



Este artículo se encuentra disponible en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International License.

This article is available in open access under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Cet article est disponible en libre accès sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International Licence.

ARCHIVO VALLEJO

Revista de Investigación del Rectorado de la Universidad Ricardo Palma
Vol. 7, n.º 14, julio-diciembre, 2024, 83-106

ISSN: 2663-9254 (En línea)

DOI: 10.59885/archivoVallejo.2024.v7n14.03

Y sin embargo... Circunferencia inestable de la función crítica

And yet... Unstable circumference of the critical function

Et pourtant... Circonférence instable de la fonction critique.

MARCELA CROCE

Universidad de Buenos Aires
(Buenos Aires, Argentina)

mcroce@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0001-6625-1281>



RESUMEN

La crítica literaria admite múltiples soportes discursivos. Aunque es habitual asociar el término «crítica» con el artículo académico argumentativo, su ejercicio se extiende a otros géneros, cuya relativa indefinición o cuyo carácter «menor» les permite avanzar sobre dominios de límites inciertos. En lugar de equiparar la crítica exclusivamente con aquella forma en que se manifiesta su práctica profesional, aquí se propone establecer la *función crítica* como denominador común de textos que se inscriben en géneros como el ensayo, el prólogo, la crónica y el epistolario (cuando estos se producen entre intelectuales

que postulan juicios valorativos o proyectos culturales y editoriales). El presente recorrido, además de recomponer una breve fenomenología de cada forma, evalúa ejemplos concretos en los que se verifica la *función crítica* en el contexto latinoamericano. Para esto, se analizan un ensayo de Eduardo Grüner, —el prólogo más citado de la obra de Frantz Fanon—, los epistolarios de Ángel Rama con múltiples corresponsales del continente y las crónicas de Sergio Pitol, Carlos Monsiváis y María Moreno.

Palabras clave: función crítica; ensayo; prólogo; crónica; epistolario.

Términos de indización: crítica literaria; juicio de valor; América Latina (Fuente: Tesauruso de la Unesco).

ABSTRACT

The literary criticism admits multiple discursive supports. Although it is usual to associate the term ‘criticism’ with the argumentative academic article, its exercise extends to other genres, whose relative lack of definition or ‘minor’ character allows them to advance in domains of uncertain limits. Instead of equating criticism exclusively with the form in which its professional practice is manifested, here we propose to establish the critical function as a common denominator of texts that are inscribed in genres such as the essay, the prologue, the chronicle, and the epistolary (when these are produced between intellectuals who postulate evaluative judgements or cultural and editorial projects). In addition to a brief phenomenology of each form, this paper evaluates specific examples in which the critical function is verified in the Latin American context. To this end, it analyses an essay by Eduardo Grüner, the most quoted prologue to the work of Frantz Fanon, Ángel Rama’s correspondence with multiple correspondents on the continent, and the chronicles of Sergio Pitol, Carlos Monsiváis and María Moreno.

Key words: critical function; essay; prologue; chronicle; epistolary.

Indexing terms: literary criticism; value judgment; Latin America (Source: Unesco Thesaurus).

RÉSUMÉ

La critique littéraire admet de multiples supports discursifs. Bien qu'il soit habituel d'associer le terme "critique" à l'article académique argumenté, son exercice s'étend à d'autres genres, dont le manque relatif de définition ou le caractère «mineur» leur permet d'avancer dans des domaines aux limites incertaines. Au lieu d'assimiler exclusivement la critique à la forme dans laquelle se manifeste sa pratique professionnelle, nous proposons ici d'établir la fonction critique comme dénominateur commun des textes qui s'inscrivent dans des genres tels que l'essai, le prologue, la chronique et l'épistolaire (lorsque ceux-ci sont produits entre des intellectuels qui postulent des jugements évaluatifs ou des projets culturels et éditoriaux). Outre une brève phénoménologie de chaque forme, cet article évalue des exemples spécifiques dans lesquels la fonction critique est vérifiée dans le contexte latino-américain. Pour ce faire, il analyse un essai d'Eduardo Grüner, le prologue le plus cité de l'œuvre de Frantz Fanon, la correspondance d'Ángel Rama avec de multiples correspondants sur le continent, et les chroniques de Sergio Pitol, Carlos Monsiváis et María Moreno.

Mots-clés: fonction critique; essai; prologue; chronique; épistolaire.

Termes d'indexation: critique littéraire; jugement de valeur; Amérique latine (Source: Thésaurus de l'Unesco).

Recibido: 22/01/2024

Revisado: 27/02/2024

Aceptado: 26/03/2024

Publicado en línea: 29/10/2024

Financiamiento: Autofinanciado.

Conflicto de interés: La autora declara no tener conflicto de interés.

Desde una perspectiva epistemológica, la crítica es un género de fundamentos inciertos, una circunstancia respaldada incluso por disciplinas de arraigada o pretenciosa tradición científica, como la filología y el estructuralismo. Unos ejemplos representativos son la reseña que María Rosa Lida dedica a la obra mayor de Ernst Robert Curtius y los ensayos de Roland Barthes. El estudio detallado de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* se ajusta estrictamente al género de la «reseña», al momento de descomponer el volumen, y se erige en un modelo metodológico que opera por corrección: el procedimiento adecuado sería, en este sentido, aquel que evita incurrir en las debilidades que le atribuye a Curtius. En cuanto a Barthes, su aproximación a los objetos manifiesta la intención de continuar esos textos con impronta propia, al integrarlos en párrafos de tono sosegado, donde las frases fluyen con una naturalidad que procura disimular su irrupción como principios de una práctica crítica.

Se podría objetar que se eligen episodios excepcionales, cuyo carácter responde en Barthes a la solicitud específica de su escritura y, en Lida, a una erudición superlativa, no exenta de agudezas de estilo. El amplio repertorio de conocimientos que la asiste la capacita para convertirse en una interlocutora eficaz de colegas extranjeros que tendían a ignorar la existencia misma de América Latina y, aun cuando la reconocían, le atribuían una capacidad limitada para la intervención crítica. Tras estos desdenes, segregados por españoles autoconvocados en las mallas de la especialización lingüística, surgieron las pontificaciones metropolitanas que condenaban a los latinoamericanos a limitarse a géneros que suspenden idealmente el ansia creativa: el testimonio y la no ficción.

