



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 vez de homologar la crítica con aquella forma en que se manifiesta su práctica profesional, aquí se propone establecer la *función crítica* como denominador común de textos que circulan bajo las etiquetas del ensayo, el prólogo, la crónica y los epistolarios (cuando se establecen entre intelectuales que postulan juicios valorativos o

empresas 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 orden latinoamericano, para lo cual se convocan un ensayo de Eduardo Grüner, el prólogo más recurrido a 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 claves: función crítica; ensayo; prólogo; crónica; epistolario.

Términos de indización: crítica literaria; juicio de valor; América Latina (Fuente: Tesaurus 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.

Que la crítica sea género de epistemología incierta es una circunstancia avalada incluso por ejercicios de arraigada o pretenciosa prosapia científica, como la filología o el estructuralismo. Vayan como ejemplos la reseña que María Rosa Lida le dedica al libro mayor de Ernst Robert Curtius y los ensayos de Roland Barthes. La disección de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* no respeta el género «reseña», al momento de descalabrar el volumen, y se erige en modelo metodológico que opera por corrección: el procedimiento adecuado sería así el que evita incurrir en las debilidades que le atribuye a Curtius. En el caso de Barthes, su aproximación a los objetos tiene la voluntad de continuar esos textos con impronta propia, engarzándolos en párrafos de tono sosegado en que las frases se deslizan con una naturalidad que quiere disimular su irrupción en tanto principios de una práctica.

Se podría objetar la elección de 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. La compacta biblioteca mental que asiste a la filóloga la habilita a devenir interlocutora eficaz de colegas extranjeros que tendían a ignorar la existencia misma de América Latina y que, incluso cuando la registraban, le retaceaban capacidad de intervención crítica. Al cabo de tan orondos desdenes, entonces segregados por españoles autoconvocados en las mallas de la especialización lingüística, sobrevendrían las pontificaciones metropolitanas que condenaban a los latinoamericanos a restringirse a géneros que suspenden idealmente el ansia creativa: el testimonio y la no ficción. Pero ya estaban sentadas las bases para que la producción crítica del continente quedara a salvo de circunscripciones y desafiara los dictérios de cualquier otro espacio intelectual. La presunta osadía de Lida con Curtius es pareja de la decisión teórica de Ana María Barrenecha, quien disimuló la polémica bajo la estrategia pedagógica de la clasificación cuando se encaró con la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, tanto por insuficiencias en la caracterización del género como por la omisión total de ejemplos extraeuropeos. El recorte frugal 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 ínfulas universales del modelo.

Las referencias que anteceden son mojonos de una disposición crítica local que conviene proseguir no ya en el desafío constante hacia imposiciones externas —fácilmente adheridas a nuestras instituciones, atraídas por la fascinación que ejerce todo lo que emana cierto aire de occidentalismo triunfante, incluso asistido por el 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 maleables al juicio, en los cuales se atenúa la tentación apodíctica al derivar en meandros de un estilo más afín a las finezas de la ironía que al equilibrio geométrico.

La hipótesis planteada es que la crítica contemporánea latinoamericana, sin declinar la circulación en artículos académicos, se desenvuelve también, y de manera no menos significativa y quizá no menos numerosa, en alternativas formales que eluden el esquema exigido por las instituciones de investigación. Eso insta a rebuscar la *función crítica* como propósito distintivo de una serie de soportes discursivos de evidente heterodoxia respecto del receptáculo tradicional. La *función crítica* manifiesta en ese conglomerado impreciso en que confluyen formas de dificultosa caracterización se revela como inscripción de un pronunciamiento sobre otros textos, sin resolverse exclusivamente por lo valorativo (sin renunciar tampoco a ello) sino enfocada en las repercusiones que acarrear esos materiales previos, sea a través de un dictamen desafiante, de una continuidad discursiva à la Barthes, de la inclusión en un conjunto o de la articulación con otros discursos sociales y con otros recortes epistemológicos.

