

Morfología crítica del prólogo

MARCELA CROCE Universidad de Buenos Aires, Argentina / ORCID 0000-0001-6625-1281

marcela.croce@gmail.com

Resumen

La «función crítica» admite múltiples soportes, no exclusivamente el artículo o el libro que se formula a partir de textos previos. En la tipología en que se manifiesta la crítica se alistan en primer término el ensayo y luego algunas formas laterales de ejercicio del juicio como la crónica, la correspondencia intelectual, el prólogo y los reductos paratextuales de la contratapa y la solapa, cuando su voluntad excede la de la mera venta de ejemplares. El presente artículo se ocupa del prólogo como avatar crítico y procede a una selección de prólogos que no solamente han sido reconocidos como alternativa crítica sino que en ocasiones han arrebatado relevancia al texto mismo al cual anteceden. Dicha circunstancia confirma que la crítica es un género independiente, que transita variedades morfológicas y cuyas formulaciones admiten ser vinculadas mediante estrategias comparativas.

Palabras clave: función crítica / prólogos / soportes críticos / texto liminar / prefacio

Critical Morphology of the Foreword

Abstract

The «critical function» admits multiple supports, not exclusively the article or the book that is formulated from previous texts. In the typology in which criticism is manifested, the essay is in the first line, beside some lateral forms of exercising judgment such as the chronicle, the intellectual correspondence, the prologue and the paratextual redoubts of the back cover and the flap, when their will exceeds that of the mere sale of copies. This article deals with the prologue as a critical avatar and proceeds to a selection of prologues that have not only been recognized as a critical alternative but have sometimes taken away relevance from the very text to which they precede. This circumstance confirms that criticism is an independent genre, which transits morphological varieties and whose formulations admit to be linked through comparative strategies.

Key words: critical function / forewords / critical supports / preliminary text / preface

Recibido: 6/4/2024. Aceptado: 20/12/2024

Para citar este artículo: Croce, M. (2025). Morfología crítica del prólogo. *El taco en la brea*, (21) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0173 DOI: 10.14409/eltaco.11.21.e0173



«Que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo», advierte Borges (1996:14) en un texto que, bajo el título «Prólogo de prólogos», opta menos por la meditada irreverencia de muchas de sus intervenciones que por el desenfado espontáneo del *impromptu* ocurrente. Su prólogo «elevado a la segunda potencia» se regodea en las formas que adquiere el prefacio para descartar la mayoría de ellas —las que merodean «la oratoria de sobremesa», las que suspenden la congoja para lanzarse a los «panegíricos fúnebres» y, en síntesis, las que abusan de las «hipérboles irresponsables» (Borges, 1996:14)— y detenerse en aquellas «que enuncian y razonan una estética» (14).

Me gustaría adosar a estos últimos ejercicios la categoría de «clásicos». En parte porque, siguiendo a Calvino (1992), los clásicos son textos que suponen su propia crítica. Pero sobre todo porque mi acometida apunta a piezas que se han independizado de los textos que antecedieron, amortiguando la función de páginas que exigen ser leídas junto con la creación a la que acompañan como umbral preparatorio. En el extremo, como ocurre con los clásicos independientemente del género al que correspondan, componen postulaciones que el lector domina —aunque sea desde la incertidumbre que arrastran el comentario oral o la cita efectista, o bien la fórmula sintética—, que conoce de antemano y bajo cuyo influjo se dispone a encarar el texto al que alguna vez (y entonces para siempre) han precedido.

La hipótesis que sostiene la presente práctica es que la *función crítica* en tanto voluntad de producir un texto sobre objetos literarios, sea valorándolos con vocación de objetividad o bien continuándolos en el empeño por adherirse a ellos, se despliega en diversas formas y encuentra cobijo en una morfología en la que se alinean la crónica, el epistolario y el prólogo, junto con los diarios y las notas de los editores que permiten recomponer las decisiones que promueven un volumen de artículos críticos o una colección que habilita un género o establece un canon (Croce, 2020–2024). Una sección aparte corresponde al ensayo, cuya condición genérica ha sido reconocida hace tiempo y que en las últimas décadas se ha mostrado especialmente dúctil para albergar manifestaciones críticas en el espacio latinoamericano (aunque no exclusivamente allí). El prólogo en tanto soporte de un juicio, completamente desapegado de la condición ocasional que recorre Borges con su habitual desparpajo antes de rematar que configura no «una forma subalterna del brindis» sino «una especie lateral de la crítica» (14), es el avatar de la múltiple morfología en que se engarza la tarea del crítico.

La selección que sigue se ampara en el carácter ejemplar atribuido a algunos prólogos de la literatura latinoamericana que exceden el carácter meramente ilustrativo con que suelen agobiarlos las previsiones, cuando no las exigencias, editoriales. Disponerlos en orden cronológico según su fecha de aparición no persigue un afán historizador sino apenas cierto orden menos arbitrario que el que podrían recibir desde criterios estéticos, políticos, teóricos, o simplemente según las veleidades del gusto personal. En cada uno de ellos se puede identificar una operación que los afilia a la labor crítica, que los convierte en pieza arrebatada al desenfreno de la ocasión para virar hacia la persistencia de sus aseveraciones. El conjunto no reviste ansias de catálogo; apenas procura marcar la perduración que la mirada evaluativa les reserva a tales textos mediante la indagación de la función crítica en una forma que suele ser medianamente esquiva a las exigencias de un género indeciso entre el equilibrio y lo contencioso.

Así se suceden el prólogo de José Martí al «Poema del Niágara», que deviene manifiesto de la modernidad; la Carta-prólogo de Juan Valera a *Azul*, puesta a dilapidar reconveniones ante una

estética reconocida apenas relativamente; el prólogo de José Carlos Mariátegui a *Tempestad en los Andes* a fin de establecer un problema con vistas a enunciar un diagnóstico; el prólogo de Borges a *La invención de Morel* que defiende un género libre de complicaciones psicológicas y se afianza en episodios modelados según una versión del fantástico en su manifestación argentina; el prólogo de Jean-Paul Sartre a *Los condenados de la tierra* emitido como denuncia del colonialismo y sus efectos (y que reclama una justificación sobre la condición latinoamericana del libro y, por propiedad transitiva, de su liminar) y dos postulaciones brasileñas sobre objetos brasileños: la correspondencia entre obra y sociedad que Antonio Candido defiende antes de devenir antesala de *Memórias de um sargento de milícias* y la equivalencia entre obra y cultura que recalca Darcy Ribeiro al presentar, con notoria recaída autobiográfica, *Casa-grande & senzala*.

