

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253114>

La función crítica de los géneros dispersos

Marcela Croce

Abstract • Desde mediados del siglo XX la crítica literaria se desarrolla no solamente en libros y artículos que declaren tal propósito sino también a través de géneros discursivos que asumen la crítica sin declararlo. La función crítica se instala entonces en discursos que, al ocuparse de otros textos, mantienen con ellos relaciones que van desde la voluntad de continuidad hasta la vocación de juicio, pasando por la tentativa de reordenamiento de sistemas discursivos. La propuesta apunta a abordar variantes discursivas identificadas como prólogo, crónica, diario privado y epistolario, cuando su objetivo sea proseguir, justificar o polemizar con un texto, de modo de convertir el propio discurso en vehículo para establecer valores y conceptos operativos, juzgar autores y obras, revisar el canon. En este artículo se privilegia la crónica a partir de las intervenciones de María Moreno.

Parole chiave • Crítica literaria; Función crítica; Ensayo; Crónica; Estrategias críticas

Abstract • Since the mid-20th century, literary criticism has been developed not only in books and articles that declare this purpose but also through discursive genres that assume criticism without declaring it. The critical function is then established in discourses that, when dealing with other texts, maintain relationships with them that range from the desire for continuity to the vocation of judgment, passing through the attempt to reorder discursive systems. The proposal aims to address discursive variants identified as prologue, chronicle, private diary, and epistolary, when their objective is to continue, justify, or polemicize with a text, thus converting the discourse itself into a vehicle for establishing values and operational concepts, judging authors and works, revising the canon. This article focuses on the chronicle based on the contributions of María Moreno.

Keywords • Literary criticism; Critical function; Chronicle; Critical strategies

Ledizioni 

La función crítica de los géneros dispersos

Marcela Croce

I. Antecedentes

La crítica literaria encarna una paradoja habitualmente desatendida: mientras se presenta como un ejercicio sometido al rigor de un método y orientado a la producción de un juicio fundamentado, su condición retórica acarrea cierta informalidad huidiza; y no es extraño verla recaer en fascinaciones con el objeto, mimetismo estilístico y hasta alternativas de la parodia. Los desafíos iniciales a las pretensiones de rigidez de la crítica provinieron del ensayo, cuya tendencia a la deriva temática y el carácter más propicio a la opinión libre que al enunciado justificado pusieron en riesgo el esforzado equilibrio del artículo de afán evaluativo. (Alguien podrá añadir que el hecho reviste carácter histórico, antes que ontológico: la crítica, cuya configuración más clásica representaba en la primera mitad del siglo XX la escuela filológica, comenzó a ser acicateada por el ensayo en el que ya se perfilaban las tendencias estructuralistas; y es justamente Roland Barthes con sus especulaciones de *El grado cero de la escritura* en 1953 –y una década más tarde con la polémica de *Crítica y verdad* en 1966– quien representa ese tránsito de enunciación y de expectativas en un recorrido occidental). El ensayo no renunció a ciertos modos críticos como la elaboración de fórmulas, pero en vez de otorgarles la asepsia de una operación matemática les confirió el aspecto de un axioma desbaratado. Si en el desenfado barthesiano tal recaída alcanza la condensación de un título como “Escribir, ¿un verbo intransitivo?” (Barthes, 1994, p. 23) a fin de arremeter contra las caracterizaciones genéricas, para el ámbito latinoamericano que me empeño en indagar un ejemplo eficaz es el hallazgo de Josefina Ludmer con vistas a identificar la operatoria del género gauchesco: “uso letrado de la cultura popular” (Ludmer, 1988).

Sin embargo, el presunto descalabro que el ensayo prometía a la crítica pronto viró en alianza estratégica, de modo que el “ensayo crítico” (y nuevamente Barthes fue promotor de la designación con su libro de 1964 que recogía textos difundidos en publicaciones periódicas) devino categoría admisible para la práctica del juicio. Dicha circunstancia debe entenderse menos como una tregua en la relación interdiscursiva que como una alarma sobre lo que representa la crítica, ya que si logra transitar con tanta soltura por diversas discursividades, lo que corresponde concluir es que su perfil es menos el de la forma cuya homogeneidad permitiría individualizarla que el de la función que se puede adosar a ciertos productos verbales.

Conviene reconocer, entonces, la versatilidad de la “función crítica” (Croce, 2024b) para amoldarse a configuraciones estructurales y retóricas que no la preveían. La galería de discursos en los que semejante función se cobija excede ampliamente los alcances del ensayo –el primero que la incorporó, aunque sin atenerse a las exigencias regulatorias del examen minucioso y el juicio fundamentado– para expandirse por un conjunto de errática caracterización en el que confluyen el prólogo, la crónica (cuando su objeto es textual), el diario de escritor/autor y las correspondencias que se establecen entre figuras del campo intelectual que cubren un arco extendido entre los escritores y los editores, entre los promotores literarios y los directores de revistas, entre los académicos y los agitadores

culturales. Ese conjunto heterogéneo en su formulación pero eventualmente concurrente en su propósito crítico es lo que he reunido bajo el sintagma “géneros dispersos”.

