

BIBLIOTECA ARTIGAS

COLECCIÓN de CLÁSICOS URUGUAYOS

VOLUMEN 211

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

ENSAYO Y MEMORIA

MONTEVIDEO

2019



ENSAYO Y MEMORIA



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

BIBLIOTECA ARTIGAS

Art. 14 de la Ley de 10 de agosto de 1950

COMISIÓN EDITORA

DRA. MARÍA JULIA MUÑOZ

Ministra de Educación y Cultura

LIC. ALICIA CASAS DE BARRÁN

Directora del Archivo General de la Nación

LIC. ESTHER PAILOS

Directora de la Biblioteca Nacional

MAG. ANDRÉS AZPIROZ

Director del Museo Histórico Nacional

COLECCIÓN DE CLÁSICOS URUGUAYOS

DR. WILFREDO PENCO

Director Honorario

Vol. 211

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

ENSAYO Y MEMORIA

Cuidado de la edición: NÉSTOR SANGUINETTI

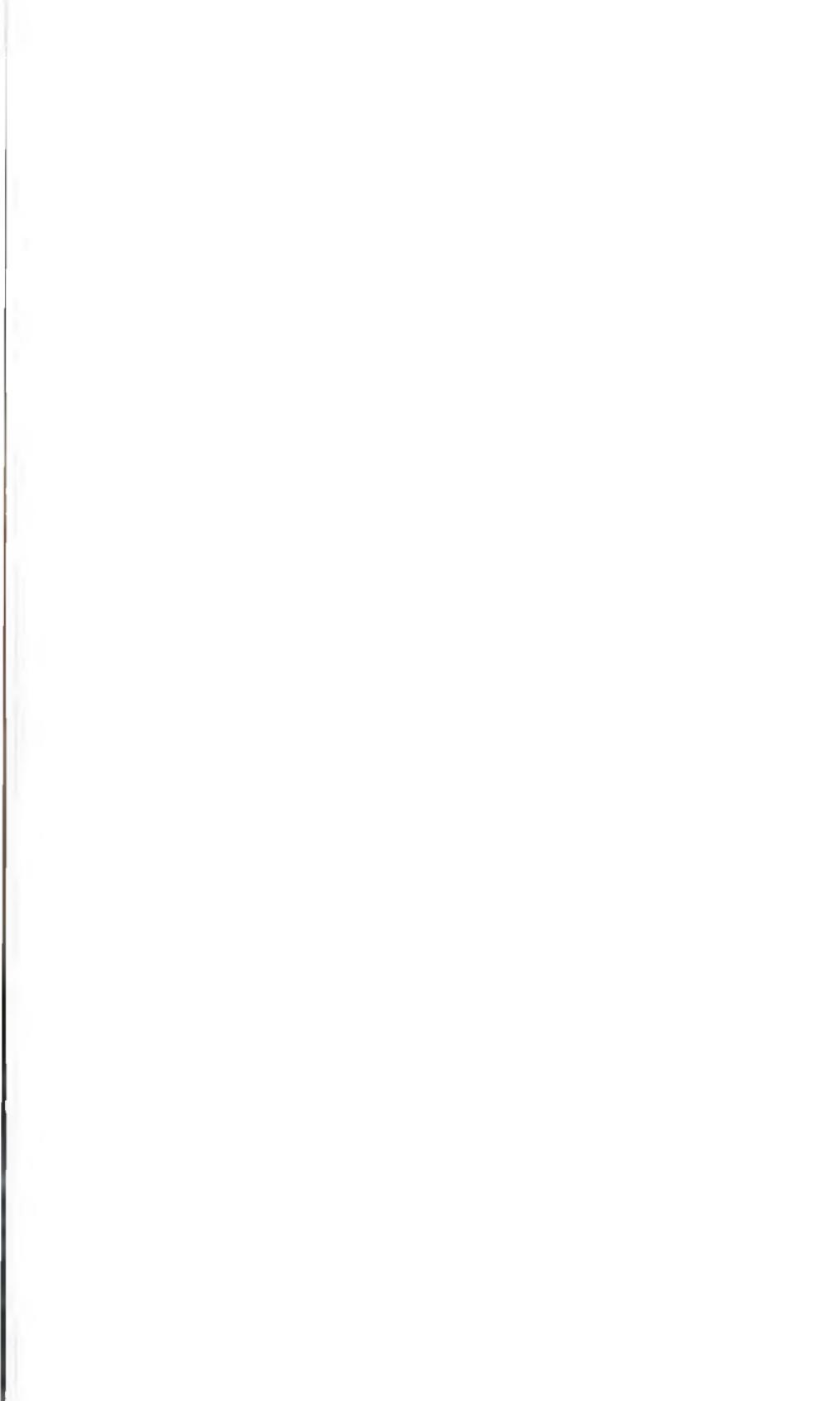
EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

ENSAYO Y MEMORIA

*El juicio de los parricidas
Las formas de la memoria*

*Prólogo de
LISA BLOCK DE BEHAR*

MONTEVIDEO
2019



PRÓLOGO

Hay veces en que las influencias contradictorias de lecturas igualmente intensas, que comparten la afición y el hábito, se entrecruzan en un espíritu, sin ceder las unas a las otras, y persisten en un vivo conflicto, determinando para la vida entera de aquél, una especie de duplicitad.

José Enrique RODÓ, *Influencias contradictorias de las lecturas*

Les choses existent, nous n'avons pas à les créer: nous n'avons qu'à en saisir les rapports: et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres.

Stéphane MALLARMÉ, *Réponses à des enquêtes.
Sur l'évolution littéraire*

“And now you quite like it?” I risked.

“My work?”

“Your secret. It’s the same thing”.

Henry JAMES, *The Figure in the Carpet*

Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.

Jorge Luis BORGES, *Cambridge*

*Son para Isaac estas evocaciones de los días que compartimos
en París, New Haven, Montevideo, todos los días.*

Si bien algunos de los episodios relativos al regreso a Montevideo de Emir Rodríguez Monegal [E. R. M. de aquí en adelante] ya fueron mencionados en escritos anteriores, distintos y dispersos, no sería inútil, a riesgo de

redundar, repasar las instancias de un episodio que sería injusto omitir puesto que su advenimiento, enigmático, casi mítico, no se conforma a las simplificaciones de comentarios efímeros y, menos aún, a alusiones anecdóticas que desaparecerán cuando ya nadie las recuerde, como suele suceder con “Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido”.¹

Sin embargo, aunque han transcurrido varias décadas desde 1985, aún no se disipa la impresión del gesto épico, sin alardes, como fue el que significó esa hazaña personal y nacional —en parte patriótica, en parte utópica— pero que, consumada en forma mesurada y serena, desdramatizó la lucha, moderó la agonía, atenuó el trance, ya que de todo eso se trata.

Estampas de Montevideo

Las literaturas pretéritas y de todos los tiempos, las crónicas históricas y las impresiones de viaje abundan en relatar la audacia de viajeros, sus aventuras y desventuras, sin embargo no es fácil encontrar en los registros más consultados el arquetipo de un viaje tan azaroso como el que emprendió E. R. M. ante la certidumbre de la inminente fatalidad, la mayor. ¿Sería excesivo asociarlo al coraje de aquellas patriadas que hacían vibrar la campaña y franqueaban las fluctuantes fronteras del Brasil o, tal vez, a las gestas de esos paisanos bravíos que reivindicaban el linaje combativo y oriental de las luchas peleadas en el paisaje agreste de su Cerro Largo natal? ¿O correspondería remitir ese gesto a lealtades de una genealogía fidedigna y familiar, en gran

¹ Borges, Jorge Luis. “Martín Fierro”, en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960.

parte literaria, en gran parte histórica, política o provincial, de la que no se prescinde ni se ignora?

No exageraba Haroldo de Campos en “Palabras para una ausencia de palabras”, la emocionada elegía que publica a la muerte de E. R. M. al discernir en su retorno al Uruguay un eventual modelo en las epopeyas más conocidas, las más antiguas. El viaje, insólito, su pasajera estadia en Montevideo, su vuelta a New Haven y su definitiva desaparición le imprimieron una dimensión legendaria al sacrificio final que definió el extraño epílogo para el que las palabras lo resumen apenas, a duras penas.

Igualmente contradictorios, tan felices como dolorosos, fueron los hechos que ocurrieron durante los efímeros nueve días de la permanencia de E. R. M. en nuestra ciudad, a partir del 1º de noviembre de 1985, cuando ya se sabía que su enfermedad avanzaba, precipitada, irremediable. Fueron aún menos los días que le quedaban por vivir cuando partió hacia el Yale New Haven Hospital, el 9 de ese mes desde el aeropuerto de Carrasco, donde los funcionarios, según una resolución gremial inaudita, interrumpieron durante un par de horas el paro sindical que habían decretado para que, dada la urgencia, el avión de Pan American pudiera despegar y volar hacia su destino sin demora.

Difíciles de conciliar, vacilando entre esos extremos del ánimo, los recuerdos de aquellos días divisan homenajes en los que E. R. M. participaba, con discreta o ninguna solemnidad, dictando conferencias, concediendo entrevistas y animando charlas que multiplicaban las chispas de su ingenio.

Autoridades nacionales, público expectante, interlocutores y periodistas conocían los aciertos de su incansable

ejercicio literario, de sus incontables publicaciones en libros y revistas, en semanarios y diarios. Enterados solo por ecos de su crítica magistral, a veces por comentarios familiares, a veces por referencias de sus docentes, los asistentes más jóvenes deseaban conocerlo. Su voz queda, poco sonora, algo más disminuida que en años anteriores por las tristes circunstancias, no desmerecía las precisiones de una sabiduría sin jactancia, modulada por la gracia de su elocuencia conversada. El tono casi confidencial de su *gay savoir* retuvo la atención de un público multitudinario que, en la sala Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional, confundía sus distintas edades en una unánime y commovida complacencia.

Prodigando la erudición espontánea y coloquial que se demoraba en veladas amistosas, los afectos y episodios compartidos aparecían intercalados con anécdotas, cuentos de viejos conocidos, los saludos muy emotivos de asiduos colaboradores, de leales lectores y estudiantes de otros tiempos, gratamente sinceros. Su presencia confirmaba la abnegación y las andanzas en una época en la que se entendía la labor crítica como una profesión de fe, tanto por quien la ejercía como por quienes, lectores asiduos y fieles, confiaban en la solvencia de sus juicios. Desconcertaba la serena fluidez con la que E. R. M. animaba la reunión sin mencionar el quebranto irreparable que ya era demasiado evidente. Hondamente apesadumbrado describía Haroldo de Campos:

[...] transformado en ideograma de sí mismo, jeroglífico espectral, solo los ojos resplandecían (los de Emir, claro) debajo de las cejas siempre negras, subrayando la vivacidad de

la charla que él insistía en mantener y prolongar más allá de la fatiga y de la fragilidad del cuerpo.²

Sin embargo, y a pesar de la melancolía de ese contexto, no parecían estar fuera de lugar ni fuera de tema sus ocurrencias, los comentarios inesperadamente humorísticos o bastante sarcásticos, sin que decayera, en ningún instante, la prudencia del conversador comedido que era.

En cabal conocimiento de los apremios que depararían los esfuerzos de la travesía, no dudó en emprender ese su retorno mítico a nuestro su país, *a última viagem* —decía Haroldo de Campos— de un Odiseo que arriesgaba las mayores aventuras para volver a ver su Ítaca natal, sopor tando las peripecias de su estado, agravadas por el largo vuelo, solo por volver.

Un grand finale? Nada teatral, la tragedia se desarrollaba en tono menor, sin patetismos, ni tribulaciones ni lamentaciones. Testigo de su gesto heroico, el gran poeta, el gran amigo, se asociaba, con la asistencia solícita de su compañera, Selma Calasans, a las vicisitudes del desenlace, de un *finismundo*, no solo para Rodríguez Monegal.

De regreso en New Haven, demasiado grave, desde el hospital de Yale, E. R. M. llamó a Isaac para despedirse: “Decile a Lisa que me muero de contento”. Demasiado simple, demasiado estremecedor, no correspondería analizar ese mensaje pero, al coincidir el tono, humorístico, la combinación de sentido literal y figurado de la frase hecha, desconstruida por la crueldad real de las circunstancias, no puede dejar de asociarse a esa expresión, de

2 De Campos, Haroldo. “Palabras para una ausencia de palabras”, en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal* Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987, p. 128.

similar carácter, con que concluye su última conferencia, cuando sabía que se cernían varias conclusiones.

Muy distinta a la realización de cualquier otra conferencia, el viernes 5 de noviembre de 1985, E. R. M. termina “Borges / De Man / Derrida / Bloom”, lúcida y lúdica, disfrutada como un juego ilustrado, uniendo al público en un divertimento inesperado que justificó, al finalizar, diciendo que prefería presentarla así, con buen humor: “Para hacerme el vivo”.

Pronunciada entre bromas oportunas y clara erudición, sentenciosa, presenta ese tono humorístico propio del *Witz* en alemán, muy estudiado y elogiado por Friedrich Schlegel en tanto que juego de lenguaje: “espíritu de sociabilidad absoluta o genialidad fragmentaria”. Siguiendo sus disquisiciones sería “una forma de paradoja” que, según transcribe George Didi-Huberman en un contexto diferente, deviene acto de lenguaje: “Una mundanidad lógica” que introduce *le spirituel* en el vínculo social.³

En el cruce de la poesía con la filosofía, de la filología con la retórica, más que una broma, Didi-Huberman le atribuye la validez de una *trascendencia* apta para anticipar hechos por venir. En este caso, trasciende en tanto sugiere la salida a otro espacio y es esa *salida*, diferente, literal y doblemente significativa, la que más perturba. Ingeniosidad o genialidad de un *mot d'esprit*, o *boutade*, o bastante más que todo eso, la *saillie* en francés deja entrever, en la salida, una *partida* tan ocurrente como trágica.

A instancias suyas, con pases de comedia —divina, humana, festiva— cierta mañana emprendió una jubilosa

³ Didi-Huberman, Georges. *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5. París, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 171.

procesión, para recorrer uno por uno los que E. R. M. consideraba sus “lugares” en Montevideo. Un ordenado itinerario retrospectivo, personal, familiar, docente, profesional, de un investigador, un profesor que, repasando los temas que había tratado en sus clases, en conferencias, entre obligaciones editoriales y literarias, revisitaba esos sitios montevideanos, enclaves de su pasado vital e intelectual. Gracias a las agudezas de su narración, discurría la consecutividad casi cinematográfica de un guion improvisado por montajes bien resueltos. Anécdotas del pasado, nombres, bromas, coartadas con las que tal vez intentaba ahuyentar, desde el presente, la inminencia de un futuro cancelado.

Relataba la epopeya pública y personal vivida en el Río de la Plata alternada con las proezas de una generación de escritores, animando con chistes y chismes las calles transitadas, los cruces conocidos, las viejas fachadas. No dejaba de sorprender la memoriosa serenidad de su temple, la lucidez irónica de sus cuentos intercalados con indicaciones muy precisas para que Selma, más que atenta, fuera registrando cada estación en esmeradas fotografías, aunque él sabía que no llegaría a verlas.

Sin disimular ni enfatizar la gravedad de su estado, sus dichos, sus resueltas actitudes no concordaban con la debilidad de su aspecto, con la sombría impresión de una figura en fuga, de una presencia fantasmal, entre risas al borde de la eternidad.

Antecedentes del encuentro

En los primeros meses de 1984, alternando cursos y discursos, se había programado en la Universidad de Yale

un seminario sobre la desconstrucción, que se realizaría en Montevideo y en el que participarían Jacques Derrida, Joseph Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Haroldo de Campos y E. R. M. La fecha para el coloquio, convenida entre todos en sucesivas reuniones, sería junio de 1985, aunque condicionada al restablecimiento de la democracia en el Uruguay. El desgraciado diagnóstico de la enfermedad de E. R. M., los procedimientos quirúrgicos inevitables, la convalecencia incierta postergaron y obligaron a distribuir el coloquio en varias instancias aunque, empeñados todos en mantener el programa según se había acordado, difiriendo las fechas fijadas en un principio. Derrida llegó a Montevideo en octubre, Emir y Haroldo a comienzos de noviembre, Hillis Miller y Hartman en diciembre. Fue Haroldo quien, con muy afinado sentido poético, propuso el título: *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América* para una publicación que recoge los materiales de ese encuentro en etapas, con un título que adhería a los principios teóricos de la diseminación así como a la dispersión temporal compulsiva de un coloquio que había sido programado en conjunto como tal.

Mientras sonreía escuchando los interminables aplausos que celebraban su conferencia, se hicieron públicas las líneas que Borges me había dictado en Buenos Aires, un par de semanas antes, para ser leídas en este homenaje a Rodríguez Monegal. Borges alude allí a un encuentro con E. R. M. en Estados Unidos donde se entera de la reciente publicación de una biografía *suya* (vale la ambigüedad del pronombre posesivo), que su autor habría escrito contando “no lo que había ocurrido sino lo que pudo haber ocurrido”. Al mencionar la referencia ancestral (que, por conocida, no atribuyó a Aristóteles) el poeta

legitima, en la historia personal y familiar de *Borges*, una biografía literaria, la dimensión literaria que prevalece. Dice Borges:

[...] los que lo han leído afirman que es excelente, y tiene que ser excelente ya que se refiere no a mi, relativamente, pobre vida actual, sino a una vida imaginaria que tiene que ser mucho más rica. De modo que yo le agradezco a Emir ese libro y, además, puedo hablar de él no solo como estudioso y como escritor sino como algo mucho más importante, como amigo.⁴

Y desliza las alabanzas de su elogio hacia la valoración de la estrecha amistad que los había unido, característica de una pasión que —afirma— exalta la literatura argentina en obras como las de Mallea, el *Fausto* de Estanislao del Campo y el *Martín Fierro*, soslayando la referencia a las suyas, que E. R. M. documenta en su extensa y minuciosa biografía literaria.⁵

Terminada la lectura, ya en la sala de la Dirección de la Biblioteca Nacional, entre autoridades oficiales y muy pocos allegados, E. R. M. se incorporó, apartando la silla de ruedas, para agradecer de pie el reconocimiento que aceptaba en nombre de los críticos de su generación, tanto en nombre de aquellos con quienes había compartido ideas y tareas como en el de aquellos con quienes había discrepado en discusiones y hasta en duras diatribas, que no le contrarió evocar sin reticencias. Alegaba, veraz y sin vanidad que, entre armonías y discordias, entre todos,

4 Borges, Jorge Luis. "Borges y Emir", en Lisa Block de Behar, *Diseminar. Otro descubrimiento de América*. Montevideo, xyz editores, 1987, p. 117.

