

Emir Rodríguez Monegal en el trayecto de la nueva crítica

Lucía Delbene

Panorama

Emir Rodríguez Monegal fue uno de los críticos más eminentes de literatura uruguaya y latinoamericana del siglo XX. La afirmación no agrega ni quita nada a lo consabido, y sin embargo resulta pertinente preguntarnos en la presente indagación cómo se realizó un oficio que diseña un campo de acción y de pensamiento en torno a la teoría y práctica de la literatura del continente con proyección internacional. La pregunta convoca a una sucinta enumeración de las múltiples actividades del autor que confluyeron en este derrotero fundador de una dirección nueva en el campo al que nos referimos. Comienza en su labor de profesor de enseñanza secundaria primero y universitaria al final, continuando en la de colaborador y director de la sección literaria del semanario *Marcha* durante quince años (1944-1959), investigador en las bibliotecas de Europa y América de las obras de Bello y Rodó, traductor de Eliot y Shakespeare, investigador de Quiroga, Neruda entre otros de la pléyade literaria, biógrafo de Borges, fundador de la revista de crítica y poesía *Número* junto a Idea Vilariño y Manuel Claps (1949-1955/ 2.^a época 1962-1964), artífice de la controvertida revista de literatura latinoamericana *Mundo Nuevo* (1966-1968) impulsada desde París en plena Guerra Fría, propulsor del *boom* de la novela subcontinental desde la misma, narrador de sus propias memorias que, lamentablemente, la vida no le dejó culminar, además de innumerables colaboraciones, artículos, reseñas, prólogos, en diarios, revistas y libros de todo el mundo que no se ciñeron exclusivamente a las letras sino que también integraron el cine y el teatro. A esta profusa labor hay que sumar ensayos literarios como el célebre *Literatura uruguaya de medio siglo*¹ dedicado a la definición y estudio de la “Generación del 45” de la que fue parte y artífice. Observando la magnitud de producción en esta enumeración



1 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Alfa, Montevideo, 1966.

incompleta, podemos arriesgar que la obra de Rodríguez Monegal desborda la etiqueta del “crítico” o “cronista” –nominación que utilizaba para referirse a los integrantes del equipo literario del semanario *Marcha*–, para desplazarse hacia la de un autor que trascendió los límites de su especialidad más allá de los cuales la crítica se ejerce como creación. La amplitud de su campo de trabajo y reflexión, el despliegue titánico de energía en sus múltiples desempeños, harán acopio de un conjunto de teorías, técnicas y métodos específicos, que también se expondrán a la misma fuerza creativa –a la hora de situar una escritura que reflexiona sobre otra/s– que constituye a un autor de ficción.

Un buen comienzo de la consideración de esta obra monumental puede ser hacia el final de su trayecto, considerando al tiempo como una espiral que jamás vuelve exactamente al principio. En un artículo de su etapa madura, “El ensayo y la crítica en la América Hispánica”² plantea los fundamentos de su práctica de la crítica. Esta mirada retrospectiva reflexiona acerca de la línea de trabajo utilizada a lo largo de su trayecto, invistiendo de coherencia y unidad a la enorme producción de conocimiento sobre las letras iberoamericanas y universales. Según el autor, puede entenderse a la crítica como un género literario que también se produce en un plano creador, aunque en un grado diverso de la ficción pura:

Se suele afirmar que la función crítica no es creadora porque el crítico trabaja con materiales literarios ya elaborados por otra persona. Se confunde aquí un hecho muy simple: sea cual sea la materia que utiliza el crítico para su labor, es evidente que al escribir, el crítico crea otra obra.³



El autor toma esta dirección teórica del pensador francés Roland Barthes, cuya idea de la obra crítica es en tanto “modelo” de la obra de ficción, una pieza completamente nueva. Entre ambas hay solamente una diferencia de grado relativa al acercamiento al objeto. No obstante la disyunción, las dos producciones comparten la materia prima que, según afirma Rodríguez Monegal, está conformada por el lenguaje. En este sentido advierte la “falacia naturalista”⁴ acerca de la creencia de que el trabajo tanto de la literatura como de la crítica es con la “realidad” y no con el lenguaje, como si este fuera un cristal transparente mediante el cual se contemplara el mundo sin mediaciones. Y aquí reside uno de los puntos esenciales de su concepto de crítica: la comprensión de que el arte llamado literario está conformado de palabras y no de realidad, aceptando que esta última, además, constituye de por sí un conglomerado de problemas filosóficos que atraviesan la cuestión desde otras perspectivas. En el caso de la literatura, la “realidad” de la obra es una creación de lenguaje. Por último, volviendo al tema principal del artículo, el estado

2 1970, en *Obra Selecta* de Emir Rodríguez Monegal, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2003, 359-364.