«La mente no podría concebir lo que no fuera capaz de realizar»

Una fórmula vocativa hace coincidir la originalidad del texto —que no reniega de la crónica en que se especializa el autor; de allí que asigne al vértigo propio de esa forma tanto una causa como un propósito en este ejercicio— con el carácter de una obra impactada por la velocidad, pero no avasallada por el atolondramiento: «¡Pasajero, detente!». Otra fórmula, repetida anafóricamente en dos párrafos sucesivos («¡Ruines tiempos!»), manifiesta el rechazo del autor ante el aspecto weberiano de un mundo del cual los dioses han huido. Con esos recursos más propios de la poesía que de la prosa abre José Martí el prólogo al «Poema del Niágara» del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. Sería excesivo deducir de este uso, claramente dirigido hacia el receptor inmediato que es el lector diseñado por la urgencia que trasunta la crónica —y resulta difícil desprender este prólogo del conjunto cronístico, más allá de la lectura empecinadamente estética que suele recibir—, un antecedente del empleo de fórmulas en la crítica del siglo XX. Pero también sería una desatención, en términos de una historia de la crítica latinoamericana, obviar este punto. Aunque el uso formular en un libro un siglo posterior como *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988) de Josefina Ludmer reviste empecinamiento sintético y se afilia a la propuesta más inmediata y de arraigo científico de *Semeiotiké* (1968) de Julia Kristeva, la relación entre fórmula y crítica (que Martí extiende, como se verá, al enunciado de máximas tras el inicio apelativo) podría postularse como seña de identidad de latinoamericanos cuando escriben desde Estados Unidos.

La voluntad de manifiesto que late en el texto es responsable de su fortuna: «más conocido y comentado que el propio poema» (Galgani Muñoz, 2016:190), condensa los tópicos que Martí indaga en las *Escenas norteamericanas* y establece la dialéctica entre naturaleza y cultura que ocupa el centro de los paisajes diseñados allí, sea el esparcimiento promovido en Coney Island cuando pasa de zona baldía a parque de diversiones (Ramos, 1989), o el puente de Brooklyn que documenta la hazaña de ese héroe moderno que es el ingeniero. La secularización con su tambaleo de los absolutos imprime una huella de incomodidad en las mayúsculas de «la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta» (Martí, 1985:202) que procuran restituir, aunque sea gráficamente, una trascendencia.

La interlocución con el lector y la elaboración de máximas sostienen el empeño programático del texto, que impone el impacto de la actualidad a través de una falange moderna en la cual «Todos son soldados del ejército en marcha. A todos besó la misma maga» (Martí, 1985:202). En ese marco, Martí se balancea entre el futuro y el presente arrasadores: los ferrocarriles que derriban la selva responden al ímpetu del «huracán llamado progreso» (Benjamin, 2007) y la

condición febril de la vida que disputa la primacía poética a la naturaleza se asocia a los escarceos vitalistas que comienza a esbozar Henri Bergson a comienzos del siglo XX y que derivarán en el desenfreno derechista de las décadas siguientes. Pero Martí es ajeno a la descendencia perversa de tales intuiciones e insiste en la democratización estética, en la «descentralización de la inteligencia» (206) que arremete contra el genio individual enaltecido por el romanticismo (y en este punto es forzoso matizar la idea de Gutiérrez Girardot (1987) según la cual el cubano, en tanto novelista de *Amistad funesta*, se recuesta en el romanticismo tardío).

Todo lo anterior, a lo que se agrega la profunda desconfianza hacia teorías y formalismos que resultan vacuos por sí solos, se ofrece de pronto como conclusión extraída del poema de Pérez Bonalde. Justificación forzada que sobreviene bien avanzada la mitad del escrito y cuya única razón es que «hablar de él es hablar de la época que representa» (212). No solamente el prólogo se emancipó del objeto que proclama haberlo motivado, sino que el texto de Martí ha sido citado y reconocido por críticos que han prescindido prolijamente de la lectura del mentado poema. Ningún verso de Pérez Bonalde puede competir con el eco memorable de algunas de las frases martianas que trazan una guía de lectura de la modernidad.

En ese sentido conviene entender el antifuturismo *avant la lettre* según el cual «Una tempestad es más bella que una locomotora» (215), la desconfianza ante el lenguaje sobresaturado al que acuden algunos autores contemporáneos que militarán en las filas modernistas —«Caballo de paseo no gana batallas» (216) condensa en tono de refrán su repudio a la pura preferencia ornamental— y la tensión entre formalismo y trascendentalismo que compone la dualidad clave del modernismo, ilustrada con «la rosa centifolia, toda llena de hojas», que desdeña, y el «jazmín del Malabar, muy cargado de esencias» (215), que aprecia.

El trascendentalismo que Martí admira en Emerson y Thoreau, esas figuras norteamericanas que suspenden la agresión agazapada en *las entrañas del monstruo*, es la razón de que el compendio de principios que constituyen el prólogo finalice con una frase órfica que se adentra en la estética dominante en la literatura latinoamericana del paso del siglo XIX al XX, acaudillada por Rubén Darío. Las veleidades darianas, que no tributan al panteón trascendentalista de Martí aunque sí a otra figura sobresaliente de la cultura de Estados Unidos como la de Walt Whitman, también se muestran «demandando a la vida su secreto» (220), si bien ya no bajo la condición torrencial que el cubano asignaba al poeta sino *pitagorizando en las constelaciones*.

«Usted lo ha revuelto todo»

Darío es justamente el objeto de un liminar que no adquiere función de tal sino retrospectivamente. El novelista español Juan Valera, al recibir la primera edición de *Azul* en 1888, emite una extensa carta en dos secciones (una fechada el 22 de octubre, la otra exactamente una semana más tarde; ambas publicadas en *El Imparcial* de Madrid) que tiene doble función. El segmento inicial empieza reprochando la manía de imitar a Victor Hugo, que cree reconocer ya desde el título *Azul* con que Darío inaugura una tendencia que desencadena la mofa de la generación siguiente,¹ aunque admite que tal suposición queda atenuada, si no anulada, por la originalidad de la empresa. La segunda sección se entrega al análisis minucioso de algunos componentes del libro. A partir de 1890 las nuevas ediciones de *Azul* integran el conjunto valeriano bajo el nombre único de «Carta-prólogo», primero junto al prefacio de Eduardo de la Barra del que Valera ha extraído parte de sus consideraciones (García, 2016:159), y luego, desde 1905, como umbral exclusivo

del texto (161).² La supresión del prólogo de De la Barra deja en manos peninsulares la consagración de Darío y oscurece el reconocimiento inicial por parte de un autor local, gesto que no cesa de repetirse en la crítica latinoamericana, siempre más dispuesta a deslumbrarse con refulgencias externas, sobre todo si son metropolitanas, que con ideas vernáculas enunciadas con mayor modestia y en lenguas que obtienen resonancia mucho más acotada.³

¿De dónde procede la originalidad que el español reconoce en Darío, *malgré* la impronta de la frase victorhuguesa «L'art cést l'azur» (que De la Barra había empleado como epígrafe de su prefacio)? Justamente del «espíritu cosmopolita» (Valera, 1949:12) dariano, el mismo que en el poema «Divagación» de *Prosas profanas* (1896) se condensa en los versos «Amo más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de la Francia». La pasión por el filtro francés es el síntoma por el cual Valera diagnostica el «galicismo mental» (31) que deplora en un texto que al principio llama «librito» (12) y casi de inmediato «folleto» (13), con ese desprecio nada sutil que le despiertan las producciones americanas al ufano español. Admitir el error de juicio —«hay tanto de francés que yo forjé una historia a mi antojo para explicármelo» (13)— acarrea un reconocimiento sobre la capacidad de síntesis de Rubén, aunque sin declinar la condición ancilar que le atribuye a su creación: «Imposible me parecía que de tal manera se hubiese impregnado el autor del espíritu parisiense novísimo, sin haber vivido en París durante años» (13).