Cierta inclinación organizativa recomienda distinguir las peculiaridades que cada género le concede a su vocación crítica. En el mínimo catálogo que sigue no hay voluntad de priorizar una forma discursiva sobre otra sino apenas de enumerar y describir. Si comienza por el ensayo se debe a que se trata de la formulación que menos reticencia provoca respecto de su disponibilidad para asentar consideraciones en

torno a otros textos; eso no significa que en su conformación se alcancen opiniones más consistentes o consolidaciones más tajantes de vínculos y series literarias. El listado prosigue con las crónicas, los epistolarios que mantienen los autores (sin descuidar a los editores, aunque en esta módica presentación solamente se los incorpora cuando una misma figura desempeña ambas funciones) y que convocan tangencialmente los diarios personales, además de los prólogos. Al cabo de un merodeo por cada una de tales manifestaciones de la *función crítica* el propósito es ampliar el repositorio de bibliografía para el ejercicio del juicio y poner en entredicho la distancia que lo separa de aquello que opera como fuente.

Sostener que la crítica es un género autónomo entraña, a esta altura, cierta obviedad; postular a la crítica como discurso heterónimo tal vez no sea de una originalidad rampante pero amerita al menos abrir un capítulo para su enunciación fundamentada. Allí donde no se esperaba su aparición, la crítica se esparce y define una esfera pascaliana cuyo centro es incierto y cuya circunferencia inestable desafía los patrones genéricos para conciliarlos auspiciosamente.

1. EL ENSAYO

Acaso la más idónea de las producciones que dan cuenta de la *función crítica* sea el ensayo que, si desde hace algunas décadas se solapa desenvueltamente al trabajo de aspiraciones científicas, despierta recelos cuando esta condición se explicita. De tal modo, un discurso despreocupado de la fundamentación de sus enunciados y libre de rigideces estructurales, con arrebatos de *impromptu*, ilustra una primera expansión de la voluntad crítica y, sin desestabilizar la vocación axiológica, la mantiene apenas en grado de tentativa. La forma ensayística se muestra entonces particularmente apta para la formulación de hipótesis originales que aún carecen de comprobación empírica. Además, acude a cubrir una de las deficiencias más comunes que se reprochan a la crítica: la ausencia de estilo, justificada habitualmente en favor de la claridad expositiva. Por su deriva estratégica, el ensayo tiende a prescindir del aparato técnico que ostenta el artículo argumentativo,

profuso en esa ortopedia sofocante de notas al pie y ocasionalmente asistido por gráficos y cuadros a los que se les adjudica utilidad didáctica, para preferir una enunciación más continua y un enlace de ideas sostenido en veleidades que renuncian a la constatación permanente.

Dado que el ensayo parece ser el género que menos esfuerzo requiere para asociarse a la crítica, la etiqueta «ensayo crítico» (de progeñe barthesiana) queda disculpada de su condición híbrida y hasta se alza como salvoconducto que otorga admisión en círculos intelectuales a productos cuyas libertades connotativas los volvían poco permeables a tales espacios. Es cierto que dicha caracterización suele no tener del ensayo más que la incertidumbre sobre las pruebas efectivas y apenas episódicamente la libertad textual. Conviene no dejarse encandilar por un rótulo que se levanta con voluntad más protectora que renovadora; lo cual, por supuesto, no significa que la crítica convencional sea incapaz de originalidades: la alternativa de la *función crítica* no se pronuncia sobre la calidad de los textos sino sobre la profusión jurisdiccional en que se verifica.

El ensayo reviste otra condición ventajosa: raramente se mantiene en un único dominio disciplinar; así, antes que ceñirse a la crítica literaria, se extiende a la crítica cultural. Mientras el artículo de crítica académica puede prescindir del adjetivo «literario» porque suele darse por supuesto, el ensayo —acaso en razón de su misma inespecificidad— parece reclamar un atributo. Y *sin embargo...* exhibe una plasticidad notoria para conjugar su adscripción a un dominio con la multidisciplinariedad del método, si no por razones de complejidad del objeto al menos por «el 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 material insoslayable, sobre todo porque dispone la íntegra artillería de la forma en procura de una autodefinition inevitable (del ensayo podría decirse lo mismo que reprocha Zygmunt Bauman a los intelectuales: sus tentativas de definición son alardes autodefinitorios). Testimonio de lectura apasionada, ímpetu de hacer de la escritura una ontología, el

ensayo se afilia decididamente a la función crítica cuando convierte las hipótesis en tesis. Abuso epistemológico amparado en la provocación sobre categorías que el ejercicio crítico venera —la de autor, la de obra, la de literatura—, el ensayo se asemeja a la crítica como lectura minuciosa y detallada y se aparta de ese rumbo cuando las modulaciones retóricas desisten del puro análisis para adentrarse en la seducción de la frase que lo sostiene.