3 En *Obra Selecta* de Emir Rodríguez Monegal, 361.

4 En *Obra Selecta* de Emir Rodríguez Monegal, 362.

del ensayo y la crítica en la América Hispánica –y habría que agregarle, la de Brasil, país que conocía en primera persona y de cuya literatura escribió– Rodríguez Monegal concluye con una aseveración que puede considerarse la suma de toda su obra, el objetivo final de la crítica y la literatura en tanto construcción de la comunidad imaginada:

La crítica literaria en la América Hispánica, no solo se concentra en el examen y valoración de la obra poética. También utiliza esa exploración para ir creando una conciencia crítica de la literatura y de la realidad hispanoamericana una verdadera Idea de América, que subyace todo este esfuerzo analítico de los principales practicantes.⁵

La creación de una Idea de América fue una de sus metas más constantes, llevada a cabo a lo largo de su carrera en la profundización, investigación, pensamiento y textualidad sobre las personalidades y las obras que se abocaron a cimentarla y de cuya constelación fue arte y parte. En la presente reflexión, nos centraremos en las principales ideas de Emir Rodríguez Monegal acerca de la creación de una nueva crítica y los objetivos planteados por ella como práctica social que entiende al arte y a la estética como ingredientes fundamentales para el desarrollo de los pueblos. Nuestro corpus está formado por los ensayos y artículos que se centran en la reflexión sobre la crítica y su función en particular. Los mismos recorren su trayectoria como un cordón que vertebra las tres décadas del medio siglo desde los artículos de *Marcha* en los años cuarenta, hasta sus últimos trabajos formados por las memorias, en los últimos ochenta.



Creación de la nueva crítica

Comenzaremos con algunas definiciones que sitúan teóricamente la práctica de la crítica, tanto de su ontología como de su función, para aproximarnos a una caracterización de la obra de Rodríguez Monegal. Etimológicamente “crítica” deriva del verbo griego “krino”: “separar, distinguir, escoger, preferir, decidir, juzgar, acusar, condenar, interpretar, resolver, adjudicar, interrogar, preguntar en juicio”.⁶ De igual origen es el sustantivo “crisis”, que designa a un estado de cosas extremo y la acción humana para resolverlo; en el ámbito de la salud por ejemplo, era el momento en que el enfermo llegaba al clímax de la enfermedad, a partir del cual sobreviene el desenlace como recuperación o muerte. El cultismo “crítica”, palabra tomada de las lenguas clásicas y reintroducida en las romances, es incorporado al acervo en el siglo XVIII, lo cual da cuenta del ámbito específicamente moderno de la reactivación del término.⁷

5 En *Obra Selecta* de Emir Rodríguez Monegal, 362.

6 *Diccionario Bilingüe Griego clásico - español*. Vox. Barcelona, 2009.

7 J. Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos. Madrid,

Por lo tanto, el sentido de decidir luego de juzgar en una situación es el núcleo duro del campo semántico que el término ha conservado hasta el día de hoy en los desplazamientos del significado.

Hay una historia fascinante sobre la biblioteca de Alejandría relatada por Irene Vallejo en el ensayo *El infinito en un junco* que nos remonta hacia el origen posible de esta actividad con distintos matices. Según Vitrubio, un siglo después de fundada la famosa biblioteca (III a. C.) contaba con innumerables rollos de papiro de cientos de obras provenientes del orbe conquistado por Alejandro. Los Ptolomeos se habían aplicado en adquirir manuscritos originales y copias del mundo conocido para aumentar el esplendor intelectual de Alejandría en una suerte de recuperación de la perdida Atenas. En aquellos tiempos, hubo un concurso literario al que se convocaron seis jueces para elegir al mejor poeta. Un bibliotecario con una memoria infalible, Aristófanes de Bizancio, fue designado como el séptimo integrante. Los aedos recitaron, pero mientras el resto del jurado seleccionaba, Aristófanes desestimó a los concursantes menos a uno. Cuenta la leyenda que se dirigió a los innumerables anaqueles y fue encontrando los textos sabidos de memoria que habían plagiado los farsantes.⁸ Esta anécdota muestra la que fue una de las primeras y actividades de la crítica literaria: el juicio acerca de la falibilidad de la obra. Otra de las pistas con la que nos obsequia es que debe haber un volumen considerable de textos a los cuales hay que clasificar, distinguir y estudiar como legado invaluable para la comunidad presente y próxima. Sin embargo, el origen de la crítica no se sitúa en Alejandría, sino que se remonta al periodo ático, el memorioso Aristófanes de Bizancio sabía en dónde se encontraban exactamente las obras plagiadas, la biblioteca contaba con un orden que había sido establecido por un alumno de Aristóteles, Demetrio de Falero. Este fue el primer bibliotecario de Alejandría importado por Ptolomeo I desde el Liceo de Atenas para organizar el inmenso contingente de papiros contenidos en los estantes. Irene Vallejo describe de forma poética lo que debió ser la monumental labor: “Un esfuerzo por unir los pedazos dispersos del universo hasta formar un conjunto dotado de sentido. Una arquitectura armoniosa frente al caos”.⁹ En el mismo sentido, Alfonso Reyes¹⁰ confirma el origen al menos documentado, de la práctica crítica en el periodo ático. El escritor mexicano la describe como un eje cuyos dos polos están delimitados por el impresionismo y el juicio. El primero consiste en la “crítica artística” creación provocada por la obra, que no se atiene a métodos o técnicas específicas; en cuanto al segundo afirma: “el juicio, corona del criterio, es aquella alta dirección del espíritu que integra otra vez la obra considerada



2005, 179.