De algunas de estas formas me ocupé recientemente: es el caso del prólogo (Croce, 2025), esa antesala de los libros que llega con frecuencia a opacar la obra a la que precede. Resulta intrascendente si el prefacio fue encargado por el autor de un texto, responde a una imposición comercial del editor o constituye un gesto de amistad genuino (este último, creo, es el caso del liminar que Jorge Luis Borges entrega a Adolfo Bioy Casares con motivo de *La invención de Morel* en 1940). También es cierto que no todos los prólogos se lanzan al ejercicio de la crítica y muchos continúan impregnados por la tentación del elogio. Pero cuando la práctica prologal supera el círculo de las cortesías compone no solamente una alternativa crítica sino que incluso lleva a olvidar aquello que la motivó: el ejemplo del prólogo de José Martí al “Poema del Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde incurre en la circunstancia extraordinaria de ser exclusivamente leído por sí mismo, prescindiendo del poema e incluso del conocimiento de la existencia misma de Pérez Bonalde. En otro orden cabe ubicar el prólogo de Jean-Paul Sartre a *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, que se ha vuelto inseparable de la edición del libro, incluso en su traducción al español.

Con diverso énfasis examiné también el *Diario (1974-1983)* y la correspondencia de Ángel Rama (Croce, 2024), alentada por el propósito de recomponer un sistema literario de la crítica latinoamericana a partir de las consideraciones que el autor esparcía en esas formas de la intimidad que son el registro puramente personal y la confidencialidad de las cartas con los amigos (si bien no todos los colegas con los que se cartea revisten proximidad amistosa). Algunos corresponsales permiten e incluso promueven juicios novedosos sobre escritores y artistas, trazan una distinción entre las intervenciones creativas y los afanes políticos, y hasta llegan a imaginar una posible historia de la literatura latinoamericana a partir del ordenamiento que asignan a los sujetos y los objetos sobre los que se pronuncian.

Ahora quisiera enfocarme en el caso de la crónica cuando, para precaverse de semejanzas transitorias con otros “géneros dispersos” y especialmente de superposiciones con el ensayo hacia el cual tiende a derivar, se lanza a estilizaciones que podrían volverse riesgosas si no fuera que en ellas anida una novedad escrituraria. Es cierto que no todas las crónicas se ocupan de textos y que no todas revisten retórica desaforada, pero es frecuente su obcecación en el subrayado a fin de delimitar las jurisdicciones discursivas entre el cronista y el objeto. Esa línea demarcatoria sería un posible elemento de distinción entre la crónica y el ensayo; ya que mientras el ensayo se regodea en la indiferenciación con el objeto, la crónica se solaza en tomar una distancia que opera como impulso para arremeter con más ímpetu sobre la causa de su empeño.

Admito que la afanosa caracterización precedente debe mucho a la frecuentación de una cronista que apenas tardíamente ha logrado el reconocimiento que su obra merece. En los textos que María Moreno prodiga desde la década de 1980 en la prensa periódica (antes también, aunque entonces se dedicaba sobre todo al reportaje) la crónica deviene empecinada elaboración de una serie de consideraciones, que a veces alcanzan el estatuto de juicios y otras veces se mantienen en el orden de la apreciación, sin orgullo ni prejuicio respecto de la preponderancia subjetiva, asistida por un arsenal de estilemas adquiridos en el periodismo zumbón que apela al efectismo del título y a la reposición constante de la frase coloquial.¹ La crítica que se diseña en las crónicas que Moreno destina a libros y autores,

¹ Al intervenir en el Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires en 2016, la autora atribuye tal tensión entre literatura y prensa a rasgo general de la producción regional: “el escritor latinoamericano se construye no por autorreflexión sino en contraste con las zonas sucias del periodismo y la publicidad” (Moreno, 2024, p. 112).

reunidas recientemente en un volumen llamado *Pero aún así...* (2023) en el que Elías Cannetti provee desde el título la excusa para un comparatismo desjerarquizado que salta de Virginia Woolf a Nadine Gordimer, de Doris Lessing a Alfonsina Storni, es el mejor conjuero para cualquier terrorismo de la teoría.

II. Subrayados y arremetidas

Pero aún así..., tras el subtítulo “Elogios y despedidas” que tributa a alternativas afanasas de rememoración, proclama coleccionar “microensayos” [que] pueden leerse como la continuación de *Subrayados*” (Moreno, 2023, p. 11). La multitud genérica convocada, que adosa nuevos integrantes a la familia de “géneros dispersos” en que se ejerce la crítica sin declararlo explícitamente —*el género en cuestión* es aquí, antes que designación teórica como la que enarbola Judith Butler, proclama práctica— apuntala el conjunto: el microensayo es la forma, el subrayado es el método. Tales heterodoxias son congruentes con transgresiones menos calculadas pero no por ello menos distintivas, como la de citar mal buena parte de los nombres referidos —en la línea sarmientina, tan despreocupada de la grafía como de la autoría de las frases—² y a veces escribirlos de diferentes maneras en un mismo texto.³ Esta circunstancia podría disolverse en lo contingente si no revistiera veleidades teóricas como la de postular una explicación a partir del fallo: “*Woolf* quiere decir ‘lobo’ y a Virginia le decían ‘La Cabra’. ¿Qué ha querido decir ese gesto final? ¿Esa voluntad de que su muerte fuera encarnación del *colapso* entre sus nombres?” (Moreno, 2023, p. 17). Claro que si se corrige que *wolf* y no *Woolf* es *lobo* la hipótesis se desbarata y el presunto determinismo nominal no hace más que ratificar la condición “monolingüe, una especie en extinción” (Moreno, 2013, p. 47) que la cronista se autoasigna para librarse de tediosas acreditaciones y confesar el plebeyismo de su procedencia.