5 Rodríguez Monegal, Emir. *Borges. A Literary Biography*. Nueva York, Dutton, 1978.

habían contribuido a consumar una de las etapas más notables de la historia cultural de nuestro país.

Aplomado, cordial, se dirigió a Adela Reta, entonces ministra de Educación y Cultura, expresando un deseo que abrigaba desde hacía tiempo. Aspiraba a que la biblioteca del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Yale dispusiera, en su acervo, de la Colección de Clásicos Uruguayos publicados en la Biblioteca Artigas. Dada la situación apremiante de un desenlace próximo, la aspiración parecía algo desmesurada aunque tenía algún sentido si se considera su afán de décadas consagradas al estudio de nuestra literatura. Por otro lado, el reclamo no era tan descabellado si se estima el ingente caudal de las bibliotecas que administra esa universidad donde, como en otras de su categoría, parecía contenerse todo lo publicado en años en que la idea de una biblioteca total era aún una excéntrica fantasía literaria, o cuando la existencia virtual de colecciones infinitas no pasaba de ser una elucubración insensata de cierta utopía tan fantástica como inalcanzable.

Especulaciones visionarias de filósofos, científicos, políticos y escritores, que agitaban los sueños y profecías desde el pasado, han progresado hacia una *realidad* (entidad y palabra discutidas desde la remota antigüedad, más discutibles, aún y con razón, en la actualidad) establecida en el espacio sideral, sitios entre redes, satélites y nubes. Desde hace un tiempo, complace encontrar en ese espacio las obras de E. R. M. o sobre él, parte de sus innúmeros artículos, documentos, varias imágenes, videos,⁶ así

6 Por ejemplo en los dos sitios que le dedica el portal web universitario *Anáforas*: <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodri

como complace que se publiquen ahora dos de sus libros en Clásicos Uruguayos, una publicación nacional que —no obstante haber colaborado en ella más de una vez con la ilustrada claridad de sus prólogos— ni se le ocurrió prever.

Elegir, decidir: no hay otra opción

Si bien las tecnologías informáticas cada vez más perfectas, cada vez más indispensables, favorecen el incesante acrecentamiento editorial, ya se sabe que no es posible publicar todo. Dado que es necesario elegir alguna parte de una vasta obra, preocupa qué habría que descartar, qué o por qué suprimir o postergar. La opción no es sencilla si pensamos en *El otro Andrés Bello*, un estudio precursor y exhaustivo que publica las investigaciones realizadas por E. R. M., radicadas, en su mayor parte, en el Museo Británico de Londres, en el que se concentra en comprender la evolución poética y crítica del escritor venezolano con el fin de presentarla como un solo proceso de creación.⁷ Fue esta la publicación que, reconocida como trabajo de tesis, muchos años después habilitó su designación como profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Yale, además del profuso haz de requisitos formales que debió contemplar para ocupar ese codiciado cargo. En un ocurrente artículo, Richard Morse, muy irónico pero muy en serio, entre anécdotas todas divertidas,⁸

guez_monegal/index_02.html> y <<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/25553>>.

7 Rodríguez Monegal, Emir. *El otro Andrés Bello*. Caracas, Monte Ávila, 1969.

8 AA vv. *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987.

satiriza los procedimientos universitarios requeridos por las prestigiosas instituciones estadounidenses.

Entre los menesteres académicos que asumiría E. R. M., de acuerdo con esos procedimientos, se le encomendaba la misión de trasladar (o promover) el lugar de la literatura latinoamericana desde la periferia al centro (por simplificar la terminología), un desplazamiento para el que el *establishment* de esa respetada universidad —como el de tantas otras— no parecía bien predisposto ni proclive.

Tal vez las publicaciones más representativas que conservan ese objetivo, ese desplazamiento nada desdeñable, sean los tomos de *Narradores de esta América*,⁹ entre varios otros similares, en los que se empeña, con buenas razones, en dar ese lugar central a la literatura narrativa, cuentos y novelas, ensayística y poética de autores latinoamericanos, aquellos a los que había dedicado su mejor atención: Delmira Agustini, Reinaldo Arenas, Miguel Ángel Asturias, Andrés Bello, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, João Cabral de Melo Neto, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Oswald de Andrade, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa, Ricardo Güiraldes, Julio Herrera y Reissig, Joaquim Machado de Assis, Leopoldo Marechal, José Martí, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, Manuel Puig, Horacio Quiroga, Alfonso Reyes, José Enrique Rodó, Juan Rulfo, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa. La enumeración alfabética no escapa al conflicto de las listas, ni termina ahí

9 *Los maestros de la novela*, tomo I. Montevideo. Alfa, 1969; *Los nuevos novelistas*, tomo II. Buenos Aires. Alfa, 1974.

la lábil definición de una generación literaria que reúne, por cronologías diversas, sus valiosas heterogeneidades:

Esas varias generaciones que se suelen enfrentar en los manuales desde los extremos de un vacío comparten en la mera realidad un mismo espacio y un mismo tiempo, se intercomunican más de lo que se piensa, influyen muchas veces unas sobre otras, remontando la corriente del tiempo.¹⁰

En el prólogo de *Narradores de esta América* se lamenta haberle dado prioridad a ciertos autores en detrimento de otros a los que no logró abordar en profundidad y en la medida de sus atributos por sus propias limitaciones y por el azar de las circunstancias que le obligaron a dejarlos de lado, aunque los considerara igualmente valiosos: “Ellos, y sus pares que no puedo mencionar aquí para no caer en el catálogo, son los grandes renovadores del género narrativo en este siglo”.¹¹

El desafío era tremendo pero no demasiado diferente, conceptualmente hablando, del que él, en tanto que crítico, había contraído varias décadas antes cuando se propuso, desde las páginas de *Marcha* o de *Número* o de otras revistas, más allá de las fronteras nacionales, *darle lugar* a la literatura uruguaya y latinoamericana, sin “confundir la comarca con el mundo” e intentar

[...] que no sea de campanario, que proyecte la obra de los ingenios locales en un marco continental, que sepa superar la envidia y las rivalidades, la vacía polémica de aldea,

10 Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*, [coordinación e introducción de César Fernández Moreno]. México, Siglo XXI editores, 1988, pp. 139-166.

11 *Ibidem*, p. 156.

para detenerse en la consideración de esos valores que, con dificultad y en medio del caos, van creando una conciencia americana y un arte de América.¹²

Varias realidades cambiaron desde entonces; el lugar, las instituciones, las atribuciones, los nombres propios cambiaron. Sin embargo, coinciden la intención y la iniciativa de habilitar el espacio literario apropiado para apuntalar una literatura nacional en el ámbito uruguayo y, más tarde, habilitar un espacio similar, pero mundial, para la “nueva” literatura latinoamericana. El propósito primordial fue hacerla trascender, existir. Ambicioso pero necesario, justo; había que empeñarse en ocupar un lugar en el mundo de las letras, salir del gueto al que se veía reducida la literatura latinoamericana aun en los departamentos de los mayores centros de enseñanza superior. Más que asignarle una función, se le había encomendado una misión. Trató de llevarla a cabo como un reto personal, que venció con creces, un juego al que apostó aun antes de saber con qué cartas se desempeñaría:

Fueron tantos los cambios (*twists*) y vueltas desde mi nacimiento en la ciudad fronteriza de Melo que a veces me imagino como una extraña combinación de espectador y actor mirando una obra de teatro en la cual soy, simultáneamente, realizador y crítico.¹³

¿No otorgaba Oscar Wilde el título honorífico —desde el título— de *autor*, de escritor, de artista, al crítico en

12 Rodríguez Monegal, Emir. “Hacia una Literatura Americana”, en *Marcha*, n.º 686, Montevideo. 4 de setiembre de 1953, p. 14.

13 Rodríguez Monegal, Emir. “The Boom: A Retrospective, interview by Alfred Mac Adam”, en *Review*, n.º 33, september-december 1984, p. 36.

*The Critic as an Artist?*¹⁴ Confirmada esa distinción, que también José Enrique Rodó habría acreditado al afirmar que “La facultad específica del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación”.¹⁵

¿Cómo proceder para superar la situación marginal asignada a una literatura que, procedente del continente latinoamericano, expresada en español y en portugués, no debería someterse a las lenguas sedicentes centrales o metropolitanas? ¿Cómo participar en un régimen universal y franquear las fronteras de un realismo regionalista sin ceder a las imposiciones y maniobras de los poderes y sus influencias?

Si bien debió haber sido favorable a su ejercicio crítico frecuentar a narradores de su tiempo, a quienes, por proximidad territorial y afectiva, conocía tanto o más que a los autores antiguos o distantes —que tan bien y en extremo conocía— es probable que la sola proximidad no contribuyera al mejor examen. De la misma manera que el historiador prefiere no ocuparse de la historia *en train de se faire*, si el autor sigue produciendo las variaciones de esa producción, también por próximas, modificarían la visión que el crítico pudo haberse formado de su obra, tal vez echando por tierra sus apreciaciones, comprometiendo su juicio crítico. La distancia crítica es imperiosa, es cierto, para el crítico como para el historiador, pero se pregunta Michael Walzer:

14 Wilde, Oscar. *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982.

15 Rodó, José Enrique “La facultad específica del crítico”, en *Los últimos Motivos de Proteo. Manuscritos hallados en la mesa de trabajo del Maestro* [prólogo de Dardo Regules]. Montevideo/Buenos Aires, J. M. Serrano editor, 1932, p. 282.

¿A qué distancia se encuentra “la distancia crítica”? ¿Qué tipo de crítica es posible desde lejos o desde cerca? [...] En todo caso sería necesario que los lectores estuvieran enterados de que el campo de la crítica es un territorio en disputa.¹⁶

No sé si a E. R. M. le afectaron esas fluctuaciones de una dinámica vital inevitable, más bien deseable, o si se habría propuesto eludir las implicancias de relaciones que transgreden los principios deontológicos de una profesión que deseaba observar estrictamente. En realidad, no siempre le fue posible guardar esa distancia ni procuró renunciar a esa prerrogativa.

Contraída la responsabilidad académica latinoamericana, por la que debería hacer resonar las voces de sus autores en un espacio universal —en concierto con otras voces a distancia de las relativas estridencias de la comarca— no se interpusieron demasiados obstáculos. Lo cierto es que esa proyección internacional ya tenía importantes antecedentes en el pasado. La vigorosa raíz continental “[...] de una poesía que ha cubierto el mundo entero, desatando aplausos y fervorosas adhesiones, despertando cóleras, increíbles envidias, para regresar (remontando imaginariamente el irreversible río del Tiempo) hasta su misma única fuente” (1966, p. 332).

Son esas las palabras con las que finaliza *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*,¹⁷ un libro que enaltece aún más los buenos oficios de su descomunal figura

16 Walzer, Michael. *The Company of Critics*. Nueva York, Basic Books, 2012, p. XII.

17 Buenos Aires, Losada, 1966. La traducción al francés la publicó Gallimard en París en 1973 y Monte Ávila hizo una reedición, en Caracas, en 1976.

poética atravesada por la severidad de una mirada que, a la vez que observa, admira. Publicados en diversos medios, sus textos críticos ensalzan la unión entrañable del poeta universal con los bosques de añeja madera, con la luz filtrada por el fuego que los incendia, iluminando sueños y cielos.

Deslumbrado, el crítico advierte el incontenible torrente poético, la fluidez de un canto continental; más que un canto general, un canto geográfico, más que continental y geográfico, es el cantar que configura el paisaje interior del poeta, las fisuras telúricas, en las que caen pertinaces y permanentes goteras, lágrimas del Sur o, más allá de la lluvia persistente, el viento que gime o ruge, desapacible como el tiempo, el mal tiempo que no cede o que parece pasar entre tempestades y temporalidades, irreversible.

En época de libros apretados en anaqueles menos polvorrientos que esos a los que aún recurrimos y de datos manuscritos que palidecen al mismo tiempo que se vuelven amarillentas las fichas, muchas escritas a máquina, en ficheros que se estrechan y alargan, asombra la pormenorizada bibliografía de y sobre Neruda que E. R. M. incluye y ordena, un inventario vertiginoso que prefiere alistar ante la “[...] doble acción de indiscretos admiradores y curiosísimos enemigos [que] lo han forzado a confesarse o enmascararse más de una vez, provocando así nuevos problemas a todo análisis crítico de su poesía y de su vida”.¹⁸

Entiende que muchos de los juicios pronunciados sobre Neruda resultan, por eso mismo, superficiales o

18 Rodríguez Monegal, Emir. *El viajero inmóvil*. Buenos Aires, Losada, 1966, p. 14.

meramente indocumentados, de ahí la certeza de atenerse a la obra relegando cualquier dilema de procedencia poco poética. Entre tanto, el poeta crece y se multiplica y, si bien emite declaraciones, felizmente también crea.

A diferencia de esos pronunciamientos, los juicios de E. R. M. valoran las intensas sonoridades del poeta que abarca y abraza una visión cósmica, tanto en la elaborada sencillez de sus versos como en la facundia incontenible de multiplicadas proclamas.¹⁹ No dudó en coincidir con Amado Alonso, cuando el filólogo, limitándose a examinar e interpretar los aspectos verbales, lingüísticos y poéticos de la obra de Neruda, prescindía de circunstancias biográficas que no inciden en las de quien, además de vivir la intimidad extrema de sus emociones en poesía, había asumido la elocuente exposición de una vida pública y política. Una convicción o concesión que fue una deuda ocasional con su tiempo, con el *engagement* de entonces que, aún ahora, aunque no se reivindique bajo ese nombre, ignorado o trasnochado, sigue latente.

La ruptura que se centra en los años cuarenta suele enmascararse de ambición trascendente. Son los años de la literatura comprometida, del arte militante, de la competencia imperialista de dos colosos culturales. Los años en que Neruda reniega y abomina de su poesía agónica de *Residencia en la tierra* y escribe *España en el corazón* (1937), los poemas bélicos de *Tercera residencia* (1946), proyecta y realiza el *Canto general* (1950), sosteniendo en su poesía y en sus declaraciones públicas que el verso es un arma de combate, que el poeta se debe al pueblo,

19 Ibídem, p. 12.

que el creador latinoamericano ha de concentrar todo su esfuerzo en la lucha antiimperialista.²⁰

Indeclinable, su interés por Horacio Quiroga trasciende las fronteras de la patria compartida, las fronteras del relato, y las de los muchos libros y ensayos con que las crucea. Crítico solidario, sufre el padecimiento de una *pasión*, en el sentido más cristológico del término, que comprende y consiente sin reducir las disquisiciones que el análisis literario requiere. Entre reflexiones y reflejos, titula “El espejo de papel” el capítulo que introduce *El desterrado* y, doblemente figurado, designa las cartas que dirige a Ezequiel Martínez Estrada, confesión o confidencias que hace llegar al autor de *El hermano Quiroga*. Angustiosa, en sus cartas se reflejan, como en cristales de lunas superpuestas, la imagen del autor, de sus personajes, del crítico, en una fusión y confusión de pesares, un duelo de dos.

Dobles, pares, coinciden en una identificación progresiva, patética: la página del crítico descubre y revela al escritor, revelándose a sí mismo. Fascinado por ese misterio entre biográfico y poético, E. R. M. sigue los pasos de Quiroga, viaja a San Ignacio, se interna en la selva misionera con Darío Quiroga, el hijo del escritor o, años después, se detiene en el recodo en ángulo del teatro Odeón, la rinconada del hotel de París donde referencia y reverencia del crítico se funden en un solo recuerdo de humanidad commovida.

Apunta los contrastes entre el diseñado jardín de Luxemburgo y la enmarañada selva de Misiones, entre

20 Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*. México, Siglo xxi editores, 1988, pp. 140-141.

el recogimiento de lecturas interrumpidas por las exigencias de cultivos exóticos, confundiendo las torturadas tribulaciones de la vida familiar y los horrores narrativos de una ficción que no se aparta de las tragedias personales. ¿Compasión por el hombre que sufre? ¿Admiración por el hombre que cuenta? El prólogo del *Diario de viaje a París* (Montevideo, Número, 1950), o los contenidos de *Las raíces de Horacio Quiroga* (Montevideo, Asir, 1961), *Genio y figura de Horacio Quiroga* (Buenos Aires, Eudeba, 1967), *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga* (Buenos Aires, Losada, 1968) o de tantos artículos más que se suman al descubrimiento de ese primer *Diario*, describen la desazón literaria del escritor, decepciones en las que se desvanecen sus sueños juveniles, sus penosas desventuras. La ilusión del viaje a París, los sueños de gloria, la idealización de un mundo que solo había entrevisto entre quimeras, se perdieron en la más desalentadora adversidad contra la que se estrellaron sus ambiciones, abandonado por quienes tampoco lo habían alentado, sumido en la más desconsolada derelicción que releva la belleza literaria de su escritura.

Fue igualmente profunda y duradera su estudiosa dedicación a la obra de José Enrique Rodó; cruciales las investigaciones que sustentan su notable prólogo a la monumental edición de las *Obras completas* de Aguilar,²¹ donde abundan datos aún vigentes, referencias imprescindibles para el mejor conocimiento del mayor ensayista uruguayo.

En el prefacio a la primera edición advierte:

²¹ Rodó, José Enrique. *Obras completas* [editadas —con introducción, prólogos y notas— por Emir Rodríguez Monegal]. Madrid, Aguilar, 1957 (1.^a ed.) y 1967 (2.^a ed.).

Para esta edición he preparado una *Introducción general*, en que se estudia documentadamente la vida y el carácter de Rodó y se analiza en cinco capítulos la evolución de su pensamiento y la naturaleza de su arte; concluye con una apreciación general desde la perspectiva actual. Cada obra o grupo de escritos lleva un prólogo particular, en que se examina su génesis, su contenido, su publicación y se califica su valor. Un Índice cronológico y otro de nombres y una Bibliografía crítica completan la edición.²²

A pesar de la descripción somera o austera de sus cometidos editoriales, asume metódico, tenaz, una tarea colossal que aún irradia. Vale transcribir los términos del agradecimiento que formula, entre otros, a Carlos Real de Azúa:

Debo también ayuda constante y estímulo al profesor Carlos Real de Azúa, que ha dedicado a *Ariel* y su proyección en las letras de América una valiosa monografía, todavía inédita, y a la que me refiero en el prólogo de dicha obra.

Contemporáneos, compatriotas, conspicuos docentes en temas no solo literarios, ambos notables especialistas en Rodó, son sin embargo muy distintas —y sería interesante compararlas— las respectivas visiones sobre un autor al que no dejaron de prestar las mejores energías de su acendrado estudio.