En tren de fórmulas como recurso habitual de la crítica, como ya se demostró, la condensación que sobreviene en *Azul* consta en Valera de una sumatoria sencilla: espíritu francés + forma española = sustancia propia. El recaudo que toma para suspender la admisión latinoamericana de la tentativa de Darío es advertir que «si no tiene carácter nacional, posee carácter individual» (15). En vez de ser el cabecilla de una estética continental, Rubén constituye para Valera una excepcionalidad que no hará escuela, ya que eso impactaría negativamente sobre las pretensiones de predominio hispano (las que casi cuatro décadas más tarde continuarían con el mismo sonsonete cuando Guillermo de Torre proclame en 1927 el malhadado «meridiano intelectual de Hispanoamérica» con sede en Madrid).

La distancia entre Latinoamérica y España es evidente en el contraste del prólogo de Martí al «Poema del Niágara» y esta carta devenida prólogo: Martí enumera las condiciones de la nueva estética a partir de la secularización y el avance irrefrenable de las invenciones humanas en la sociedad que las recibe; Valera no puede ver el presente como momento de urgencia sino apenas a modo de conglomerado de «la más flamante literatura» (15) e, incapaz de encontrar un nombre a la irrupción que representa *Azul*, acude a definir a su autor por la negativa: «Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni *neurótico*, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo» (15).⁴ Queda espacio aún para una fórmula más: la de la mixtura extravagante que produce un autor escandaloso, «tan a la moda de París y con tanto chic y distinción que se adelanta a la moda y pudiera modificarla e imponerla» (16).

Si la primera carta termina alabando la función puramente estética del libro y destacando el pesimismo y la «poderosa y lozana producción de seres fantásticos» (19) como notas sobresalientes, la segunda procede a un análisis pautado por el impresionismo y no teme emplear el adjetivo «precioso» a la par de «trascendentales» (27). Así como Darío era caracterizado por la negativa unas páginas atrás, ahora se le suman connotaciones que «se parecen» a las de otros escritores pero «no recuerdan» a ninguno en especial (20). El rasgo de «laconismo» (26) atañe exclusivamente a la extensión de los cuentos, no a la proliferación verbal en que se sumergen; en cambio, el

«abuso» (29) corresponde a los procedimientos constructivos, al «método» que consiste en «crear algo por superposición y aglutinación y no por organismo» (28), afincado en el símil como principio. Aquí la crítica se fija desde la mirada del escritor que escruta los mecanismos de otro y juzga según sus preferencias, no de acuerdo con el nivel de acierto creativo.

No es de extrañar que en este punto retorne el requerimiento europeísta que reclama, a la par de la «ilustración francesa» (31), los recursos alemanes, ingleses, italianos y, va de suyo, los españoles que aspiran a ver retoños transatlánticos. El descargo contra una estética que a primera vista parece copia y luego se revela intervención prodigiosa de un latinoamericano no logra renunciar a las anteojeras coloniales de un corresponsal-prologuista que declina admitir lo que a comienzos de esa misma década de 1880 Martí marcaba con claridad evidente. El carácter liminar de la carta de Valera sobre *Azul* podría leerse en tanto ratificación de que las pretensiones peninsulares no deben superar la posición de antesala de los textos latinoamericanos si no aseguran un diálogo en igualdad de condiciones.

«Una entonación profética»

El hombre que al presentar la revista *Amauta* (1926) profesaba «una filiación y una fe» reconoce a aquellos que participan de la misma feligresía. Ese es el motivo de que José Carlos Mariátegui presente la novela indigenista *Tempestad en los Andes* de Luis Valcárcel, publicada en 1927 por la editorial Minerva que integraba el grupo de espacios de difusión creados por el director de *Amauta*. El prólogo mariateguiano integra la primera edición del texto de Valcárcel, que sucede a *De la vida incaica* y *Del ayllu al imperio* en que el autor acompaña fundamentalmente «la aparición del nuevo indio» (Mariátegui, 2007:187). La narración se inscribe como dramatización de los trabajos históricos: es el modo de poner en acción «una apasionada afirmación, una exaltada protesta» (187) que asocia al indio nuevo con el hombre nuevo de la revolución.

El prólogo no solamente clarifica el propósito de Valcárcel, sino el del mismo Mariátegui, quien en 1927 estaba meditando los textos que reúne al año siguiente en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En esa colección que explora las patologías políticas promovidas por la colonia (y agravadas por el republicanismo liberal), las incoherencias educativas y el proceso de la literatura —en el cual el término «proceso» no responde a un criterio organicista sino al significado judicial, y trasunta un ejercicio crítico que sintetiza cualquier historia de la literatura peruana hasta esa fecha— sobresale «el problema del indio» como cuestión económica, liberada de los tintes raciales que obliteran la razón real de la explotación desenfrenada en la sierra peruana. No sería arriesgado proponer que entre Valcárcel y Mariátegui hay una división de tareas semejante a la que este último establece en el prólogo entre la gestación comprensiva de un fenómeno y su análisis *post facto*: el movimiento *in progress* es entendido por quienes intervienen en él (eso procura representar *Tempestad en los Andes*); los movimientos consolidados exigen estudio, y esa labor compete al ensayista.

La impregnación de vocabulario religioso en las páginas prefaciales coincide con el uso contemporáneo de esa verbosidad por parte del líder guerrillero nicaragüense Augusto César Sandino, quien desde las montañas de Las Segovias se resistía a la intervención norteamericana y al entreguismo de los gobiernos nacionales. Para Mariátegui, la obra de Valcárcel sobreviene como profecía que anticipa la resurrección del indígena. La novela enfocada en el sujeto histórico afianza el drama de la fe en cuatro momentos: 1) la «entonación profética» (188) asiste al destino

del Inkario; 2) los cuadros costumbristas de la vida rural transcurren en «poblachos mestizos» (188), donde el planteo religioso se desliza hacia la dimensión pretendidamente científica del atavismo positivista, que hace del mestizaje una degeneración de las cualidades del conquistador y del indio; 3) el dramatismo deriva en tragedia «del gamonal y de la mita» (188); 4) el advenimiento salvador es propiciado por la avanzada imperialista anglosajona que representan los misioneros.

En la etapa final identificada por Mariátegui el indio puneño Ezequiel Urviola adquiere menos los rasgos de un mesías que de un delegado de Antonio Gramsci en la sierra peruana, no solamente por el impulso político —en cuyo marco se formó Mariátegui durante su viaje a Italia entre 1919 y 1923— sino también en la figura del «tuberculoso, jorobado» (189), un «Espartaco» en quien Valcárcel identifica al líder esclavizado por los romanos y a quien el prologuista parece encauzar en la Liga Espartaquista de la Alemania de la primera posguerra. Las analogías religiosas, por su parte, ofrecen al indigenismo como Evangelio y suponen dos aspectos a atender: uno de ellos es la diferencia entre literatura indígena e indigenismo; el otro, el carácter adventicio del mito que el director de *Amauta* recupera respecto de la propuesta soreliana.