No obstante, acaso el desliz no sea en el fondo un yerro evidente sino la *petitio principii* para seguir avanzando sobre el objeto. Al contexto biográfico se suma entonces la revisión de recursos de una autora que se ha erigido en ícono de la teoría. Contra las argumentaciones abusivas en jerga, y a distancia de las sutiles observaciones de la filología más refinada, Moreno se lanza sobre contra el fetiche del “monólogo interior”, que en Virginia Woolf no reviste ostentaciones técnicas sino que fluye como “diadema de palabras deslizándose en una música perfecta, desde la querella hasta la exclamación gozosa, de la observación intelectual a la descripción de una punzada de desdicha” (Moreno, 2023, p. 18). Y en vez de la seductora continuidad con el texto comentado en que se ensimismaba Barthes desde su ensayística catalogadora, la cronista se lanza a una crítica literaria con urgencia periodística, correlato del trastorno que representa el ensayo con ansia autobiográfica, para desafiar las preferencias de la Woolf sobre “la disolución de las fronteras entre los géneros y una crítica literaria con rango de ciencia” (Moreno, 2023, p. 20).

² Alan Pauls introduce una precisión: el gesto se resuelve en “deformar —hasta volverlos irreconocibles— todos los nombres *extranjeros* que cita” (en Darrigrandi *et al.*, 2020, p. 230; *italicas mías*).

³ No obstante, un deslizamiento tal que podría caratularse como emprendimiento bautismal quedó apaciguado por políticas editoriales. Desde que pasó de sellos pequeños y casi artesanales (Bajo la Luna) a la rutilancia de la multinacional (Random House), el arte de la errata asistemática naufragó en una prolijidad tras la cual se adivina la mano profesional de los correctores. A veces llega al paroxismo de escribir “mejicaneada” con j, arruinando con la grafía hispanista el ímpetu ilegal de la operación y, desde ya, la “performance antiimperialista” (Moreno, 2023, p. 370) para la cual convoca el sustantivo.

Si hay un punto en el que la crítica resulta más fácilmente reconocible es el de las referencias. Así, cuando juzga “estratégicas” ciertas apropiaciones que la crítica feminista hace de algunas frases de Virginia Woolf, es inmediata la resonancia de Gayatri Spivak con su “esencialismo estratégico” (Spivak, 1984), del mismo modo que en la convicción según la cual “las mujeres entran a la escritura a través de determinadas transacciones, máscaras y operaciones teóricas *de género*” (Moreno, 2023, p. 50) es imposible sustraerse a la figura de Sor Juana Inés de la Cruz tal como fue establecida por Ludmer en el texto “Tretas del débil”, muy oportunamente inserto en el volumen *La sartén por el mango* (1985).

La tendencia asertiva de Moreno conspira contra esa suerte de mandamiento de la crítica académica que es el rodeo sostenido de un tema al cabo del cual se arriba a una conclusión que se quiere apenas aproximativa, tan respetuosa que teme menos la superficialidad que el arrojo. Para precaverse de semejantes vacilaciones, las frases de Moreno son concluyentes por anticipación, y arrastran de la condición axiomática la voluntad de generar adhesión sin exponer el mecanismo por el cual se llegó al enunciado: “El apartheid no es su tema: es su estructura” (Moreno, 2023, p. 62), dice de Nadine Gordimer; “Es sabia por experiencia”, le adosa a Doris Lessing; “es éticamente sofisticada, de una inteligencia demasiado rapaz”, colige de Mary McCarthy, dejando a la especulación lectora las derivaciones de semejante rapacidad por la cual sus víctimas la reconocen como predadora y sus dictámenes revisten carácter de ataques.

Más relevante a los fines críticos es lo que ocurre con Dorothy Parker, especialista en “el arte de la réplica”. En su retrato se perfila otra de las estrategias críticas de Moreno, como es la de poner la crónica al servicio de una taxonomía inverosímil sobre la cual se postula un género insospechado. Si de la réplica no se esperaba condición epistemológica sino audacia discursiva –pareja en este rasgo al epigrama que fue la insignia de otro crítico informal y mordaz, Oscar Wilde–, su antecesora más evidente es la anécdota, sobre cuyas condiciones se explyea en “La aneda”,⁴ incluida en *Subrayados*. La anécdota corresponde al repertorio de la cultura oral y debe cumplir una serie de condiciones que Moreno enumera y ejemplifica: se debe ser testigo directo del hecho relatado o al menos conocer a los involucrados, usar un tono casual, “editar” los detalles y citar a los anecdotistas famosos en quienes “cuenta menos la anécdota que el estilo” (Moreno, 2013, p. 135).

Es sintomático que el recurso al que echa mano Moreno para pasar de la serie de autoras anglófonas de la primera parte del libro –con la única escala francófona que provee Nathalie Sarraute, pese a que el remanido afrancesamiento argentino parecía requerir un desarrollo más nutrido del sector–⁵ sea de orden ficcional. Allí es donde la alternativa barthesiana encuentra cierta reverencia, aunque la voluntad de la autora escapa al orden reflexivo y opta por abalanzarse sobre los textos con vocación revisionista. “Emma Zunz” se titula el desafío en el que el cuento homónimo de Borges es sometido, no al plagio en que se especializa la cronista –que hace del autoplagio una ética–,⁶ sino a un verosímil de periódico

⁴ El título contiene una alusión no solamente local sino además epocal. “¿Cuál es la aneda?”, preguntaba un cómico de la televisión argentina, Carlitos Balá, cuando al cabo de una historia extensa y enmarañada no existía un final lógico o el desenlace resultaba insatisfactorio. “Aneda” es, desde los años 60 en la Argentina, la contracción popular de “anécdota”.