Sin embargo, ya estaban sentadas las bases para que la producción crítica del continente quedara a salvo de tales restricciones y desafiara las críticas provenientes de cualquier otro espacio intelectual. La presunta osadía de Lida frente a Curtius es comparable a la decisión teórica de Ana María Barrenechea, quien enmascaró la polémica bajo la estrategia pedagógica de la clasificación al enfrentar la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, tanto por insuficiencias

en la caracterización del género como por la omisión total de ejemplos fuera del ámbito europeo. La selección concisa de Jacques Cazotte a Guy de Maupassant —francés por adopción, Todorov se plegó al vicio nacional de reducir la literatura a su manifestación puramente vernácula—, acicateado en el texto de Barrenechea por narraciones de Juan José Arreola, Julio Cortázar y Felisberto Hernández, evidenció la inviabilidad de las pretensiones universales del modelo.

Las referencias mencionadas constituyen hitos de una disposición crítica local que conviene continuar, no solo como un desafío constante hacia imposiciones externas —que fácilmente se infiltran a nuestras instituciones, atraídas por la fascinación que ejerce todo lo que emana cierto aire de occidentalismo triunfante, incluso respaldado por un ecumenismo ramplón— sino también en la difusión visible de una epistemología tan fluctuante. La práctica de la crítica se despliega en un conjunto de géneros flexibles al juicio, en los cuales se atenúa la tentación apodíctica, desviándose hacia los meandros de un estilo más afín a las sutilezas de la ironía que al rigor del equilibrio geométrico.

La hipótesis planteada es que la crítica contemporánea latinoamericana, sin abandonar su circulación en artículos académicos, también se desarrolla, de manera igualmente significativa y quizá igualmente numerosa, en alternativas formales que escapan al esquema exigido por las instituciones de investigación. Eso impulsa a reconsiderar la *función crítica* como propósito distintivo de una serie de soportes discursivos marcadamente heterodoxos en relación con el receptáculo tradicional. La *función crítica*, manifestada en ese conglomerado impreciso donde confluyen formas de difícil caracterización, se revela como una inscripción de un pronunciamiento sobre otros textos. Este pronunciamiento no se resuelve exclusivamente en lo valorativo (aunque no lo excluye), sino que se enfoca en las repercusiones que esos materiales previos generan, ya sea mediante un dictamen desafiante, una continuidad discursiva al estilo de Barthes, la inclusión en un conjunto o la articulación con otros discursos sociales y con otros recortes epistemológicos.

Una cierta inclinación organizativa sugiere distinguir las peculiaridades que cada género le confiere a su vocación crítica. En el catálogo mínimo que sigue, no se pretende priorizar una forma discursiva sobre otra, sino únicamente enumerar y describir. Si se comienza por el ensayo, partiendo de la premisa de que es la formulación que provoca menos reticencias en cuanto a su idoneidad para establecer consideraciones sobre otros textos, eso no implica que su estructura logre opiniones más consistentes o consolidaciones más definitivas de vínculos y series literarias. Además del género del ensayo, el listado incluye crónicas, epistolarios mantenidos por los autores —sin descuidar a los editores, aunque en esta presentación se los incorpora solo cuando una misma figura desempeña ambas funciones— que convocan tangencialmente a los diarios personales y los prólogos. Tras un recorrido por cada una de estas manifestaciones de la *función crítica*, el objetivo es ampliar el repositorio bibliográfico destinado al ejercicio del juicio crítico, así como cuestionar la distancia que separa a la crítica de aquello que constituye su fuente.

Afirmar que la crítica es un género autónomo resulta, a estas alturas, una obviedad. Sin embargo, postularla como un discurso heterónimo, aunque no sea una propuesta de gran originalidad, merece al menos la apertura un capítulo para su fundamentación. La crítica se expande allí donde no se esperaba su aparición, y define una esfera pascaliana cuyo centro es incierto y cuya circunferencia inestable desafía los patrones genéricos, al conciliarlos de manera favorable.

1. EL ENSAYO

Quizá la producción más adecuada para ilustrar la *función crítica* sea el ensayo. Aunque en las últimas décadas este género se ha asociado sin reservas con trabajos de inspiración científica, genera suspicacias cuando dicha condición se hace explícita. Así, un discurso despreocupado por la fundamentación exhaustiva de sus enunciados y libre de rigideces estructurales, con ocasionales impulsos de improvisación, ejemplifica una primera expansión de la voluntad crítica y, aunque no desestabiliza su vocación axiológica, la deja en un estado de tentativa.

La forma ensayística se muestra, por tanto, especialmente apta para la formulación de hipótesis originales que aún carecen de comprobación empírica. Además, el ensayo subsana una de las deficiencias más comunes de la crítica: la ausencia de estilo, justificada habitualmente en favor de la claridad expositiva. Debido a su estrategia discursiva, tiende a prescindir del aparato técnico característico del artículo argumentativo, repleto de un aparato de notas al pie que, en ocasiones, resulta asfixiante, y acompañado de gráficos y cuadros a los que se les atribuye utilidad didáctica. En lugar de esto, el ensayo prefiere una enunciación fluida y una articulación de ideas que se sostiene en un movimiento que renuncia a la constatación permanente.

Dado que el ensayo parece ser el género que menos esfuerzo requiere para asociarse con la crítica, la etiqueta «ensayo crítico» —de origen barthesiano— se libera de su condición híbrida e incluso se erige como un salvoconducto que permite la admisión en círculos intelectuales de productos cuyas libertades connotativas los volvía poco permeables a dichos espacios. Es cierto que la caracterización dual suele retener del ensayo únicamente la incertidumbre en torno a las pruebas efectivas y, solo de manera esporádica, la libertad textual. Sin embargo, no conviene dejarse deslumbrar por una etiqueta que actúa más como protección que como renovación. Esto, por supuesto, no implica que la crítica convencional sea incapaz de generar originalidades. La alternativa que propone la *función crítica* no se refiere a la calidad de los textos, sino a la multiplicidad jurisdiccional en la que esta función se manifiesta.