8 Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Vol. 105. Madrid: Siruela, 2021, 148.

9 Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, 49.

10 Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, 2019.

dentro de la compleja unidad de culturas”.¹¹ En el centro del eje, continúa, “encontramos aquel tipo de exégesis que admite la aplicación de métodos específicos (ya históricos, ya psicológicos, ya formales) que hoy se ha convenido en llamar ciencia de la literatura”.¹² En este punto, parece pertinente preguntarse en lo que a las obras literarias respecta, cuál es el objetivo general del juicio o de la valoración en un presente en el cual está en cuestión la idea de autoridad estética, amén de otras. En efecto, ¿para qué juzgar y/o valorar a las obras literarias?, ¿cuál es el sentido de la competencia entre ellas? Varias hipótesis laten tras las interrogantes que buscaremos responder en el estudio del ejercicio crítico de Rodríguez Monegal.

Algo de aquella sensación de caos y páramo que describió Vallejo debió tener Rodríguez Monegal cuando hizo la valoración en su contemporaneidad de la práctica crítica en nuestro país: “La ausencia total de una crítica literaria responsable y orientadora, el ejercicio incesante de aquella maledicencia oral y esta cobardía escrita, corrompieron totalmente desde 1930 un ambiente ya deteriorado por el oficialismo o la vana torre de marfil”.¹³ Y si bien es cierto que el panorama había conocido dos momentos cumbres con José Enrique Rodó en el novecientos y Alberto Zum Felde –cuyo *Proceso intelectual del Uruguay* (1930) es un mojón de historia literaria– el análisis había declinado notoriamente hasta el final de la segunda guerra. Nuestro autor opinaba que la generación posterior a la del “900” conocida como del “Centenario”, no había cosechado una obra destacada salvo las excepciones de Morosoli, Hernández y Espínola.¹⁴ En cuanto a los críticos de este grupo, Guillot Muñoz o Roberto Ibáñez, ni siquiera son mencionados en este análisis.¹⁵ Es probable que, más que una actitud parricida el autor advirtiera un desierto apenas matizado que su aspiración intelectual se planteó revertir, valorando cáusticamente el trabajo crítico del periodo posterior al novecientos:

Corrompida así totalmente la función crítica, adulterado el sentido de la función social del juicio literario, el vate criollo obtuvo patente de corso. [...] Por un lado, rompió así la continuidad de la cultura nacional ya que no puede haber transmisión responsable de cultura sin crítica; por otro lado, perdió todo contacto con un público que carecía de orientadores.¹⁶

-
- 11 Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, 18.
 12 Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, 18.
 13 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966, 52.
 14 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, 50.
 15 No obstante la obliteración en *Literatura uruguaya de medio siglo*, ERM había reconocido en Ibáñez la sistematización exhaustiva del Archivo Rodó, además de brindarle su consulta y ayuda para la redacción del prólogo en las *Obras completas* publicadas por Aguilar en Madrid. En Prólogo a *Ensayo y memoria* L. Block de Behar, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 211, Biblioteca Artigas, 2019, XXVIII.
 16 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, 53.

El diagnóstico es importante, no solamente por observar la condición funcional de buena parte de la literatura y de la crítica posterior al novecientos, sino porque revela la concepción social de la misma en tanto “transmisora” de la cultura y “orientadora” del público. Asimismo, materializa el estilo filoso y a veces agresivo que lo caracterizaba, volviéndolo el *enfant terrible* de la literatura crítica. Su modo estaba más cerca del periodismo especializado que de la teoría literaria, forma que manejaba con precisión y claridad idóneas para la *paideia* que orientaba su práctica; Block de Behar caracteriza esta “palabra justa”: “más afín a la exactitud verbal que a las jergas, a la terminología circunstancial o procedente de las novedades acuñadas por las excentricidades o los manuales de la teoría al día en otras latitudes”.¹⁷ En otro ensayo temprano, *El juicio de los parricidas –la nueva generación argentina y sus maestros–* (1956)¹⁸ también alude a la función de la crítica en tanto que el país vecino adolecía de su falta: “Argentina padece en este siglo, de una carencia suicida de crítica literaria que tenga responsabilidad social, además de la estética”.¹⁹ Carlos Real de Azúa, su amigo entrañable, lo describía como: “el más importante de nuestros jueces culturales desde que Alberto Zum Felde hizo abandono”, calificando su estilo de investigación:

la pasión por la lucidez (una palabra que fue bandera de casi todos), el rigor judicativo, la reverencia por los valores de perfección estructural y formal y por la riqueza imaginativa, el desdén por la trivialidad testimonial, el emotivismo, el regionalismo, la inflación expresiva, el desprecio por la literatura protegida, oficial y perfunctoria, la urgencia por una exploración desapasionada de nuestro caudal literario y un inventario de lo salvable de él, la prescindencia de toda consideración “extra-literaria” y “extra-obra” (de piedad, pragmática, beneficiante, civil).²⁰