⁵ La resistencia de Moreno ante tal condición, consolidada por su desconocimiento de la lengua y por la mofa sobre el lenguaje lacaniano como “lacánés”, asume carácter revanchista cuando en “Un Borges tuteado” se insolenta ante una biblioteca parisina y aspira a “bailarle[s] una refalosa a esos franceses encuadernados” (Moreno, 2013, p. 68).

⁶ Además de la práctica asidua del autoplagio, en “Secuestro express” declara que “para plagiar empiezo por casa” (Moreno, 2013, p. 85). Tania Diz concluye que Moreno “es una activista del autoplagio” (en Darrigrandi *et al.*, 2020, p. 247).

progresista entre cuyos hallazgos la foto de Milton Sills en el relato borgeano es suplida con la del diputado socialista Alfredo Palacios, Emma y las Kronfuss son votantes de la izquierdista Julieta Lanteri y la perfección del final original apenas si se ve alterada por las manipulaciones de la prensa burguesa encarnada en el diario *La Nación*. La crítica se inscribe en la “Biblioteca Nacional” (Moreno, 2023, p. 87), versión localista del *sistema literario* (Candido, 2008), al conferirle aura canónica a un cuento y a una protagonista que, incluso en términos editoriales, resultó marginada quién sabe si por su condición de obrera.⁷

La segunda tentativa de esta índole que encara Moreno vuelve sobre Borges y sobre el cuento, para reincidir en la mecánica de reponer contextos de lectura y espacios de consagración. La narradora atribuida a la revisitación de “La intrusa” es una trabajadora callejera de Balvanera, barrio sobre el cual la cronista se ha explayado en sus libros autobiográficos –*Black out* (2016), *Contramarcha* (2020)– porque allí nació y transitó su formación lectora. Pero más relevante que este guiño a las evocaciones del yo es la referencia a la actividad de los hermanos Nilsen, protagonistas de la historia: en su labor de “desenterrar peludos” (Moreno, 2023, p. 92) es difícil sustraerse a la dinámica cazadora que se describe en *Los pichiciegos* (1983), la novela de Rodolfo Enrique Fogwill sobre la Guerra de Malvinas.⁸

Una vez más, incluso para alguien que apela a una forma tan poco sistemática de la crítica como Moreno, es Borges quien centraliza el sistema literario argentino y abre así, en el marco del libro, el acceso a otros autores nacionales. Más estrictamente, a las autoras: en primer término, Sylvia Molloy; poco más adelante, Alfonsina Storni; en otro apartado, al cabo de un ingreso *queer* garantizado por el chileno Pedro Lemebel, Gabriela Cabezón Cámara. Si resulta más atinado comenzar por este último eslabón es porque habilita una proporcionalidad según la cual el gesto de Moreno hacia Borges se replica en el de Cabezón hacia Hernández; o, en la síntesis moreniana, “la ley Cabezón Cámara cambia a la abuela de Borges por la madre de Hernández” (Moreno, 2023, p. 228). Lejos de conformarse con una aproximación ecuacional, Moreno se arriesga a la fórmula de tres compuesta y define la operación no ya con la jerga deconstructiva con que abruman los protocolos de la academia rioplatense que teme el desacato pero no la producción en serie, sino con la frase campera que convida a “agarrar la sortija”: “La *gauchita* es a la *gauchesca*, propongo por si alguien quiere agarrar la sortija, lo que el neobarroso perlonguiano [sic] es al neobarroco” (Moreno, 2023, p. 229). Más que de la convención que asiste a la lengua gauchesca, aquí se trata de la “lengua sacada” que incluye el “mapu-english” y el “tupi-british” (Moreno, 2023, p. 231) con la ambigüedad que sostiene el sintagma: una lengua fuera de sí y a la vez una señal de burla.

“Libros chiquitos” es, al tiempo que una operación crítica, casi una concesión editorial. El título reproduce el que la poeta Tamara Kamenszain estampó en sus memorias de lectora, pero el texto que Moreno entrega bajo tal designación es *Citas de lectura* de Sylvia Molloy. Ambos volúmenes, el de Molloy y el de Kamenszain, integran la colección “Lectores” de la editorial Ampersand en que también se publicó *Contramarcha* y tributan a un

⁷ Una editorial fundada en Rosario hace ya más de tres décadas eligió el nombre Beatriz Viterbo para difundirse. A diferencia de Emma, activa exclusivamente en la venganza, el personaje de Beatriz no actúa sino como desencadenante de “El aleph” (ya está muerta al inicio del relato) y no se sabe de ella más que lo que ofrece ese destello de su letra en las cartas eróticas que le ha escrito a su primo.