El ensayo presenta una ventaja adicional: rara vez se limita a un único dominio disciplinar; así, en lugar de circunscribirse exclusivamente a la crítica literaria, se expande también a la crítica cultural. Mientras que el artículo de crítica académica puede prescindir del adjetivo «literario», dado que este suele sobreentenderse, el ensayo —probablemente debido a su misma inespecificidad— parece requerir un atributo distintivo. No obstante, el ensayo exhibe una notable plasticidad al combinar su adscripción a un dominio específico con la multidisciplinariedad del método. Esta flexibilidad no solo responde a la complejidad del objeto de estudio, sino también al «gusto por

la pelea generalmente inútil, por el conflicto irresoluble entre la autonomía y la heteronomía de la cultura, de la literatura, del arte, de la lengua» (Grüner, 2013, p. 20).

El libro de Eduardo Grüner, *Un género culpable*, es una obra esencial, especialmente porque emplea toda la potencia de la forma en busca de una autodefinición inevitable. En este sentido, el ensayo puede ser comparado con las tentativas de definición que Zygmunt Bauman reprocha a los intelectuales: sus esfuerzos por definirse a sí mismos pueden parecer alardes autodefinitorios. El ensayo, testimonio de una lectura apasionada y un intento de convertir la escritura en una ontología, se adscribe claramente a la función crítica al transformar hipótesis en tesis. Este abuso epistemológico amparado en la provocación sobre categorías que el ejercicio crítico venera —como la de autor, la obra y la literatura— muestra sus similitudes con la crítica en su lectura minuciosa y detallada. Sin embargo, se desvía de este enfoque cuando las modulaciones retóricas abandonan el análisis puro para sumergirse en la seducción de la frase que sostiene el texto.

En lugar de ofrecer una síntesis didáctica adecuada para clases o pretensiones públicas, el ensayo se entrega a agregados y sobreañadidos. Contrario a la economía clarificadora del artículo científico, el ensayo se extiende en variaciones y adiciones. Además, mientras que la crítica tradicional suele recurrir al tono impersonal, al utilizar fórmulas como «se diría», «se podría pensar», y confía en la superstición de un «nosotros» sin referente concreto o en la presión anónima del «se», el ensayo se distingue por el uso de una primera persona que, incluso al evitar las formas verbales explícitas, asume la responsabilidad de los enunciados. De ese modo, el ensayo se presenta como un avatar de la crítica en el que el sujeto que juzga no cesa de afirmar «yo».

A manera de ejemplo, así se manifiesta el «yo» en el libro de Grüner: «Permítaseme sugerir —y es una idea que tomo en préstamo de Roland Barthes— que si me siento a escribir el relato de todas las veces que he “levantado la cabeza” provocado por la lectura, eso es un ensayo. Y eso transformaría al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas» (2013, p. 29). En este contexto, el ensayista se configura

como el crítico que actúa como coleccionista de lecturas, que prioriza la expresión de su experiencia personal con los textos ante la distribución valorativa que les asigna.

2. EL PRÓLOGO

Borges (2009) afirmó: «El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica» (p. 14), con una entonación apodíctica que resulta difícil de distinguir si procede de sus propias certezas o de la devoción que suscita en la feligresía de la cita. En el último cuarto del siglo XX —cuando se publicó por primera vez en 1975—, un escritor que había dedicado tanto ensayos como relatos¹ a la práctica crítica reconocía que el soporte era indiferente para el afán del ejercicio. Habitados a las «hipérboles irresponsables» (2009) con las que se presenta un texto en esa antesala libresca, se ha perdido de vista que el prólogo representa

1 De los primeros sobran los ejemplos. Para los relatos, se puede ofrecer el caso de «El Evangelio según Marcos» (en *El informe de Brodie*, 1970), en el cual Borges emite un juicio lapidario sobre la obra de Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*: la reacción del hombre de campo ante la lectura de la novela de 1926 equivale a su anulación, ya sea por desinterés o por ausencia de verosimilitud (pecado para el cual no existe indulgencia cuando el texto se presenta bajo los auspicios del realismo): «Desgraciadamente el capataz había sido tropero y no le podían importar las andanzas de otro. Dijo que ese trabajo era liviano...» (p. 131), lo que no justificaba que se le dedicaran tantas páginas.

Por otro lado, los cuentos «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» y «El fin» presentan otro enfoque respecto de la gauchesca como objeto crítico, resumido precisamente en la «Biografía...»: «repeticiones, versiones y perversiones» son alternativas críticas. Mientras las repeticiones corresponden a los comentaristas opacos que limitan en mera descripción o entonan elogios que rozan lo indecoroso, la «Biografía...» es una versión (la vida posible del gaucho Cruz) y «El fin» es una perversión que pone en jaque la tradición literaria argentina. El hecho de que se desarrollen en forma narrativa no les resta carácter crítico, aunque tampoco le confiere valor sobresaliente; se trata, en todo caso, de otra formalización del idéntico empeño. No obstante, en su condición de relatos, incluso si alguien pretendiera sustraerlos para la crítica, difícilmente se atrevería a ubicarlos en la categoría ajena a la de «fuentes» en lugar de considerarlos como bibliografía de respaldo.

una oportunidad para abordar la tarea que actualmente parece más desamparada: la orientación de la lectura. Las supersticiones profesionales —o profesionalizantes— han convertido a la crítica en un reducto de especialistas, de modo que el lector atento queda sepultado bajo capas de impostaciones sucesivas.

¿En qué circunstancias se recurre al prólogo como herramienta crítica? Probablemente en cualquier situación, dado que su condición liminar le confiere autoridad para funcionar como punto de partida. Sin embargo, esto ocurre especialmente cuando la crítica disponible sobre un objeto es escasa o directamente inexistente. Hay prólogos que se han vuelto inseparables de los libros que acompañan, de modo que lo que inició como una simbiosis editorial devino en una impregnación con la condición de clásico, en el sentido de que el texto presupone su crítica (Calvino, 2009). Un ejemplo de esta categoría, cuyo origen latinoamericano a menudo se ignora, es el prefacio con el cual Jean-Paul Sartre presentó *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon. El psiquiatra nacido en Martinica (un territorio francés de ultramar en un Caribe que es, acaso, la «comarca» más diversificada reconocida por Rama), cuya educación en una isla colonizada lo preparó para acceder al Imperio desde dentro —conocimiento perfeccionado con los estudios en París—, le «devolvió» al opresor la violencia con la cual lo había enajenado, no desde su pequeña antilla, sino desde la Argelia convulsionada que lograría su independencia al año siguiente de la edición del libro. La dialéctica de devolución de favores no solicitados entre opresor y oprimido corresponde al planteamiento de Sartre, quien adopta la perspectiva del colonizador no por adhesión a la figura, sino porque su condición de francés le obliga a responsabilizarse de las acciones provocadas por su país. La autenticidad de este *compromiso* se manifiesta en la honestidad con la que Sartre se alinea con el diagnóstico que Fanon ofrece bajo el primer verso de *La Internacional*.