La distancia que va de la literatura indígena al indigenismo es marcada: no hay literatura indígena como tal, tanto por la ausencia de escritura en las lenguas aborígenes (a lo sumo habría *oralitura*) como por la distancia de los eventuales productores respecto de los circuitos literarios. El indigenismo, ya desde el sufijo *-ismo*, declara un apartamiento respecto del indígena, al que reduce apenas a objeto de tales producciones, segregándolo de la creación y de la circulación. Los estudios de Gramsci sobre literatura popular ofrecen un modelo ineludible para Mariátegui: en ellos el teórico italiano entiende que todos los componentes deben ser populares, desde el autor al receptor, pasando por el tema y el modo de venta.⁵

En lo que concierne al mito, la propuesta de Georges Sorel en *Reflexiones sobre la violencia* (1908) de convertir a la huelga general en mito unificador de la clase obrera es recuperada por Mariátegui en el mito del *ayllu* (la comunidad campesina del Inkario) como célula del comunismo primitivo. El marxismo latinoamericano, que Mariátegui modela y Valcárcel promueve y anticipa, explica la frase de este último «el proletariado indígena espera su Lenin» (cit. en 190). El sujeto de la revolución en el Perú conmocionado de los años 20 no se define en términos filosóficos o culturales, tampoco éticos o morales, sino en forma «económica y política» (190), como refrendan los *Siete ensayos...* al cabo de este anticipo clave que representa el prólogo. El racismo, entonces, deja de ser discriminación opresiva para volverse, bajo la lente analítica del teórico político que hace de la novela un documento tras haberla defendido como Evangelio serrano, idealismo estéril, esencialismo vaporoso cuyo propósito final es «escamotear la realidad» (191) que la literatura revela.

En el vaivén entre el vocabulario religioso de cuño cristiano y la terminología política de arraigo gramsciano, el prólogo acompaña la profecía revolucionaria que solicita el desbaratamiento de «la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado» (192). La fe laica en el socialismo como instrumento de liberación del indígena se asienta en la novela que «Tiene algo de evangelio y hasta de apocalipsis. Es la obra de un creyente» (194); nuevamente, de alguien que, como el mismo prologuista, participa de «una filiación y una fe». La profecía que ha adquirido forma narrativa en *Tempestad en los Andes* prescinde de distinción respecto de si los hechos la han creado o ella misma los desencadena (194); igualmente indiferente es si el prólogo conforma una crítica política sobre la literatura o una crítica literaria sobre un texto que acude a la novela a modo de soporte de la esperanza política.

«Un solo postulado fantástico pero no sobrenatural»

Otra esperanza asiste a Borges en el prólogo a *La invención de Morel* de su colega y colaborador en aventuras literarias fraguadas bajo los apellidos epónimos de Bustos Domecq y Suárez Lynch: no la de que la literatura argentina pueda estar a la par de literaturas europeas que admira, sino la más sobria de que un escritor argentino integre la somera lista de quienes confían más en las virtudes argumentales que en las estrategias textuales para sostener el interés de los lectores.

En el recuento borgeano, Robert Louis Stevenson en 1882 y José Ortega y Gasset en 1925 descreen con el mismo empeño del interés por los argumentos: el primero en función del desdén británico hacia las peripecias que se encarga de suscribir; el otro por la imposibilidad de imaginar una aventura acorde con la sensibilidad del siglo XX. Los dos procuran convertir la propia impresión en regla general. Borges se lanza a disentir con ellos e involucra a Adolfo Bioy Casares, motivo de la pieza verbal, en las huestes de los discutidores de tales pretensiones; solo que lo que el empeñoso prologuista de *La invención de Morel* intenta demostrar razonadamente, en el texto de Bioy obtiene una revelación gradual a partir de las peripecias denostadas por ambos convocados. Como Mariátegui, Borges profesa la utilidad didáctica de la división textual, pero en vez de apelar a ella para sistematizar la narración sometida a análisis lo hace apenas para ordenar las causas de un descontento tenaz:

1. La novela de peripecias es rigurosa; en tal caso lo es más que los desatinos en que incurren las narrativas «psicológicas» que, en su versión rusa y en la prole que engendra, «han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible» (Borges, 1996:29). Los ejemplos que ofrece son muestra del humor sofisticado de quien, fascinado con los juegos de intelecto, convierte la ironía en un avatar del catálogo inaudito del que me restrinjo a apenas dos alternativas asombrosas: «suicidas por felicidad (...), delatores por fervor o por humildad» (29). La ventaja de la novela de aventuras es que prescinde de afán realista; se limita a ser «un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada» (30).

2. Al primer motivo «de orden intelectual», el prologuista añade «otros de carácter empírico» (30): los autores cuya personalidad resulta más elogiada no son los que manejan argumentos superiores; allí confluyen los que corresponden a la contemporaneidad de este prefacio o sus antecedentes más o menos inmediatos: *The Turn of the Screw*, *Der Prozess* y *Le Voyageur sur la Terre* despiertan en Borges un arrobamiento equivalente al que le prodiga al texto que está presentando.

3. Más compleja que las ficciones policiales, profusas en misterios dilucidados mediante un hecho razonable, la propuesta de Bioy Casares sujeta los prodigios inexplicables a «un solo postulado fantástico pero no sobrenatural» (30). Acaso esta frase sea la que de manera más evidente confirma la condición crítica del prólogo, ya que es la misma que recupera Ana María Barrenechea en «Ensayo de una tipología de literatura fantástica» (1972), artículo en el que desbarata la ligereza de Tzvetan Todorov de reducir el género a su manifestación europea durante la centuria que se extiende entre finales del siglo XVIII y la clausura del XIX. Antes del moderado esfuerzo todoroviano, Borges admite lo que Barrenechea —quien inició su carrera crítica consagrándolo como objeto de estudio— procura afianzar: «En español son infrecuentes y aun

rarísimas las obras de imaginación razonada» (31). Un cuento de Lugones, otro de Santiago Dabove y la novela de Bioy coinciden en tan circunscripto muestrario; esta última se asocia mediante la eufonía del nombre «a otro inventor isleño, a Moreau» (31), el desafortunado doctor imaginado por Herbert G. Wells.

Si algo cabe reprocharle al equilibrado Borges es que esta vez su ejercicio de aticismo se ve empañado hasta colisionar con la teoría que ensaya, años después, para vituperar los preliminares que derrochan entusiasmo o se exceden en vehemencia: a la trama admirada, surgida en una época renuente a los argumentos, «no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta» (31). ¿Cuánto de remordimiento intelectual por este juicio superlativo reverbera en las «hipérboles irresponsables» que desecha en 1975, cuando acomete el «prólogo de prólogos»?

«Este libro no necesitaba un prefacio»

¿Qué dialéctica puede entablarse entre el prólogo que incurre en el exceso y el que se declara prescindible? Porque Jean-Paul Sartre, al introducir *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, y al cabo de una presentación en la que se reconoce el estilo del filósofo de la inmediata *Crítica de la razón dialéctica* (1960) tanto como el del ensayista que en la década previa deslumbró con *San Genet, comediante y mártir* (1952), concluye que «Este libro no necesitaba un prefacio. Sobre todo porque no se dirige a nosotros» (2007:23).