⁸ Ambas *perversiones* de los textos borgeanos por parte de Moreno parecen habilitarse por la inserción de la crítica en la propia narrativa el autor: es en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en la que repone la historia del gaucho que salva a Martín Fierro, donde Borges anota que la vida del personaje ficcional ha resistido las vicisitudes que aquejan a la tradición: “repeticiones, versiones, perversiones”.

género que integra la profusa serie de las escrituras del yo: “la imaginación autobiográfica” (Moreno, 2023, p. 97). El estilo de Molloy, proclive a “esas frases cristalizadas y vetustas de la lengua oral” (Moreno, 2023, p. 97), seduce a Moreno por proximidad, ya que un ejemplo como “a la que te criaste” no dista del uso de “a tontas y a locas” con que la cronista presenta su libro de 2001. Pero antes que el estilo, la afinidad electiva sobresaliente es aquella que fomenta una teoría del plagio tal como Moreno la planteó en “Secuestro express”: “Los mexicanos llaman plagio al secuestro. Yo llamo secuestro al plagio” (Moreno, 2013, p. 85). Ante el libro de Molloy, Moreno descubre que la teoría del plagio es una teoría de la lectura, más que de la escritura: así, si en *Subrayados* confesaba haber copiado frases completas de *Larvas* de Elías Castelnuovo al redactar *El petiso orejado*, en *Pero aún así...* se desentiende por completo de esas minucias autorales para obsesionarse con la razón por la cual “luego de recordar vivamente una frase o una escena de un libro, vamos a la biblioteca y no encontramos ni el libro ni la frase en el libro, como si con nuestro deseo los hubiéramos secuestrado” (Moreno, 2023, p. 98).

Tal vez fuera previsible que, merced a su andamiaje criollo, Moreno revirtiera la continuidad fascinada que Barthes prodigaba a los autores admirados por un duelo pampeano con una escritora con la que se identifica. En la profesora que le enseñó a leer a Molloy —y que con ese gesto la enamora— no cuesta reconocer a la profesora Cristóbal de *Contramar-cha*; y un mismo empeño autoficcional asiste a ambas memorias lectoras. La distancia, inevitablemente, se traza en torno a los objetos escogidos: a los libros franceses de Molloy corresponden los radioteatros de Moreno (y antes, los tangos emitidos por la misma radio, sobre todo los de Gardel) y ante la escansión del recuerdo de Molloy se alza el desliz de la comentadora que se anticipa al final del volumen, aunque con denegación folletinesca: “No, no estoy contando el final, como dicen que por maldad o impaciencia hago a menudo, sólo estoy *cortando* a la manera de Eduardo Gutiérrez en *Juan Moreira*” (Moreno, 2023, p. 103). ¿Qué mejor admisión del duelo criollo que la referencia final a *Moreira*?

Un registro radicalmente diverso es el del texto “Alfonsina y mal”. No es “Alfonsina y el mar”, como la célebre canción;⁹ tampoco “Alfonsina y el mal” en afiliación con *La literatura y el mal* de Georges Bataille. Es un título que, desde su misma irregularidad sintáctica, inscribe un modo sesgado de introducir una hipótesis fuerte: la de que Alfonsina “fue una poeta de vanguardia cuya poesía encubrió la inmensidad de su obra periodística” (Moreno, 2023, p. 121). El desafío al canon crítico (que, justo es decirlo, en los últimos años comenzó a revertirse, aunque sin conseguir opacar la facilidad de memoria que provocan los versos de “Hombre pequeñito” o “Tú me quieres blanca”) prosigue en la relativización de uno de sus emblemas, el de las “tretas del débil”: “es un viejo truco feminista denotar la propia posición como una estrategia defensiva con algo de treta” (Moreno, 2023, p. 122). La preferencia de Moreno por Alfonsina es antigua: a la condición de referente periodística que se instaló en las redacciones de diarios a la par de los hombres ya a comienzos del siglo XX hay que añadir la elección del nombre *alfonsina* (así, con minúscula) para una revista feminista encarada durante el primer semestre tras la recuperación de la democracia en la Argentina, entre diciembre de 1983 y junio de 1984.¹⁰ No parece casual que el cierre del texto sobrevenga cuando Storni “pone el punto final —ese rigor en la puntuación de toda normalista” (Moreno, 2023, p. 126), lo que si por una parte recompone la sintaxis

⁹ La zamba “Alfonsina y el mar” integra la suite *Mujeres argentinas* (1969) compuesta por Ariel Ramírez con letras de Félix Luna, estrenada y popularizada por la cantante Mercedes Sosa.

¹⁰ En *alfonsina*, bajo la dirección de Moreno, pululaban los seudónimos: allí Martín Caparrós usó el de Rosa Montana, en tanto Néstor Perlongher asumió el papel de Rosa L. de Grossmann. Sobre las repercusiones de tal designación, *vid.* “El informe Grossmann” (Perlongher, 2009).

trastornada en el título explica allí la presencia del mal sin artículo (desarticulado): el Punto Final fue la ley que el presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) promovió para clausurar los juicios respecto de la responsabilidad de las fuerzas armadas en la represión ilegal ocurrida en dictadura.