Actualmente, Frantz Fanon ha adquirido un matiz problemático al convertirse, *malgré lui*, en un ícono del poscolonialismo. Esta condición, más allá de la pertinencia de dicha clasificación, garantiza lecturas y referencias que contribuyen a una proliferación crítica continua. No obstante, el prólogo de Sartre sigue siendo un elemento

emblemático de *Los condenados de la tierra*. Esto se debe tanto a las glosas y tergiversaciones a las que la obra es sometida por los defensores del equivocado credo académico metropolitano, que la elevan como un estandarte, como a los silencios que subrayan su ausencia en las bibliografías que la consideran prescindible. La edición mexicana del Fondo de Cultura Económica ha modernizado la portada del libro (sin alterar su diagramación interna), pero conserva el prólogo sartreano, en el cual la autocrítica se presenta como una constatación del acierto del texto.

Abundar en prólogos memorables no aportaría nuevas precisiones a la argumentación y podría, en cambio, llevar al aburrimiento o, en su versión más sutil, a la tautología. Una sola muestra —de origen latinoamericano por influencia fanoniana más que por procedencia geográfica; y también por la edición castellana realizada por el Fondo de Cultura Económica, un motor cultural para nuestros países— es suficiente para confirmar el valor que este género auxiliar otorga a la crítica.

3. LOS EPISTOLARIOS

Las formas «laterales» de la crítica se asocian a otros productos en los que esta práctica prospera, a menudo a partir de discursos que eluden tanto la declaración abierta como la pura denotación. Uno de esos ámbitos es el de las correspondencias entre intelectuales que, frecuentemente han sido consideradas recursos secundarios y raramente han sido abordadas con la honestidad que requiere la inmersión en una intimidad ajena. La disponibilidad de epistolarios entre autores latinoamericanos y la reciente aparición de una correspondencia monumental, aunque inevitablemente selecta, de Ángel Rama (editada por Amparo Rama y Rosario Peyrou), posibilitan un estudio de los aspectos críticos contenidos en tales repositorios. Este ejemplo, aunque parcial en su selección —ya que debe contrastarse con otros intercambios del mismo autor, como los que incluyen sus correspondencias con Berta y Darcy Ribeiro (Coelho & Rocca, 2015) o con Antonio Cândido (2016), algunas de las cuales fueron reproducidas en *Una vida en*

cartas—, permite reconstruir su carrera y examinar el modo en que planificó la Biblioteca Ayacucho en 1974, además de las veleidades del mundo intelectual que llegó a fastidiarlo y las dificultades que enfrentó al establecer conceptos teóricos o definir campos de estudio. La relevancia de Rama en la crítica latinoamericana del siglo XX, basada en la articulación de formas habitualmente soslayadas de su producción, como el *Diario* que mantuvo entre 1974 y 1983, y estos epistolarios, ofrece una visión más compleja del crítico que permiten entrever los libros y artículos. En adición, facilita el acceso a una dimensión generalmente vedada a lectores y estudiosos, una que revela los obstáculos y las vacilaciones al presentar ideas innovadoras, iniciar polémicas, fundar repositorios y promover diálogos.

El carteo entre Rama y Ribeiro presenta varias originalidades que conviene destacar. En primer lugar, no supone una trama exclusivamente literaria sino que comprende a las humanidades en general y encuentra en el ensayo un punto de convergencia ideal. Por ejemplo, en el contexto de la organización de la Biblioteca Ayacucho en Caracas desde 1974, Rama le encarga a Darcy el prólogo para *Casa grande e senzala*, el abismal trabajo de Gilberto Freyre de 1933. En segundo lugar, este carteo es uno de los escasos momentos en que la cultura latinoamericana advirtió la desventaja de avanzar sin la inclusión de Brasil. A la par de esta correspondencia con Ribeiro, el crítico uruguayo mantiene otra con Cândido, algunas cartas aisladas con Sergio Buarque de Holanda y muestra un interés menos destacado en el trabajo de Roberto Schwarz (a quien podría considerar demasiado complaciente con la última moda europea). Finalmente, el exilio de Darcy en Uruguay actuó como catalizador de esta relación, lo que revela la contracara optimista de la experiencia de «oscuridad y silencio» mencionada en una postal enviada por el brasileño en 1964. La dimensión cultural del destierro, especialmente en el caso de los españoles que llegaron a América Latina tras la Guerra Civil, aún no ha sido explorada en profundidad y tal vez nunca lo sea completamente. Lo cierto es que este tema, que es objeto de estudio de historiadores y, eventualmente, de periodistas, requiere un enfoque especializado en el campo de las literaturas comparadas.

Las cartas rescatadas por Coelho y Rocca revelan ciertos pormenores sobre la inauguración de la Biblioteca Ayacucho, incluidos los prejuicios antivenezolanos de Ribeiro, aunque estos aparecen matizados con respecto de la versión presentada en el *Diario* de Rama. En las misivas, la anécdota de los invitados a formular el catálogo que, en lugar de presentar un listado de diez títulos de alcance continental, optaron por diez títulos de sus respectivos países, no posee el tono desalentador que adopta en la escritura supuestamente íntima del *journal*. En cambio, son feroces las esquelas motivadas por las demoras inconcebibles en que incurre Darcy, que le provocan al director de Ayacucho un malestar físico que ni siquiera la gestualidad bolivariana de la colección, empecinada en el proyecto supranacional, logra atenuar. De ese modo, en la carta de Rama del 2 de noviembre de 1976 se lee: «la lucha para coordinar un continente y sufrir los reveses intelectuales, emocionales y políticos de los escritores agota a cualquiera» (p. 81).