Esta pasión renovadora, incluso fundadora de un quehacer intelectual, tanto en el plano de la creación como en el de la investigación y del análisis, identificó a la “Generación del 45”, que tuvo auto-consciencia fuerte de un ideal educativo orientador de las clases medias ilustradas que se ensanchaban en aquel Uruguay próspero de las vacas gordas, síntesis de la posguerra. De este modo, Alberto Paganini en su redacción del *Capítulo Oriental N.º 35* titulado “Los críticos del 45”, se refiere a este grupo que conformaron tanto Rodríguez Monegal como Homero Alsina Thevenet –en análisis de cinematografía–, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Domingo Bordoli, Ángel Rama, Jorge Medina Vidal y aún otros como “La nueva crítica”,²¹

17 Block de Behar, Lisa. Prólogo en *Ensayo y Memoria*. Emir Rodríguez Monegal, Clásicos Uruguayos, vol. 211. Montevideo, 2019.

18 Block de Behar, L., *Ibidem*.

19 Block de Behar, L., *Ibidem*.

20 Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo. Tomo II*. Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República. Montevideo, 1964, 551.

21 Paganini, Alberto. “Los críticos del 45”. *Capítulo Oriental N.º 35*, Centro Editor de

tomando el calificativo de la propia nominación de Monegal.²² En este grupo, además, las mujeres empiezan a aparecer en el trabajo analítico como Idea Vilariño, redactora de la revista *Número* y ensayista, Ida Vitale o Amanda Berenguer, con artículos críticos en prensa y Giselda Zani, comentarista de cine en la sección de *Marcha* dedicada al espectáculo.

La batalla crítica

Tal era la salud del ejercicio en el periodo que en su seno florecieron distintas tendencias, a veces contrapuestas, suscitando polémicas y enfrentamientos que disputaban la validez de la práctica. La cuestión no era menor, ya que se confrontaban distintas formas de concebir e interpretar la literatura que determinaban su sentido en la cultura de pertenencia. La literatura, en esta encrucijada, se consideraba la llave maestra que abría la puerta hacia al corazón de la sociedad humana y del ser como territorio vivo de desempeño, de vínculo comunitario con la historia, la identidad individual, nacional y con la tierra. A una de estas disputas se refiere Rodríguez Monegal como la de “lúcidos (el equipo de *Marcha*) y entrañavistas”²³ aludiendo a una publicación de Carlos Maggi en la que expresa su concepción del ejercicio de la crítica. Según este último, aquella debía acudir a elementos subjetivos y experienciales, de la viva entraña del lector-crítico, es decir, a lo que Alfonso Reyes ubicaba en el polo “impresionista”, provocación creativa de la obra literaria que se textualiza como pura expresión. Achaca a la modalidad de Monegal el distanciamiento propio de la observación sistemática:

discrimina, clasifica, describe el libro, agrega datos, extrae opiniones [...] así no se equivoca, dice cosas casi indiscutibles, pero, ¿qué unidad personal, qué sentido, qué resonancia especial se descubre en esas críticas?²⁴

El descargo no se hizo esperar y en el siguiente número Monegal publica una “Carta abierta a Carlos Maggi” en la cual responde con la fiereza que le era propia a la hora de defender una posición. Confiere a su labor y a la del grupo que había sido evocado por Maggi –Alsina Thevenet, Real de Azúa, Martínez Moreno– el rótulo de “nueva crítica uruguaya”,²⁵ calificando al procedimiento de los entrañavistas de coloquialismo que no resiste la lectura. Y si bien atribuye, en última instancia, la contienda a una lucha por la jefatura de la sección literaria del semanario, también estaban confluyendo



América Latina, 1969, 545.

22 Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya de medio siglo*. Montevideo: Alfa, 1966, 86 y ss.

23 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, 39.