En un artículo publicado en *Marcha* en 1946, E. R. M. describe su acceso a numerosos documentos de Rodó, un tesoro que aprecia y destaca no solo en el mencionado prefacio de las *Obras completas* sino en un detallado

²² Rodríguez Monegal, Emir. "Prefacio a la primera edición", op. cit., pp. 12-13.

artículo que titula “Hacia un nuevo Rodó. Impresiones cambiadas con Roberto Ibáñez”. Publicado varios años antes de que el Consejo Nacional de Gobierno autorizara publicar las obras completas “a la firma Aguilar S.A. de Ediciones” de Madrid-España,²³ se detiene a describir los preciosos contenidos del Archivo Rodó, expresando más de una vez el mayor reconocimiento a Ibáñez, quien había logrado reunir ese importante repositorio. Respetuoso, agradece a quien obtuvo y ordenó tantos materiales valiosos, se dispuso a organizarlos, catalogarlos y facilitarlos a docentes e investigadores. No vacila, incluso, en asignarle la existencia de su propia nota que:

[...] no se hubiera podido escribir sin la cooperación del poeta Roberto Ibáñez, director de la Comisión de Investigaciones literarias, que ha enseñado casi todo el material documental del Archivo de Rodó, a nuestro cronista, facilitándole además, unas precisas notas manuscritas que permitieron la composición de este artículo.²⁴

Reitera sus encomios a Ibáñez por emprender el rescate intelectual del más eminente ensayista uruguayo, recuperando viejas ediciones, manuscritos, documentos, una colección estimada en varios millares de piezas, dispersas, distribuidas en cajas, en baúles, hasta en latas de galletitas, sin recibir nada a cambio. Una querella sobre trabajos interferentes y dilemas de precedencia malogra el papel que había asignado E. R. M. a Ibáñez, a quien atribuye la nueva emergencia de José Enrique Rodó, “cuya figura literaria y humana se alza ahora, completa y verdadera, como si recién se acabara de descubrir, es decir, de

23 Ibídem, p. 14.

24 *Marcha*, n.º 343, Montevideo, 16 de agosto de 1946, pp. 21-23.

redescubrir”, desechando las anteriores aproximaciones, “algunas de ellas bien intencionadas, otras valiosas, las más inútiles”.²⁵

De similares características, en cuanto a su igual repercusión pero de menor entidad, son asimismo fundamentales sus publicaciones sobre Juan Carlos Onetti. Anticipan comentarios epigonales de quienes no pudieron —ni debieron— haber soslayado sus análisis, que fueron precursores. Uno de sus primeros escritos, publicado en *Marcha*,²⁶ donde reseña *Los cuentos de Onetti*,²⁷ ya contrapone el mundo paradisíaco de la infancia al mundo tenebroso y maloliente (los adjetivos son suyos) de los adultos. Atribuye a un escritor “cruel, duro, cínico” la sordidez de ambientes en los que sus personajes ceden a la corrupción, el conformismo, la mentira, el engaño. En su bibliografía crítica aparecen igualmente tempranos esos escritos sobre un autor al que destinó —replicando el título— su último texto.

A punto de partir hacia el aeropuerto, E. R. M. terminó de dictarme un escrito que, literal y paradójico, tituló “Mi primer Onetti”. Desde ese prólogo, donde recoge y revisa artículos publicados con anterioridad, anotados con renovadas apreciaciones para una obra que inscribe en el honorable panteón de las letras uruguayas, aborda los tópicos que, con posterioridad, incluyera el canon más representativo de la crítica del escritor uruguayo, que ha sido y sigue siendo especialmente enjundiosa: “ninguno como Onetti logró convertir la ciudad rioplatense en

25 Ibidem.

26 *Marcha*, n.º 646, Montevideo, 29 de noviembre de 1952.

27 Onetti, Juan Carlos. *Los cuentos de Onetti* [prólogo de Mario Benedetti] Montevideo, Número, 1951.

personaje central de toda su obra". Antes de que la saga de Santa María deviniera una ruta académica transitada, una peregrinación rutinaria de la crítica de Onetti y de la que encara los topónimos de una geografía fantástica urbana y universal, E. R. M. da su visión, la de Onetti, la de la ciudad latinoamericana:

En tanto que Onetti ha creado, en una serie de novelas y cuentos que podrían recogerse con el título general de *La Saga de Santa María*, un universo rioplatense onírico y real a la vez, de una trama y una textura muy personales, a pesar de las reconocidas deudas con Faulkner. En algunas novelas de esa "Saga", sobre todo en *El astillero* y *Juntucadáveres*, Onetti ha llevado la construcción narrativa hasta los más sutiles refinamientos, interpolando en la realidad del Río de la Plata un facsímil literario de aterradora ironía.²⁸

Analiza los procedimientos narrativos de su estilo, conformados al fastidio cansado de sus personajes que, a menudo, no se distinguen de "los desplantes personales" del autor, de su aura nada dorada, de las fúnebres fantasías de una ficción tan desalentadora como la inanidad de los días grises en los que se debaten Díaz Grey y otras humanidades sombrías. El crítico las acecha deambulando en la "realidad exasperada", desesperanzada y crepuscular, o las proyecta en las réplicas irónicas de humor adusto, ese mal humor que impregna las páginas de un escritor que se solaza en no disimular y cultivar su genio atrabiliario.

Promovido por el crítico de autor a personaje, a imagen y semejanza de sus criaturas, con igual talante, Onetti

28 Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación", en *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 158.

sobreviene en un encuentro (o un desencuentro más bien) con Borges, que E. R. M. había tramado con la capciosa expectativa de devenir el privilegiado testigo cómplice.

A pesar del desenlace de ese episodio desafortunado, el crítico se deleita en narrarlo con sorna, sin omitir las asperezas de la descortés irritación que la refinada crudición de un escritor suscitó en el otro escritor. Demasiado incommunes y demasiado en común, el mundo de Borges y el de Onetti, como para que, enfrentadas, las discrepancias no exacerbaran la irreconciliable incompatibilidad de dos escritores sin par.

A raíz de los desplazamientos de sus padres y de la discontinua asistencia de E. R. M. a la escuela, fue necesario que, para aprobar el examen de ingreso al liceo, la familia recurriera a los servicios de una profesora particular, la esposa de Nicolás Fusco Sansone, amigo de Borges y joven compañero en las campañas vanguardistas de los años veinte. Según cuenta en *Las formas de la memoria*, recuerda no haber escuchado ahí el nombre de Borges, aunque bien pudo haberse deslizado en cualquiera de las lacónicas conversaciones que mantuvo o escuchó en su casa mientras preparaba las pruebas de ingreso: “Cuento esto porque, gracias a este contacto ocasional estuve a punto de oír en 1935 un nombre que habría de convertirse en talismán de mi carrera futura”.²⁹

En realidad el afortunado descubrimiento no ocurrió sino algún tiempo después, casi por milagrosa casualidad, al caer entre sus manos un número de la muy leída revista argentina *El Hogar*, que recibía su tía con ansiada

29 Rodríguez Monegal, Emir. *Las formas de la memoria*. México, Vuelta, 1989, p.157.

regularidad. Allí sí pudo leer el nombre que, en nítidos caracteres, o descubierto entre líneas, determinará sus opciones, su vida literaria y personal, su gusto crítico, su criterio. Desde aquel momento, el descubrimiento del universo Borges definirá su vocación, configurando su derrotero intelectual, cultural, cultural, así como su consagración a una vida literaria a la que se entregará en cuerpo y alma:

Una mera hojeada me reveló que aquello era lo que precisamente andaba buscando desde hacía algunos años: noticias críticas sobre la literatura contemporánea. En el espacio de una página compacta, este tal Borges se las ingeniaba para resumir en treinta o cuarenta líneas la biografía de Virginia Woolf, además de dar un fragmento del *Orlando* en su propia versión. Reseñas de libros de media-na extensión marginaban estos textos, y hasta había lugar para unas cómicas apostillas sobre la vida literaria. Lo que primero me impactó fue la gracia del estilo, el uso impecable de la ironía y la capacidad de definir a un escritor en términos tan precisos que de desconocido se convertía en conocido.³⁰

Fue tan maravillosa esa revelación que, como el genio de un cuento oriental, la figura del hacedor no se apartará más de su imaginación ni de su pensamiento ni de sus prácticas literarias ni de sus biografías. Fue tan decisiva esa feliz fascinación ante la creación del poeta, narrador, ensayista, para que fueran, además, legiones quienes nos enteráramos por sus artículos de la existencia de Borges y de la proximidad de su obra fabulosa. A partir de su primera reseña, publicada en marzo de 1944, cuando solo era colaborador de la sección literaria de *Marcha* —dirigida todavía por Dionisio Trillo Pays, con posterioridad a la

30 Ibidem, pp. 158-159.

renuncia de Juan Carlos Onetti—³¹ se leían las notas de E. R. M. sobre Borges con tal devota puntualidad que esa lectura resultó un ritual asiduamente observado a partir de un periódico de reconocida laicidad.

La sólida información del crítico sobre temas, obras y autores, la claridad de sus artículos —que eran bastante más que reseñas— presentados en forma sucinta, penetraban los aspectos más relevantes de un texto, de una obra, de sus relaciones con otras obras. Sus estudios continúan siendo no solo precursores de la crítica borgiana sino uno de los caudales bibliográficos ineludibles, aun cuando crecen incessantes los estudios, las investigaciones, las inagotables actividades culturales que, desbordantes, mantienen la más fresca y productiva actualidad.

Apelando a las contradicciones de sus proverbiales parradojas, argumentaba Borges, en el texto que se leyó en el homenaje a su biógrafo, que E. R. M. sabía de él más que él mismo. Sin embargo, y aunque los años no alteraron el obstinado fervor por el autor de “El Aleph”, logró administrar su ansiedad de influencia³² sin dejarse tentar por la emblemática artillería verbal borgiana, aunque la conocía mejor que quienes, al imitarla por venerarla en exceso, la consumieron hasta depredarla. Decía Emerson: “Genius is always sufficiently the enemy of genius by over influence”.³³

31 Segundo hace constar el propio E. R. M. en *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa, 1966, p. 24.

32 Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. Nueva York, Oxford University Press, 1973. Es un libro que Bloom escribió inspirado por las conversaciones que mantuvo en Yale con Rodríguez Monegal sobre el ensayo narrativo y poético de Borges “Kafka y sus precursores”.

33 Emerson, Ralph Waldo. “The American Scholar”, en *Essays & Lectures*. Nueva York, The Library of America, 1981, p. 58.

Vastísima, su obra sobre Borges se había iniciado cuando se desempeñaba aún como colaborador en la sección literaria de *Marcha*. Entonces proliferaban sus escritos y libros, de desigual extensión, publicados además en distintos medios y en distintos idiomas, siempre con singular y similar resonancia. Sus juicios, categóricos, anticiparon la inmensa producción crítica que se dedicará al que “es hoy el escritor hispanoamericano más valioso”:

[la obra crítica de Borges] Pasa por fases que se contradicen sutil o bruscamente, tiene hiatos, comparte abiertamente la paternidad de los textos con amanuenses, generalmente femeninos. Hay un período inicial que abarca tres volúmenes misceláneos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928). Esos títulos reflejan al Borges joven: ultraísta algo claudicante y renegado, crítico polémico, barrocamente arbitrario. El Borges de la madurez ha condenado al olvido los tres volúmenes, aceptando la reedición posterior de un solo ensayo: el que da título al tercer volumen. El resto es parte de una prehistoria de su vida intelectual que interesa más a sus críticos que a él mismo.³⁴

Así como opone cierta fugaz extravagancia del pasado poético de Borges a su preferencia posterior por una radicación americana, adoptando para sí ese aire de “distraída apariencia” que E. R. M. atribuye a algunos poemas, cuando aún el joven crítico no tenía veintidós años pero ya le sobraban sensibilidad y sutileza como para adecuar las perspectivas críticas de su visión literaria a la contradictoria trascendencia, afincada y extraterritorial, de Borges.

34 Rodríguez Monegal, Emir. “Borges y Paz: Un diálogo de textos críticos”, en *Revista Iberoamericana*, n.º 89, Pittsburgh, octubre-diciembre de 1974. pp. 567-593.

Aunque no se ha de manifestar en otros críticos con igual franqueza como en el caso de E. R. M., no es infrecuente que los incidentes personales determinen los análisis más metódicos, más públicos, tanto que decía también Wilde, y con razón, que: "The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography".³⁵

No limitaría, sin embargo, esa sombra tutelar al extraordinario oficio crítico que orientó —y a veces, creó— la literatura de todo un continente, encumbrándola, poniendo en *Marcha* y en un *Mundo Nuevo* (con y sin itálicas o mayúsculas, y en tantas otras publicaciones) una máquina transoceánica que sorprendía a lectores y estudiantes de aquel tiempo, legitimando una institucionalización académica que, disminuida en los últimos años, todavía la celebra.

Finales en suspenso

Más que sobradas, bastarían sus imperecederas predilecciones literarias por Borges a las que se suman, además de los auspiciosos avatares profesionales, las alternativas personales, que también las fundamentan, para consagrarse su entusiasmo crítico.

Al final del último capítulo, denominado "Los Magos", de *Las formas de la memoria*, el libro que aquí se publica por primera vez en el Uruguay, E. R. M. termina formulando una interrogante inquietante —"¿Dónde estaba papá entonces?"—³⁶ que, además de patética, es una

35 Wilde, Oscar. *The Artist as Critic*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 235.

36 Rodríguez Monegal, Emir. *Las formas de la memoria*. México, Vuelta, 1989. p. 179.

forma paradójica de insinuar varios finales. ¿Se interroga sobre el recuerdo de una tragedia o sobre la tragedia que padece hasta el fin de sus días? Desgarradora, desaforada, podría parafrasear el antecedente de un abandono mayor, el mayor; igual al otro, la falta de respuesta no es retórica, lacera.

Así, con final abierto como se dice de una herida, da por terminado el primer volumen de los cuatro o cinco más que prevé. Había anunciado los títulos y adelantado, en muy someros términos, sus contenidos pero, a pesar de algunos afanosos intentos de búsqueda para ubicarlos, los manuscritos no han sido aún encontrados. Por lo menos se sabe que *El taller de Saturno* trata sobre el período transcurrido al frente de la sección literaria de *Marcha*, sobre sus protagonistas, sus colaboradores, sobre Carlos Quijano. En más de una entrevista declaró que había escrito unas cuantas páginas. Será indispensable seguir investigando hasta dar con ellas.

A manera de “Apéndice”—así lo denomina—agrega un capítulo conclusivo, que titula “La muerte y las vidas de Aparicio Saravia. Tres versiones de un mismo heroísmo”, un texto que, a pesar de la nimiedad del anuncio como “Apéndice”, podría considerarse como el más misterioso y, al mismo tiempo, el más revelador, entre otros escritos suyos que no lo fueron menos.

Había enviado ese artículo para su publicación en *Jaque*,³⁷ sugiriendo que, si existía la posibilidad de ilustrar la página del semanario, se incluyera una reproducción de la cubierta del libro *Vida de Aparicio Saravia*,³⁸ que pre-

37 *Jaque*, año 1, n.º 19, Montevideo, 28 de abril de 1984.

38 Monegal, José. *Vida de Aparicio Saravia*. Montevideo, A. Monteverde & Cía., 1942.

sentaba la imagen y biografía de las que su tío, José *Pepe* Monegal, era el autor. La imagen reproduce una pintura de inspiración expresionista, que muestra a Aparicio Saravia a caballo entre agudas lanzas. José Monegal había pintado el cuadro que, en las memorias de E. R. M., es motivo de un animado ejercicio de écfrasis en el que combina la descripción de la obra con el vivaz relato de una travesura infantil compartida con su prima Baby cuando, alentados por el tío Pepe, ambos niños se atrevieron a pintar la parte oscura inferior del cuadro: “Pero lo que más nos conquistó fue el gesto imperial de Pepe, que un día nos puso el pincel en la mano y nos dejó que pintásemos la parte de la zona negra de la base” (1989, p. 66).

Realzada por el recuerdo, pero disminuida por el carácter infantil de la anécdota, esboza una iniciación artística bastante desconocida que solo ahora asocio, gracias a su hijo Joaquín. Complacido, comenta la fuerte inclinación de su padre hacia el dibujo, recordando su hábito de ilustrar los cuentos que le hacía a su nieto Hernán en México. También gracias a Joaquín conocí la imagen de la siniestra ballena de Herman Melville —ilustración, relatos y destreza que legó al niño quien es, desde hace tiempo, un exitoso dibujante—.

Aunque desmitificando el sentido oculto de la especie bíblica, más de una vez emerge *Moby Dick* al rememorar E. R. M., en otro contexto, su vocación de cetáceo y “los chapoteos en las playas del Montevideo veraniego”.

Cuando presenta y comenta “La otra muerte”, el cuento de Borges, alude a *tres vidas*— y las enumera una a una— porque son tres las biografías de Aparicio Saravia que conoce y las *cuenta* como si cada una de esas biografías reivindicara una vida diferente, tres en total. De ahí

la pluralidad vital que, desde la escritura, asigna a un solo hombre, al héroe nacional.

En “La redención,” que fue el título inicial del cuento “La otra muerte”,³⁹ Borges hace referencia a Aparicio Saravia, a la batalla de Masoller y también a E. R. M., apenas un “personaje secundario”, algo así como una figura narrativa accesoria, accidental, que el crítico de Borges solía adjudicar a su cercana relación familiar con el afectuoso tío Pepe.

¿Sabría que en hebreo *vida, jaim, חיַם*, solo puede decirse en plural ya que se interpreta que son varias las vidas de cada individuo mientras que la muerte es solo una y singular? ¿Se referiría Ernest, de *The Artist as Critic*, a esa capacidad de saber, un conocimiento mayor que el que creen poseer los artistas y poetas: “they were ‘wiser than they knew’, as, I think, Emerson remarks somewhere?”.⁴⁰

Muchos años después, en un encuentro en Nueva York, Borges desechó el infundio de las convencidas conjeturas del crítico confiándole su doble ignorancia puesto que no conocía esa biografía de Saravia ni a su autor, José Monegal, el tío Pepe. Para mayor decepción de E.R.M., si de tíos se trataba, Borges agregó que su amistad respondía a razones de pasadas afinidades literarias con su tío Cacho Monegal, quien nada tenía que ver con este asunto concreto de biografías patrióticas. Pero las fuentes “avunculares” parecen no agotarse y, para salir de dudas, Borges completa la información precisando que fue por su tío —el de Borges— Luis Melián Lafinur, también uruguayo, que se enteró de los episodios heroicos de la vida de

39 Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1957.