El intercambio epistolar con Cândido, en cambio, se caracteriza por una mayor cordialidad, acaso porque la intimidad entre ambos resulta inversamente proporcional. Además, la figura del crítico paulista está exenta de las ínfulas que llevan a Ribeiro a exigir a Rama que incluya en la colección Biblioteca Ayacucho su libro *Las Américas y la civilización*, al que asigna, sin pudor, condición de «clásico», y a proponerle su novela *Maira* (elogiada por el crítico) a Carmen Balcells, la influyente agente literaria catalana que representó a muchos de los autores del *boom*. No se trata de comparar personalidades sino de evaluar acciones concretas orientadas al desarrollo de proyectos críticos latinoamericanos. Las correspondencias no solo actúan como sustitutos ocasionales de propuestas más sistemáticas, sino que también constituyen un componente fundamental en la labor, todavía pendiente, sobre la cual llamó la atención Rafael Gutiérrez Girardot (1990) cuando destacó los criterios para una historia social de la literatura. En esta tarea, las bibliotecas y las editoriales cumplen una función que, en reiteradas oportunidades, por una pereza intelectual injustificada, se delega con ligereza en manos de sociólogos que declinan la lectura de los libros y recomponen, en cambio, mediante esquivas no siempre relevantes, listados escolares y encuentros fortuitos.

Una vida en cartas (2022) recopila correspondencias enviadas a múltiples destinatarios en las que Rama confirma la aptitud de la misiva para ejercer la crítica. Explícitamente lo reconoce en un mensaje que dirige a Idea Vilariño desde Puerto Rico el 25 de marzo de 1971: «He escrito un ensayo, no una carta» (p. 332). Ante esa conclusión, se pronuncia sobre los intelectuales, sintetiza sus tareas y emite un juicio tajante sobre la revista que marcó sus inicios: «*Marcha* me parece gastadísima, antediluviana para decir la verdad» (p. 331).² En contraste con esa desazón hacia el proyecto montevideano, al día siguiente escribe a Juan Goytisolo en donde acepta integrar la nómina de colaboradores de la incipiente revista *Libre* que se editará en París (pp. 332-333). Este hecho coincide con los preliminares del caso Padilla, que explota ese mismo mes y obliga a una reconfiguración de la intelectualidad continental.

En la esquila dirigida a Juan Gustavo Cobo Borda del 11 de junio de 1972, Rama se asoma a una concepción de la crítica que no coincide con la que ejerció de manera más sistemática. En ese momento, no teme compararse con Barthes en el legítimo reclamo de una primacía de derechos continentales frente a productos extranjeros que cautivan a los locales únicamente por su procedencia. Junto con la carta, le remite el estudio de un cuento uruguayo del siglo XIX, cuyo propósito apunta a proponer una combinatoria metodológica. La circunstancia de que el ejercicio requiera una explicación adicional resulta sintomática del lugar de precursor que Rama aspiraba a desempeñar: «Es de 1965, o sea anterior al S/Z de Barthes y, como este, peca de afán sustitutivo de la literatura, porque en definitiva el ensayo concluye siendo más variado o interesante que el propio relato que le sirve, literalmente, de pre-texto» (pp. 363-364). El recelo hacia el estilo barthesiano parece más un llamado de atención que una convicción; a pesar de este aparente disgusto, confiesa a Gutiérrez Girardot el 5

2 A Julio Bayce le enfatiza desde Caracas, el 5 de febrero de 1973: «*Marcha* es como un dinosaurio: representa otro tiempo y, a decir verdad, lo hace con gran dignidad [...] pero se me presenta como extemporáneo y desubicado» (p. 394).

de enero de 1973 que «[l]a crítica práctica de los periódicos es de una sosería, cuando no de una cursilería, pasmosa» (p. 387).

Espigar el conjunto de correspondencias para extraer observaciones de semejante índole es una tarea incompatible con el propósito de este recorrido. No obstante, es suficiente indicar que los segmentos de intercambios con Gutiérrez Girardot y con Cândido constituyen espacios privilegiados de semejantes exposiciones, tal vez porque reconoce en el colombiano y el brasileño a los interlocutores más afines para un proyecto que es, a la vez, ejecutivo y organizativo. Así, le comenta, al primero, que Mario Benedetti ignora a Walter Benjamin y juzga a la Escuela de Frankfurt como «un hato de señores utopistas de tipo reaccionario» (p. 399), además de compartir detalles sobre el plan de la Biblioteca Ayacucho, concebida como una reedición de la Biblioteca Americana de Pedro Henríquez Ureña, «pero no como colección abierta al infinito sino como biblioteca cerrada» (p. 468). Asimismo, le transmite su decepción tras la lectura de Dámaso Alonso, enrolado en una trivialidad «que por momentos evoca la tertulia de la rebotica madrileña» (p. 653). Habrá quien piense que algunas de estas referencias son simples anécdotas; y sin embargo... es a través de la cotidianidad mechada de pequeñeces —no exenta de chismes y maledicencias ocurrentes— que se va organizando una trama crítica que apunta al proyecto ayacuchano. En este, Gutiérrez Girardot se encarga de la colección de ensayos de Henríquez Ureña, reunida bajo el título significativo *La utopía de América*.

Con Cândido, el tono es algo diferente; acaso debido a la confianza más matizada ya comprobada, o tal vez porque cada uno escribe en su propia lengua. El elogio a los trabajos sumerge a Rama en hipérbolos arriesgadas: el artículo al que responde en la carta del 8 de noviembre de 1973:

[e]s realmente excelente y digo esto como si me elogiara a mí mismo. Me produce cierto asombro comprobar cómo caminamos por sendas paralelas, que creo se deben a perspectivas críticas similares (...) para mí coincidir contigo es la corroboración de que no me equivoco (p. 431)

Las solicitudes para que el paulista colabore con la Biblioteca Ayacucho e integre el consejo de la revista *Escritura* reconocen a un par detrás de los excesos de estimación que amenazan con el desfreno. El brasileño es también figura de consulta respecto de «un organismo semigringo llamado Instituto de Literatura Iberoamericana», que nada tiene que ver con el propósito de formular una Historia de la literatura latinoamericana que sería el proyecto final de Rama, llevado a cabo por Ana Pizarro, pese a los reparos que él manifiesta sobre el plan presentado por ella. Es probable que la versión final no alcanzara el «esquema realmente comparatista y realmente latinoamericano» (p. 641) en el que insistía en su carta del 25 de abril de 1980 a su corresponsal.