24 Maggi, Carlos. *Bueno, yo les dije*. *Marcha*, 26/07/1948.

25 Rodríguez Monegal, Emir. “Carta abierta a Carlos Maggi”. *Marcha* 02/07/1948, 14.

transformaciones teóricas como el estructuralismo desde Francia o el *New Criticism* del ámbito anglosajón, además de la revolución de la literatura en inglés, en autores como Joyce o Faulkner que empezaban a ser traducidos en estas landas por el auge de la industria editorial latinoamericana en el marco de la segunda guerra. Además de la querrela interna, también había diferencias entre posturas críticas con otro grupo literario del momento: el que surge en torno a la revista *Asir*. El pleito intelectual se puede reducir a la dicotomía cosmopolitismo/nacionalismo, con todo lo esquemático que conlleva simplificar posturas a tribunas. La disensión no se quedaba solamente entre las páginas de *Marcha*, sino que se expandía a otros ámbitos: la revista *Número* que Rodríguez Monegal dirige junto a Vilaríño, Claps y Benedetti o a las tertulias en los cafés y bares de la ciudad característicos de la socialización fuerte en una época de construcción de ciudadanía. En una nota de la revista *Asir*, Washington Lockhart, uno de sus redactores, declaraba: “se nos agrade con Joyce, con Faulkner, con Eliot, con Sartre; se nos obliga a considerar uno tras otro esos platos voladores de la literatura, con mengua de aquellos valores fundadores cuya consideración nunca debimos de haber abandonado”.²⁶ De más está señalar la ironía que implica el nombre y apellido del declarante con su apreciación sobre los arribos literarios del momento. En la entrada que Real de Azúa dedica a Lockhart en su *Antología del ensayo* describe los rasgos más acuciantes de esta constelación literaria que también integraron Arturo S. Visca, Domingo Bordoli y Guido Castillo, entre otros. Como ya mencionamos, las dicotomías siempre son reduccionistas, pero tienen la ventaja de servir como los extremos palmarios que ejemplifican un problema. Así, al espiritualismo/ nacionalismo/ interior/ de *Asir* se le oponía el racionalismo/ cosmopolitismo/ capital/ de *Número*.²⁷ Para cuestionar este esquema, sin embargo, basta con observar el americanismo que tuvo en Rodríguez Monegal y Mario Benedetti algunos de sus más fuertes postores y también, las influencias de Saint-Exupéry, Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievsky, sobre los de *Asir*. La afirmación de Real de Azúa en torno a su postura filosófica: “diríase que es la hostilidad a una visión racionalista, inmanentista, mecanicista, naturalista del mundo lo que, en última instancia, los identifica”²⁸ indica que es mucho más exacto entender los movimientos intelectuales como procesos dialécticos que incluyen sus propias contradicciones que como paradigmas

26 Citado en Paganini, Alberto. “Los críticos del 45”, 549.

27 Este dualismo estético-político también es estudiado por ERM en *El juicio de los parricidas. La nueva generación argentina y sus maestros*. En el prólogo, Lisa Block señala la ambigüedad del posesivo en español indicando dos sentidos posibles que no debieron ser desconocidos por nuestro autor. En este ensayo de 1956 se analiza el nacionalismo de la nueva generación contra el cosmopolitismo de los maestros o *martinferristas*, por ejemplo, en Borges, a quien los jóvenes consideran como “ajeno” por no tratar los temas histórico-nacionales de la Argentina en el origen y ascenso del peronismo. A su vez, la crítica de Monegal, versa sobre la pretensión de hacer historia y sociología con la literatura por parte de los nuevos. En *Ensayo y memoria*, vol. 211, 2019.

28 Real de Azúa, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo. Tomo II*. Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República. Montevideo, 1964, 437.

cerrados y definidos de una vez para siempre. En la diferencia de estas dos posturas, más que verdades ineludibles, podemos constatar una lucha por las direcciones críticas y estéticas que afloraban en el periodo. Estas y otras contiendas en torno al oficio intelectual son manifestaciones de lo que Hugo Achugar entiende como el control de los significados en el proceso de construcción del imaginario nacional:

La lectura ha sido y sigue siendo un modo de pelear por el control de los significados. La interpretación o la lectura ejercida por los críticos ha sido fundamental, aunque no únicamente un modo de construir, destruir, o preservar tradiciones.²⁹

En este punto se torna ineludible señalar el sentido de independencia política tanto en la teoría como en la práctica que Rodríguez Monegal mantuvo a lo largo de su carrera. Este desapego le acarrió el castigo del grupo letrado cuando la guerra fría se introdujo en Latinoamérica y la revolución cubana representó la frontera que dividía las trincheras. El contexto exigía la adhesión o el rechazo, y las posturas críticas a Cuba fueron consideradas proimperialistas, en aquella simplificación fatal de las concepciones ideológicas. En un artículo publicado en conmemoración de su presente centenario, Jorge Schwartz menciona a este respecto: “Sus ideas nunca estuvieron subordinadas a un proyecto político, lo cual es importante decirlo. Pagó caro por ello”.³⁰

Lineamientos teóricos

De esta forma, la conflagración en varios frentes que reseñamos antes, materializaba los cambios de dirección crítica y estética que se estaban produciendo en un mundo cada vez más interconectado. En un editorial de 1952, cuyo título rezaba “Nacionalismo y literatura. Un programa a posteriori”, Rodríguez Monegal explicita los lineamientos generales de la página literaria de *Marcha* y, con ellos, los de todo el grupo pasadas las aguas revueltas y fertilizantes de las primeras polémicas. Pero, sobre todo, y tal vez de primera importancia, traza la problemática línea entre estética y política que llevó a radicalizar las posiciones de los miembros de *Marcha* y del 45, a partir de 1959. En el artículo, el crítico realiza su descargo ante ciertas acusaciones de los lectores de la página de extranjería anglófila, condescendiente con el imperialismo *yankee* en ascenso. Su primera afirmación, un axioma de la nueva crítica reza: “si algún principio de política literaria parece surgir con toda evidencia de esta página es la de que las obras literarias, deben ser comentadas,

29 Achugar, Hugo. *Piedra, papel o tijera. Sobre cultura y literatura en América Latina*. Córdoba: Editorial Universitaria de Villa María, 2020, 47.