En lugar de ofrecer una síntesis didáctica, propicia a la clase o a la presentación pública, el ensayo se fascina con agregados y sobreañadidos. Refuta la economía clarificadora del artículo científico expandiéndose en variaciones, y el tono impersonal que confía en la superstición de un «nosotros» sin referente concreto o en la presión anónima del «se» al que se delegan las hipótesis («se diría», «se podría pensar») en la crítica tradicional queda arrasado con la fuerza de una primera persona que, incluso cuando evita las formas verbales que la presumen, se arroga la responsabilidad de los enunciados. El ensayo es ese avatar de la crítica en que el sujeto que juzga no cesa de decir «yo».

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). El ensayista es el crítico como coleccionista de lecturas, más dispuesto a ufanarse de los textos que ha transitado que de la distribución valorativa que les sobreimprime.

2. EL PRÓLOGO

«El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica» (p. 14), proclamó Borges (2009) al introducir su *Libro de prólogos*, con esa entonación apodíctica que es difícil establecer si procede de sus propias certezas o de la devoción que le depara la feligresía de la cita. Así, en el último cuarto del siglo XX —la página se publica 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 que esa antesala libresca presenta un texto, se ha perdido de vista que el prólogo es una oportunidad de poner en juego el encargo que hoy resulta más desamparado, que es el de orientar una lectura. Supersticiones profesionales (o profesionalizantes) convirtieron a la crítica en reducto de especialistas ante quienes el lector atento queda sepultado bajo capas de impostaciones sucesivas.

¿Cuándo se acude al prólogo como expediente crítico? Probablemente en cualquier circunstancia, porque su condición liminar le otorga autoridad para operar como punto de partida. Pero sobre todo cuando la disponibilidad crítica sobre un objeto es escasa o directamente inexistente. Hay prólogos que se han vuelto inseparables del

1 De los primeros huelgan los ejemplos. Para los relatos, vale acudir al caso de «El Evangelio según Marcos» (en *El informe de Brodie*, 1970), en el que Borges reserva un juicio lapidario a la empresa cumplida por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*: la reacción del hombre de campo ante la lectura de la novela de 1926 equivale a su anulación, 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.

Los cuentos «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» y «El fin» tienen otro comportamiento respecto de la gauchesca como objeto crítico que aparece resumido justamente en la «Biografía...»: «repeticiones, versiones y perversiones» son alternativas críticas. Mientras las repeticiones corresponden a los comentaristas opacos que recalcan 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 pervisión que pone en jaque la tradición literaria argentina. La circunstancia de desenvolverse en forma narrativa no le resta carácter crítico a la operación aunque tampoco le confiere valor sobresaliente; es apenas otra formalización para idéntico empeño. Lo que ocurre es que, en su condición de relatos, incluso si alguien quisiera sustraerlos para la crítica difícilmente se atrevería a colocarlos en categoría ajena a la de «fuentes» en vez de restituirlos como bibliografía de respaldo.

libro que acompañan, de modo que lo que inició como simbiosis editorial devino impregnación con la condición de clásico en tanto aquel texto que presupone su crítica (Calvino, 2009). En tal categoría, para tomar un ejemplo cuyo origen latinoamericano frecuentemente se olvida, hay que situar el prefacio con el cual Jean-Paul Sartre presentó *Los condenados de la tierra* (1961) de Frantz Fanon. El psiquiatra nacido en Martinica (territorio francés de ultramar en un Caribe que es acaso la «comarca» más diversificada de las que reconoce Rama), cuya educación en una isla colonizada lo entrenó para acceder al Imperio desde dentro (conocimiento que se perfeccionó con los estudios parisinos), le «devolvió» al opresor la violencia con la cual lo había enajenado, solamente que no desde su pequeña antilla sino en la Argelia convulsionada que obtendría su independencia al año siguiente de la edición del libro. La dialéctica de devolución de favores no pedidos entre opresor y oprimido corresponde al planteo de Sartre, quien se coloca en la óptica del colonizador, no por adhesión hacia la figura sino porque su condición de francés le exige responsabilizarse de lo que su país ha provocado. La certificación del *compromiso* es la honestidad con que se pliega al diagnóstico que Fanon imprime bajo el primer verso de *La Internacional*.