Es preciso reiterar que no solo por los atrevimientos que suelen promulgar, desprendidos de los esforzados equilibrios con los que en otros textos se disimulan profundas disidencias que arruinan el ejercicio crítico, interesan las correspondencias entre los practicantes de nuestro desasosegado oficio. También por el modo en que estas cartas van enhebrando voluntades y perfilando sistemas de la crítica que no se estudian a menos que constituyan una escuela o confluyan en las *formaciones* que reconocía Raymond Williams (1980) en revistas, grupos de afinidades o sospechosos gremios de artistas. Una prueba de ello es el envío del 16 de diciembre de 1982 que Rama remite a Gutiérrez Girardot. En esta misiva, además de confirmar el diálogo —extenso aunque parcelado en el vaivén del correo— que, una vez iniciado, abunda en continuidades más que en los consabidos hiatos. Asimismo, le presenta a los grandes ejecutantes de la profesión: Cândido, «un poco en la línea de don Pedro (...) Jean Franco, que es una inglesa loca (...) Antonio Cornejo, a quien no me citas en tu carta» (p. 793). En esa tríada, desprovista de sacra conversación —aunque no exenta de diálogos que urge denunciar, como aquel fraguado en Cajamarca y que Cornejo descastó con precisión incisiva—, pero nimbada de pasión profana por un continente y su literatura, radica la expectativa de los años sucesivos.

4. LA CRÓNICA

Un género en el que la crítica ha mostrado un notable desarrollo es la crónica, que suele identificarse en ocasiones con el ensayo, dado que ambos toleran una definición excepcional en el orden genérico. Así como el ensayo es «el centauro de los géneros», según la aforística condensación de Alfonso Reyes (1983), la crónica es «el ornitorrinco de la prosa», en la réplica que Juan Villoro (2005) le reserva a su compatriota. La coincidencia de que ambas definiciones, además de incurrir en extravagancias zoológicas, provengan de autores mexicanos, impulsa a prestar una particular atención a ensayos y crónicas de ese origen. A las obras de los mencionados escritores se añaden las de Sergio Pitol y Carlos Monsiváis. La *Trilogía de la memoria* de Pitol, reunida hace pocos años por razones editoriales que merecen el beneplácito de lectores consecuentes, es una evocación singular en la que los juicios literarios se entrelazan con reflexiones sobre la traducción, encuentros con autores favoritos (en una serie de radicación itálica que va desde María Zambrano en Roma hasta Antonio Tabucchi en Siena) y una aproximación a la pintura, promovida por la mirada borrosa sobre Venecia que se debe al extravío de los anteojos. Este extravío se compensa, no obstante, con las dioptrías superlativas que ofrece el decurso artístico de Bernard Berenson, en el que los pintores venecianos se erigen como inventores del color.

Pero donde la crónica memorialista se enfrenta con la literatura local es en las experiencias mexicanas, que inician con la invitación que recibe Pitol para participar en un ciclo en el que un autor joven departe con uno ya consolidado. Invocado a compartir esta experiencia con Villoro, cree que se trata del filósofo Luis Villoro, quien asumirá el papel de «mayor» por afiliarse a esa corporación forzosa (la que es improvisada con tintes de historia literaria) en que coincide con Juan de la Cabada, Fernando Benítez y Luis Cardoza y Aragón (este último mexicano por adopción). Pero, en este caso, Pitol es a quien corresponde el papel del escritor «grande», a sus cuarenta y tantos años, frente al veinteañero Juan Villoro. Más adelante en el libro, se reflexiona sobre este brusco cruce con la vejez, derivada de lo que

llama «[l]a herida del tiempo». En ese contexto, el título de la crónica otorga resonancia a la frase tanguera que define a la vida como «una herida absurda», mientras que el inicio del texto evoca el magnífico comienzo del «El Aleph». Sin embargo, y por exigencias de la forma, esta reflexión se condensa en una filosofía *prêt-à-porter*, a diferencia del cuento borgeano, donde un párrafo expresa la incredulidad del narrador ante el ajetreo que conserva el mundo, pese a que lo único que ha ocurrido para él es la muerte de la mujer amada: «A cierta edad los cambios del entorno son un agravio o una mutilación» (2019, p. 68).

La circunstancia inesperada que ubica a Pitol como un escritor veterano permite, por oposición, la consideración de la crónica memorialista dedicada al contemporáneo, «Con Monsiváis el joven», que desprovista de referencias puntuales y apelando a un lector «avisado», comparte la teoría del colega sobre Faulkner (quien, a pesar de ser un referente del *boom*, ha sido citado incluso sin leerlo): su lenguaje, como el de Melville y Hawthorne, deriva de la Biblia (2019, p. 51). Semejante presunción conlleva dos consecuencias de rigurosidad y relevancia impar. Primero, que la literatura latinoamericana influenciada por Faulkner queda eclipsada por la serie canónica norteamericana; y segundo, que la veta protestante de Monsiváis, que lo configuró como una sucursal doméstica del Ejército de Salvación (como lo demuestra su insólita colección de minucias, chucherías y carteles de cine en el Museo del Estanquillo de la Ciudad de México), lo vuelve excesivamente susceptible a las seducciones de la lengua inglesa.

Por supuesto, esos deslices no implican una desatención hacia lo inmediato; al contrario, el rubro aparece cubierto de conversaciones cotidianas que revisan los clásicos nacionales. Estas incluyen desde las figuras de *Contemporáneos* en los veinte hasta *La región más transparente* de Fuentes, pasando por *El laberinto de la soledad* y *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz, la prosa de Arreola, «los dos libros soberbios de Rulfo» y *Balún Canán* de Rosario Castellanos. La colección consagrada que recorren los amigos culmina para Pitol con las crónicas de Monsiváis que bautiza como «nuestro Esperpento» [*sic*] (2019, p. 66); lo que equivale, a su vez, a integrar a Valle-Inclán como autor mexicano

e incluso autoriza una hipótesis sobre un género típicamente continental: *Tirano Banderas*, el esperpento americano del autor gallego, sería el punto de partida para la novela de dictadores. La admiración a Monsiváis se extrema cuando el diálogo entre escritores se desliza subrepticamente hacia el reconocimiento de la tarea hercúlea que el autor de *Los rituales del caos* se impuso: la de actuar como «documentador de la fecundísima gama de nuestra imbecilidad nacional» (2019, p. 67).