40 Wilde, Oscar. “The Critic as Artist”, en *The Artist as Critic*, op. cit., p. 355.

Saravia, narrados en ese célebre cuento. E. R. M. no debería haberse sorprendido tanto ya que no faltan las coincidencias, dos, tres o más, cuando se cruzan datos y dudas en historias afectadas por la ficción, o al revés.

A raíz de esas anécdotas genealógicas, fidedignas o no, E. R. M. habilitaría una suerte de hermenéutica o una hermenéutica de la suerte que, más allá de las “increíbles” coincidencias que la realidad suele deparar, más a menudo que la mera invención, pone de relieve las forzosas ambigüedades de un texto donde compiten la fantasía y la verdad, los dichos y los hechos. “Truth is stranger than fiction”, y también es verdad. Es ese un viejo proverbio citado por Edgar Allan Poe, quien transitaba los abismos de lo extraño como un baquiano sus llanuras y colinas o, en palabras de Jacques Rancière, “La ficción no es la invención de seres imaginarios, se la requiere en todas partes donde es necesario producir un cierto sentido de realidad.⁴¹” No solo en cuanto se refiere a “la verdad y mentira de nuestras guerras gauchas”, sino en lo que concierne a ese rapto de la lógica —¿una abducción?— con que el azar favorece la incidencia de aspectos fantásticos en la realidad, rivalizando con las excentricidades de la imaginación. Prosigue E. R. M.:

El erudito tenaz que hay en mí quiere poner una *footnote* aquí. Tal vez la fecha de 1942 tenga para Borges una significación privada que es irrecuperable. Tal vez sea solo reflejo del hecho de que en 1942, las principales librerías de Buenos Aires mostraban en sus vidrieras el libro de Gálvez, con la elocuente fotografía del caudillo blanco,

41 Rancière, Jacques. *Les temps modernes. Art, temps, politique*. Paris, La fabrique, 2018, p. 14: “La fiction n'est pas l'invention d'êtres imaginaires [elle] est requise partout où il faut produire un certain sens de réalité”.

el águila que habría de morir en Masoller, atravesado por una lluvia colorada de balas. ¿Cómo probar que Borges (que en aquella época todavía veía y era asiduo visitante de las librerías de la calle Florida) no se detuvo siquiera un momento para mirar esa tapa y ese libro? Pero también: ¿cómo probar que se detuvo? Y de todos modos: ¿a qué santo querer probar algo? Basta que el relato oral de su tío Melián Lafinur haya desencadenado la serie de imágenes que culminarían en “La otra muerte”, como los relatos orales, los dibujos y las pinturas de mi tío Pepe desencadenaron en mí las imágenes que ahora he traído a estas páginas.⁴²

Ambivalencias de las notas al pie

No habría que pasar por alto que, al final de sus memorias, E. R. M. haya agregado una *footnote*, una curiosa nota al pie inscrita por un estudioso que allí cuestiona la validez de su reconocida condición. Si las notas al pie de página son aquellas que agregan un detalle exacto, una información precisa, habilitando un espacio apartado, discreto, con el fin de no interrumpir la continuidad del discurso, él las utilizaría a contrapelo. En este caso, su nota, en lugar de confirmar la seriedad, la naturaleza rigurosa de su texto —o cualquier sospecha de la llamada objetividad del régimen biográfico o autobiográfico—, en lugar de aclarar, despista.

¿Fatalidad de la letra que fija y posterga a la vez? ¿Fatalidad de la mención que, originada en la mente, resonaría a mentira? Considerada modesto emblema del discurso científico, de la previsible exactitud de su escritura, la nota al pie se ubica en ese espacio marginal, en

42 Rodríguez Monegal, Emir. *Las formas de la memoria*, op. cit., pp. 187-188.

el margen inferior o lateral, donde el autor suscribe sus responsabilidades de investigador y ratifica un contrato por el que se indican las fuentes de donde proceden sus conocimientos, para información o confirmación de quien lee y cree.

Establecida esa convención privativa de las artes textuales, instituido formalmente el uso de la *footnote*, se expone a las tentaciones de la transgresión que no evitaron Borges ni Bioy Casares ni otros autores que se valen de las convenciones —también las concernientes a la anotación— para burlarlas.

Pero ¿por qué en inglés? ¿Conocería E. R. M. las occurrentes *footnotes* que proliferan en las páginas de Edward Gibbon para divertir tanto a sus amigos como para enfurecer a sus enemigos?⁴³ No es difícil imaginar la diversión de los dos, de Borges y Rodríguez Monegal, con esos cuentos —como si fueran no uno y singular sino dos los cuentos del tío y el dicho popular reafirmaría la broma— que refutaron las certeras hipótesis de un crítico riguroso, morigerando la grandilocuencia de acontecimientos heroicos o convirtiendo las exaltaciones patrióticas en un tema de circulación doméstica, un asunto de familia, de una familia o dos, no más.

¿Por qué emplea *footnote*, el término en inglés, cuando es fácil traducir literalmente tanto el sentido figurado como el literal de la palabra compuesta? Tal vez para remitir su nota a ese prestigioso antecedente británico, tal vez porque en realidad no sería una nota al pie sino un texto central, terminante —pero extraño— que remata su

43 Grafton, Anthony. *The Footnote. A Curious History*. Harvard University Press, 1999.

relato. Al suspender la aplicación sistemática de la anotación convencional, ¿habría intentado rescatar y dar pie al contenido literario de un texto subsidiario, al que recurren solo los escritos científicos ajenos a las licencias ambivalentes de las bellas letras? Al introducir esa nota en su narración no solo ironizaría sobre la austeridad de su función informativa, sino impugnaría, a medias, la índole fidedigna del régimen autobiográfico y, más aún, la del género más intimista de la memoria, en tanto “relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe”, según reza muy neutra la definición del diccionario.

Inscrita al pie, al finalizar la página y el libro, la nota los resignifica. Induce a revisar o corregir su carácter documental, escarneciendo *avant la lettre* la responsabilidad que algún biógrafo, muchos años después, asumiría, acumulando pesquisas, sospechas, prontuarios extraños al quehacer literario.

De anotación al margen, la nota se corre hacia el centro de la narración orientándola en un sentido diferente al previsible. Pero no solo en estas, sus rememoraciones, ocurre ese deslizamiento centrípeto. En esos mismos años Gérard Genette realiza, teóricamente, un movimiento similar al interesarse en aquellos textos que forman parte del discurso pero desde un espacio diferente, desde el margen, izquierdo o derecho, inferior, al pie, al final del capítulo, al final del libro, o al principio, antes de comenzar su contenido. Entre esas marginalias no puede ignorar la nota al pie. Pero al especular sobre estos textos o comentarios que el autor, el editor, el traductor lateralizan (los conocidos paratextos), que no interrumpen el discurso, que lo complementan según distintos fines, legitima un objeto de estudio con escasos antecedentes. Si

bien Genette les dedica a las notas al pie un capítulo en *Seuils*, su estatuto no lo convence; son umbrales textuales como los demás pero vacila al definirlos; señala que sus límites son algo vagos ya que participan de características de otros textos marginales: el prólogo, el epílogo, otros, de los que no los distingue sustancialmente.⁴⁴ “La última nota de la *Nueva Heloïsa* remite de hecho a toda la obra: breve postfacio disfrazado de nota”.⁴⁵

Su escrito sugiere una forma de comprender que no es más que *suponer*, como si *understand* fuera eso, una *su[b]posición* o una proposición que se encuentra solapada, por debajo, para justificar “la otra muerte”, mitica, literaria, histórica, simbólica, suya personal.

Si bien la anécdota remonta al pasado, a varios pasados, accede, por esa simultaneidad pretérita, a un tiempo diferente; ni lineal progresivo ni circular repetitivo. Aunque se ajusta a cronologías de fechas y calendarios, consigna una ocurrencia diferente donde los acasos, casuales, causales, se alternan, como si recurriera a esa época para *hacer tiempo* o *hacerse de tiempo* y de quehaceres por venir.

Se diría que habilita así un tiempo propio, verbal, real, apto para sincronizar varios tiempos o suspenderlos en una *epokhé* que —desde un ángulo fenomenológico— anulara el transcurrir, presumiendo que la consecutividad temporal hubiera interferido en una reconstrucción donde se entreveran recuerdos y registros.

Si, superada la sorpresa suscitada por la contradicción, un lector de Borges no pone en duda que “el olvido / es

44 Genette, Gérard. *Seuils*. París, Seuil, 1987, pp. 293-315.

45 Ibídem, p. 295: “La dernière note de la *Nouvelle Heloïse* porte en fait sur toute l’œuvre: brève postface déguisée en note”.

una de las formas de la memoria, / su vago sótano (la otra cara secreta de la moneda”⁴⁶ que da razón al título del libro póstumo de E. R. M., la forma de la memoria que él adopta, apela a un recurso retórico, *verbal*, varias veces verbal, que consiste en anticipar una acción desde el presente de la escritura, la experiencia que fue futura en un tiempo anterior.

Semejante a la prolepsis, que ha sido definida, entre otras definiciones retóricas, como el “pasaje de una obra literaria que anticipa una escena posterior rompiendo la secuencia cronológica”⁴⁷ esa visión retrospectiva se aparta de la definición retórica y del comienzo paradigmático legitimado por el clásico ejemplo de *Cien años de soledad* con el que suele ilustrarse.

Además de sincronizar varios tiempos en una misma instancia, según conjuga el narrador de la novela de Gabriel García Márquez, E. R. M. recurre a un imaginario literario (la gran mayoría de las veces) o artístico o cultural, que no agota la colección de una “biblioteca imaginaria”⁴⁸ muy selecta, muy privilegiada como es la suya. No se trata de haber ido a conocer el hielo, según recordaría Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento, sino de una reminiscencia de su infancia que pasa por esa biblioteca del lector culto y ya adulto que fue E. R. M.

46 Borges, Jorge Luis. “Un lector”. en *Elogio de la sombra*. Buenos Aires, Emecé, 1969.

47 *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española [versión en línea].

48 Malraux, André. *Les voix du silence. Le musée imaginaire*. París, Gallimard, 1951.

En sus memorias los ejemplos son llamativamente frecuentes, como si los recuerdos que evoca debieran someterse al aval de un canon, el suyo. Sobran los ejemplos. Al surgir en su relato las primeras experiencias vividas en la piscina o en la playa, apela a las incógnitas que le intrigaban en la mística novela de Melville y se ve “resoplando como Moby Dick (‘There she blows’ aprendería yo muchos años más tarde)”.⁴⁹

Recurrente, por eficaz, pero, además, por repetido, el recurso transtemporal llama la atención. Sería más que una reminiscencia, más que una predicción, más que una anáfora o variantes. Tampoco sería un anacronismo sino el resumen de todos los recuerdos y recursos juntos. El resumen agita los estratos temporales de la memoria que, desde el presente, modifica un pasado que nunca es un solo momento pasado porque se impregna con los humores que otros momentos filtraron al mismo tiempo.

Son tantos los pasajes que ilustran el recurso que, para no limitar su uso a la imaginación literaria, agregaría más de un ejemplo procedente de su muy variada cinemateca personal: “(Esas fauces de dragón las volvería a encontrar, muchos años más tarde, en el monstruo metálico y chorreante de *Alien*)”.⁵⁰

Sus asociaciones deambulan en un campo referencial en el que convergen lo filmico, lo literario y lo teórico sin que sus especificidades redundaran ni interfirieran:

[...] eran la maravilla del carnaval carioca. Más tarde, *Orfeu negro* popularizaría en el mundo entero ese rito al tiempo que (gracias a la pieza de Vinicius de Moraes en que se basa el filme) le sobreimprimía el esquema clásico

49 Rodríguez Monegal, Emir. *Las formas de la memoria*, op. cit. p. 145.

50 Ibídem, p. 148.

del mito. Yo no podía advertir nada de mitología en lo que veía y sí una vitalidad muy tropical y mestiza cuyas raíces paródicas aprendería a descodificar dos décadas más tarde, en el *Rabelais*, de Mikhail Bakhtin.⁵¹

Aunque por habitual recato tienda a borrar las huellas de erudición que sustentan todos sus temas, sería imposible no saber lo que se sabe y por una de esas inercias de la memoria emergen reunidas las referencias procedentes de sus vastas lecturas, que no se desmarcan de aquellas que proceden de experiencias que no pasan por los libros. No es casualidad comprobar la heterogeneidad del procedimiento, su abundancia en *Las formas de la memoria*, un título que —ya se decía— es cita de “Un lector”, la dignidad literaria en la que se amparan sus asociaciones para dar vida a sus recuerdos: “Mis noches están llenas de Virgilio / haber sabido y haber olvidado el latín” decía Borges en ese poema.

Inevitables son sus colecciones o *recollections*, diría en inglés que abarca tanto las bibliotecas como los recuerdos. El término deriva del latín *collectio*, que reúne varios términos de la familia de *leer* (*legere*, “reunir”, “ cosechar”, “elegir”), de la *lección* (*lectionem*), la *lectura* (*lectura*), el *lector* (*lector*) y el hecho de *reunir*, y reunirlos: “Si escribir es una forma de dividir, tamizar, cernir, o de discriminación, un libro requiere ‘reunir’ o plegar o volver a juntar lo dividido”.⁵²

51 Ibidem, p. 153.

52 Miller, J. Hillis. *Ariadne's Thread. Story Lines*. New Haven, Yale University Press, 1992, p. 6. “If writing is a form of dividing, sieving, sifting, or discrimination, a book is made of ‘gatherings’ or folds bringing the divided back together”.

Formas o “formación”, *Bildung* en alemán, la palabra que designa ese proceso o progreso de desarrollo y educación, inconcebible sin la facultad de la memoria, indispensable para el crecimiento personal en el que la cultura adquirida y las experiencias vividas (fr. *du vécu*) se conforman a la par, una conformidad para la que el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, o variantes artísticas, fue y es un valioso instrumento que sigue interesando.

Entre la simultaneidad de experiencias y la sucesión de los acontecimientos, son dos —al menos— las temporalidades paralelas que coinciden en esas formas conciliadas por quien, al apropiarse de la ficción o reflexión de otros autores, artistas y pensadores, las incorpora a la discutible verdad de sus propios recuerdos.

El recurso anima un movimiento sutil, un vaivén verbal que contrae la memoria de lo vivido —también escuchado o leído—, resolviendo las distintas experiencias, poética y vital, en el mismo acaecimiento: “Conocí entonces el poder irracional de la sugestión. Mamá me había hecho sentir una brisa marina más persuasiva que la del poema de Mallarmé, que solo conocería años más tarde”⁵³

La madre o el mar, *toujours recommencées*, voces femeninas y homofónicas en francés, *la mère, la mer*, se asocian, indefectibles, en una misma y dichosa iniciación poética, con la frescura de sensaciones infantiles ante la naturaleza y sus riquezas. Su entusiasmo ante el descubrimiento del paisaje, de la belleza que lo rodea, no condice con la cita melancólica del poeta que está cansado,

53 Rodríguez Monegal, Emir. *Las formas de la memoria*, op. cit., p. 139.

que confiesa el hastío por haber leído —así dice Mallarmé en “Brise marine”— todos los libros, más descorazonado aún, de haber sabido, o por haber sabido que Salomón, rey y poeta, ya lo había anticipado en sus versos sapienciales.

“Las grandes pasiones son las de la infancia”. E. R. M. cita a T. S. Eliot que, a su vez, remite a Dante para justificar las dualidades de su procedimiento, mezclando cierta ternura socarrona con la erudición vivida que, contextualizada con sus tensiones sentimentales, pierde cualquier rasgo de arrogancia o riesgo de afectación.

No le pesa una y otra vez trasmitir vicisitudes personales en las que la vida literaria o cinematográfica y la vida civil (que aparenta no pasar por la fantasía) se funden en la escritura como en los sueños. Ni en una ni en los otros asombra la disparidad de entes asimilados por un mismo estatuto humano, natural.

Las dificultades electivas

Debido a su irrefragable interés, el trabajoso acceso y la nula difusión, en un principio le había propuesto a Wilfredo Penco, director de la Colección Clásicos Uruguayos, reunir una selección antológica a partir de los artículos periodísticos de E. R. M. publicados en los años sesenta en el diario uruguayo *El País*, mucho menos difundidos aún que los de *Marcha*. Sin embargo, al intentar ordenar los recortes más representativos, se fue acumulando una cantidad interminable de textos que prodigaban tal interés de temas, planteos y escritura que hacía caprichosa cualquier exclusión. Habría sido demasiado injusto restringir una selección que crecía vertiginosa en todas direcciones: cine, teatro, literatura nacional y

latinoamericana, escritores del mundo, movimientos de la actualidad y de la historia, noticias sobre el acontecer cultural local, continental, mundial, sobre la emergencia de personalidades literarias y artísticas, sobre su presencia duradera o transitoria en nuestro medio.

En la *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* decía Real de Azúa que: “Los trazos de esa crítica, más concentrada en el ejercicio vivo que en la teorización [...] es desde su ‘ensayismo’ que la personalidad intelectual de Rodríguez Monegal tiene que ser abordada”.⁵⁴

Demasiado difícil y arbitrario escoger entre los escritos de una profusión nada común, tan inmensa y tan variada. A medida que pasaban los días y avanzaba la indagación, se acumulaban las páginas donde aparecían artículos suficientemente valiosos como para no prescindir de ellos. Taxativa, parcial, cualquier selección no haría justicia a las calificadas desmesuras de su realización.

Sometidas a las conocidas urgencias de la prensa, atendidas, sin embargo, con igual afán disciplinario que el requerido por los análisis académicos, sus publicaciones periodísticas no soslayaban las responsabilidades de otras prácticas críticas centradas en producciones de mayor aliento. Contemporánea al aviso de una función de teatro, el crítico anunciaba una reseña previa el mismo día del estreno, o poco antes, para poner al lector en antecedentes concernientes a la obra, la versión, la puesta en escena, el autor, la compañía teatral, los actores. Apenas horas más tarde, después de haber asistido a la función, sintetizaba en pocas líneas los aspectos sobresalientes de una primera

54 Real de Azúa, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo II. Montevideo. Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1964, p. 550.

crítica: "La impresión de anoche", que desarrollaría con un plazo algo mayor en artículos claros, ágiles, en los que el rigor de informar competía con la escrupulosa escritura de su perspectiva estética.