Hoy Fanon quedó impregnado del dudoso barniz que representa ser, *malgré lui*, un ícono del poscolonialismo, lo que más allá de la pertinencia de la agremiación le garantiza lecturas y referencias que redundan en proliferación crítica. No obstante, el prólogo de Sartre sigue siendo emblemático de *Los condenados de la tierra*, ya por las glosas y tergiversaciones a que es sometida la obra cuando los sacerdotes del equívoco credo académico metropolitano la izan a manera de estandarte, ya por los silencios que no hacen más que resaltar su ausencia en las bibliografías que la declaran prescindente. La edición mexicana del Fondo de Cultura Económica ha modernizado su portada (no su diagramación interna), pero mantiene constante ese preludio sartreano en el que la autocrítica es constatación del acierto del texto.

Abundar en prólogos memorables no agregaría precisiones a la argumentación y arrastraría el riesgo del aburrimiento o de la tautología (uno de sus avatares). Basta una muestra —latinoamericana por formación fanoniana más que por procedencia geográfica; también por edición castellana en ese motor cultural que es para nuestros países el Fondo de Cultura— para confirmar el servicio que este género ancilar le presta a la crítica.

3. LOS EPISTOLARIOS

Semejantes formas «laterales» de la crítica se asocian a otros productos en los que la práctica prospera, siempre a partir de discursos que eluden la declaración abierta tanto como la pura denotación. Uno de tales sectores es el de las correspondencias que se tramam entre intelectuales, las que habitualmente fueron consideradas recurso secundario y raramente han sido acometidas con la honestidad que reclama sumergirse 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) permiten un estudio de los aspectos críticos contenidos en tales repositorios. Este caso, si bien parcial en la selección —urge contrastarlo con otros carteos del mismo autor, como el que escoge sus intercambios con Berta y Darcy Ribeiro (Coelho y Rocca 2015) o el que comprende sus misivas con Antonio Cândido (2016), algunas de las cuales fueron reproducidas nuevamente en *Una vida en cartas*—, habilita la reconstrucción de su carrera tanto como el escrutinio del modo en que planificó la Biblioteca Ayacucho en 1974, ello sumado a las veleidades del mundo intelectual que llegó a fastidiarlo y a las contrariedades que debió atravesar cada vez que instalaba un concepto teórico o cuando establecía campo de estudio. La importancia de Rama en la crítica latinoamericana del siglo XX, a partir de la articulación entre formas habitualmente soslayadas de su producción como el *Diario* que llevó entre 1974 y 1983 y estos epistolarios acotados, ofrece la alternativa de diseñar una figura de crítico más compleja que la que permiten entrever los libros y artículos y posibilita el acceso a una zona habitualmente vedada a

lectores y estudiosos, aquella que asienta los obstáculos y las vacilaciones a la hora de presentar ideas novedosas, iniciar polémicas, fundar repositorios y promover diálogos.

El carteo de Rama con Ribeiro ostenta varias originalidades que conviene subrayar. Primero, no supone una trama exclusivamente literaria sino volcada hacia las humanidades, que nuevamente encontrará un punto de concurrencia ideal en el ensayo: con motivo de la organización de la Biblioteca Ayacucho en Caracas desde 1974, Rama le encarga a Darcy el prólogo de *Casa-grande & senzala*, el abismal emprendimiento de Gilberto Freyre de 1933. En segundo término, se trata de uno de los escasos momentos en que la cultura latinoamericana advirtió la renguera que suponía para una marcha segura la ausencia de Brasil; simultánea a la correspondencia con Ribeiro, el crítico uruguayo mantiene otra con Cândido, algunas cartas aisladas con Sergio Buarque de Holanda y un interés menos ostensible por la tarea de Roberto Schwarz (a quien tal vez juzga demasiado complaciente con la última moda europea). En tercer lugar, el exilio de Darcy en Uruguay operó como disparador de este vínculo, lo que revela la contracara optimista de la experiencia de «oscuridad y silencio» 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 toda su dimensión y tal vez nunca se llegue a cubrirla. Lo cierto es que este punto, junto con ser indagación de historiadores y eventualmente de periodistas, reclama un dominio específico en el campo de las literaturas comparadas).