El experimento de este «polígrafo en perpetua expansión» (2019, p. 66), que no admite más opción que la crónica como síntesis de un conjunto de piezas de caracterización esquiva, se distingue por su vocación de «sindicato de escritores» uninominal y su condición belicosa, que tiene arraigo en una «legión de heterónimos del mismo nombre» (2019, p. 66). Este enfoque comienza con la fascinación por títulos que no desdeñan la religión, el lamento ni el abolengo, y que se alinean en obras como *Días de guardar*, *Amor perdido* y *Aires de familia* en una gama obligadamente circunscripta de tan inverosímil profusión. Apasionado de la referencia erudita como de la popular, y hábil en conjugar un verso de Góngora con una frase de Cantinflas para alcanzar la tesitura exacta a fin de denunciar hechos oprobiosos, como la masacre de Tlatelolco de 1968, o carreras intelectuales arruinadas por ensimismamiento y las ansias de figuración, como la de Salvador Novo (con un final desalentador en las conversaciones sobre los *Contemporáneos*), este despliegue reafirma a la crítica, en consonancia con los afanes del ensayo, como una atención privilegiada por parte de un lector intenso.

Consciente de su labor más que autorreferencial, Monsiváis (1977) emplea la sintaxis con valor rítmico: las frases cortas se suceden allí donde la aceleración del discurso requiere consecuencias textuales que no se resuelven en lo puramente semántico. Sin dejarse avasallar por el vértigo de lo momentáneo, apunta a liquidar consignas vacuas mediante el desmantelamiento de los aforismos teóricos. Así, la conocida idea de la revolución como «partera de la historia» es irónicamente sustituida por la provocación como «partera de la desbandada» en la desolación del 68, abordada en *Días de guardar* (1968). Este itinerario retórico, en que el poder apeló a la ironía y al

eslogan a fin de desbaratar cualquier euforia rebelde, se articula en el texto «Alto contraste (A manera de foto fija)», incluido en *Amor perdido* (1977). En dicho registro, los versos de Borges marcan el ritmo, con la única excepción de un subtítulo que homenaja al dodecasílabo perfecto de Evaristo Carriego: «caprichos de hembra que tuvo la daga» (p. 22).

La crítica que Monsiváis despliega en sus crónicas evita los nombres conversados con Pitol para centrarse en una mixtura que los profesionales deploran. Así, retrata a Salvador Novo como figurón desvaído que hizo del ridículo un emblema de orgullo, hasta que el anagrama «Nalgador Sobo» lo convirtió en una figura folclórica de sorna insuperable. Por otro lado, exalta a Agustín Lara como un modelador de la sensibilidad local. El «barroco lenguaje de lo cursi» que ornamenta las letras de sus boleros impulsan una suerte de historia literaria improvisada en la que, al igual que Carriego con sus «marquesas del arrabal», Lara se entrega a un modernismo melodramático. Este, se aleja momentáneamente del «peleida Darío», y se encuentra más próximo a los excesos de Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera.

En su último libro, *Pero aun así. Elogios y despedidas* (2023), María Moreno dedica una evocación a Monsiváis, al añadir al retrato fragmentado, en escenas atesoradas, que diseña Pitol el rasgo de operar como «archivo de su país» (p. 331). Moreno simpatiza con este ejercicio, que «incluye tanto la experiencia de antropólogo como la de paseante, la de teórico como la del reporter, el español de Cervantes como el de los vendedores de calaveritas de Tepito» (p. 332). En la Argentina contemporánea, Moreno se destaca como una de las figuras más representativas de la crónica en función crítica, así como de las mezclas irreverentes, especialmente en su obra *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* (2013)³. En este volumen, se lanza a

3 La continuidad entre ambos libros ha sido establecida por la propia Moreno, quien en la «Introducción» de *Pero aun así* sugiere: «Estos microensayos pueden leerse como la continuación de *Subrayados*, que publiqué en 2013 y recopilaba artículos escritos periódicamente para la revista *Debate*» (p. 11).

reconfigurar la literatura argentina mediante una lectura suspicaz y empeñosa, tergiversando, en su desenfreno asociativo, el modelo de la crítica filológica, cuyo punto de partida intuitivo desplegaba el círculo filológico spitzeriano. Moreno sitúa la crítica al mismo nivel que la literatura ficcional o poética cuando inscribe en una misma serie a Josefina Ludmer y Héctor Libertella, junto a Tamara Kamenszain, Diana Bellessi y Osvaldo Lamborghini. También su análisis se extiende a otras «comarcas» —uno de los términos metodológicos acuñados por Rama (1979), aunque su ejemplificación concreta presentara recaídas injustificadas, como la de admitir comarcas nacionales, precisamente aquella parcelación que apuntaba subsanar mediante dicha categoría— de la literatura latinoamericana. Esto se manifiesta al abordar los provocativos listados de Roberto Bolaño, espoleada por la circunstancia de haber sido incluida en el vértigo de la nómina elaborada por el chileno.

Si Monsiváis y Pitol se enfrascan gozosamente en la literatura mexicana, resulta comprensible —e incluso admisible— que Moreno haga lo propio con la argentina, aunque con una iconoclastia entrenada en imaginarios trasnochados. Así ocurre en su concepción del cuerpo argentino como un «Frankenstein erótico» (2023, p. 37), cuyos miembros y comportamientos se aferran a las grandes pesadillas de la historia literaria local: «la cabeza medusina de Facundo» (2023, p. 37), portadora de rulos indómitos que obsesionaban a Sarmiento, el pene de *Cadáveres* de Néstor Perlongher; y el «trasero “lacayo” de Erdosain» (2023, p. 38) en *Los siete locos* de Roberto Arlt, amenazado por la sodomización que dramatiza *El matadero* de Esteban Echeverría. A estos pertrechos literarios se suman *El vestido rosa* de César Aira y el arnés de Vera Ortiz Beti, personaje de «Help a él», de Rodolfo Fogwill. En cuyas páginas de este último, el anagrama alcanza tanto a Beatriz Viterbo como a su hospedaje libresco en «El aleph».