Se objetará que un texto que se ocupa de literatura latinoamericana integre a Frantz Fanon, nacido en Martinica (territorio francés de ultramar en una isla del Caribe) y figura fundamental de la independencia de Argelia, como también se discutirá que el prólogo seleccionado corresponda a un francés. A la primera prevención responderé que el Caribe en su conjunto —incluso el de colonización inglesa y holandesa; y también el que responde aún a soberanía extranjera— forma parte de América Latina por cultura, historia y tradición, además de proximidad geográfica. Es una *comarca*, como la describió con un hallazgo epistemológico Ángel Rama (1979), cuando adjudicó un nombre a aquellos espacios que comparten una cultura local que atraviesa fronteras nacionales y por tanto ejemplifican el carácter supranacional que distingue lo latinoamericano. Por añadidura, durante las décadas de 1960 y primera mitad de los 70 las preocupaciones latinoamericanas y africanas, plasmadas en ensayos de los cuales *Los condenados de la tierra* es pionero, se amalgamaron como en ninguna otra época. A la circunstancia de que Sartre sea francés, no me queda más que reclamarlo en su condición de presentador de este libro, en cuyas páginas reniega de Francia como centro colonizador. Pero particularmente me importa el modo en que interviene sobre la crítica latinoamericana tal como ha sido modelada desde las metrópolis culturales, un fenómeno cuya virulencia se acentuó en las últimas tres décadas.

Podría expandirme en la autocrítica que Sartre formula en el prefacio, pero es bien conocida. Lo más sobresaliente de este liminar es que el libro de Fanon resulta impensable sin él. La condición prologal renuncia aquí al carácter accesorio que reviste en los casos sucintamente condenados por Borges en su «prólogo de prólogos» y desemboca en una situación más insólita aun: a enorme distancia del ejemplo de *Azul* en que el prefacio de Valera había englutido el de De la Barra hasta eliminarlo (y el libro, como consta, ha admitido múltiples presentaciones; incluso las ha requerido en pro de una modernización crítica), *Los condenados de la tierra* es impensable con otro umbral textual. La denuncia del orgullo metropolitano en que anida su perdición, el

tono de reprimenda ante los portadores de la equívoca «misión» deshumanizadora, la dialéctica nosotros/ellos en la que se amotina Sartre, todos esos son signos de la continuidad del prólogo con el libro al que introduce: «Cuando Fanon (...) dice que Europa se precipita a la perdición, lejos de lanzar un grito de alarma hace un diagnóstico» (9).

Pero el gesto sartreano supera tales puntos y avanza sobre algo que en 1961 era una confirmación y hoy se convirtió en advertencia por la proliferación agobiante de conceptos englobadores que simplifican realidades complejas y aplanan a sabiendas diferencias que no pueden disolverse: «En una palabra, el Tercer Mundo se descubre y se expresa a través de esa voz. Ya se sabe que no es homogéneo y que todavía se encuentran dentro de ese mundo pueblos sometidos» (10). El prólogo de Sartre deviene entonces una alerta contra el poscolonialismo arrasador y contra la pretensión que desde los años 90 enarbola la subalternidad: la de unimismar a los condenados de la tierra, incluso acudiendo al libro de Fanon como primer catecismo —o, si se prefiere, como Biblia de ese Evangelio en que quedó convertido *Orientalismo* (1978) de Edward Said.

El problema es que Sartre asigna las diferencias a la colonización con su estrategia divisora y no las reconoce como rasgos previos a la violencia del abatimiento; es decir, acierta el diagnóstico pero yerra la causa, del mismo modo en que acierta al caracterizar los personajes del drama pero se equivoca al reponer su entramado: «Este libro no necesitaba un prefacio. Sobre todo, porque no se dirige a nosotros. Lo escribí, sin embargo, para llevar la dialéctica hasta sus últimas consecuencias: también a nosotros, los europeos, nos están descolonizando» (23). Así planteado, aquellos que colocan a Fanon como punto de partida del pensamiento poscolonial resultan más apegados al prólogo de Sartre que al libro de Fanon, han sido cooptados antes por la eficacia de consigna del liminar que por el desarrollo político y psiquiátrico que contiene *Los condenados de la tierra*, en sintonía con la elección del verso de *La internacional* que lleva por título.

Es cierto que Sartre desorienta cuando apela por momentos al vocabulario del psicoanálisis, como en las dos ocasiones en que menciona la neurosis: primero como condición indígena introyectada y luego como condición que acecha al colonizador sobre quien se revierten los daños producidos. En ese *finale maestoso* el francés reafirma su procedencia, pero no como ciudadano orgulloso sino como *intelectual comprometido*, la misma figura que había diseñado en 1948 en otra presentación célebre —la de la revista *Les Temps Modernes*— ahora definitivamente afiliada, en la disposición y en el tono, al Émile Zola de *J'accuse*: «Francia era antes el nombre de un país, hay que tener cuidado de que no sea, en 1961, el nombre de una neurosis» (28). Sobre la suerte crítica de Sartre en América Latina (hoy suspendida) y sobre la adopción vernácula de la figura del intelectual comprometido (hoy alicaída) sobran los casos. Lo que en los años 50 y 60 era lectura obligatoria de los volúmenes de *Situations* y encarnación —término caro al autor— del compromiso (las revistas *Contorno*, *Centro*, *El escarabajo de oro*; los ensayos de Oscar Masotta y Juan José Sebrelí; la personalidad crítica de David Viñas) hoy, cuando no recibe una prolija expurgación bibliográfica, linda con la arqueología.

«Tal vez o único libro do século XIX sem uma visão de classe dominante»

Eludo una petición de principio que creo superflua: la que insiste en justificar la inserción de Brasil en la literatura latinoamericana; más aun en el caso de Antonio Candido, cuyos conceptos críticos —liderados por el de «sistema literario»— operan naturalmente en la producción continental. Me concentro, en cambio, en la circunstancia que hace de «Dialética da malandragem.

Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*» (1972) el prólogo al libro de Manuel José de Almeida en la edición de la Biblioteca Ayacucho (1977). Concretamente: el texto de Candido no es en su origen un prólogo, pero su éxito en lengua hispana deriva de la posición liminar que adquiere cinco años después de publicarse en portugués.

No puedo expandirme aquí sobre la Biblioteca Ayacucho, que he estudiado en otra parte (Croce, 2020). Baste señalar que el repertorio de pensamiento latinoamericano iniciado bajo la dirección editorial de Ángel Rama en Caracas en 1974 es la colección más completa por su voluntad inclusiva y su empeño en rescatar textos inaccesibles hasta entonces. La proximidad de Rama con el mundo brasileño, afianzada en el trato con Darcy Ribeiro —iniciado en el exilio uruguayo del antropólogo—, con su esposa Berta (Coelho y Rocca, 2015) y con Antonio Candido (Candido y Rama, 2017) motivó la invitación a la capital venezolana de una delegación de Brasil, que finalmente no pudo viajar por disposición de la dictadura del país; así como el convite a Candido, Ribeiro y Aracy Amaral, entre otros, para colaborar con prólogos y ediciones.