Las cartas rescatadas por Coelho y Rocca muestran ciertos pormenores de la inauguración de la Biblioteca Ayacucho (prejuicios antivenezolanos de Ribeiro incluidos), si bien matizados respecto de la versión que aparece en el *Diario* de Rama. En las misivas, la anécdota de los convidados a formular el catálogo que, en vez de presentar un listado de diez títulos de alcance continental, optaron por diez títulos de los respectivos países, no registra el tono deprimente que le confiere 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).

Con Cândido, en cambio, la cordialidad es mucho mayor, acaso porque la intimidad resulta inversamente proporcional. También porque la figura del crítico paulista está liberada de las ínfulas que llevan a Ribeiro a exigirle a Rama que incorpore en Ayacucho su libro *Las Américas y la civilización*, al que asigna impudicamente condición de clásico, y a proponerle su novela *Maira* (elogiada por el crítico) a Carmen Balcells, agente literaria catalana que representó a buena parte de los autores del *boom*. Desde ya, no se trata de comparar personalidades sino de evaluar acciones concretas en pos de proyectos críticos latinoamericanos. Las correspondencias no solamente son sucedáneos ocasionales de propuestas más sistemáticas; son asimismo un componente fundamental de esa labor todavía pendiente sobre la cual llamó la atención Rafael Gutiérrez Girardot (1990) cuando marcó los criterios para una historia social de la literatura, entre los cuales las bibliotecas y las editoriales cumplen una función que, en reiteradas oportunidades, por pereza injustificada, los críticos depositan con liviandad en manos de sociólogos que declinan la lectura de los libros y recomponen en cambio, mediante esquirilas no siempre relevantes, listados escolares y encuentros fortuitos.

Una vida en cartas (2022) recoge envíos a destinatarios múltiples en los que Rama confirma la aptitud de la misiva para transitar la crítica. Explícitamente lo reconoce en el mensaje que remite a Idea Vilariño desde Puerto Rico el 25 de marzo de 1971: «He escrito un ensayo, no una carta» (p. 332). Previo a ese remate se pronunció sobre los intelectuales, sintetizó sus tareas y emitió un juicio terminante sobre la revista de sus comienzos: «*Marcha* me parece gastadísima,

antediluviana para decir la verdad» (p. 331).² En contrapartida de esa desazón hacia el emprendimiento montevideano, al día siguiente le escribe a Juan Goytisolo aceptando integrar la nómina de colaboradores de la incipiente revista *Libre* que se editará en París (pp. 332-333), en los preliminares del caso Padilla que explota ese mismo mes y que obliga a una reconfiguración de la intelectualidad continental.

En la esquila a Juan Gustavo Cobo Borda del 11 de junio de 1972, Rama se asoma a una concepción de la crítica que no es la que ejerció de manera más sistemática; entonces no teme parangonarse con Barthes en el reclamo plausible de derechos continentales de primacía frente a productos externos que cautivan a los locales por su sola procedencia. Junto con la carta le remite el estudio de un cuento del siglo XIX uruguayo cuya tentativa apunta a una combinatoria metodológica. La circunstancia de que el ejercicio requiera explicación adicional es sintomática del lugar de precursor que Rama persigue: «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 trueque del aparente disgusto, le confiesa a Gutiérrez Girardot el 5 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 para recolectar incrustaciones de semejante índole es tarea incompatible con la voluntad de este recorrido: alcanza con identificar los segmentos de intercambios con Gutiérrez Girardot y con Cándido como sedes privilegiadas de semejantes exposiciones, tal vez porque Rama reconoce en el colombiano y el brasileño a los interlocutores más próximos para un propósito que es a la vez ejecutivo y organizativo. Así, le comenta al primero que Mario Benedetti ignora a

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).

