales como grupos revolucionarios contestatarios que también procuraban la modernización violenta; en la transculturación han podido coincidir sectores conservadores retardatarios con nacionalismos revolucionarios." (Rama,1986:342-343).

²² El título original de la ponencia que dio origen al artículo "El Boom en perspectiva" fue, "Informe logístico (anti-boom) sobre las armas, las estrategias y el campo de batalla de la nueva narrativa latinoamericana". Véase Blixen y Barros Lemez,1986:200.

²³ Véase "El Boom en perspectiva" en Rama (1986) y el excelente artículo de Jean Franco (1981).

²⁴ Sobre la obra de Arguedas en este contexto véase en este mismo volumen el ensayo de Selma Baptista (2002).

²⁵ Es preciso aclarar, sin embargo, que Rama percibió con gran claridad los peligros que su apuesta implicaba. Refiriéndose, por ejemplo, a Arguedas señaló: "Pero la asunción de la novela implica una básica operación transculturadora. El género, que en América Latina ha acompañado el desarrollo de los sectores medios en su frustrada ascensión al poder, revela condiciones peculiares que son difícilmente asimilables a los sistemas de pensamiento y a las formulaciones artísticas de la cultura indígena peruana [...]. De tal modo que la batalla primera (y la fundamental) se sitúa, como él reconociera, frente a la forma. Esta era la novela misma. De hecho acometerá la conquista de una de las ciudadelas mejor defendidas de la cultura de dominación[...]" (Rama,1982: 210-211).

²⁶ Véase Raymond Williams,1977:121 y ss.

²⁷ De este modo lo que en Martín Barbero es una constatación (a menudo melancólica) se transforma a veces en la transculturación de Rama en un modelo normativo y prescriptivo: quien quiera salvarse, debe por fuerza transculturizarse.

²⁸ En su ensayo "La Tecnificación narrativa", Rama distinguió entre un "modelo operativo técnico" en donde la incorporación de técnicas productivas metropolitanas forzaba a "una doble tensión [...] la de productores de artefactos retrasados y la de operadores de artefactos modernizados"; y un "modelo productivo técnico" que "contribuye a robustecer el concepto de nación-para-sí y genera una apreciable cantidad de beneficios que se extienden a la sociedad e influyen en su desarrollo, pero sobre todo trabaja dentro de la órbita cultural propia cuyas tendencias cultiva de tal manera que asegura la conservación de la identidad aun en los casos de saltos bruscos e incorpora a sus nuevas modalidades amplios conjuntos de la población, sino a todos." (Rama,1986:316-317).

²⁹ En este sentido, resultan interesantes los textos del curso que Rama dictara en 1972 en la Universidad Veracruzana en México sobre la obra de García Márquez y que, bajo el título "La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular", fueran publicados en 1985 en *Texto Crítico*, X:31/32, pp. 147-245.

³⁰ Aunque a partir de 1950 y por más de una década se produce en el Perú un esfuerzo educacional dirigido especialmente a la educación secundaria y superior, debe destacarse que hasta ese año la tasa de analfabetismo supera el 50% de la población y en 1960 alcanza todavía al 39%. (Klarén,2000:333).

³¹ Particularmente importante es el concepto que Rama tiene de la forma novelesca que se alcanza con el uso creativo de instrumentos y tecnologías aplicadas a un material con el cual guardan una relación sino de continuidad al menos de compatibilidad cultural: "En este nivel la forma debe entenderse como un sistema literario autónomo donde se dan cita elementos de distintas culturas para convivir armónicamente e integrarse a una estructura autoregulada. Así 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" (Rama,1982:208).

³² La expresión es de Augusto Roa Bastos. "Un compilador, hubiera dicho Roa Bastos. El genial tejedor, en el vasto taller histórico de la sociedad americana" (Rama,1982:19).