¿Cómo pudo concurrir a tantos espectáculos, a qué fichero frondoso y personal habrá recurrido para informar sobre los conocimientos necesarios, para ubicar la puesta en escena comparándola con otras *régies*, próximas y distantes, de piezas clásicas o de vanguardia? ¿Habría ómnibus o tranvías a medianoche en aquel Montevideo como para llegar a tiempo a la redacción del diario y, terminada la función, ya de madrugada, escribir una nota rápida que resumiera su apreciación crítica, arriesgando sin dilación un juicio inmediato? Desde Esquilo a Henrik Ibsen, de Aristófanes a Bertolt Brecht, de Eurípides a Samuel Beckett, de Bernard Shaw a Luigi Pirandello, de Graham Green a T. S. Eliot, de Shakespeare a Florencio Sánchez, de Edward Albee a Roberto Arlt, apuntaban las cimas de un repertorio teatral local enfrentado a las afluencias del panorama universal en que las inscribía. Sus juicios son los de un estudioso avezado que concierta informaciones minuciosas con opiniones vívidas, estampas vividas en Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro, París, Londres, Nueva York, con el fin de ubicar el drama y la diversidad de lenguajes teatrales, tradicionales o transgresivos, sin escatimar digresiones personales y enciclopédicas, entre observaciones a veces severas, a veces provocadoras y polémicas, siempre amenas.

Publicados en varios idiomas, editados en distintos países, sus artículos como sus libros abarcan la bibliografía de gran parte de la mejor literatura del continente. Indispensables para la curiosidad o fruición del lector no

solo ávido por conocer la literatura de este continente sino quien, interesado en ahondar sus conocimientos sobre literatura nacional y latinoamericana, sabe que debe consultar las fuentes de su vasta y ubicua producción crítica.

Encarado desde la concepción de un estatuto literario mayor, su alegato predica la adopción de una perspectiva universal imprescindible, adecuada a restaurar la crítica capaz de actuar “contra el quietismo, contra la hipocresía, contra la inauténticidad de la vida literaria uruguaya”.⁵⁵ Esa resistencia inquebrantable, su reiterado rechazo a la mediocridad, son parte de una rebeldía que hará explícita siempre que la función, el objetivo, la condición crítica esté en jaque:

Pero nunca esa tradición ha estado más viva que en este siglo y nunca, desde que el triunfo de la Revolución cubana polarizó políticamente la cultura de este continente, esa tradición se ha visto enfrentada a la responsabilidad mayor de ser, y seguir siendo, auténticamente revolucionaria. Es decir, crítica.⁵⁶

Entre otros principios básicos, proclamaba la necesidad de suprimir las complicidades nacionales, las conveniencias personales, la necesidad de alentar el examen de la tradición uruguaya, rioplatense y americana desde una perspectiva histórica razonada, dirigiendo la atención del crítico hacia zonas de creación poco transitadas como las letras anglosajonas, la ideología marxista —así dice—, los aportes de la cinematografía y el teatro —que habían

55 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa, 1966, pp. 82-83.

56 Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI editores, 1988, pp. 145

sido descuidados por las generaciones anteriores—, sin postergar la autonomía del pensamiento, a distancia del oficialismo y libre de otras presiones impuestas por distintas formas de autoridad, requisitos formulados en un tono concluyente que denotaba su urgencia por rehabilitar la vigencia de una literatura a salvo de tutelas patrióticas, favores partidarios, condescendencias personales:

[...] hasta los mismos críticos encaraban la crítica como actividad intelectualmente creadora. Al comprometerse hondamente en la actividad literaria, al jugarse día a día por sus convicciones, al sumar sus esfuerzos al proceso general de descubrimiento y rescate de la verdadera realidad nacional, al contribuir a la creación de una más exigente conciencia cultural los mejores críticos eran creadores.⁵⁷

Si se ha dicho que Robert Browning se valía de la poesía como medio para escribir en prosa, esos críticos a los que se refiere E. R. M. sabrían crear, además, un estilo que, por atractivo, no reduciría la profundidad de las especulaciones del pensamiento ni disminuiría la transparencia que podría contribuir a establecer o restablecer, sobre todo, la relación natural entre el escritor y el lector.

Exacta, exigía Flaubert “la palabra justa” a la que también aspiraba E. R. M., 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. Razonada, contracorriente, su opción prescindía del uso de términos técnicos derivados de alguna doctrina todavía actual o

57 Rodríguez Monegal. Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, op. cit., p. 86.

ya caduca, y un rechazo radical a los términos técnicos⁵⁸ que, esotéricos para el lego, triviales para el experto, ornamentales con frecuencia, rebotan entre la ostentación y el envejecimiento. “La critique n'est pas la science”, bien podría haber sido una *lapalissade* o una afirmación de Perogrullo, sin embargo, en algún momento pareció natural que Roland Barthes la dictaminara⁵⁹ y fuera tomada en cuenta.

Adverso a las contraseñas que entrecruzan ciertos *scholars* para ser admitidos o reconocidos integrantes, si no de una secta, de un sector de la comunidad intelectual o universitaria y, en palabras de Rodó, “de esas distintas ordenaciones del rebaño humano que llamamos escuelas, sectas y partidos”.⁶⁰

Adverso a los truismos de las teorías, supo sortear la brecha —quizás sin proponérselo ni sospecharlo— que, entre críticos y profesores, había dado lugar, hace más de un siglo, a las controversias suscitadas por su rotundo enfrentamiento:

Es en este período que los términos universitario y crítico emergen como términos antitéticos, y esa fractura se ahonda entre verdad y valor, investigación y apreciación, especialización científica y cultura general.⁶¹

58 Reiterada en numerosas oportunidades, esta convicción aparece desarrollada en: *Borges, hacia una lectura poética*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976.

59 Barthes, Roland. *Critique et vérité*. París, Seuil, 1966. p. 63.

60 Rodó, José Enrique. *El mirador de Próspero*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1958, p. 25.

61 Graff, Gerald. *Professing Literature. An Institutional History*. Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 121.

En 1902, cuando la PMLA⁶² decidió dedicar la publicación oficial de la *Modern Language Association* únicamente a la investigación literaria, en detrimento de la “Sección Pedagógica”, decretó: “De ahora en adelante, nuestro campo disciplinario es la investigación”,⁶³ una discriminación autoritaria que fue consentida sin objeciones por aquellos profesores que se regían por los dictámenes de esa Asociación, sin cuestionarlos.

El antagonismo entre una aproximación biográfica o histórica, de corte positivista (acorde a las hegemonías científicas de turno), contendía con las dualidades de una justa mirada crítica que se proponía no oponer imaginación y reflexión, arte y técnica y otras consabidas dicotomías de actividades solidarias y recíprocas, dado que las considera haz y envés de una misma creación.

Posiblemente, cuando Octavio Paz sentenciaba que: “La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil reemplaza al arco. La *Eneida* no sustituye a la *Odisea*”⁶⁴ tenía presente que en *Contre Sainte-Beuve*⁶⁵ Marcel Proust había adelantado:

[...] cada individuo recomienza por su cuenta la tentativa artística o literaria; y las obras de sus predecesores no constituyen, como en el caso de la ciencia, una verdad adquirida que beneficie a quien la sigue. Un escritor de

62 *Publications of the Modern Language Association of America*

63 Graff, Gerald. *Ibidem*.

64 Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p 17.

65 Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. París, Gallimard, 1954: “chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise, dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd’hui a tout à faire. Il n’est pas beaucoup plus avancé qu’Homère”.

genio, hoy, tiene todo por hacer; no se encuentra mucho más avanzado que Homero.

Quizás, en los mismos años, Rodó apreciaba en términos semejantes las variaciones de una misma obra según las lecturas que, de ella, introduce un lector o un crítico:

No hay una sola *Iliada*, ni un solo *Hamlet*; hay tantas *Iliadas* y tantos *Hamlets* cuantos son los íntimos espejos que, distintos en matiz y pulimento, ocupan el fondo de las almas. Cada ejemplar de un libro equivale, desde que adquiere dueño y lector, a una variante singular y única. El crítico, que es quien, [...] concurre a que se rectifique y mejore el ejemplar en que lee cada uno de los otros.⁶⁶

Respondiendo a la ética de un oficio crítico bien temperado, asombra al lector contemporáneo la síntesis conceptual y expresiva, intelectual y estética que discurre sin artificio en contraste con las simplificaciones redundantes de enciclopedias en línea que E. R. M. no llegó a prever y que nos sorprenden a diario con la apertura de nuevos procedimientos y posibilidades. Valiosas, en extremo accesibles, alicantan la ilusión, ingenua, acrítica, de neutralidad o imparcialidad de los datos en red, copiosamente consultadas y multiplicadas en difusión permanente. ¿Las mismas fuentes, generalmente esquemáticas, bendecidas *urbi et orbi*? Sin embargo, más allá de los errores y confusiones que se registran, imponen un creer saber que condiciona el conocimiento y restringe el pensamiento, si no único, uniformado. Presuntamente anónimos o plurales, degradan un género, el del crítico profesional o del crítico practicante

66 Rodó, José Enrique. *Proteo*, en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 964.

—diría T. S. Eliot— que, afiliado a la memorable cofradía que podría ser la del *critic as artist* no oculta el pacto contraído con cada palabra, bien calibrada, libre de términos derivados de alguna teoría en boga. Sin incurrir en excesos desmedidos, no sería exagerado reivindicar, con creciente melancolía, que “Criticism is itself an art”.

Los artículos de E. R. M. aparecían profusos en la sección “Espectáculos” del diario *El País*, en números consecutivos, con relatos minuciosos sobre films, sobre las peripecias personales y profesionales de sus directores, sobre las películas que veía o las corrientes cinematográficas a las que investigaba y definía, o aventurando con Homero Alsina Thevenet la publicación del libro *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico* cuando aún escazeaban, o no existían, estudios en español sobre el director sueco.

Se ha insistido sobre las paradojas del observador, sobre las transformaciones que el sujeto introduce en el objeto de estudio y la réplica que, a la inversa, con mayor facilidad, también se comprueba. En este caso, no descartaría que un crítico de cine o dos o más incurran en esa frecuente confusión, que a veces se explica:

Si ha postulado diversamente la rebeldía y la conformidad, si ha utilizado la comedia y la tragedia, si ha podido dramatizar amor, sexo, edad, religión, paternidad, amistad, matrimonio, es porque un mundo entero cabe dentro de su mente, y se ha puesto a expresarlo, en cada oportunidad, con el máximo de su elocuencia y de su franqueza, como si cada film suyo fuera en verdad su último film.⁶⁷

67 Alsina Thevenet, Homero y Emir Rodríguez Monegal. *Bergman, un dramaturgo cinematográfico*. Montevideo, Ediciones Renacimiento, 1964, p. 19.

A pesar de algunas infaltables polémicas, sus convincentes críticas literarias, los diálogos con escritores generaban un ambiente de cordialidades en *Número, Marcha*, más tarde *Mundo Nuevo*, la controvertida revista que creó y dirigió en París, la *Revista Iberoamericana* dirigida por Alfredo Roggiano en la Universidad de Pittsburgh —*the Cathedral of Learning*, se burlaba E. R. M. al mencionar la inflación teológica y pedagógica de la denominación institucional—, en *Plural* y *Vuelta* mexicanas, y en tantísimas otras revistas, enciclopedias y antologías, una exuberancia editorial favorecida por la prosperidad del periodismo de entonces y las iniciativas de publicaciones de difusión literaria y cultural más o menos efímeras.

Semejantes a sus clases claras y cálidas a la vez, ordenadas, metódicas y afables, dictadas puntualmente en los liceos públicos Héctor Miranda, Joaquín Suárez, en el bachillerato del Instituto Alfredo Vázquez Acevedo, en el Instituto de Profesores Artigas, en la Universidad de Yale, en las más acreditadas universidades de América y de Europa, las conferencias y entrevistas, cursos y discursos, animaban una vida intelectual y académica que ni los volúmenes de su biografía trunca ni una investigación exhaustiva podrían abarcar.

Escribía sobre cuanto leía, escribía como leía, con la misma asombrosa fluidez que, sin imponerlo, oficiaba a modo de sencilla misión iniciática en la formación de los criterios de lectores de distintas generaciones, definiendo el gusto de una época y orientando a quienes seguían sus artículos, clases, conferencias, con leal devoción. Otros, por distintas razones, no siempre dignas de mención, no siempre dignas, ejercían su función de detractores, desaconsejando su lectura o ignorándolo sistemáticamente,

haciendo de cuenta que no existía o, según estrategias más perversas, procedían como si jamás hubiera existido. A veces, no pocas, se atizaban encendidas diatribas desde las tribunas culturales. Más frecuentemente, en silencio, escamoteando sus planteos, se soslayaba una producción decisiva no solo en los restringidos límites de esta comarca sino en la consolidación y consagración de una ya no nueva literatura latinoamericana, aunque haya sido *Mundo Nuevo*, en su plenitud, el espacio periodístico que la promovió. Lamentables, excesivas, esas persecuciones (por disimuladas no menos violentas) provocaron su partida y lo orientaron hacia puestos académicos de mayor prestigio, hacia nortes que le prodigaron las mejores condiciones de trabajo: “They kicked me up”, fue el sobrio comentario con que se refirió a un exilio en libertad.

Dos libros diferentes

Se refería André Breton a la eficacia de aquellas metáforas que abrevian o suprimen la distancia entre realidades disímiles, ponderando “la facultad maravillosa de acceder a dos realidades distantes, sin salir del campo de nuestra experiencia, y de su aproximación, hacer saltar una chispa”.⁶⁸

Ante el cuantioso material reunido, entre certezas y perplejidades, pareció prudente elegir dos libros que fueran sustancialmente diferentes como para dejar latente el

68 Breton, André. “Max Ernst”, en *Les pas perdus* (1924), en *Œuvres complètes*, tomo 1. París, Bibliothèque de la Pléïade. Gallimard, 1988, p. 244: “[...] la faculté merveilleuse, sans sortir du champ de notre expérience, d’atteindre deux réalités distantes et de leur rapprochement de tirer une étincelle”.

amplio espectro literario que se extiende entre ambos, esa inasible bibliografía a la que no pudo hacerse sino somera referencia.

De ahí que se haya partido de dos de los extremos del tiempo, según un criterio meramente cronológico: un primer libro, *El juicio de los parricidas. La Nueva Generación Argentina y sus Maestros* (Buenos Aires, Deucalión, 1956), y el último, por ahora, *Las formas de la memoria* (Méjico, Vuelta, 1989), la publicación póstuma, que ya se había mencionado en varios pasajes, a los que fue necesario recurrir en las páginas precedentes.

Es cierto que no sobran las coincidencias entre ambas publicaciones pero, si comparar implica registrar los aspectos en común así como acercar dos objetos que, por tan diferentes, no fueron relacionados, es válida su aproximación a partir de similitudes y disimilitudes no consideradas hasta ahora.

Incluidas dentro de un mismo régimen crítico-literario, además de ser obras de un mismo autor, comparten el hecho de que ninguna de las dos fue publicada en Uruguay, así como ninguna de las dos fue reeditada. Pero tal vez no sean esas razones suficientes y convenga atender aspectos conceptuales que vengan al caso.

Aunque distantes, las circunstancias y el contenido del episodio dramático que rememora en "Los Magos" no son ajenos a la perspectiva que justifica el análisis crítico de *El juicio de los parricidas* ni a la rudeza de su título. Origen de más de un mito, de una tragedia, de una teoría, de una novela, de un poema, de un juicio de la crítica, de un cuento, la muerte o el abandono del padre acosa la fantasía de poetas y pensadores de todas las épocas. Parricidios, venganzas, complejos, peregrinaciones,

plegarias, no le han faltado ejemplos a la variada literatura que opone los extremos desde un obsesivo crimen al rescate de un fantasma, esa contraposición, por intención simétrica, que expone a dos reyes, a dos padres asesinados en la escena trágica o a un padre que no escucha o no responde a los ruegos de su hijo abandonado.

Pregunta y problema se confunden en una misma *cuestión*, una especie de cordón doloroso que trenza las partes sueltas del todo, anudando el conjunto de su obra crítica de un extremo al otro. Semejante al hilo de Ariadna, conduce al lector, al intérprete, al crítico hacia el centro en movimiento donde se agazapa el monstruo de Creta que, expectante en su recinto, espera al héroe intrépido que se atreva a desafiarlo o a redimirlo, y logre huir por una de las múltiples puertas que desorientan la salida en el áulico edificio de Dédalo, en ese palacio de las dos hachas: “¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura?”.⁶⁹

Lector, intérprete o crítico emprenden un recorrido similar y azaroso, procurando encontrar el “verdadero” sentido —esa conclusión— de la obra que, se abre, como la intrincada construcción de Creta, entre innúmeras trampas, esas salidas falaces que les tiende la trama textual.

En uno de esos ensayos deslumbrantes que pasan por ser reseñas, E. R. M. comenta *Les mots*, esa primordial autobiografía de Sartre, que no vacilaría en considerar modelo literario de reminiscencias infantiles, a veces pueriles, como las que evoca también en *Las formas de la memoria*. No diría que imite el texto de Sartre ya que

69 Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión”, en *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 1957.

esa constante fusión de experiencias personales, librescas, teatrales, cinematográficas, en realidad, no son exclusivas del filósofo francés ni suyas, sino que ambos confiesan una efusión a la que, sin decirlo o sin saberlo, apelan los memorialistas. E. R. M. presenta más de una vez la condición monstruosa de esa “máquina de escribir que es el escritor”, “[...] un monstruo que se alimenta de palabras y produce palabras”.⁷⁰ Dada esa imagen teratológica, no sorprende que pronuncie, insistente, voces de *ferocidad* y sus derivados a lo largo del texto.

En *Ariadne's Thread, Story Lines*, Hillis Miller afirma que “la palabra *Labyrinth*” significa, propiamente, “*the-rope-walk*”, el nombre de un cabo con que los marineros amarran la nave al puerto o el cable que tiene por único apoyo el equilibrista. ¿Y si asirse a ese cabo, cable, cuerda o cordón fuera el *leitmotiv* secreto del ser narrativo y de las investigaciones del crítico, trama y urdimbre de la creación que el lector, el intérprete, el crítico creen descifrar y completan sin dejar marca?:

Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió.⁷¹

El narrador teje trama y texto, los dos lados de una misma prenda. Algunas veces se entrevén en filigrana esos hilos del tejido discursivo o se adivinan al trasluz de sus páginas. Otras veces, las figuras del tejido se hacen más visibles en “el diseño del tapiz”, un título que traduce, declara y adopta de *The Figure in the Carpet*

70 Rodríguez Monegal, Emir. “La máquina de escribir”, *El País*, Montevideo, 28 de junio de 1964.

71 Borges, Jorge Luis. “La casa de Asterión”, en *El Aleph*, op. cit.

(Londres, 1896), esa enigmática *short story* o *nouvelle* de Henry James, donde el desenlace, semejante a la pregunta final del libro de E. R. M., permanece sin respuesta, en suspenso.