Walter Benjamin y juzga a la Escuela de Frankfurt «un hato de señores utopistas de tipo reaccionario» (p. 399), le da detalles sobre el plan de Ayacucho a modo de reedición de la Biblioteca Americana de Pedro Henríquez Ureña, «pero no como colección abierta al infinito sino como biblioteca cerrada» (p. 468) y le transmite su decepción por 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 tributan al puro anecdotario; *y sin embargo...* es a través de la cotidianidad mechada de pequeñeces y no exenta de chismes y maledicencias ocurrentes como se va organizando una trama crítica que apuntala el proyecto ayacuchano en el que Gutiérrez Girardot se encarga de la colección de ensayos de Henríquez Ureña reunida bajo el título luminoso *La utopía de América*.

Con Cándido el tono es algo diferente; acaso por la confianza más matizada ya comprobada, tal vez porque cada uno escribe en su propia lengua. El elogio a sus trabajos zambulle a Rama en hipérboles riesgosas: 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 la figura de un par detrás de los excesos de estimación que amenazan con el desenfreno. El brasileño es también modelo de consulta respecto de «un organismo semigringo llamado Instituto de Literatura Iberoamericana», que nada puede tener 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 pone el impulsor al plan presentado por ella), probablemente sin el «esquema

realmente comparatista y realmente latinoamericano» (p. 641) en que insiste ante el corresponsal el 25 de abril de 1980.

No solamente por los atrevimientos que suelen promulgar, desprendidos de los esforzados equilibrios con que en otros textos tienden a disimularse disidencias profundas que arruinan el ejercicio crítico, interesan las correspondencias entre los practicantes de nuestro desasegado oficio. También por el modo en que van enhebrando voluntades y perfilando sistemas de la crítica que no suelen estudiarse si no constituyen escuela o no confluyen en las *formaciones* que reconocía Raymond Williams (1980) en revistas, grupos de afinidades o sospechosos gremios de artistas. Sirva como prueba el envío del 16 de diciembre de 1982 que Rama le hace a Gutiérrez Girardot en el cual, 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, 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 trinidad desprovista de sacra conversación (aunque no de diálogos que urge denunciar; tal el que se fraguó 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 adicionalmente la crítica se ha desarrollado de manera evidente es la crónica, que suele identificarse en ocasiones con el ensayo en tanto ambos toleran una definición excepcional en el orden genérico. Así como el ensayo es «el centauro de los géneros», en la condensación aforística 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 circunstancia de que ambas definiciones, además de incurrir en extravagancias zoológicas, provengan de autores mexicanos impulsa a prestar particular atención a ensayos y crónicas de ese origen: a las obras de ellos mismos que se internan en el género

se añaden entonces las de Sergio Pitol y Carlos Monsiváis. La *Trilogía de la memoria* del primero, reunida hace pocos años por motivos editoriales que merecen el beneplácito de lectores consecuentes, es una evocación impar en la que los juicios literarios se intersecan 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 un asomo a la pintura promovido por la mirada borrosa sobre Venecia que se debe al extravío de los anteojos (aunque llega a corregirse con las dioptrías superlativas que provee el decurso artístico de Bernard Berenson en el cual los pintores venecianos se alzan como inventores del color).