III. La teoría, ese fetiche

Si hasta aquí la nota dominante de las crónicas la provee la crítica como reacomodamiento de la historia literaria, en lo sucesivo la colección textual privilegia la teoría, sea a través de sus sedes momentáneas –“Del *closet* al consultorio, la teoría fue ajustando sus conceptos” (Moreno, 2023, p. 127)– o de sus avatares retóricos –“mientras que el fetiche es metonímico e irrecíproco [...], el talismán es metafórico” (Moreno, 2023, p. 131)–. Cuando la retórica y los lugares se solapan se arriba a una *poética del espacio* que amplía el catálogo bachelardiano y hasta postula precisiones inesperadas, como la que descarta la metáfora del *closet* adherida a la condición gay para instalar “la metáfora del *secrétaire*, ya que el secreto está hecho de palabras y hay en toda cerradura un agujero de pecado” (Moreno, 2023, p. 139). La figura del *secrétaire* se adosa a la homosexualidad femenina que ostenta Gabriela Mistral, a quien infama como “Pocahontas soltera y andina” (Moreno, 2023, p. 144) en vez de asociarla a la “Ruth moabita” de su poema agreste, para rematar el embate en que “el gusto de escribir hace olvidar el objeto y lo convierte en pretexto” (Moreno, 2023, p. 150), como ocurre con la crónica que resbala hacia el ensayo empecinado.

Podría sospecharse que esta sección del libro configura la aventura trasandina una vez que han sido evaluados los objetos argentinos. Pero el orden continuo de “Un *closet* de cristal”, “Zapada Zurita” y “Lemebel oral”, aunque tentador como serie chilena, queda desmentido por la dimensión supranacional a que aspiran los convocados. Mistral recorrió todo el continente, tanto con vocación alfabetizadora como a partir de cargos diplomáticos; Zurita convierte al desierto de Atacama en “Internacional del dolor” (Moreno, 2023, p. 153) donde el poder de exterminio del Estado represor fue “capaz de convertir [a] la naturaleza en forajida” (Moreno, 2023, p. 153); Lemebel es, como Moreno, un activista de la crónica, en cuyo rastreo provocativo es posible llegar a un manifiesto del género, aunque enunciado con la cautela de quien merodea y no con la certeza de quien vigila: “Quizás llegue el momento de preguntarse si la crítica a las políticas de género no tendría que hacer estallar aún más los géneros literarios y si la crónica no va ya hacia su vencimiento operativo ante las próstatas periodísticas” (Moreno, 2023, p. 179).

Mientras reserva las prácticas gauchescas a la literatura argentina, los autores chilenos son abordados con identidades indígenas: a la Mistral devenida Pocahontas le sigue Lemebel como “buena Malinche renegada” (Moreno, 2023, p. 170). Y si a partir de las entrevistas reunidas en *Lemebel oral* se constata el mismo barroquismo que despliega en la escritura es acaso porque el autor suspende la distancia entre ambas prácticas y hace de la crónica, como la definía Carlos Monsiváis, el “uso impreso del habla cotidiana” (Moreno, 2023, p. 171). Así como el método de Moreno es el *subrayado*, el de Lemebel es el *zigzag*, “táctica tero y acechanza crítica permanente como de vietcong sudaca” (Moreno, 2023, p. 172). En la voluntad de identificación con los objetos en que recae reiteradamente la autora, Lemebel es el más próximo, el más semejante, no solamente por el lenguaje desenfadado y los oropeles que transitan sin escalas del barroco al modernismo (la sospecha de Moreno es que el modernismo quedó sosegado en la literatura argentina porque la Generación del

80 lo relegó a la etiqueta normalizadora de la “neurastenia”¹¹ sino también por el “factor analítico de la crónica” (Moreno, 2023, p. 179) que la vuelve precisamente dúctil a la crítica y que habilita su inclusión en los “géneros dispersos”.

En tren de identificaciones, la que trama el texto “Plaza de la Dignidad” con Carmen Berenguer responde a otra provocación en torno a los géneros, que aquí se asoma a la crítica por la decisión de atenuar el documentalismo. A la crónica-crítica en que Moreno se esfuerza por morigerar los datos, Berenguer le responde con “desatar al testimonio de su lastre fáctico y devolverle su derecho metafórico” (Moreno, 2023, p. 186). La cronista chilena “trafica” con voces para componer “ficciones que dicen la verdad” (Moreno, 2023, p. 186). Las máscaras que solicita Berenguer superan en inventiva y acierto las señas de Pocahontas y Malinche para evidenciar una vez más el valor sobresaliente que Moreno otorga a los cuerpos en la formulación de la obra, el ansia performativa que campea en sus juicios: “la Casandra de los buenos augurios” en la Plaza Baquedano que concentró las movilizaciones en Chile a fines de 2019, “la Esfinge Roja”, la “Pachamama misma” vuelve indisoluble su voz de recitadora de “su melena huerta de Medusa andina” (Moreno, 2023, p. 188).

IV. Cuerpo presente

La sección “Cuerpo presente” parece responder, más que a la lógica organizativa del volumen, al reclamo que enciende el retrato sobresaturado de la Berenguer. Porque en el despliegue crítico que presenta la crónica no se trata solamente de encararse con los textos sino de restituir figuras completas que hacen de la escritura un avatar performático. “Pero aún así”, con la carga que impone reproducir el título del libro, aplica la crítica sobre el ejemplo propio, ensaya el juicio autorreferencial y no teme la desacreditación sobre sí misma, siempre que tales operaciones se hagan en nombre de la afirmación cronística: “Aquí le doy prestigio a mi yo de cronista por la contigüidad con unos nombres célebres, cruciales y aparentemente antagónicos que, simulo, me habrían elegido para un legado” (Moreno, 2023, p. 212). Los nombres en cuestión requieren la lectura de *Contramarcha* para revelarse: “Jorge, el seminarista” es Jorge Bergoglio, futuro Papa Francisco; “la Paraguaya” es Esther Ballestrino de Careaga, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo (Moreno, 2020, p. 124). El primero, sujeto sin cuerpo como exige la función trascendental de representante de Dios en la tierra; la segunda, mujer cuyo cuerpo fue devuelto por el mar luego de haber sido arrojado al Río de la Plata por obra de un plan escalofriante que transformó el exterminio en práctica constante.