Fue así como «Dialética da maladragem» devino prefacio a la edición de Ayacucho de *Memórias de um sargento de milícias*, en traducción de Elvio Romero que la convirtió en «Dialéctica del malandrínaje». La condición prologal, entonces, es una adherencia posterior pero cuya circulación en el sector hispano de Latinoamérica es indiscernible de tal situación. Como prólogo se trata de un texto que maneja un alto grado de presuposición respecto del conocimiento que el lector tiene de la literatura brasileña, ya que comienza discutiendo tres opiniones previas acerca de la novela: la de José Verissimo, que la reduce a «romance de costumes» naturalista (Candido, 1972:67; cito del original en portugués porque la integración de Brasil que defiende implica prescindir de traducciones); la de Mário de Andrade, que invierte al presunto precursor en evidente «atrasador» que remite en el siglo XIX a un género renacentista, además de a una línea marginal en el país; la de Darcy Damasceno, para quien el análisis estilístico no corrobora que se trate de un texto histórico, picaresco, ni realista, sino que vuelve a ser apenas «romance de costumes» (68). La coincidencia parcial y la vacilación evidente de Candido en torno al realismo de la obra es el punto de partida de su lectura, que dialectiza los enfoques literarios e históricos mediante la mirada sociológica.

La primera parte del texto se dedica a mostrar cómo cierta ligereza crítica ha dado por sentado lo que restaba probar, que es el carácter picaresco de la novela. Candido lo rebate apelando al contraste de los datos novelísticos con el modelo del género; es decir, mediante un comparatismo interno que concluye en «algumas analogías e muitas diferenças em relação aos romances picarescos» (70). En vez del sarcasmo y el pesimismo de la picaresca, en *Memórias...* se imponen el cinismo y el optimismo; de allí que el presunto pícaro sea en verdad un malandro, figura más propia de una sociedad moderna. El conflicto que reclama la dialéctica del título es que la obra se desenvuelve en contra de las previsiones del sistema literario que Candido expuso en la *Formação da literatura brasileira*; la dialéctica, entonces, no atañe solamente a las disciplinas involucradas en su estudio sino también a la que se entabla entre el sistema y la individualidad sobresaliente.

Es por eso que la condición naturalista de la novela debe atenuarse, ya que los críticos que se la atribuyeron estaban más próximos a la versión lukacsiana del enfrentamiento de realismo y naturalismo (Lukács, 1966), impregnada de mecanicismo. Y esa atenuación, además de reubicar la creación de Almeida, repercute en la crítica brasileña de un modo que recoge Flora Süssekind en la década siguiente (1987), cuando muestra —tras haber identificado la matriz naturalista

como constante de la producción nacional— cómo la novela documental que desarrollaba el naturalismo decimonónico va virando en los años 70, tras la llegada de los militares al poder, en relato testimonial que da cuenta de los efectos dictatoriales.

La aptitud más sociológica que estética del libro de Almeida (que se balancea entre la tipificación de los personajes y la asociación con figuras del folklore) fomenta el trazado de líneas de orden/desorden —con predominio narrativo del primer término— que se grafican en cuadros sinópticos de página completa, como si la tendencia sociologizante de Candido no pudiera sustraerse del esquematismo, alimentado también por el predicamento que ha conseguido en América Latina el estructuralismo al impactar simultáneamente en todas las instituciones académicas, y que aquí se pone al servicio de «uma contaminação recíproca da série arquetípica e da série social» (83). Para matizar estos datos, el crítico procede a descripciones detalladas y promueve analogías con otros géneros, como la «ópera bufa» (80), hasta redundar en la definición «fábula realista composta em tempo de *allegro vivave*» (88), cuyo aspecto musical responde a un mayor interés por el *tono* que por el estilo («uma tonalidade que se tem chamado de coloquial (...) num discurso desprovido de maneirismo»:87).

La analogía episódica requiere comparación sistemática para no quedar sofocada como mera ocasionalidad. Es lo que ocurre cuando Candido, afinando el método, promueve «um paralelo que talvez ajude» (86) entre la literatura brasileña y la norteamericana a fin de destacar las diferencias. Comparatismo contrastivo que muestra cómo las ideas de orden y libertad varían según se plasmen en textos de Estados Unidos o de Brasil; aquí, ni grupos ni individuos «nunca tiveram a obsessão da orden senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho» (86). Semejante fórmula exige el retorno al sistema literario brasileño en el que estos aspectos quedan ratificados textualmente: la irreverencia y la amoralidad que resultan de la aplicación laxa de tales principios se plasman a lo largo de tres siglos, primero en Pedro Malasartes en el plano folklórico, luego en el desparpajo del poeta barroco Gregório de Matos y finalmente en *Macunaíma* de Mário de Andrade y *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade en el Modernismo.

El sistema literario que confirma la supervivencia del malandro se verifica en la decisión editorial de reeditar las *Memórias...* luego de los años 20, cuando la lectura resulta favorecida por el rescate modernista y cuando el libro, a varias décadas de distancia y cientos de obras relevantes en el medio, resulta ser «talvez o único em nossa literatura do século XIX que não exprime uma visão de classe dominante» (87). ¿Qué mejor situación para incluirlo en la Biblioteca Ayacucho, con el prólogo que instala esa perspectiva?

«Como yo, él se gusta terriblemente a sí mismo»

En el mismo 1977 en que aparece el libro de Almeida antecedido por el texto de Candido se publica, al cabo de una serie de demoras que amargaron a Rama porque no logró editar el volumen en el plazo que tenía previsto (Coelho y Rocca, 2015:76), *Casa-grande & senzala* de Gilberto Freyre en la Biblioteca Ayacucho, con prólogo de Darcy Ribeiro.⁶ Un epígrafe del propio Candido, que convoca a combatir «todas las formas de pensamiento reaccionario» (Ribeiro, 1977:IX) resulta desmentido en la introducción del texto, en la que Ribeiro acondiciona la zona de identificación para convertir al preliminar en un albur de autobiografía ligera: «Gilberto Freyre tiene una característica con la que simpatizo mucho. Como yo, él se gusta terriblemente a sí mismo» (IX). Un impudor inane, del que la correspondencia entre Rama y Darcy ofrece muestras múltiples (se

autoproclama «emperador»; Coelho y Rocca:90, recomienda incluir un libro propio, *As Américas e a civilização*, en la Ayacucho:65), vuelve a homologarlo a Freyre: «A pesar de que es más elogiado que nadie, es él quien más se elogia».

Rama consideraba que este prefacio era más irreverente que lo usual (Coelho y Rocca:80) y merecía un estudio psicoanalítico por la rebelión contra el padre que acarreaba (78); Ribeiro subraya que a su pesar debe insertarse «en la comparsa de los alabadores» de Freyre en función de que este ha escrito «la obra más importante de la cultura brasileña» (Ribeiro: IX); «libro generoso, tolerante, fuerte y bello» (X) aunque emane del derechista intolerante que es el hacendado de Santo Antonio de Apipucos. Autor y prologuista quedan nuevamente emparejados como los más notables de sus respectivos momentos. Darcy siente la urgencia de referir nombres consagrados para adentrarse en el conjunto, como un «sol con corte de astros» que reemplaza las comillas por itálicas a fin de integrar las citas a modo de destacados del propio discurso antes que como reconocimiento de la palabra ajena.