30 Schwartz, Jorge. “*In memoriam*”, *Brecha*, Año 36, N.º 1873, Montevideo, 15/10/2021, 3.

ante todo, por su valor literario.”³¹ Y en el deslinde entre lo estético y lo ideológico, nuevamente evoca este mismo principio:

Es cierto que para el crítico literario toda consideración estética debe realizarse teniendo en cuenta únicamente sus valores literarios. Pero también es cierto que después de considerar esos valores es posible señalar otros que la obra puede contener. [...] se comentan en esta página libros cuya importancia no reside en su contribución a la literatura, o libros que aparte de su valor estético, arrastran un contenido ideológico, proponen una visión del mundo, adhieren a determinada ideología. En este caso, el cronista señala siempre esos valores extraliterarios y fija su posición frente a ellos.³²

La postura crítica estaba en consonancia con los avances teóricos de lo que en siglo XX se llamó a construir una “ciencia de la literatura”³³ deslinándola del resto de las disciplinas humanísticas en las que estaba confinada. El esfuerzo comenzó con los formalistas rusos, se extendió en el estructuralismo, la nueva crítica anglosajona y tuvo su desarrollo final en el posestructuralismo y la semiótica europea. La puesta en foco del signo como objeto de la ciencia literaria también tuvo su versión sudamericana en el concretismo brasileño con Haroldo de Campos como teórico, crítico y poeta además de amigo de Rodríguez Monegal. Estos avances tuvieron el denominador común de fijar la atención en el lenguaje como materia específica del arte literario. Los aportes de la lingüística fueron fermentales en este aspecto, en cuanto que Jakobson determinó en la “función poética” el ámbito particular del trabajo artístico sobre el lenguaje. Pese a esta impresionante hora teórica, nuestro crítico no se dejó seducir por escuelas o protocolos que delinearan modos cerrados de la exégesis, sino que, por el contrario, mantuvo siempre una independencia de criterio al que confluía la información necesaria para crear un estilo propio de crítica.

De todos modos, es importante indagar cuáles fueron esos “valores literarios” que Monegal opone a los “extraliterarios”. Podemos constatar una clave de ellos en su último artículo, “Mi primer Onetti” que cierra circularmente buena parte de la obra dedicada a este autor y que iba a formar parte de la segunda entrega de su autobiografía, *El taller de Saturno*, que lamentablemente

31 Block de Behar, *Op. Cit.*, 2019

32 Block de Behar, *Ibidem*.

33 Barthes distingue la ciencia de la literatura de la crítica y de la lectura. La primera “no podrá ser una ciencia de las condiciones del contenido (sobre los cuales solo puede tener poder la ciencia histórica más exacta), sino una ciencia de las *condiciones* del contenido, es decir de las formas”. Mientras que la ciencia analiza el aspecto formal, la crítica, “trata de los sentidos [...] ocupa un lugar intermedio entre ciencia y lectura... La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma”. Para el teórico francés la crítica tiene la función exegética de interpretación controlada de la obra. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1966, 59, 66. Destacado en el original.

no tuvo tiempo de completar.³⁴ Es un artículo escrito con una gracia magistral, digno de la mejor tradición meta-literaria que incluso hoy día podría integrar los anales de la ficción, según los corrimientos sufridos por los géneros a lo largo de los tiempos. En él se describe como aquel jovencísimo Monegal, de tan solo veintidós años, comienza su carrera como reseñista de *Marcha* con un comentario de *Para esta noche*, del patriarca de la literatura urbana del Río de la Plata:

Me puse a analizar no el libro mismo sino sus técnicas de representación de la realidad. Me interesaba en particular la insistencia en aislar un objeto –la mano del protagonista, por ejemplo– y convertirla en expresión de un todo. Hoy hablaría de metonimia. Entonces hablé de Faulkner porque usaba ese procedimiento. [...] Mi crónica bibliográfica llamó la atención en el pequeño charco montevideano (porque no era frecuente que los autores nacionales fuesen analizados literariamente, y menos en sus recursos formales). Esto quedaba para la estilística.³⁵

El enfoque provocó que Onetti calificara a estos nóveles críticos de “relojeros suizos” y la réplica de Monegal de que tampoco el escritor estaba lejos de serlo: “Un hombre que conocía a fondo a Dostoievsky, a Céline, a Faulkner, no era un naíf, expendedor de entrañas”.³⁶ De este escrito se deduce que aquellos valores a los se refiere atañen a los procedimientos constructivos y formales en la literatura que informan las “técnicas de representación de la realidad”. Un nuevo ángulo en el campo de los estudios literarios se desplazaba desde la función expresiva, centrada en el emisor del texto y deudora del Romanticismo, hacia la poética como modo o procedimiento, la *tékne* del lenguaje en sentido aristotélico³⁷ en tanto materia de la obra literaria paralelamente a la modernidad de la hora vanguardista en literatura. La crítica anglosajona se refiere a este giro como un retorno de la crítica neoclásica frente a la romántica a partir del trabajo de T. S. Eliot y de la *New Criticism*: “Al definir el ideal de lo que debería ser la crítica, Eliot proclama su preferencia por el análisis, en contra del impresionismo y de la “apreciación” que hemos llegado a asociar con las actitudes románticas”.³⁸ Rodríguez Monegal se refiere a “técnicas”, en plural, es decir que la literatura posee un repertorio de diversos