El cuerpo de Moreno, entre los dos escamoteos de las corporalidades de aquellos iniciadores de la niña en la lectura, quiere identificarse “al de la Patria a los comienzos de la democracia” (Moreno, 2023, p. 213). Después de dilapidar parecidos y equivalencias sobre los otros, la vocación de homologarse a la figura de Delacroix en *La libertad guiando al pueblo* es una ligazón algo bochornosa si no queda matizada por el sobrevuelo teórico: todas las versiones de sí condensadas en la crónica son “verdaderas pero posicionales y

¹¹ “La conexión modernista que preserva un Pedro Lemebel, los porteños la perdimos de cuajo en dos momentos. El primero fue cuando la consolidación del Estado a manos de la generación del ochenta y las que vinieron exigió una ficción de ser nacional que patologizó la lírica modernista con la etiqueta de ‘neurastenia’” (Moreno, 2024, p. 111). Francine Masiello sostiene que en la producción de Moreno “[l]as citas de los modernistas son el eje de su pasión” (en Darrigrandi *et al.*, 2020, p. 151).

piden ser leídas críticamente” (Moreno, 2023, p. 215), como deslizamientos topológicos o elecciones situadas (Haraway, 1995).

En la topología de la sección hay dos cuerpos que sobresalen: el de Adelaida Gigli, madre de dos desaparecidos, y el de Lohana Berkins, travesti que es responsable de la educación de Moreno en esas teorías del género de las que suele mofarse por la recaída taxonómica y las invariables exclusiones que las adornan. Adelaida –esposa de David Viñas en los años 50, única mujer en las decisiones de la revista *Contorno*– es cuentista que mutó a ceramista cuando dispuso su retiro en el Recanati natal, al cabo de una vida arrasada. Los relatos de *Paralelas y solitarias* escritos entre 1976 y 1986 son la decisión creativa de la mujer que perdió a su hija María Adelaida en 1976 y a su hijo Lorenzo Ismael en 1979 a manos de la dictadura militar argentina. “Ocho de esos cuentos fueron editados por Adelaida Gigli en Recanati bajo el título *Locas sueltas en país ajeno*” (Moreno, 2023, p. 250), y es inútil desprender a esas “locas sueltas” de las “locas de la Plaza” que fueron las Madres de Plaza de Mayo.

Pero Moreno escoge plegarse a la decisión de la autora convocada de resistirse a la militancia y es así como en vez de trazar parentescos desgarrados se detiene en la lengua de Gigli en la que repercute “esa cadencia del italiano de las escritoras de posguerra, autoras de tramas pequeñas de honda poética material como Natalia Ginzburg o Dacia Maraini” (Moreno, 2023, p. 252). Inscripta en un linaje peninsular, devuelta al lugar de origen que había abandonado a los pocos años de edad, cuando el padre dispuso liberar a su familia de la cultura fascista que penetraba en la cotidianidad de Le Marche, Adelaida es impermeable a las condiciones del sistema literario argentino y se mantiene en un aislamiento que exige abordarla con la curiosidad reservada a un fenómeno extraño.

Otra extrañeza acarrea “Lohana y Josefina”, escrito sobre el libro de Josefina Fernández *La Berkins. Una combatiente de frontera* que, a la par de la Pocahontas andina o la Medusa mapuche se erige en “la travestiarca o la Comandante Mariposa” (Moreno, 2023, p. 263).¹² Si aquí se repite la teoría sobre fetiche y talismán (que a su vez es de reconocible raigambre freudiana) no es apenas por el solazarse de Moreno en el autoplagio sino también porque se va afianzando en la *performance* crítica. La apuesta retórica que en “Leer a las mujeres” tenía afán de manual llega sobresaturada a la crónica de corte *queer*, no porque haya variado efectivamente el enunciado sino porque el contexto exige otra lectura. El tránsito lingüístico adquiere en este caso el aire clandestino de un contrabando de jergas porque la condición *trans* reclama “un más allá del género” (Moreno, 2023, p. 271), exige romper con categorías siempre dispuestas a normalizar, a incluir solamente aquello que puede ser cooptado. ¿Por qué, si no, la autora se empeña en estas líneas en “diferenciar al académico y al cronista compañero del *cafiolo de intensidades*” (Moreno, 2023, p. 264) cuyo propósito último es excitar las bajas pasiones del periodismo amarillo y las ansias exóticas con que la universidad pretende aligerar su ensimismamiento?