Así, para Anísio Teixeira «*todos nos convertimos en más brasileños con su obra*» (IX); según Fernando de Azevedo «*todos le debemos un poco de lo que somos y mucho de lo que sabemos*» (IX). Y hasta Roland Barthes envidia que Brasil tenga lo que entiende que le ha sido arrebatado a Francia —y que acaso él mismo, como Darcy, aspire a ser—: un intérprete lúcido a la vez que un estilista. En el contexto hiperbólico hasta la antonomasia que diseña este preludio a *Casa-grande & senzala*, e incluso dando a Barthes una respuesta que le disgustaría, Ribeiro establece que Freyre fundó el Brasil cultural como Cervantes lo hizo con España, Camões con Portugal, Tolstoi con Rusia, Sartre con Francia. La vaguedad de la condición de «fundador» exige una articulación con el planteo que Candido le dedicaba a Almeida; es así como Darcy acude al diagnóstico emitido por el crítico marxista Astrojildo Pereira para subrayar que Freyre «da catadura estética a palabras populares y representa a la masa anónima» (X).

El prólogo desafortunado ensaya la respuesta a «cómo pudo el niño hidalgo de los Freyre, el muchachito anglófilo de Recife, (...) el oficial de gabinete de un gobernador reaccionario (...) engendrar la visión amplia y bella de la vida colonial brasileña que es CG&S» (XI). Además de desterrar la asociación simplificadora entre pensamiento de derecha y cortedad intelectual, Darcy sienta una pauta sobre la relación autor–obra que unos años más tarde recoge Tulio Halperin Donghi al iniciar *José Hernández y sus mundos* (1985), cuando indaga cómo una figura opaca como la del periodista que respalda a la Confederación en Paraná fue el creador del texto impar que es el *Martín Fierro*. La figura de autor a la que apunta Ribeiro en el sociólogo nordestino es la de un neolusitano, que contrasta con la identificación de *caboclo* que el mismo Gilberto le asignó a Euclides da Cunha, responsable del mayor ensayo de interpretación nacional hasta entonces, *Os sertões* (1902). Así, Freyre y Da Cunha, y de rebote Ribeiro, confirman la inscripción del ensayo en el «sistema literario», ese género habitualmente retobado frente a la pertenencia indiscutida que corresponde a la narrativa y la poesía.

Tras asentar este punto, Darcy divide el prólogo en secciones que responden a núcleos temáticos, los dos primeros centrados en el autor y los otros en la obra. «El escritor» es el segmento inaugural en el que procede a una demostración sostenida en negaciones («No es que...»), insertas en párrafos extensos sometidos a la vigilancia del lenguaje para que las veleidades del estilo no arruinen la precisión científica que debe registrar el antropólogo, en especial para esquivar los excesos de Freyre, quien permite que las florituras verbales filtren saberes no probados. El

segundo párrafo, «El intérprete», se detiene en la operatoria de la tradición en los grandes escritos de la cultura brasileña; así, la «tara derechista gilbertiana» (XVI) resulta funcional a la antropología colonialista, siempre más dispuesta a la nostalgia folklórica que a la recuperación de valores concretos de los grupos oprimidos.

Tal vez Ribeiro desatiende la circunstancia injustificable por la cual Freyre pretende hacer del Nordeste una representación de todo el Brasil, anulando el predominio industrialista del sur en el momento en que escribe y vituperando ciertas regiones que le repelen por la proliferación indígena, a la que asigna una inferioridad irredimible a fuer de «negrista inveterado» (XXX). Ocurre que el prologoista está tironado entre la mirada crítica y la fascinación con un texto en el que el autor se comporta como *cicerone* que «desea llevarnos de la mano hacia el ingenio» (XIX), cuyos niveles de explotación estima inferiores a los de las modernas fábricas capitalistas. Elogiar el rechazo por parte de Gilberto de ciertas «generalizaciones deterministas» (XXI) que campeaban en esos años es un modo de disculpar el método poco sistemático que, a cambio de abstenerse de una tipología, la emprende contra dos o tres figuras admiradas (la negra esclava, el señor, el musulmán cuya influencia sobrestima hasta «desvariar» —XXIX—) y otras tantas aborrecidas (el indígena, el judío). Indulgente hasta el escándalo, Ribeiro provee como explicación plausible «la claudicación del estudioso ante el literato», eximiéndolo de la «actitud reaccionaria» (XXXII).

«Tara derechista» que se replica en «miopía hidalga» (XXVII), ausencia de método que aflige también a «las obras clásicas de las ciencias sociales» (XXV), seducción ante la «causa circular» según la cual todo es causa de todo y por ende no hay causa suficiente de nada, predominio del escritor estilista sobre el sociólogo sistemático, este *bandeirante* que rectifica a antecesores como Joaquim Nabuco, Silvio Romero, Euclides y Nina Rodrigues confirma que el sistema está firme y que ni siquiera la individualidad sobresaliente escapa a su contención. Tal vez por eso el prólogo se cierra *in media res*, como si ya no fuera posible sino continuar con una glosa o con el libro mismo, como si la sobreabundancia de citas hubiera sepultado el discurso crítico hasta dejarlo reducido a emulación azorada por la condición admirativa.

Epílogo

Es preferible darle este nombre a la sección final del texto, no porque aspire a poner una palabra certera de cierre sino porque apuesto una vez más por la dialectización. ¿Qué mejor modo de concluir un recorrido por prólogos eminentes que reemplazando la conclusión por el epílogo? En tiempos de abuso de prefijos que agreden con el «post» y el «neo», la sucesión de *pro-* y *epi-* asume una forma clásica en un texto que cumple la provocación relativa de procurar soportes críticos en ejercicios asociados a lo lateral y lo auxiliar.

El prólogo es una forma que no puede subsumirse en la obra a la que antecede pero que tampoco se resuelve en la heterogeneidad enmarañada de los paratextos. Mi voluntad aquí es más sencilla que la que pretende ubicarlo en una taxonomía o asignarle una designación vaporosa para solaz de amantes del tecnicismo: se reduce a recuperarlo en tanto espacio en el que la crítica prescinde de señalamientos detallados, renuncia a desarrollos enjundiosos pero no se despega de la seducción del efectismo y hasta merodea la autobiografía. El recorrido que aquí culmina quiere ser indagación de consecuencias concretas (y felices) que el prólogo ha deparado a la crítica.

Notas

1. Baste leer los ensayos borgeanos de los años 20 en que el autor se encara con «la tribu de Rubén» y coloca «azul» como término que «antes despinta que define» («Ejecución de tres palabras»; Borges, 2011:196) hasta llegar en el relato «El aleph» a las apabullantes variaciones «azulino» y «azulenco», fruto de un «depravado principio de ostentación verbal» que prodiga el poeta ficcional Carlos Argentino Daneri.