34 Homenaje a Emir Rodríguez Monegal / Lisa Block de Behar... /et al./; traducción del inglés por Beatriz Pereda. Montevideo, MEC, 1987, 143-144. Consultado en http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/criticos/criticos_22.htm. 24/7/2021 sept/2021

35 Lisa Block de Behar, *Ibidem*.

36 Rodríguez Monegal, Emir. “Mi primer Onetti”, 143-144.

37 Para Aristóteles, como en el mundo griego en general arte no se diferenciaba de técnica, que define como “modo de ser productivo acompañado de la razón verdadera”, es decir que la producción de algo va acompañada del saber de esa realización. En *Ética Nicomáquea*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 1985, 272.

38 Welck, René. *Historia de la crítica moderna (1750 - 1950). La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1969, 12.

modos de representación que el museo imaginario³⁹ ha puesto en relación, estableciendo diferentes opciones de mimesis en un repertorio de creación de mundos sujetos a la crítica en cuanto análisis teórico de los mismos.

La concientización de la literatura como técnica y procedimiento tuvo su avance y primer momento durante el desarrollo de las vanguardias, en que los artistas comenzaron a experimentar con la forma y a producir fracturas en la mimesis naturalista que predominó durante cinco siglos a partir del Renacimiento. El afán naturalista de la primera modernidad fue consecuencia del impulso que tomó como fuente a la cultura greco-latina, en la búsqueda de un nuevo origen que contrastara con la tradición medieval judeocristiana encauzada por la Iglesia, eran tiempos de la Reforma, de los viajes alrededor del globo y de la economía de capital remozada. Quinientos años más tarde, el impacto que puso en crisis al viejo naturalismo se produjo en el conjunto de las artes con algunos desfasajes temporales. La poesía y la pintura fueron las primeras en materializar los lineamientos de las energías modernas de las vanguardias históricas: cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo. El irracionalismo también emerge junto al marxismo y al psicoanálisis en un siglo que sospecha de las certezas inmediatas y del contenido de la información en el mundo circundante. La poesía cubista, por ejemplo, cuya rama americana la conforma el creacionismo de Huidobro, adopta el campo visual, la fragmentación, el *collage* conversacional y otras novedades que eran el paralelo lingüístico de las innovaciones cubistas en la representación visual; tal vez la más impactante de ellas había sido la crítica de la tridimensionalidad de las imágenes construidas a partir de la técnica renacentista de la perspectiva central. Tales disrupciones en la poesía moderna tuvieron como antecedente fundamental *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* de S. Mallarmé que, mediante el uso de la sintaxis visual y la autorreferencialidad de los procedimientos como metalenguaje del texto, se convierte en el primer “poema crítico” de vanguardia según Octavio Paz.⁴⁰ Las estéticas acarreadas por el nuevo siglo también surtirán su influjo en la narrativa. Ya en la serie de Marcel Proust, *En búsqueda del tiempo perdido* (publicada entre 1913 y 1927), se producen un conjunto de innovaciones estético-literarias que junto a *Ulises* de J. Joyce (1922), *Mrs. Dalloway* de V. Woolf (1925) o *La metamorfosis* de F. Kafka (1915), conformarán la nueva constelación narrativa llamada a transformar la novela del siglo XX en el mundo occidental. En un tiempo en el que era difícil conseguir traducciones de novelas contemporáneas, Rodríguez Monegal detectó inmediatamente la importancia del cambio que se estaba realizando hacia el medio siglo. En el artículo citado que opera como un manifiesto crítico, “Nacionalismo y literatura, un programa a posteriori” reivindica la



39 M. Blanchot entiende al museo imaginario en este hecho: “que nosotros conocemos todas las artes de todas las civilizaciones que se han entregado a las artes” en un modo en que la historia a la que estaban sujetas ha desaparecido por lo que solo pueden ser valoradas como “arte”. En *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976, 23 y ss.

40 En Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: FCE, 2004, 271 y sigs.

dedicación a la literatura contemporánea a la cual se había abocado la página literaria de *Marcha*: “la intención [...] ha sido ofrecer la mayor información con un mínimo de errores, estudiar los escritores actuales con seriedad detenimiento; analizar sus obras con el conocimiento de su evolución...”⁴¹