Para encontrar a esa figura capaz de conciliar crónica y crítica en su entrega a los “géneros dispersos” hay que remontarse al retrato de Carlos Monsiváis que Moreno diseña en la sección “Cadáveres exquisitos”. Es irrelevante que la primera edición del texto lo

¹² Lohana Berkins fue una travesti cuya militancia le dio extraordinaria visibilidad. La designación “mariposa”, reapropiación del término despectivo “mariposón” que aludía antiguamente a los homosexuales, deriva de una entrevista que le realizó la revista *El Teje* coordinada por Moreno a partir del dictado de un Taller de Crónica Periodística en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. La publicación, articulada y sostenida por travestis y encabezada por Marlene Wayar, fue el primer periódico latinoamericano de la comunidad. En el número inicial de *El Teje*, la Berkins sostuvo: “Hay que tener coraje para ser mariposa en un mundo de gusanos capitalistas” (cit. en Méndez, 2016, p. 143).

registrara como pieza de ocasión aparecida a raíz de la muerte del intelectual mexicano en 2010, y que como consecuencia de semejante adscripción incurra en hipérboles que rozan la antonomasia con cierta obscenidad efectista como en el interrogante “¿Por qué un hombre solo decide ser el archivo de su país [...]?” (Moreno, 2023, p. 331). Lo que destaca en esta crónica es el ejercicio autorreferencial y autocrítico de desmenuzar la crónica como variante de la crítica, de confirmarla como receptáculo de la *función crítica*:

La crónica reivindicada por la academia, como gran *container* para la noticia narrada, el ensayo literario, la investigación peligrosa y hasta la autobiografía en clave ciudad, si no se la vigila mediante la letanía de declaraciones reparadoras, vuelve a ser considerada el *generito* de callejeros semiilustrados y adictos al color local [...] la crónica incluye tanto la experiencia del antropólogo como la del paseante, la del teórico como la del reporter, el español de Cervantes como el de los vendedores de calaveritas de Tepito [...] Pero, al sintetizarse como cronista, Monsiváis hacía toda una declaración contra la división de trabajo entre el que piensa y el que informa, el que cuenta y el que hace teoría, el que declara y el que actúa. (Moreno, 2023, pp. 332-333)

La crónica como empiria escritural del presente, cuando asume la *función crítica* la instala a guisa de gesto constante, en un embate permanente, como si nada pudiera ser aceptado de manera pasiva sino al cabo de un cribado que tras el estudio minucioso admite la atropellada impiadosa. Cuando evoca a Juan Forn, Moreno se ufana: “abjuro siempre de la síntesis y no me importa que se note” (Moreno, 2023, p. 339). Ese desdén la obliga a comportarse de manera analítica, pero entonces su ademán es tanto repugnancia frente a lo sintético como voluntad examinadora que recalca en el juicio, la teoría, el ensayo taxonómico o cualquier otra alternativa de desmenuzamiento. La operatoria crítica, afincada en un análisis que se expande en retórica socarrona e ironías teóricas, confirma a la crónica como soporte apto para la *función crítica* y hace del ejercicio superlativo de María Moreno un incentivo para arrebatar a la crítica de esquematismos retóricos y corsés formales.

Bibliografía

- Bachelard G. ([1958]2007), *La poética del espacio*, trad. E. de Champourcin, México, Siglo XXI.
- Barthes R. ([1964]2003), *Ensayos críticos*, trad. C. Puyol, Buenos Aires, Seix Barral.
- Barthes R. ([1966]1972), *Crítica y verdad*, trad. J. Bianco. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Barthes R. ([1984]1994), *El susurro del lenguaje*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós.
- Borges J. L. (2009), *Prólogo a La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares*, en Id. *Obras Completas IV*, Buenos Aires, Emecé, pp. 29-31.
- Candido A. ([1959]2008), *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos, Río de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- Croce M. (2024), “Un día me iré de golpe [...] y todo será desperdigado, olvidado, perdido”. *Ángel Rama en la inestabilidad de la crítica*, “Caderno de Letras” 48, pp. 29-47.
- Croce M. (2024b), *Y sin embargo... Circunferencia inestable de la función crítica*, “Archivo Vallejo”, 7, 14, pp. 83-106.
- Croce M. (2025), *Morfología crítica del prólogo*, “El taco en la brea” 21, pp. 37-52.
- Darrigrandi C., Mahieux V., Méndez M. (org.) (2020), *El affair Moreno*, Buenos Aires, Mansalva.

- Gárate M. (2024), *Intervenções críticas na/da escrita de Moreno*. *Caderno de bitácora*, “Caracol” 27, pp. 279-315.
- Haraway Donna (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres*, trad. Manuel Talens, Madrid, Cátedra.
- Ludmer J. (1985), *Tretas del débil*, en González P., Ortega E. (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, pp. 47-54.
- Ludmer J. (1988), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Fanon F. ([1961]2007), *Los condenados de la tierra*. Prólogo de J.-P. Sartre, trad. J. Campos, México, Fondo de Cultura Económica.
- Méndez M. (2016), *El Teje: Primer Periódico Travesti Latinoamericano, o de cómo resignificar cuerpos que hablen y militen*, “Letras Femeninas” 42, 1, pp. 143-155.
- Moreno M. (2001), *A tontas y a locas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Moreno M. (2013), *Subrayados*. Leer hasta que la muerte nos separe, Buenos Aires, Mar dulce.
- Moreno M. (2016), *Black out*, Buenos Aires, Random House.
- Moreno M. (2020), *Contramarcha*, Buenos Aires, Ampersand.
- Moreno M. (2023), *Pero aún así... Elogios y despedidas*, Buenos Aires, Random House.
- Moreno M. (2024), *Por cuatro días locos*. Pequeño inventario de la patria pop, Buenos Aires, Sigilo.
- Perlongher N. (2009), “El informe Grossmann”, en Id. *Evita vive y otros relatos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Spivak G. ([2006]2013), *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural*, trad. A. Bixio, Buenos Aires, Paidós.