2. Por esta razón Julio Ortega (2003) dice que *Azul* consta en realidad de dos libros, en dos ediciones: la de Chile de 1888 y la de Guatemala de 1890. García entiende que se trata de tres libros distintos al añadir la versión publicada en Buenos Aires en 1905, la primera que prescinde del prólogo de De la Barra (2016:161). Eduardo de la Barra era yerno de José Victorino Lastarria, primer candidato a prologuista de *Azul*, quien falleció antes de cumplir con la tarea.

3. Vaya otro ejemplo de esta inclinación malsana: el concepto de «entrelugar», propuesto por Silviano Santiago a comienzos de la década de 1970, se impuso mucho después, cuando despuntó en los escritos de Homi Bhabha hacia 1990, difundido

desde una universidad norteamericana. Las reediciones del artículo de Santiago a comienzos del siglo XXI provocaban en lectores inadvertidos el efecto contrario: Silviano parecía retomar a Bhabha para producir una «apropiación» local.

4. Las itálicas en el término «neurótico» responden a que tal caracterización había sido empleada por De la Barra en su prefacio; de allí la ha tomado Valera y con ese preliminar está discutiendo. Ocuparse de la polémica entre prólogos es tentador, pero entiendo que debe ser motivo de otro trabajo (García se encarga de la relación entre ellos para marcar la limitada originalidad de Valera); aquí es suficiente con detenerse en la condición crítica atribuida a la forma.

5. Un criterio tan estricto deja pocos resquicios para la literatura popular: un caso es la literatura de cordel brasileña, vendida en ferias y de autor anónimo; no así los folletines adquiridos en kioscos de diarios que, además de estar escritos por profesionales del rubro, ingresan en el circuito mercantil burgués.

6. Las citas de este texto están en español porque es la única versión disponible; el original entregado por Ribeiro no se difundió en portugués.

Referencias bibliográficas

a) Fuentes

Borges, J. L. (1996). Prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, en «Prólogo de prólogos».

En *Prólogos, con un prólogo de prólogos. Obras Completas* (pp. 27–31). Toomó IV. Emecé. Publicado originalmente en Adolfo Bioy Casares (1940). *La invención de Morel* (pp. 9–13). Losada.

Candido, A. ([1970]1977). Dialéctica del Malandrínaje. Caracterização de las *Memórias de um sargento de milícias*» (pp. ix–xxxvii). Prólogo a Manuel Antonio de Almeida (1977). *Memorias de un sargento de milicias*. Biblioteca Ayacucho n. 25. Traducción de Elvio Romero. Publicado originalmente en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (8), 67–89. USP, 1970.

Mariátegui, J.C. (2007). Prólogo a *Tempestad en los Andes* de Luis Valcárcel. En *Peruanicemos al Perú* (pp. 187–194). El Andariego. Publicado originalmente en Luis Valcárcel (1927). *Tempestad en los Andes*. Minerva.

Martí, J. (1985). El Poema del Niágara. Prólogo al texto de José Antonio Pérez Bonalde publicado en Nueva York en 1882, luego reproducido en la *Revista de Cuba*. Tomo XIV, 1883, en *Páginas escogidas* (pp. 199–220). Tomo II. Edición de Roberto Fernández Retamar. Editorial de Ciencias Sociales.

Ribeiro, D. (1977). Prólogo a Gilberto Freyre [1933]. En *Casa-grande e senzala* (pp. IX–XLI). Biblioteca Ayacucho 11.

Sartre, J.-P. ([1961]2007). Prefacio a Frantz Fanon. En *Los condenados de la tierra* (pp. 7–29). Fondo de Cultura Económica. Traducción de Julieta Campos.

Valera, J. ([1888]1949). Carta-prólogo a *Azul*. En Rubén Darío, *Azul* (pp. 11–32). Espasa-Calpe. Edición original en *El Imparcial*, octubre de 1888; recogida en *Cartas americanas* (1889).

b) Bibliografía

- Barrenechea, A.M.** (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura latinoamericana). *Revista Iberoamericana*, XXXVIII(80), 391-403.
- Benjamin, W.** (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. Terramar.
- Borges, J.L.** (1975). *El aleph*. En *Obras completas*. Emecé.
- Borges, J.L.** ([1975]1996). Prólogo de prólogos. En *Prólogos, con un prólogo de prólogos* (pp. 13-15). *Obras Completas*. Tomo IV. Emecé.
- Borges, J.L.** (2011). *Inquisiciones*. En *Obras completas*. Tomo I. Sudamericana.
- Calvino, Í.** (1992). *¿Por qué leer los clásicos?* Tusquets.
- Candido, A.** (2008 [1959]). *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos (1750-1870)*. Ouro sobre Azul.
- Candido, A. y Rama, Á.** (2017). *Un proyecto latinoamericano*. Antonio Candido y Ángel Rama. Correspondencia. Edición, prólogo y notas de Pablo Rocca. Estuario.
- Coelho, H.R. y Rocca, P.** (organização, estudos e notas) (2015). *Diálogos latino-americanos. Correspondencia entre Ángel Rama, Berta e Darcy Ribeiro*. Editora Global.
- Croce, M.** (2020). Biblioteca Ayacucho: un sueño de religación continental. *Linguagem e Ensino. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*, 23(1), 7-31. Claudia Lorena Fonseca (Org.). <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/rle/issue/view/944/showToc>
- Croce, M.** (dir.) (2020-2024). Proyecto de investigación UBACyT. *Historia de la crítica literaria latinoamericana*. Universidad de Buenos Aires.
- Galgani Muñoz, J.** (2016). El poeta y el cronista modernista en el prólogo al «Poema del Niágara». *Atenea*, (514), 189-205.
- García, M.Á.** (2016). Los prólogos a *Azul...* (1890), de Rubén Darío: reflejos y dependencias» (pp. 159-181). *RILCE*, 32(1), 159-181.
- Gramsci, A.** ([1949]1974). *Los intelectuales y la organización de la cultura. Cuadernos de la cárcel IV*. Edición de Héctor P. Agosti. Juan Pablos.
- Gutiérrez Girardot, R.** (1987). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- Halperin Donghi, T.** (1985). *José Hernández y sus mundos*. Sudamericana.
- Lúkacs, G.** (1966). ¿Narrar o describir? En *Ensayos sobre el realismo* (pp. 171-216). ERA.
- Ludmer, J.** (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana.
- Mariátegui, J. C.** ([1928]2005). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Nuestra América.
- Ortega, J.** (2003). *Rubén Darío*. Omega.
- Rama, Á.** (1979). *Aportación original de una comarca del Tercer Mundo: Latinoamérica*. Latinoamérica – Cuadernos de Cultura Latinoamericana, 73. UNAM.
- Ramos, J.** (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Sorel, G.** ([1908]1978). *Reflexiones sobre la violencia*. La Pléyade. Traducción de Luis Alberto Ruiz.
- Süssekind, F.** (1987). *Tal Brasil, qual romance?* Achiamé.
- Weber, M.** (2003). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Introducción y edición crítica de Francisco Gil Villegas M. Fondo de Cultura Económica.