El argumento de James es misterioso y simple a la vez. Cuenta sobre las tensiones que se producen en la severa sección literaria de un periódico, bien llamado *The Middle*, donde se desarrolla el asunto de la narración. En ese medio trabajan, publican y conspiran los personajes, críticos, escritores, intelectuales, periodistas. En la redacción todos se afanan por descifrar el secreto que encierra la obra de Hugh Vereker y la intención de revelarlo sustenta esa intriga en particular, pero asimismo cifra el silencio que, en general, se reserva la obra, una reserva vacilante que cambia en cada lectura, porque ya se sabe que “Cada lector es otro poeta; cada poema, otro poema”.⁷²

De la misma manera que son innumerables e inconsistantes las figuras que, según el movimiento y el momento, muestra el tapiz oriental, los planteos hermenéuticos nunca agotan el “sentido verdadero”, inescrutable, que no es único, que sostiene y prolonga la ficción, dejando en suspenso la inquieta posteridad de la obra desde las mil y una noches del pasado hasta las entregas de la novela tradicional o de los capítulos de las seriales televisivas difundidas en computadoras o en sus reducidas variantes informáticas en la actualidad.

En sus novelas, en sus valiosos prólogos y en la famosa edición que los reúne, James asimila la función crítica, su vis críptica, a la *questión* literaria por excelencia, la búsqueda de la clave que aclare el misterio de una

72 Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México, Siglo xxi editores, 1967, p. 71.

narración que se entrevé y se desvanece al mismo tiempo. Esa *visión*, a veces patente a veces en fuga, precipita su fantasía y prevalece en toda su obra. Para James, o para su narrador, ver y saber, ver y decir, *to see and to say, to say and to show*, decir y mostrar, son acciones indisociables, una unidad que afianza el argumento de sus ficciones y estimula su invención, incluso para darles nombres alusivos a algunos de sus personajes, alimentando la imaginación de sus críticos y auspiciando una convergencia mística, una alianza profunda de las artes discursivas y las artes visuales que celebra e ilustra alguna exposición bastante reciente: “Las artes visuales se encontraban en el centro mismo de su vida, y sus relaciones con la pintura y la escultura, y con los artistas, enriquecieron su sensibilidad e inspiraron su propio arte como novelista”.⁷³

Con anterioridad ya se había mencionado el asombro que provoca la pregunta con que da por terminado el quinto capítulo, “Los Magos”, el último de *Las formas de la memoria*. En la solapa de la edición de Vuelta, Manuel Ulacia, el joven poeta mexicano, discípulo de E. R. M. en la Universidad de Yale, querido amigo de toda su breve vida, adelanta la relación del título de ese capítulo final con la obra *Noche de Reyes* o *Noche de Epifanía* de Shakespeare, según traducciones anteriores de *Twelfth Night or What You Will*. En efecto, fervorosa fue la adhesión de E. R. M. a esta comedia isabelina, pródiga en juegos de palabras y en equívocos escénicos, que tradujo para una regocijante puesta en escena, todavía inolvidable para quienes fueron sus espectadores, hechizados por

73 Bailey, Colin B. *Henry James and American Painting*, “Director’s Forward”. Nueva York, The Pennsylvania University Press / The Morgan Library and Museum, September 2017.

la magia del espectáculo que cautivó también a la crítica de entonces.⁷⁴

La pregunta que formula al final de ese libro cifra enigma y clave. Continúa intrigando en “Epifanía”, un extraño manuscrito, un borrador, tardío, inédito, que tuvo a bien proporcionarme Joaquín Rodríguez Nebot. El título de este escrito alude al ritual litúrgico de la festividad bien conocida que celebra la Iglesia Católica el día 6 de enero, en conmemoración de la adoración de los Reyes Magos (aclara el diccionario), y tiene por subtítulo, precisamente, *El diseño del tapiz*.

A esta altura no sorprende que *The Figure in the Carpet*, la alegoría de James, constituya un tópico, un tema recurrente en la trayectoria crítica y biográfica de E. R. M. No solo por ese capítulo manuscrito, ni por el apéndice de su libro póstumo sino porque “El diseño del tapiz” había sido el título, muchos años antes, de una reseña publicada en la revista *Escritura*, en 1949,⁷⁵ sobre *Los papeles de Aspern* [*The Aspern Papers*, 1888], también de Henry James, una novela que narra las sombrías estrategias de las que se vale el narrador —anónimo y en primera persona—, un crítico que investiga sobre los codiciados manuscritos del poeta Jeffrey Aspern, legados por ese poeta americano a su antigua amada veneciana, la excéntrica Mrs. Juliana Bordereau.

74 Mario Benedetti tradujo la letra de las canciones; la representación tuvo lugar en el Teatro Solís por la Comedia Nacional, con dirección de Eduardo Schinca, a partir del 17 de abril de 1964.

75 Rodríguez Monegal, Emir. “El diseño del tapiz”, en *Escritura*, n.º 6, Montevideo, enero de 1949, pp. 108-109.

Las referencias en el apéndice de *Las formas de la memoria* a esa novela de James, la reseña de 1949 y el manuscrito inédito que menciona el mismo título, prefiguran o confirman la predestinación de esa matriz crítica que determinará su imaginario filosófico, literario, personal, biográfico en el que el crítico y el narrador del cuento de James se debaten inútilmente hasta el final. El enigma subraya y confunde los contornos de la intriga y la confidencia, del misterio y la mentira, de la confesión y la verdad en una escritura que no marca ninguna diferencia entre esos pares.

Con el tiempo, gracias a la permanencia de la escritura, las lecturas se suceden, cambian, siempre diferentes, pero el enigma permanece. Es esa *diferencia, postergación y desemejanza*, con variantes vocálicas en la escritura y una productiva homofonía, la que da base lingüística y neológica a uno de los principios teóricos que cundieron en la crítica, en la estética, en la hermenéutica del siglo pasado y cuyas prédicas desconstructivas perseveran.

La revelación y decepción epifánicas involucran, además de los sigilosos magos del Evangelio y sus secretos astrales, a varios reyes asesinados, padres míticos y trágicos (Layo, Hamlet), a hijos desamparados de padres profanos y sagrados (Pedro Páramo, Eli Eli). Para la profunda desazón del niño, los Reyes Magos no se manifestaron aquel 6 de enero ni su ausencia desmitificó la credulidad infantil, de modo que la pregunta, la búsqueda y el problema continúan vigentes: “Mi inocencia (y la ficción) fue preservada, hasta nuevo aviso del destino”.

Versiones de una misma búsquedas

En cuanto a Juan Rulfo, su *Pedro Páramo* es el paradigma de la nueva novela latinoamericana: una obra que aprovecha la gran tradición mexicana de la tierra pero que la metamorfoséa, la destruye y la recrea por medio de una hondísima asimilación de las técnicas y la visión de Faulkner.⁷⁶

No solo E. R. M. considera ejemplar la obra de Juan Rulfo. Desde la poesía, más allá de los incontables escritos críticos, también son peculiares y numerosos los poemas de Nicanor Parra en su alabanza. Entre burlas y encamientos reconoce que

De ponerme a elogiar a Juan Rulfo
Sería como ponerme a regar el jardín.
En un día de lluvia torrencial.

Y ratificarían la recurrente obstinación filial que confirma e invierte los papeles de la tragedia clásica.

Pedro Páramo dice Borges
Es una de las obras cumbres
De la literatura de todos los tiempos.⁷⁷

Mientras, en la remota Tebas, Edipo perpetra el parrocidio, una fatalidad que había sido prevista —o provocada por la revelación misma—, aunque el hijo, ignorante del vaticinio oracular, comete el crimen sin proponérselo y sin saber que lo comete. El personaje de Rulfo, Juan

76 Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación", en *América Latina en su literatura*. México, Siglo xxi editores, 1988, p. 158.

77 Parra, Nicanor. "No cometeré la torpeza", en *Discursos de sobremesa*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

Preciado, va a Comala, a ese páramo de piedra, en busca de su padre para decirle, en nombre de su madre y en su propio nombre, lo que ella, moribunda, le había pedido. No regresa porque nunca había estado allí antes; tampoco regresa como hijo pródigo, ya que no tiene de qué arrepentirse. Viene a reclamarle lo que es suyo. La reclamación, como la voz que clama en el desierto, es un expediente que atraviesa no solo la visión que se aguza desde Tebas, desde Viena, desde las memorias de E. R. M. y de tantos otros autores, en la desolación del desierto ardiente o en la melancolía de un día de lluvia que cae

[...] en cierto

Patio que ya no existe. La mojada
 Tarde me trae la voz, la voz deseada,
 De mi padre que vuelve y que no ha muerto.⁷⁸

La búsqueda filial perturba a todo un continente que se debate ante otro continente, viejo y dominante, donde la imaginación no se resigna a sometimientos seculares:

En tanto que Guimaraes Rosa centra su interés en la historia de un joven que busca su identidad a través de la identidad de su padre, desconocido (lo que acercaría su novela a *Pedro Páramo*, de Rulfo, si no difirieran por tantos otros motivos).⁷⁹

Rulfo no desconoce la tragedia griega ni la parábola ni el mito, pero tampoco los replica. Más bien se vale, no de un espejo sino de los espejismos propios de esa desértica

78 Borges, Jorge Luis. "La lluvia", en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 1960.

79 Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación", en *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 176.

región, donde la figura triste, misteriosa, invertida se repite pero transformada, una imagen fantasmal distinta a los protagonistas legendarios, que pierde de vista la distancia inexorable entre lo sucedido y los recuerdos, lo perdido y las pretensiones de la reconstrucción por la escritura.

“La comprobación de que la Historia no es una entelequia que planea por encima de las culturas, sino un texto que todos escribimos y (por lo tanto) desescribimos, es la convicción que genera [la] antología”⁸⁰ presentada desde una perspectiva insólita, insolente a veces, en *Noticias secretas y públicas de América*. Entre imágenes que ilustran una selección necesaria, reúne publicaciones que proporcionan información de diversa procedencia, poco difundida, donde enfrenta los relatos de un continente, un Mundo Nuevo que fue nuevo solo para los conquistadores.

Al comparar ambos libros que Clásicos Uruguayos publica en la presente edición, surgen nítidas las diferencias que los distinguen. Son varias y son válidas todas, de modo que, además de las anotadas, no registraría más que unas pocas. Mientras que en *El juicio de los parricidas*, más afín a un trabajo académico, E. R. M. no escatima multiplicar la documentación formalizada en numerosas citas y en precisiones referenciales, brindando al lector una información erudita e ilustrativa de sus hipótesis,⁸¹ en

80 Rodríguez Monegal, Emir. *Noticias secretas y públicas de América*. Barcelona, Tusquets, 1984, p. 11

81 Varios capítulos publicados en *Marcha* anticiparon esa edición argentina, según anota el autor al final del libro: “Esta obra fue publicada originalmente en el semanario montevideano *Marcha*, en cuatro entregas: diciembre 30, 1955; enero 13, enero 27 y febrero 10, 1956. Se ha mantenido la distribución original de los capítulos, aunque con algún retoque; el texto ha sufrido pequeñas variantes que eliminan repeticiones y aportan algunos datos complementarios. E.R.M., Montevideo, marzo 23, 1956”.

Las formas de la memoria la vaguedad prevalece sobre el rigor, la biblioteca personal sobre las bibliotecas mundiales, lo íntimo y familiar sobre lo general y público, las emociones sobre las reflexiones, porque las superpone.

Las citas y referencias se deslizan con naturalidad de modo que nadie podría objetarlas. Sabe que el lector es su cómplice, cuenta con su colaboración, con su anuencia y las multiplica en el primer libro. A lo largo del último y póstumo, E. R. M. prefiere no ampararse en la esperada distancia crítica, al contrario. En una suerte de acto de contrición, la suprime y *se confiesa*. Exaltado por Borges, el género, la confesión, no lepesan:

¿En dónde situar, por ejemplo, *El hacedor* de Borges? Libro de prosas y versos, contiene páginas en prosa que tienen el rigor de un poema, y la misma materia elusiva y metafórica; poemas de irredento prosaísmo que tal vez pudieran ser mejorados por una prosa tersa; narraciones que están (indiferentemente) en verso o prosa. Pero, aún mejor: cada página del libro corresponde a un género que no reconoce la retórica clásica pero que es el género único que justifica la mágica lucidez, el vertiginoso pavor de su lectura. El libro es una “confesión”. Para Borges, en el ocaso de una carrera de experimentador literario en los tres géneros principales.⁸²

Por distintos, por contrarios y hasta recíprocos, se diría que un libro y otro se complementan ya que cuentan ambos con una dolorosa memoria polifónica que se hace escuchar desde ángulos dispares. Entre distintas voces, la vida anterior se escurre en vida interior —y viceversa— confiando en que la escritura convierta en reparación o

82 Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*, op. cit. p. 149.

en consuelo los sinsabores padecidos como si procedieran de experiencias ajenas, de libros, films, escenas teatrales.

Si bien la ficción tolera la inverosimilitud, una variante de *the willing suspension of disbelief* —según la conocida fórmula de S. T. Coleridge, con la que apela a la aceptación por el lector de hechos fantásticos en las narraciones de cualquier índole— sería abusivo asignar a la imaginación literaria el sortilegio de corregir el pasado, de dirimir errores, disipar las tristezas de sus consecuencias, reparar las negligencias. Pero ¿cómo admitir su nulo poder retroactivo sino alterando, por medio de la escritura, la historia?

Los subtítulos de los capítulos del primer libro de E. R. M. son índice de esa constancia revulsiva propia de la creación que necesita del pasado para poder sublevarse contra la tradición más reciente. Ya al comienzo, en la página veinte, introduce a “LOS PADRES”. En los capítulos siguientes: “DESDE EL OTRO BANDO”, “APARECEN LOS PARRICIDAS”, la subtitulación, escueta pero en letras mayúsculas, replica y refrenda el título del libro y la obstinación alegórica de la lucha entablada. No sorprende que los hijos, como suele ocurrir, los eventuales parricidas, sean varios. Sorprende, en cambio, que también la paternidad pueda ser plural:

También ve Murena en Martínez Estrada a un profeta, que “anuncia con anatemas el advenimiento de un orden superior”. Y ve en él, por esto, a uno de los padres de la nueva generación argentina; los otros son Borges, Mallea y Leopoldo Marechal.⁸³

83 Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas*. Buenos Aires, Deucalión, p. 18.

No son las únicas diferencias que oponen ambos libros. La profusa agitación de las relaciones familiares en *Las formas de la memoria*, el protagonismo de tíos, de tíos, de primos, el abuelo, la madre, el padre, todos con nombre y apellido, con sus señas civiles y personales es inexistente en el primer libro. Tampoco faltan anécdotas autobiográficas y detalles domésticos, locales, provinciales: Melo, sobre todo, Melo; el paisaje de la ciudad natal se impone contra la absoluta prescindencia genealógica, vernácula o departamental en *El juicio de los parricidas*, un *tópico* (lugar y tema) que fue obliterado en la mayor parte de su vasta obra crítica, si no en su totalidad.

Atribuida a una generación de escritores de la otra orilla del río, se concentra en analizar la insurrección contra las imposiciones paternas o contra sus meras posiciones, afirmando una relación filial conflictiva. Constantes, podrían interpretarse como una alegoría biológica, biográfica, teórica, crítica o la iniciación de un expediente que crecerá con su recurrente reflexión sobre las nuevas generaciones y su necesidad de rebelarse, de quebrar la continuidad y, a pesar de la fractura o gracias a ella, continuar escalando por la misma quiebra:

La paradoja final es esta: al volver hacia el pasado en busca de una tradición que permita destruir otra más reciente, los creadores de la ruptura suelen elegir dentro de posiciones que en su tiempo fueron antagónicas y que el tiempo ahora ha neutralizado.⁸⁴

La ambigüedad del título, propio de la construcción del posesivo en español, inspira algunas suspicacias. ¿Se

84 Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación", en *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 144.

refiere al juicio de aquellos escritores que juzgan a sus mayores, o al juicio que inicia E. R. M. contra quienes lo realizan o a los dos juicios a la vez? Es presumible que somete el juicio iniciado por los presuntos parricidas a su propio juicio. El título eleva a un segundo grado la función crítica del juicio dado que la función de juzgar, si se considera el origen de la palabra en tanto que apreciación de la *verdad*, del griego *etymos* (más verdadero, más real; más pintoresco, decía Emerson), es inherente a la función crítica,⁸⁵ una verdad léxica que está latente en las palabras, en el texto y que es parte de la competencia del crítico dilucidar.

Cuando Real de Azúa, en la *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, comienza la semblanza que presenta a E. R. M., destaca esa función del crítico, esa más que otras:

No es caso irrepetible pero sí, seguramente, raro, el ejercicio crítico regular en el triple campo de la literatura, el teatro y el cinematógrafo. Este, y en un nivel de firme autoridad, agudeza, ágil estilo e información amplia y completa es, sin embargo, el de Emir Rodríguez Monegal, el más importante de nuestros jueces culturales desde que Alberto Zum Felde hizo abandono, allá por 1930, de tal función.⁸⁶

Por eso el perfil eminentemente crítico prevalece en este primer libro y acentuarlo es uno de los principios que

85 Ya se sabe que, además de numerosas derivaciones, el término procede del latín *criticus* “un juez, un crítico literario”, del griego *kritikos* “apto para formular juicios”, de *krinein* “separar, decidir”.

86 Real de Azúa, Carlos. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo II. Montevideo. Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1964, p. 550.

define su vocación, a contrapelo de los parricidas: “[...] a los nuevos no les interesa el valor literario por sí mismo: les interesa en relación con el mundo del que surge y en el que ellos están insertos. [Realizan] incursiones en busca de la realidad, no de sus maestros”.⁸⁷

En un ensayo reciente, *La seducción de los relatos*, Jorge Panesi, actualizando las polémicas de entonces declaraba:

Lejos estamos del regocijo juvenil con que los jóvenes polemistas de *Martín Fierro*, atacaban los ídolos, o de la seriedad política y teórica con que *Contorno* construyó una nueva mirada universitaria sobre las ruinas del estéril acartonamiento académico de la década de los cincuenta. ¿Y hasta qué punto podemos decir hoy que nos hemos liberado, en nuestras polémicas, de esos fetiches constitutivos de la crítica argentina?⁸⁸

Una pregunta en la que resuenan ecos de los términos asertivos que Borges pronunciara en el prólogo a *El otro, el mismo*: “Tales eran los deplorables modales de aquella época, que muchos miran con nostalgia”.