Consabida es la devoción del cronista por la literatura inglesa y norteamericana debido a su dominio del idioma en el conocimiento directo de las obras de la lengua. La ola de literatura anglosajona había comenzado a penetrar en el mercado editorial a partir de 1939⁴² –fecha crucial en la que se publica *El Pozo* de Onetti y sale el primer número de *Marcha*– sustituyendo paulatinamente a la inveterada influencia hispánica y francesa en las letras de América Latina. La mutación tenía sus causas en razones históricas y económicas que habían transformado la geopolítica mundial durante la segunda guerra y la postguerra en un nuevo escenario de influencias. EE.UU. empezaba a perfilarse como el nuevo bloque hegemónico y dominante del capitalismo occidental frente a la URSS, un planeta partido a la mitad por el muro de Berlín. Sobre el hueco dejado por las editoriales europeas durante la guerra, empiezan a surgir empresas de la letra americanas que construyen una industria de la producción literaria con una enorme labor de traducción.⁴³ De esta manera desde el inicio de la década del cuarenta, la revista *Sur* y *Sudamericana* en Buenos Aires traducen a V. Woolf, D. H. Lawrence, A. Huxley y a W. Faulkner en la pluma de Borges; *Rueda* a John Dos Passos y a *Ulises* de J. Joyce, mientras que Emecé Editores hace lo suyo con clásicos en inglés como M. Twain, Melville y Hawthorne. Este recuento solamente evoca el trabajo hecho en Argentina, en tanto que otros grandes centros editoriales como Santiago de Chile o ciudad de México también se plegaban a este furor de papel que oficiaría de fermento para el inmediato “boom” latinoamericano. En un artículo de 1946, Monegal previene a los lectores acerca de las dificultades de lectura que implica el *Ulises*. Luego de algunas advertencias sobre cuestiones de contexto (la extensión de la novela o las referencias a las tradiciones de Dublin) enumera el uso de varias “técnicas literarias”⁴⁴ acopiadas por Joyce. Entre ellas está la del monólogo interior además de otras: “Cada capítulo está creado de una manera distinta que obedece a razones intrínsecas. Esto produce cierta complejidad en el lector, que se resiste a estos cambios radicales



41 Rodríguez Monegal, Emir. “Nacionalismo y literatura, un programa a posteriori”, *Marcha*, 04/07/1952, 15.

42 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, 53 y sig.

43 Rodríguez Monegal recuenta el trayecto de las traducciones al español que se realizaron a partir de la década del 30 de la literatura en inglés y francés: “Para llenar ese vacío cultural no solo se crearon editoriales de lengua española en este continente, o se reforzaron las existentes; no solo se difundió el libro en francés hecho en América; también se introdujo vigorosamente una nueva corriente lingüística, la anglosajona que corresponde al núcleo cultural más poderoso del siglo”. *Literatura uruguaya del medio siglo*, 55.

44 E. Rodríguez Monegal. “Consejos a los lectores de Joyce”. *Marcha*, N.º 319, 15/2/1946.

de procedimientos, de enfoques, de velocidad”⁴⁵ A continuación, evoca el capítulo 13, en el cual el narrador se mimetiza con el estilo de la novela rosa vulgar del personaje Gertry Mc Dowel, adoptando su lenguaje cursi desde el cual se crea el mundo referido. Este aspecto de la novela revela al crítico no solamente la existencia de repertorios estilísticos que conforman un conjunto de posibilidades a la hora de la creación, sino también la concientización de la forma lenguaje en tanto elemento constituyente del contenido. Es decir, que en el proceso de significación, el significante es arte y parte, y no un ripio u ornamentación que se adiciona a posteriori de la masa caótica de ideas y percepciones, sentimientos y experiencias, sensaciones, constataciones y documentos que conforman el fondo abstracto de la obra de arte, ese “real” al que Lacan se refiere como aquello que aún no ha sido introducido en el código. El modo no es el transporte hacia la cosa literaria, sino que ya es la cosa en sí. En un estudio fundamental para el volumen de artículos, *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno cuya primera edición data de 1972, titulado *Tradición y renovación* Monegal sostiene esta misma idea refiriéndose a los autores que renuevan la poesía y la novela latinoamericana del siglo XX, como O. Paz, J. Cortázar o J. Lezama Lima:

lo que se cuestiona no es solo la situación del hombre en su mundo, tema esencial y central de sus obras, sino también la estructura poética misma, el lenguaje en tanto límite y acicate de la creación, la forma que ya es inseparable del contenido porque no hay otro acceso al contenido que a través de y por la forma.⁴⁶



Es una línea crítica que Monegal mantuvo a lo largo de toda su carrera que, si bien no negó otros accesos posibles a la literatura, entendió que constituía uno de sus principios fundamentales, la especificidad propia de este arte, que utiliza el lenguaje como medio de realización.

De esta manera llegamos al final de la reflexión, de la cual colegimos que Emir Rodríguez Monegal ejerció la práctica crítica de modo sumamente riguroso y consciente y cuyo objetivo alcanzó en sus cometidos fundamentales como producto de la auténtica dedicación y el esfuerzo de toda una vida: orientación estética de la sociedad, modernización de las formas literarias, crítica a las instituciones que articulan lo literario con el Estado y la cimentación de una Idea de América y su proyección al mundo que hicieron de esta personalidad intelectual una referencia ineludible para los estudios literarios acerca de nuestro continente.

45 Art. cit. nota 43.

46 Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación” por Emir Rodríguez Monegal. En *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. 11.ª edición. México: Siglo XXI Editores, 1988, s/n.