Pero donde la crónica memorialista se encara con la literatura local es en las experiencias mexicanas, que inician con la invitación que recibe Pitol para asistir a un ciclo en el que un autor joven departe con uno ya consolidado. Convidado a participar con Villoro, piensa que se trata del filósofo Luis Villoro, quien cumplirá el papel de «mayor» por afiliarse a esa corporación forzosa (aquí improvisada con visos de historia literaria) en que coincide con Juan de la Cabada, Fernando Benítez y Luis Cardoza y Aragón (mexicano por adopción). Pero no: en este caso a Pitol le corresponde el papel del escritor «grande», a sus cuarenta y tantos años, frente al veinteañero Juan Villoro. Más adelante en el libro se asiste a la reflexión sobre este brusco cruce con la vejez, derivada de lo que llama «[l]a herida del tiempo»; allí, mientras el título de la crónica otorga resonancia a la frase tanguera que define a la vida como «una herida absurda», el comienzo del texto rememora el inicio magnífico de «El Aleph». Solo que —exigencias de la forma— condensando en filosofía *prêt-à-porter* lo que en el cuento borgeano es un párrafo de incredulidad por el ajetreo que conserva el mundo cuando lo único que ha ocurrido para el narrador 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 escritor viejo habilita por oposición la crónica memorialista dedicada al contemporáneo, «Con Monsiváis el joven» que, desprendida de referencias

puntuales y apelando a un lector «avisado», comparte la teoría del colega sobre Faulkner (referente del *boom*; así se ha repetido incluso sin leerlo): su lenguaje, como el de Melville y Hawthorne, deriva de la Biblia (2019, p. 51). Semejante presunción acarrea dos consecuencias de rigurosidad y relevancia impar: una, que la literatura latinoamericana plegada a Faulkner queda abrumada por la serie canónica norteamericana; la otra, que la veta protestante de Monsiváis que lo configuró como sucursal doméstica del Ejército de Salvación (lo prueba su insólita colección de minucias, chucherías y carteles de cine en el Museo del Estanquillo de la Ciudad de México) lo vuelve excesivamente poroso a las seducciones de la lengua inglesa.

Por supuesto, esos deslices no implican desatención a lo inmediato; al contrario, el rubro aparece cubierto en charlas cotidianas que revisan los clásicos nacionales 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 remata para Pitol con las crónicas de Monsiváis que bautiza como «nuestro Esperpento» (2019, p. 66); lo que equivale, de paso, a integrar a Valle-Inclán como autor mexicano e incluso autoriza una hipótesis en torno a un género típicamente continental: *Tirano Banderas*, el esperpento americano del autor gallego, es el punto de arranque de la novela de dictadores. La admiración a Monsiváis se extrema cuando el diálogo entre escritores resbala subrepticamente al reconocimiento de la tarea hercúlea que se impuso el autor de *Los rituales del caos* de oficiar como «documentador de la fecundísima gama de nuestra imbecilidad nacional» (2019, p. 67).

El experimento de este «polígrafo en perpetua expansión» (2019, p. 66) no admite más opción que la crónica como síntesis de un conjunto de piezas de caracterización esquiva, cuya profesionalidad queda garantizada por su vocación de «sindicato de escritores» uninominal y cuya condición belicosa arraiga en «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 ceñida 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 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 homenajea al dodecasílabo perfecto de Evaristo Carriego: «caprichos de hembra que tuvo la daga» (p. 22).

La crítica que Monsiváis prodiga 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 impulsa 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. De tal modo se aleja momentáneamente del «peleida Darío» para aproximarse 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 pitoliano, fragmentado en escenas atesoradas, la vocación 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. El volumen se lanza a 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 era intuitivo, como lo prueba 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 a subsanar mediante dicha categoría— de la literatura latinoamericana. Así lo 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.

3 La continuidad entre ambos libros ha sido establecida por la propia Moreno, quien en la «Introducción» a *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).

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. Un ejemplo es 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 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 surgida tras un accidente callejero. La cronista devenida crítica define su estilo en tan 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, cuya «lectura de la literatura argentina no ha sido superada» (2023, p. 53.), ella se especializa en discreto autoplagio⁴ en vez de proceder «por ráfagas retóricas» (2023, p. 53).

4 A fin de confirmar exclusivamente el ejemplo escogido, sin adentrarse en la multitud de citas y anécdotas sometidas al refrito en que se solaza la autora, la historia

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. Tal 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 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,

de los abuelos retorna en *Contramarcha* (2020). La teoría del autoplagio se expone en una de las crónicas de *Subrayados*, «Secuestro express», en la que el gesto copiadador 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 atesoros como talismanes» (p. 85).

las crónicas, las correspondencias y las alternativas más apasionadas del ensayo no están encarando una respuesta airada a tal menosprecio. Ellas 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.