Una doble corriente cronológica individual y general recorre sus lecturas que confluyen, a la manera de las constelaciones de Aby Warburg, y se instalan en un mismo entorno. Sus *recollections* comparten ese espacio, donde lo personal coexiste con lo leído, las experiencias íntimas, interiores, triviales, con etapas de la historia cultural de la humanidad. Al pasar por la memoria, los sucesos menores que le acontecen a un niño del “interior” o de

87 Rodríguez Monegal, Emir. *El juicio de los parricidas*, op. cit., p. 106.

88 Panesi, Jorge. *La seducción de los relatos*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2018, p. 32.

“afuera” (otra de las contradicciones que los topónimos uruguayos divultan), no se diferencian de alusiones universales con las que integran un solo conocimiento, una escritura anafórica, plural, donde los tiempos coinciden en un mismo espacio.

En ese atlas de la memoria, que es la versión wartburgiana de *mnemosyne*, la madre de todas las musas, el crítico, historiador y filósofo urde las redes de la ciencia y el arte, de la historia y la poesía, sosteniendo un tejido común y personal a la vez. Al analizar “El otro cielo”,⁸⁹ el cuento de Julio Cortázar, E. R. M. retorna a ese lugar común, ageográfico, que es “el aquí eterno de la literatura” aun cuando para el escritor los países, las ciudades, los desplazamientos, las identidades cuentan. “Que Cortázar esté radicado en Francia desde hace más de veinte años. (Que se haya hecho ciudadano francés últimamente, son accidentes de su biografía, no de su escritura).⁹⁰

No es necesario el amparo de precedentes ilustres para aproximar dos libros que, en apariencia, tienen en común no mucho más que sus diferencias. Sin embargo, es parte de la magia de la lectura habilitar esta aproximación, el desafío de discriminar diferencias y coincidencias a la par, de comparar, que es saber, lo que se presenta diferente, esas elecciones que definen el interés de la lectura y de quienes advierten las diferencias, las contrastan, las ajustan y hacen juego. Si la ruptura se opone a la tradición, si esta oposición es válida,

89 Cortázar, Julio. “El otro cielo”, en *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

90 Rodríguez Monegal, Emir. “Le ‘fantôme’ de Lautréamont”, en *Revista Iberoamericana*. n.º 84-85, Pittsburgh, julio-diciembre 1973, pp. 625-639.

El doble movimiento que apunta Paz, hacia el futuro y hacia el pasado, permite integrar la ruptura dentro de la tradición. Ya Eliot había visto esto bien claro al hablar (en uno de sus ensayos sobre “*Tradition and individual talent*”) de la doble transformación que opera toda obra maestra: aprovecha una tradición y al mismo tiempo la altera profundamente al incorporarse a ella. La existencia de la *Divina comedia* modifica profundamente nuestra lectura del canto VI de la *Eneida*, así como del canto en que Ulises convoca a los muertos, en la *Odisea*. Pero la existencia del *Ulysses*, esa odisea moderna que parodia y corrige a la clásica, también modifica nuestra visión no solo de Homero sino del mismo Dante: la visita de Leopold Bloom y Stephan Daedalus al burdel de Dublín es también un descenso al mundo de los muertos. ¿A qué seguir?⁹¹

En *El juicio de los parricidas* la insurrección contra las imposiciones paternas, la relación filial conflictiva, reaparecen analizadas a lo largo de todo el libro, una alegoría biológica, biográfica, teórica, crítica, bien conocida. No sé si fueron razones de orden teórico o autobiográfico (recuerdos, anécdotas, citas, cimientos eruditos) o la conjugación de los dos órdenes, pero el tópico del padre o de la muerte del padre se inscribiría en las simplificaciones de un imaginario psicoanalítico al principio, el origen de su misión literaria, de su profesión crítica, de su fe filosófica. La nostalgia por la ausencia que dura y por la ilusión que, gracias a la memoria, no desaparece.

En el tema argentino, casi foráneo, como en tantos otros planteos, literarios, artísticos, críticos, es la distancia la que contribuye a revelar lo más próximo, lo más

91 Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 143.

íntimo y entrañable. Así como otros escritores descubren y deciden su disposición literaria cuando definen el sistema onomástico,⁹² que articula los nombres propios y encuentra en esa figuración semántica su *querer decir*, E. R. M. se manifiesta “autor” literalmente, literariamente, a partir de la razón crítica que fundamenta este primer libro.

Los dos términos del título articulan juicio y parricidio con la destrucción de la generación precedente y, por esa desaparición, la necesidad de nacer, de ser, de aparecer en un solo acto:

Ruptura y tradición, continuidad y renovación: los términos son antagónicos pero a la vez están honda, secretamente ligados. Porque no puede haber ruptura sino de algo, renovación sino de algo, y a la vez para crear hacia el futuro hay que volverse al pasado, a la tradición. Solo que aquí esa vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro. De ahí el elemento radicalmente revolucionario que tiene esta tradición de la ruptura. Conviene aclarar aquí que no se trata de una revolución en el sentido en que suele invocarse la palabra en los textos políticos. [...] La revolución de que se trata aquí es otra: es la revolución que postula el cuestionamiento de la literatura por sí misma, del escritor por él mismo, de la escritura y del lenguaje por ellos mismos.⁹³

Fue recurrente en su pensamiento y en sus análisis el tema de las generaciones literarias, su vidriosa definición, la repetida rispidez de las contiendas, las pugnas por

92 Barthes, Roland. “Proust y los nombres”, en *El grado cero de la escritura. Seguido de nueve ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1973, p. 171.

93 Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 144.

ocupar los espacios para que otros vientos dispersen viejos tiempos y agiten los nuevos. A propósito de la nueva narrativa latinoamericana, varios años después puntualiza:

Me parece mejor, por eso mismo, hablar de grupos más que de generaciones. O si hablo de generaciones que se entienda que no ocupan compartimientos estancos y que muchos de los más originales creadores de la nueva novela latinoamericana escapan más que pertenecen a su generación respectiva.⁹⁴

Una fecha, 1945, había marcado un período en su trayectoria y en su visión crítica. En realidad, para que exista una nueva generación es necesario definirla, urge darle nombre o número. Fue él quien denominó “Generación del 45” a un movimiento que se volvió célebre por el elevado número de sus integrantes, por la insigne lucidez de sus intelectuales, por la significativa irradiación que la distinguía. Su definición, que pretendió continuar una convención denominativa cronológica y prefirió numérica por más exacta y objetiva, se justificó además por varios y razonables motivos que argumenta, con todos los fundamentos necesarios, en *Literatura uruguaya del medio siglo*, un libro voluminoso que comienza por una clarísima exposición histórica del Uruguay, a partir de 1940 hasta 1965, dando cuenta de los acontecimientos más relevantes de esos veinticinco años en el mundo. Generación del 45, “la fecha misma tiene una significación muy especial. Ese año marca la finalización de la segunda guerra mundial, el comienzo de la guerra fría y la entrada (primero

94 Ibidem, p. 155.

subrepticia, luego cada vez más visiblemente) del hombre en la era atómica.⁹⁵

La denominación compitió con la que, tiempo después, propuso Ángel Rama: la Generación crítica; más explícita, califica la actitud y práctica literarias con las que también abarcó a casi todos los escritores de ese período. Generación del 45, Generación crítica, Generación de *Marcha*, Generación de las revistas (como agrega Real de Azúa, y tal vez hubiera preferido llamarla), menos rivales que complementarias, es significativa la pluralidad onomástica —que podría extenderse— a partir de un común denominador que fue modular en reconocer el núcleo generador de una época no siempre determinada por fechas. Sin rastrear todas, entre varias acepciones, la quinta que formula el diccionario acierta aunque “en cierto modo” no resuelve el problema:

5. f. Conjunto de personas que, habiendo nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, adoptan una actitud en cierto modo común en el ámbito del pensamiento o de la creación.

Aunque E. R. M. atendió en forma desigual a los integrantes de su Generación, no desechó aspectos comunes que justifican cierta heterogeneidad en el nomenclátor. ¿Importa definir según las fechas, el sexo, el origen, los medios periódicos o las editoriales en que publican los muchos autores? ¿Cómo resignarse al triaje (término y acción de connotaciones dolorosas) sin soslayar

95 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa, 1966, p. 35; asimismo en E. R. M., *Obra selecta* [selección, prólogo, cronología y bibliografía de Lisa Block de Behar]. Caracas, Editorial Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 380.

ilusiones, nostalgias, principios, intereses afines? ¿En qué coinciden o divergen quienes conviven en una misma época, contemporáneos pero integrantes de generaciones tan diferentes como Hugo Alfaro, Enrique Amorim, Mario Arregui, Luis Bordoli, Esther de Cáceres, Luis Campodónico, Enrique Casaravilla Lemos, Julio Castro, Arturo Despouey, Francisco Espínola, Líber Falco, Manuel Flores Mora, Serafín J. García, Carlos María Gutiérrez, Felisberto Hernández, Antonio Larreta, Washington Lockhart, Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno, Jorge Medina Vidal, Humberto Megget, Carlos Quijano, Ángel Rama, Carlos Real de Azúa, María Inés Silva Vila, Armonía Somers, Giselda Zani, las poetas Orfila Bardesio, Amanda Berenguer, Sara de Ibáñez, Selva Márquez, Susana Soca, Ida Vitale, y muchos otros, numerosa y valiosa gente de teatro, destacados críticos de cine, historiadores rigurosos, notables profesores, sociólogos, periodistas, tantos más. Si no existe una denominación que convenza a todos —y tal vez esa carencia no sea negativa—, más discutible sería acordar los límites de una lista más extensa, más abrumadora. Cuantos más nombres figuren, más nombres se omitirían.

¿Por qué desestimó en parte a quienes observaron mayor apego a las tradiciones de la patria, a quienes hacían oír sus voces desde las profundidades de la tierra purpúrea aunque muchos de ellos no desdeñaban las tertulias en los cafés de la ciudad ni su participación en el paisaje cultural de la aldea? ¿Fueron excesivas sus tareas como para que resultara suficiente, a su avidez crítica, la consagración del mundo épico y rural que había encumbrado Eduardo Acevedo Díaz para gloria de un pasado distante pero aún presente?

Bien intencionada, la pregunta fue formulada más de una vez. Sin embargo sería demasiado injusto censurar lo que no hizo, cuando hizo tanto. Así como existe una teología negativa o una dialéctica negativa, arriesgaria una razón crítica negativa para desentrañar cierta displicencia respecto a la literatura criollista, nativista, gauchesca, cuando son entrañables sus recuerdos de Melo, cuando analiza, entre los mejores cuentos de Borges, los que se ambientan en las zonas más afines a la Pampa, al Sur del Sur, los personajes que moran en el campo radicados en la geografía real o imaginaria de la Banda Oriental. No desconoce, incluso, la "ubicación" del magistral cuento "Utopía de un hombre que está cansado", donde Borges cita versos de Emilio Oribe: "en medio de la pánica llanura" y "cerca de Brasil", contextualizados narrativamente a partir de un poema que comienza "Era allá en Melo",⁹⁶ en los mismos pagos de donde era oriundo E. R. M.

Distante y, sin embargo, tan personal, tan familiar, tan vital es ese pasado en Melo, tan perturbador, como para marginar la literatura de la tierra que ya era —y continúa siendo— varias veces marginal. Si bien reniega de las fáciles tentaciones del color local —y se entiende— reconoce el valor de autores uruguayos que se atienden al imaginario de la frontera y de la tierra, del paisaje rural, de sus personajes, su universo campesino y agreste. Sin descnocer la vasta obra de esos ilustres narradores y de quienes los incluyen en el canon nacional, tal vez fuera por la fuerte atracción ejercida por Eduardo Acevedo Díaz, que su interés, no solo crítico, se comprometió con su obra,

96 Oribe, Emilio "El grito", en *El Halconero Astral y otros Cantos*. Montevideo, Agencia General de Librería y Publicaciones. 1925, p. 20.

con la gestación de las leyendas de la patria, elaborando artículos,⁹⁷ prólogos⁹⁸ y libros.⁹⁹ El propio E. R. M. resumió parte de esa bibliografía dispersa en una muy precisa "Nota", incluida al final de *Vínculo de sangre*, donde apunta los antecedentes de los estudios dedicados a la obra de Acevedo Díaz, a la que considera "central en las letras uruguayas",¹⁰⁰ atribuyendo su interés al deseo de elucidar los problemas que plantean sus novelas, desde el punto de vista narrativo o en la más extensa *Literatura uruguaya del medio siglo*:

Aunque Montevideo funda el país, el Uruguay es campo hasta bien entrado el siglo XIX, y sigue siendo campo (es decir, en términos literarios: épica o lírica) gracias a los ramalazos gauchescos que arrojan las revoluciones sobre la capital en todo el último cuarto de siglo. De ahí que los grandes (Acevedo Díaz, Reyles, Viana) aparezcan enraizados en esta tierra. Aunque hombres de ciudad y hasta doctores o estetas más o menos parisinos, lo que les sirve de fuente es el campo: esa realidad que les llega no solo desde la experiencia infantil del deslumbramiento ante la naturaleza y sus seres [...].¹⁰¹

97 Rodríguez Monegal, Emir. "Eduardo Acevedo Díaz y Florencio Sánchez: un ilustre desencuentro", en *Marcha*, n.º 902, Montevideo, 7 de marzo de 1958, pp. 20-21. "Estructura y estilo de *Soledad* de Eduardo Acevedo Díaz", en *Número*, n.º 26, Montevideo, marzo de 1956.

98 Prólogo a *Lanza y sable* (1965), Prólogo a *Grito de Gloria* (1964). Prólogo a *Nativea* (1964), todos para la Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas.

99 Rodríguez Monegal, Emir. *Vínculo de sangre. Acevedo Díaz novelista*. Montevideo, Alfa, 1968; *Eduardo Acevedo Díaz. Dos versiones de un tema*. Montevideo, Ediciones del Río de la Plata, 1963.

100 Rodríguez Monegal, Emir. *Vínculo de sangre*, op. cit., p. 179.

101 Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*, op. cit., p. 207.

Al encarar la sólida estructura narrativa que articula *Soledad*, aplica los recursos teóricos que entendía adecuados para analizar sus partes constitutivas, para observar las relaciones que entablan entre ellas, desmontando un mecanismo que funciona narrativamente sin desarmarlo. Tratándose de una novela histórica, entre la historiografía y la literatura, entre los hechos y la ficción, que los vincula en un ajustado régimen de verosimilitud, distingue a este autor y a dos de sus mayores novelas, *Ismael* (1888) y *Soledad* (1894), que considera, además, las más valiosas del siglo XIX. Transcurría ese siglo en el que la historia era la disciplina que predominaba sobre las humanidades y en el que los relatos fundacionales de la nacionalidad emergían en las sociedades del hemisferio occidental según una situación política generalizada y una disposición espiritual romántica, a las que acuciaba la sucesión histórica de hechos de una realidad que las confirmaba.

Poco antes, en 1882, Ernest Renan había publicado “¿Qué es una nación?”. Es probable que Acevedo Díaz hubiera recibido noticias de esa su famosa conferencia, es más probable que E. R. M. la tuviera presente pero, si no fue así, las definiciones que celebraban la patria reverberaban en el *Zeitgeist* de pensadores y políticos de estas y otras tierras. Resuenan sus ecos en tantos escritos de Borges que el poeta resumiría en estos versos:

nuestro deber es la gloriosa carga
que a nuestra sombra legan esas sombras
que debemos salvar.¹⁰²

102 Borges, Jorge Luis. “Oda escrita en 1966”, en *El otro, el mismo*. Buenos Aires, Emecé, 1964.

La importancia de la lengua, su gravitación en lo que entonces se entendía por *raza* (antes de que el nacionalsocialismo depredara y mal dijera su sentido), ensalzando la mancomunidad de intereses, de ideas, de sentimientos, las huellas del pasado, los valores de la tradición, de los recuerdos y esperanzas compartidos, ese

[...] amor propio colectivo que, como el amor de patria en la comunidad de la tierra, toma su fundamento en la comunidad del origen, de la casta, del abolengo histórico, y que, como el mismo amor patrio, es natural instinto y eficaz y noble energía [...]¹⁰³

La historia y la leyenda, los documentos y los monumentos, reliquias espirituales y materiales, reunidas en una misma naturaleza híbrida que E. R. M. atribuye a *Ismael*, que es alternativamente una novela histórica y un libro de historia imaginada, una narración y un ensayo:

[...] para comunicar a todos sus compatriotas el sentido de nuestra tradición nacional, para contribuir a la formación de la conciencia de nuestra nacionalidad. Por eso lo patriótico queda muchas veces subordinado a lo nacional pero no resulta por ello disminuido. Antes bien, acrece sus potencias con una dimensión que todavía hoy comunica a la obra un valor permanente.¹⁰⁴

Ya se decía al principio que dos o más son las dimensiones temporales que se cruzan, la sucesión de generaciones o las varias generaciones que coexisten en una época, no solo en relación con los acontecimientos que

103 Rodó, José Enrique. *El mirador de Próspero* [prólogo de Carlos Real de Azúa]. Montevideo, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, 1965, p. 32.

104 Rodriguez Monegal, Emir. *Vínculo de sangre*, op. cit., p. 64.

marcaron la historiografía latinoamericana o nacional, o la de los estudios de la fragorosa política del siglo XX, los totalitarismos o de las catástrofes de su trágico acontecer, que coinciden con el devenir personal, individual, la sucesión de triunfos de una vida literaria plena, las sombras de angustias personales y su dramático tenor.

Es crucial en el pensamiento de E. R. M. la reflexión sobre la compleja pluralidad de *generaciones* que no escamotea, entre sus varias acepciones, a las que se suma el fuerte significado biológico de *generación* (que el diccionario ilustra con la trivialidad de un ejemplo previsible: “la generación de mis padres”):

Lo que primero llama la atención del observador es la coexistencia actual de por lo menos cuatro generaciones de narradores: cuatro generaciones que sería fácil separar y aislar en compartimientos estancos pero que en el proceso real de la creación literaria aparecen repartiéndose un mismo mundo, disputándose fragmentos suculentos de la misma realidad, explorando avenidas inéditas del lenguaje, o trasvasándose experiencias, técnicas, secretos del oficio, misterios.¹⁰⁵

Son misterios ancestrales. Los dos libros divisan las dualidades de una visión crítica, una mirada retrospectiva, que recupera y alienta, a diferencia de las leyendas de la mitología griega o de las alegorías bíblicas, que imaginan una mirada que, al volverse hacia el pasado, fija y destruye, aniquilando el espectro del ser amado, o seduce y petrifica. Ambas facultades, la facultad de juzgar y la de la memoria olvidadiza, parecen impugnar esos antecedentes

105 Rodríguez Monegal, Emir “Tradición y renovación”, en *América Latina en su literatura*, op. cit., p. 154.

trágicos y ser los ejes en torno a los cuales gira el universo crítico de Rodríguez Monegal.