Lo que en Monsiváis se convierte en un culto al bolero, personificado en la figura del Flaco de Oro, en Moreno deviene en una religión del tango, con la apostura de sonrisa enyesada que exhibe Carlos Gardel. Moreno confiesa haberse asomado a la literatura a través de las

letras del tango, incluso cuando la dislalia del cantor —posiblemente potenciada por la inestabilidad de la transmisión radial— le deparaba sintagmas trastornados. Otros desórdenes del trastorno que influyeron en su formación literaria provienen de sus abuelos paternos: él, un empecinado émulo barrial de Émile Zola que intentó lanzarse a la escritura; ella, una erotómana tardía tras un accidente callejero. La cronista, devenida a crítica, define su estilo como una errática alcurnia: «A veces pienso que mi deseo de escribir nace de la novela de mi abuelo y de ese alocado discurso oral barroco y proliferante de mi abuela» (2023, p. 91); a diferencia de David Viñas, que se especializa en discreto autoplagio⁴ en vez de proceder «por ráfagas retóricas» (2023, p. 53), cuya «lectura de la literatura argentina no ha sido superada» (2023, p. 53.).

5. EN ESTE PUNTO

El breve recuento que antecede busca ser más proclive a las continuidades que a las conclusiones. Por eso, se reservan estos párrafos finales para proponer una hoja de ruta en función de concebir a la crítica latinoamericana como un hipertexto en el que operan y se vuelven disponibles, de manera simultánea, diversas formas discursivas. Esta diversidad requiere una labor comparativa para alcanzar cierto atisbo de sistematización. Sin pretender un enfoque etapista, se considera que la crítica latinoamericana ha sido eficaz en la creación de conceptos —algunos de los cuales aparecen en estas páginas— como el de «comarcas»; otros, acaso más resonantes, forman parte del catálogo

4 Con el fin de confirmar exclusivamente el ejemplo escogido, sin adentrarse en la multitud de citas y anécdotas reiteradas en que se recrea la autora, la historia de los abuelos reaparece en *Contramarcha* (2020). La teoría del autoplagio se desarrolla en una de las crónicas de *Subrayados*, «Secuestro express», en la que el acto de copiar queda sostenido por la dialectología latinoamericana y normativizado por su sola proliferación: «Los mexicanos llaman plagio al secuestro. Yo llamo secuestro al plagio [...] para plagiar empiezo por casa. Eso sí: como plagiaria soy fetichista. Codicio menudencias y las atesoro como talismanes» (p. 85).

de cualquier proyecto latinoamericanista: transculturación, hibridez, antropofagia—. La urgencia es de carácter metodológico.

Postular una tipología de géneros que soportan la función crítica, como se intentó con una vertiginosidad acaso reñida con el rigor, ofrece un esquema organizativo para estudiar aquellas producciones que habían sido desatendidas en el dominio que aquí se revisa. Es probable que, en un examen detallado de cada caso, sea necesario distinguir las originalidades propias del ámbito local de aquellas manifestaciones que se presentan como adaptaciones vernáculas de formulaciones postuladas para otros contextos culturales. El afán de pensar desde y para América Latina no supone ignorancia ni supresión de producciones externas, pero sí exige una voluntad firme de rechazar el «calco y copia», tal como proclama la consigna mariateguiana de independencia intelectual.

Si la crítica se disemina en esas formas que, con cierto atrevimiento, se identifican como «menores», cabe preguntarse si los prólogos, las crónicas, las correspondencias y las alternativas más apasionadas del ensayo no están encarando una respuesta airada a tal menosprecio. Estas formas permiten filtrar, en sus virtualidades, hipótesis que los artículos académicos no siempre logran a formular y, en ocasiones, ni siquiera alcanzan a imaginar.

REFERENCIAS

- Barrenechea, A. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, 38(80), 391-403.
- Barthes, R. (2012). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (2011). *Ensayos críticos*. Seix Barral.
- Bauman, Z. (1997). *Legisladores e intérpretes*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Borges, J. L. (1970). *El informe de Brodie*. Emecé.
- Borges, J. L. (2009). *Obras completas. 1975-1988 (Vol. I)*. Emecé.

- Calvino, I. (2009). *¿Por qué leer los clásicos?* Tusquets.
- Cândido, A., & Rama, Á. (2016). *Un proyecto latinoamericano. Antonio Candido & Ángel Rama, correspondencia*. Estuario.
- Coelho, H. R., & Rocca, P. (Eds.). (2015). *Diálogos latino-americanos. Correspondência entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. Editora Global.
- Grüner, E. (2013). *Un género culpable. La práctica del ensayo: preferencias, entredichos e intromisiones*. Ediciones Godot.
- Gutiérrez Girardot, R. (1990). *La formación del intelectual latinoamericano en el siglo XIX*. University of Maryland at College Park.
- Lida, M. R. (1952). Perduración de la literatura antigua en Occidente. *Romance Philology*, 5(2/3), 99-131.
- Monsiváis, C. (1968). *Días de guardar*. ERA.
- Monsiváis, C. (1977). *Amor perdido*. ERA.
- Moreno, M. (2013). *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Mardulce.
- Moreno, M. (2023). *Pero aun así. Elogios y despedidas*. Penguin Random House.
- Pitol, S. (2019). *Trilogía de la memoria*. Anagrama.
- Rama, Á. (1979). *Aportación de una comarca del Tercer Mundo: Latinoamérica*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rama, Á. (2008). *Diario 1974-1983*. El Andariego; Trilce.
- Rama, Á. (2022). *Una vida en cartas. Correspondencia 1944-1983*. Estuario.
- Reyes, A. (1983). *El deslinde*. Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, J. (2005). La crónica, ornitorrinco de la prosa. En *Safari accidental* (pp. 11-28). Joaquín Mortiz.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.