Aun contemplando sus diferencias, sin reivindicar los intereses de un eclecticismo oportuno apto para conciliar dos libros distintos y sus diferencias, ambos consienten esa obstinada pluralidad que justifica el interés por las actitudes de las generaciones precedentes o la pasión por revelar períodos de esplendor cultural aptos para prolongar una tradición crítica que contribuyó a crear y consolidar la literatura nacional y latinoamericana en el ámbito de una órbita universal.

La responsabilidad patrimonial incita a leerlos, releerlos, revisarlos, difundirlos, con el fin de animar bibliotecas no demasiado concurridas o archivos restringidos a especialistas, preciosos caudales que yacen en anaqueles casi inaccesibles o, muy diferentes, en colecciones infinitas, demasiado accesibles en redes ubicuas que, opuestos, producen similares efectos, igualmente desalentadores: la imposibilidad de asir un saber ante el exceso de limitaciones y la imposibilidad de asir el saber ante la falta de limitaciones.

Parece impensable en la actualidad, y ya hace de esta situación unos cuantos años, la intensa energía de movimientos culturales semejantes a los que impulsó, protagonizó o en los que participó E. R. M., en circunstancias bien distintas, pero de prolongado interés y significativa entidad. Sus publicaciones son, más allá de los valores intrínsecos que presentan, reliquias de tiempos pretéritos, en los que la veneración gozosa de la literatura no preveía los avances de crisis y ruinas que anunció, agorera, la amenaza de sucesivas decadencias.

“Está de moda denigrar a la literatura. También está de moda defenderla”. Curiosamente son esas las palabras con que comienza el prólogo de su *Literatura uruguaya del medio siglo*. Si bien la terrible sentencia de Theodor Adorno aún no había sido amonedada, se fueron imponiendo las predicciones relativas a los varios fines de la historia, a las sucesivas desapariciones del autor, a la muerte del arte, los ataques de todo orden contra la literatura empezando por la desaparición o impugnación de los cánones —si exaltaban la universalidad en la tradición literaria—, la progresiva extinción de las funciones críticas o su transformación en otras funciones o defunciones.

¿No es *The Death of Literature*¹⁰⁶ el título funesto de un libro que, implica, además del ocaso de la literatura, de tantas ilusiones perdidas, de otras pérdidas —las mayores—? Las honras funerarias remiten al lugar común de lamentaciones, de alarmas trilladas pero también de connivencias menos conocidas. Hace unos años Hillis Miller ya se preguntaba, angustiado, entre temores y vacilaciones o, quizás, con el secreto deseo de ver cómo sería vivir más allá del fin de la literatura, del fin de las cartas de amor y de otros fines que darían por terminadas las elaboraciones del pensamiento o de la fantasía: “Vivir más allá de esos fines sería como vivir más allá del fin del mundo”.¹⁰⁷

Sin embargo, contrarrestando estas y otras voces apocalípticas que asignan a la ocupación crítica —“algo

106 Kennan, Alvin. *The Death of Literature*. New Haven, Yale University Press, 1990.

107 Miller, J. Hillis. “Passion Performative”, en *Speech Acts in Literature*. Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 156.

maltrecha y casi extinta”¹⁰⁸—, los recursos tecnológicos en continuo desarrollo estimulan la recuperación de acervos confinados y, sobre todo, el fervor por descubrimientos de documentos, manuscritos y ediciones del pasado, tan ignorados que, de hallazgos, devienen invenciones generalizando lecturas infinitas y comentarios individuales en espacios diferentes, que originan la mutación de las lecturas, de sus análisis y de la mera aproximación a los textos. La doble complacencia de quienes se acercan a conocerlos y darlos a conocer dispone de los medios necesarios cada vez más eficaces para encontrarlos, recuperarlos, reproducirlos, difundirlos. Avances científicos y tecnológicos, circunstancias sociales, económicas, políticas, en los centros de irradiación del mundo no han arrumbado aún los bienes que la literatura multiplicó durante algunos siglos, convirtiendo el placer personal de la lectura en felicidad compartida: las referencias solidarias, los intercambios espontáneos que la simpatía de ese saber natural favorecía, el ingreso a una república de las letras¹⁰⁹ que, sin cartas credenciales, sin banderas ni fronteras, se constituía en cada encuentro entre quienes, por coincidencias fortuitas o programadas, concurrían desde lugares extraños ingresando o integrando una unidad común, una *comunidad* capaz de superar la heterogénea identidad de su procedencia, su diversidad, en los mejores términos que las simpatías culturales propician.

108 Panesi, Jorge. *La seducción de los relatos*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora, 2018, p. 13.

109 Fumaroli, Marc. *La République des Lettres*. París, Gallimard, 2015; Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres, de Flaubert à Proust*. París, Éditions du Seuil, 1983.

Tal vez haya acertado E. R. M. en fechar en un año la Generación del 45, radicada en el Uruguay de antaño, de cuyas glorias quedan pocos rastros y menos testigos, predestinada a denominaciones del calendario que la identifica y a la que él perteneció y definió. Fue una generación crítica asociada al apogeo de pensamientos y prácticas que en el presente ya no cuentan. El pasado pesa mucho, por pasado y por su peso intelectual. Una constelación que brilló cuando se daban las condiciones favorables para propagar sus luces en narrativa, poesía y poética, teatro y, especialmente, en ensayos, donde las especulaciones fecundaban todos los géneros y al que Real de Azúa consagró, en dos esclarecedores volúmenes y en anotaciones dispersas, la inigualada inteligencia crítica de sus reflexiones.

“Siempre me sentí fascinado por las biografías” le confiaba Rodríguez Monegal a Alfred MacAdam, entendiendo que el propio texto lo inducía a interiorizarse en rasgos personales del autor y de las características de su medio, así como reconocía que la composición biográfica no prescinde de cierto proceder novelístico, ya que, en cierto modo, “nosotros, los biógrafos, competimos con los autores de ficción”.¹¹⁰

Son varios los libros en los que E. R. M. se dedica a investigar la vida de los otros, a dar cuenta de sus acciones, sus costumbres y sus obras en sus biografías personales o literarias o, más comúnmente, del cruce de ambas, ya que los bordes de vidas y obras se confunden en un mismo destino o en los misterios de varias memorias que los

110 MacAdam, Alfred. “The Boom: A Retrospective”, en *Review*, n.º 33, September-December 1984, p. 36.

guardan en silencio. Discontinuas y discretas, guardan en *reserva*, que es otra de sus formas, la más retraída entre las que proponen las complicidades de la lectura, aproximaciones a la figura del autor o a afinidades con sus personajes, que el lector no se esfuerza en disimular.

Si el poeta ejerce el oficio de cambiar el universo en palabras, Rodó reivindica en “La duplicidad del crítico” las dualidades de un oficio capaz de cambiar la sugestión y belleza de las palabras de otros en sus propias palabras. Son los privilegios y reparos de una atormentada delectación, la difícil facultad que convierte en escritura sus lecturas, guardando parte de esa confabulación en silencio, una suerte de pacto secreto, la secreción natural y textual de una lectura plácida y tácita que la remeda y recrea.

Lisa Block de Behar

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

Emir Rodríguez Monegal, crítico y ensayista uruguayo, nació el 28 de julio de 1921 en la ciudad de Melo (Cerro Largo), pero ya en 1923 se trasladó con su familia a Montevideo.

En la década del treinta, aunque discontinuamente, vivió con sus padres en distintos períodos en Porto Alegre y Río de Janeiro. Más tarde fue inscrito en el Liceo Francés de Montevideo, donde se graduaría de bachiller en 1942. Según cuenta, allí fue compañero, entre otros, de Manuel Flores Mora, Carlos Maggi y Ralph Scroussi.

Colaboró en el semanario *Marcha* a partir de diciembre de 1943 y dirigió su muy influyente página literaria desde 1945 a 1957, aunque continuó contribuyendo desde Londres durante los dos años posteriores, a veces con su propio nombre, otras veces suscribiendo con el seudónimo de Calvero las críticas que enviaba desde esa ciudad.

Entre 1948 y 1950 fue investigador del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, donde ordenó los archivos de Julio Herrera y Reissig y de Horacio Quiroga, cuyo inédito *Diario de viaje a París* publicó, prologado y anotado en diciembre de 1949, en la primera entrega de la *Revista del Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios*: en octubre del año siguiente, el *Diario de Quiroga* fue publicado como libro por la editorial de la revista *Número*. Es entonces que comienza a trabajar, además, con los archivos de José Enrique Rodó, que Roberto Ibáñez había logrado reunir y organizar. Una tarea, esta última, que le permitirá años después analizar, anotar y prologar las *Obras completas* de Rodó, que publicará la editorial Aguilar en Madrid, primero en 1957 y diez años más tarde, en una segunda edición ampliada y revisada.

El Instituto le había encomendado una investigación sobre la vida de Quiroga en Misiones, por lo que en mayo de 1949 viajó con Dario, el hijo del escritor, hasta esa provincia argentina para recoger testimonios y fotografías. Dio cuenta de esa tarea en varios artículos y en los libros *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos* (Montevideo, Asir, 1961), *Genio y figura de Horacio Quiroga* (Buenos Aires, Eudeba, 1967) y *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga* (Buenos Aires, Losada, 1968).

En la década del cincuenta realizó, primero con apoyo del Consejo Británico y luego con el de Enseñanza Secundaria, dos largas estancias de investigación en el Museo Británico de Londres, para estudiar la influencia del Romanticismo inglés en las letras hispanoamericanas, que serán la base de su libro *El otro Andrés Bello* (Caracas, Monte Ávila, 1969), y fueron, además, ocasión para la redacción de innumerables artículos sobre teatro, literatura y cine ingleses, que se publicaron en periódicos montevideanos. Para esa misma investigación también estuvo entre 1953 y 1954 en Santiago de Chile, con una beca del Comité Chileno de Cooperación Intelectual. Fueron esas circunstancias las que le permitieron conocer personalmente a escritores chilenos tales como Pablo Neruda y Nicanor Parra, entre otros.

Colaboró también, en diversos períodos y con asiduidad, en las revistas *Sur* (Buenos Aires), *Plural* y *Vuelta* (Ciudad de México), *Eco* (Bogotá), *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), en el diario uruguayo *El País* y en el semanario *Jaque* (Montevideo), entre otras numerosas publicaciones periódicas.

Fue cofundador (junto con Manuel Claps e Idea Vilariño) y redactor responsable de la revista montevideana *Número*, en sus dos épocas (1949-1955 y 1963-1964), dedicada "a los problemas del arte y del pensamiento". En la segunda época, en la que se imprimieron tres números, el consejo de redacción estuvo integrado por Mario Benedetti, Manuel Claps, Carlos Martínez Moreno y Emir Rodríguez Monegal.

Fundó y dirigió, desde julio de 1966 y hasta mediados de 1968, la revista *Mundo Nuevo*, en París, cuyo propósito era "insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual", una publicación que fue decisiva para la promoción y difusión de la nueva literatura de nuestro continente. Debido a las polémicas suscitadas por su financiación, a la que se vinculó con el Congreso por la Libertad de la Cultura, declaró su condición de "intelectual independiente" en un editorial de la misma revista, en julio de 1967, que termina en los siguientes términos: "La CIA, u otros corruptores de otros bandos, pueden pagar a los intelectuales independientes sin que estos lo sepan. Lo que no pueden hacer es comprarlos". En julio de 1968 renuncia a la dirección de la revista; su último editorial fue "Tarea cumplida".

Se desempeñó como profesor de Literatura en el Instituto de Profesores Artigas, y en otros centros de enseñanza secundaria de Montevideo durante más de veinte años, en 1969 fue designado profesor

de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Yale (New Haven, Estados Unidos). Entre 1970 y 1973 presidió el Programa de Estudios Latinoamericanos de esa universidad y, desde 1973 a 1976, también ejerció esa misma función en el Departamento de Español y Portugués.

Los resentimientos e intolerancias de algunos intelectuales hostiles —la “saña de los mediocres” dijo Real de Azúa—, más el golpe de Estado de 1973 y las persecuciones perpetradas por la dictadura militar de aquellos años, le impidieron regresar a Uruguay hasta 1985, cuando volvió para celebrar el restablecimiento de la democracia. A pesar de la extrema gravedad del mal que ya lo aquejaba, quiso regresar a Montevideo, donde permaneció durante los primeros nueve días de noviembre y partió hacia New Haven para morir, en el hospital de Yale, cinco días después, el 14 de ese mismo mes.

Son incontables los ensayos sobre literatura iberoamericana de los que fue autor, así como de obras sobre los mayores escritores del continente (Acevedo Díaz, Bello, Borges, Cortázar, de Andrade —Oswald y Mario—, Fuentes, García Márquez, Guimarães Rosa, Neruda, Quiroga, Onetti, Paz, Rodó) y sobre otros autores de lengua española y portuguesa que transformaron la literatura en las últimas décadas del siglo xx.

Desde temprano, además, procuró reflexionar, en su labor de crítico y ensayista, sobre los principios, procedimientos y objetivos, precisamente, de esa función crítica para formularlos con claridad y mayor exactitud, con una obstinada y constante aspiración de responsabilidad e imparcialidad.

Su arraigada pasión por el quehacer literario, la universalidad de su amena erudición, la independencia y precisión de sus criterios, el lúcido rigor de sus indagaciones y la ponderada ironía de sus juicios contribuyeron, en forma decisiva, a definir y orientar el rumbo de las lecturas literarias no solamente en nuestro país sino en toda América.

Por su incesante actividad crítica y docente, que trascendió nuestras fronteras desde muy temprano, estableció estimulantes vínculos con los protagonistas de la literatura y los medios intelectuales de América Latina durante más de cuatro décadas. Como testimonio de ese desempeño queda una muy vasta correspondencia, casi totalmente inédita, en su mayor parte preservada en la biblioteca de la Universidad de Princeton, en los Estados Unidos.

Durante sus años de actividades desarrolladas en nuestro país fue una muy dinámica y diligente personalidad de la vida cultural, dedicán-

dose al examen y difusión de nuestra producción intelectual desde diversas publicaciones periódicas. Muy fuerte, su interés por el teatro, lo vinculó no solo a través de la crítica y la traducción, sino a partir de la notoria orientación del entonces numeroso público teatral y cinematográfico al que tributó sus cuantiosos y puntuales artículos.

Su prolongada expatriación explica, al menos en alguna medida, el olvido en que paulatinamente cayó su muy profusa labor crítica y su tan influyente trabajo cultural en nuestro medio durante varias décadas.

CRITERIO DE LA EDICIÓN

La presente edición reproduce dos libros de Emir Rodríguez Monegal: *El juicio de los parricidas*, publicado por la editorial Deucalión de Buenos Aires en 1956, y *Las formas de la memoria I. Los Magos*, publicado por Vuelta, la editorial mexicana, en 1989.

Nunca fueron reeditados hasta ahora y, publicados ambos fuera del Uruguay, enmarcan, desde esos dos extremos del tiempo y del continente, la vastísima bibliografía de Rodríguez Monegal, que concilia trabajos muy diferentes no solo de su notable obra crítica, sino de sus numerosas actividades y preocupaciones culturales, así como de sus inquietudes personales, que no siempre se suelen distinguir entre los escritos de su profusa realización intelectual.

Editados en dos países distintos y distantes, sus fechas limitan esa segunda mitad del siglo XX, en la que actuó. Consecutiva a las catástrofes bélicas y a las tragedias que sucedieron en la primera mitad de ese siglo, asoman, muy atenuados, en las ficciones de los autores latinoamericanos, los temas históricos que no incidieron sino indirectamente en los acontecimientos de estos y otros países de nuestro continente. Con algunas célebres excepciones, los escritores latinoamericanos —si bien manifestaron un amplio interés en las vicisitudes de su tiempo— se atuvieron, en gran parte, a las circunstancias vernáculas, concentrando su atención en las particularidades de sus respectivos universos culturales creando una literatura que, sin limitarse a las efusiones del color local, tampoco se apartaron de sus espectros y matices.

Más allá de su dedicación a las tareas docentes o a aquellas relativas a las actividades teatrales y cinematográficas, que también ocuparon una parte importante de su producción crítica, en su afán de estudiar tanto el conjunto de publicaciones y manuscritos de los autores a los que prestó la atención de sus rigurosas investigaciones literarias, como por la necesidad de conocer las sociedades, paisajes y ambientes de los que procedían esos autores, Rodríguez Monegal reconstruyó y recorrió sus itinerarios en épocas en las que los desplazamientos eran tan descables como difíciles. Sus desvelos lo llevaron a internarse en las frondosidades de la selva, a atravesar la cordillera, a recorrer las llanuras aledañas o a cruzar el océano con el fin de revisar las obras y

la documentación que solo encontraría en archivos, bibliotecas y museos europeos

Son claras las diferencias entre los dos libros que aquí se reúnen, el primero y el último de su extensa bibliografía. Aunque en el prólogo se hace somera referencia a otros libros y artículos suyos, no fue posible abarcálos todos. Esas menciones solo pueden dar una medida mínima de la ecuménica variedad de temas y planteos que abordó, así como las dimensiones cosmopolitas de la visión universal de un crítico muy uruguayo y muy latinoamericano que, por motivos que se argumentan en el prólogo, se vio alejado de su país durante décadas.

Como anota pormenorizadamente Rodríguez Monegal, los capítulos de la edición argentina de *El juicio de los parricidas*, que la Colección de Clásicos Uruguayos reproduce íntegramente, habían sido publicados, con escasa anterioridad, en sucesivos números del semanario *Marcha* de Montevideo. En *Las formas de la memoria* se indica, desde el título, que se publica una primera parte ya que, lamentablemente, hasta ahora no han aparecido otros manuscritos, aunque su autor resume y adelanta someras alusiones a sus contenidos en ese mismo libro y en varias entrevistas.

Si bien son publicaciones que, tal como se analiza en el prólogo, presentan significativos aspectos en común, la diversidad de sus contenidos y las evidentes diferencias de escritura, no dejan de entablar oposiciones que, favorecidas por la proximidad que les proporciona esta edición, devienen complementarias y recíprocas.

EL JUICIO DE LOS PARRICIDAS

**La Nueva Generación
Argentina y sus Maestros**